

LA IDEOLOGÍA POSTSOCIALISTA Y LO FANTÁSTICO EN LA FICCIÓN PICTÓRICA DE NEO RAUCH

RICARDO GONZÁLEZ-GARCÍA
Universidad de Cantabria
gonzalezgr@unican.es

Recibido: 15-06-2019
Aceptado: 13-10-2019



RESUMEN

Atendiendo la frontera que separa la ficción de la realidad, la pintura de Neo Rauch, a través del género de lo fantástico, representa elementos insólitos que irrumpen en la estabilidad del espectador para cuestionarlo. Así, desde una ideología postsocialista proveniente del realismo socialista que estudia durante su formación, su obra asimila distintas fuentes iconográficas, conformando un espacio de convergencia unificadora que hará reflexionar sobre la persistencia del trasfondo ideológico, aún presente en la actualidad. Ello establece un imaginario que, a la vez de crear nuevos mitos modernos, deja de lado la instauración del «hombre nuevo» —objetivo propagandístico del realismo socialista— para acceder a lo «fantástico trascendental», este «sueño» de un arte que invita a la reflexión, dando lugar, de este modo, a un verdadero ser humano renovado que encuentra su identidad al afrontar su momento, poshistórico y anacrónico, sin el lastre de traumas causados por acontecimientos del pasado.

PALABRAS CLAVE: lo fantástico, ideología postsocialista, ficción, pintura, Neo Rauch.

THE POST-SOCIALIST IDEOLOGY AND THE FANTASTIC IN NEO RAUCH'S PICTORIAL FICTION

ABSTRACT

Dealing with the border separating fiction from reality, Neo Rauch's painting represents unusual elements that burst into viewer's stability in order to question her/him through the fantastic genre. Thus, starting from a post-socialist ideology that arose out

of the socialist realism studied by the young artist, his work assimilates different iconographic sources. Accordingly, it conforms a space of unifying convergence that leads to reflect on the persistence of the ideological background, which is still present today. This establishes an imaginary that, while creating new modern myths, sets aside the accomplishment of the «new man» — which was an aim of socialist realism's propaganda — in exchange for access to the «transcendental fantastic», this «dream» of an art inviting much serious thought. This gives rise to a truly renewed human being who finds his identity by facing his post-historical and anachronistic moment, without the burden of traumas caused by past events.

KEY WORDS: the fantastic, post-socialist ideology, fiction, painting, Neo Rauch.



El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona

FRIEDRICH HÖLDERLIN (1987: 26)

1. NEO RAUCH, PINTOR FORMADO EN LA RDA

Tomar la pintura de Neo Rauch (Leipzig, 1960) para investigar cómo se entrelaza el postsocialismo —evidenciado a partir de la influencia del realismo socialista— y la categoría de lo fantástico —a través de una iconografía donde los elementos parecen extrañar la realidad— conlleva atender los movimientos artísticos de vanguardia previos a la Guerra Fría, así como a la formación que recibe en la Hochschule für Grafik und Buchkunst. Esta fue fundada en 1764 en Leipzig, ciudad con gran peso cultural. Pintores como David Schnell, Matthias Weischer, Titus Schade, Ulf Puder, Martin Kobe, Tilo Baumgärtel o Rosa Loy también pertenecen a la conocida como «Escuela de Leipzig», designación originada tras 1945, en el contexto artístico en 1962, y generalizada internacionalmente durante los ochenta. En ella destaca la tendencia a representar el «fracaso dramático de la antigua Alemania del Este» por medio de una «visión cínica de la realidad o el deseo de huir de ella» (Infantes García-Carpintero, 2016: 24), como principio común que, de algún modo, mantiene reminiscencias ideológicas.

Su pintura, pues, es consecuencia de las vicisitudes históricas y políticas sufridas en una Alemania fragmentada durante toda la Guerra Fría. Mientras la parte occidental (República Federal de Alemania) se muestra expresivamente más independiente y abierta a la abstracción, la parte oriental

(República Democrática Alemana) es más conservadora y académica. Aunque tras la reunificación del país dichas diferencias van disolviéndose, cierta esencia de ese pasado permanece y singulariza la pintura de esta Escuela. Se trata de una peculiaridad que muchos críticos de arte defienden, despejando posibles prejuicios hacia la consideración del arte del Este, parte considerada como zona deprimida durante muchos años. Descubren, en cambio, a Neo Rauch y una obra que muestra el fracaso del ideal socialista mediante la representación de cierta desolación melancólica, en la que los elementos insólitos aproximan dicho ideal a la categoría de lo fantástico.

1.1. *Contexto artístico previo a la Guerra Fría*

Los orígenes de la Escuela de Leipzig se hallan en la forma que la tradición cultural germánica adopta para profundizar en el Romanticismo y en la pintura de historia, concebir la ilustración comercial y educativa del siglo XIX y asimilar las primeras vanguardias del siglo XX, que provocarán el desarrollo posterior del cómic, la propaganda, la televisión, el cine o la pintura de la segunda mitad del siglo XX y del XXI. En lo formal, ello dará lugar a su idiosincrasia, en tanto que amalgama de influjos.

Parte de la pintura contemporánea practicada en Alemania es consecuencia de la pintura de paisaje y de historia cultivada en el romanticismo y el realismo entre los siglos XVIII y XIX. Artistas como Caspar David Friedrich o Philipp Otto Runge contrastan la escala del ser humano a la inmensidad de la naturaleza. En cambio, la pintura de historia, como género inspirado en la antigüedad mesopotámica, egipcia, griega o romana, la historia cristiana o en acontecimientos recientes, decae a partir de la Exposición Universal de 1855 a favor de un mayor naturalismo y la representación de la historia contemporánea. En esa línea, se puede observar un claro impulsor en la figura de Gustave Courbet, quien renueva las premisas clásicas, siendo determinante para el origen de las vanguardias. Surge, además, la retórica de un realismo social muy politizado, como el de Honoré Daumier o J.-F. Millet, que se extiende por toda Europa liberando a la pintura de seguir representando los ideales intelectuales, sociales y morales de la Ilustración burguesa, para centrarse en lo efímero y transitorio de la modernidad. En Alemania, por tanto, la pintura de historia como tal, practicada por Anton Raphael Mengs o Asmus Jacob Carstens, finaliza con Peter von Cornelius en 1867, sustituida por visiones más naturalistas como la de Adolph von Menzel, un «arte de compromiso

entre un realismo insurgente y modernizador y un persistente clasicismo académico» (Eisenman & al., 2001: 241).

En el siglo XIX, en un tiempo en que el sistema informativo comienza su liberalización antes de la expansión de la fotografía, las ilustraciones que aparecen en prensa, folletos, carteles o libros educativos se encargan de aportar información iconográfica al pueblo. Este fenómeno genera una nueva categoría cultural, un catálogo visual de la contemporaneidad que constituye un referente ineludible para las primeras vanguardias. En esta dirección, se pueden destacar publicaciones alemanas como *Pan*, aparecida en 1895, o *Jugend*, en 1896. Todo ello enriquece la atmósfera creativa de unas primeras vanguardias que no dudan en usar el material gráfico de estos medios. Aparte de la referencia visual que suponen, la técnica del collage representa una revolución para los procesos pictóricos, al reunir lo distante y lo extraño. Como seguidores de este método cabe destacar a Pablo Picasso, desde el cubismo, y Kurt Schwitters, desde el dadaísmo, entre otros. Igualmente, es reseñable la influencia que ejerce la capacidad experimentadora de Max Ernst en la Escuela de Leipzig en general y en Neo Rauch en particular.

1.2. Escuela de Leipzig

La Guerra Fría se caracteriza por severas discrepancias ideológicas que se extienden hasta 1989. La incertidumbre que conllevaba vivir en un mundo polarizado y amenazado constantemente por una guerra nuclear llevó a la Escuela de Leipzig, según Lothar Lang (1983: 10), a agrupar «todas las fuerzas democráticas, antifascistas y humanistas en el seno de la intelectualidad alemana», con un consecuente posicionamiento ideológico que impregnaría su espíritu docente. Si del siglo XVIII al XX el impulso de antecesores como Adam Friedrich Oeser o Max Seliger ayudan a posicionar internacionalmente la Academia de Dibujo, Pintura y Arquitectura de Leipzig, será bajo la dirección de Walter Tiemann cuando, a partir del congreso fundacional del Partido Socialista Unificado de Alemania en 1946, se establece que la educación artística de este tipo de academias debe seguir los preceptos del realismo socialista, reflejando a la clase trabajadora como principal inspiración. Esta tendencia, reformada en 1952, implica ver la historia del arte desde el materialismo histórico, contrario al formalismo de otros tipos de formación artística.

Aunque esta inclinación ideológica constituye la base de la Escuela de Leipzig, en 1973 Ulrich Hachulla, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer y

Werner Tübke proclaman en un periódico local que tal «escuela» no existe, en tanto que reparadora de errores del pasado o desde la perspectiva del realismo socialista como estética unificadora (Infantes García-Carpintero, 2016: 30). Aun así, la Escuela de Leipzig se acaba convirtiendo en un fenómeno paradójicamente popular en una ciudad que, hasta entonces, no destacaba precisamente por tener una gran tradición pictórica. En todo caso, dejando de lado profesores como Gerhard Kurt Müller o alguno de los mencionados, se puede trazar una sintética línea docente que desemboca en Neo Rauch. Esta comienza entre 1951 y 1961 con Max Schwimmer, seguidor de un realismo de crítica social en la onda de George Grosz, gran admirador de Max Slevogt. Schwimmer será profesor de Bernhard Heisig, quien comienza su docencia en 1954 y logra, en 1961, independizar la asignatura de pintura de otras disciplinas. Heisig lo será de Arno Rink, quien ejerce como profesor entre 1978 y 2005. Y estos dos últimos impartirán docencia a Neo Rauch, quien también acabará dando clase entre 2005 y 2009.

La obra de Heisig, director de posgrado de Rauch, está inspirada en Otto Dix, Oskar Kokoschka o Max Beckmann, pero sobre todo en sus experiencias personales como voluntario de las SS durante la Segunda Guerra Mundial. Sus pinturas tratan de superar los traumas causados por el nacionalsocialismo, «desafiando la tendencia oficial del Estado alemán oriental que, con la imposición del realismo socialista al final de los años cuarenta y hasta mediados de los sesenta, exigía a los artistas poner sus capacidades al servicio de la construcción del socialismo» (Gutiérrez, 2017). Por su lado, Rink se decanta por representar ficciones figurativas a diferentes niveles que, alejándose de la crítica social del primero, imprimen una dimensión emocional que lo acerca al surrealismo.

1.3. *Realismo socialista, cómic y cine en Neo Rauch*

Pintores como Giorgio de Chirico, Max Beckmann, Oskar Schlemmer, René Magritte, Paul Delvaux, Balthus, Max Ernst, Lucian Freud, Georg Baselitz, Lovis Corinth, Karl Hofer, Salvador Dalí, Otto Dix, Balthus o Francis Bacon, y otros más clásicos que contempla al viajar a Italia en 1989, como Giotto, Piero de la Francesca o Tintoretto, conforman el universo referencial propicio para la creación de una obra repleta de ambigüedades de dificultosa interpretación. La mezcla de la tradición romántica alemana y el realismo socialista, con interferencias visuales procedentes del cómic o el cine, componen una misteriosa obra alejada de modas occidentales. Destacan en ella tres etapas diferenciadas: una

expresiva-expresionista anterior a la unificación alemana, que echa «por tierra las jerarquías temáticas esenciales para la propaganda socialista» (Hobbs, 2005: 23); otra tras la unificación, donde comienza a componer con múltiples perspectivas, añadiendo iconografía del cómic y convenciones del realismo socialista; y la actual en la que, desde 2003 viste a sus personajes con atuendos del siglo XVIII, enlazando con la Ilustración y el bagaje cultural de Leipzig.

El objetivo primordial que posee el realismo socialista como movimiento artístico es incidir en el concepto marxista de «conciencia de clase»: hacer consciente al pueblo de la opresión y explotación que padece mediante el conocimiento de la problemática generada por el antagonismo en las relaciones entre clases sociales. El realismo socialista surge tras la Revolución rusa de 1917, al concebir la vanguardia artística como herramienta de propaganda de la política revolucionaria y el posterior rechazo por parte del Partido Comunista de estilos demasiado subjetivos, que son considerados manifestaciones de la burguesía (impresionismo, cubismo, dadaísmo surrealismo), para acoger, en cambio, aquellos cuyos temas se consideran relevantes, como la política y la clase trabajadora. Este movimiento, cuya raíz es el neoclasicismo y la literatura rusa del siglo XIX —basada en descripciones de la vida en los pueblos, como las de Máximo Gorki en su novela *La madre* (1907)—, se convierte en política oficial del Estado tras la promulgación del decreto «Reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas» por parte de Stalin en 1932. Las restricciones creativas a las que este obligaba se disuelven tras la muerte del jerarca georgiano, entre 1953 y 1958. Pero, aunque a partir de entonces comienza una apertura hacia otros estilos, el realismo socialista siguió vigente hasta la desaparición de la Unión Soviética, en 1991. Supuso un movimiento exportado a casi todos los estados socialistas del globo. Incluso actualmente Corea del Norte todavía continúa manteniendo su imposición en los mismos términos de propaganda política que hallamos en su origen.

En definitiva, como describe Boris Groys (2008: 150) en *Obra de arte total Stalin* (1993), concretamente en el capítulo denominado «El arte postutópico: del mito a la mitología», con la muerte de Stalin se concluye una parte de la historia en que el país vivió sumido en un aislamiento provocado por sus propios prejuicios contra el progreso burgués; y, cuando querrá volver a recobrar el rumbo de su historia, se cerciorará de que «el mundo había entrado en una etapa posthistórica, precisamente porque —no sin influencia del experimento estaliniano— había perdido la fe en la superación de la historia; y allí donde la historia no aspira a su conclusión, desaparece, deja de ser historia, se congela». En ese aspecto, aunque formalmente las composiciones de Rauch recuerden al

realismo socialista, se puede sentir esa sensación de parálisis y suspensión. Como sucede en *Der Rückzug* (2006; col. Foundation Beyeler), en el cual unos operarios enfrascados en acciones no reconocibles se apartan de cualquier finalidad histórica que pueda conllevar la actividad que desempeñan.

Aunque la impronta del realismo socialista sea patente en sus composiciones, los ochenta posibilitan coyunturalmente a Rauch salir del aislamiento cultural y de cierto «corsé» académico, acogiendo otro tipo de influencias de la cultura popular, como son el cómic o el cine. Al insertar elementos que remiten a estos medios icónicos, como bocadillos de diálogo propios del cómic, que incluye vacíos, algo que se puede observar en el cuadro *Verrat* (2003, col. The Judith Rothschild Foundation) —en el que, además de insertar bocadillos dentro de la escena, esta se engloba al completo en uno—, invita al espectador a generar posibles narraciones de representaciones diacrónicas con gran sentido cinematográfico. Se trata de una influencia del cómic en Rauch no fortuita, pues se reconoce como un gran coleccionista de tebeos, de autores como Daniel Cloves (*Eightball*, 1989-2004), Hannes Hegen (*Mosaik*, 1955-1975) o P. Jacobs (*Blake y Mortimer*, 1946-1987). Él mismo declara que «su paleta de colores suele guardar relación con dichos cómics» (Hobbs, 2005: 26).

Según las conexiones establecidas por Rauch, se puede reconocer en su pintura todo un fresco repertorio de elementos iconográficos, desde los que ejerce una especie de arqueología mediática del siglo xx, como apunta Annette Hamilton (2011: 178):

Conduce al espectador a un extraño reino donde los recuerdos del pasado circulan a través de la imaginación colectiva de todos los que vivieron hasta mediados del siglo xx, que han «estado» allí a través de los códigos y símbolos visuales que han ocupado nuestros espacios colectivos, ya sea en películas, cómics o carteles de heroicas realistas socialistas tan populares en los años sesenta.¹

Los mundos pintados por Rauch guardan relación con las revelaciones típicas del cine de ciencia ficción. Un análisis formal de su imaginario delata que existen vínculos visuales significativos con el cine popular que la RDA realizó en los estudios DEFA. En esa onda, frente a las dos concepciones del mundo coexistentes durante la Guerra Fría —tan diferenciadas— y la persistencia en la idea de mantenerse alerta ante un enemigo que podía atentar contra la seguridad de uno u otro bloque, se crea un estado de alarma e incer-

1 Todas las traducciones de citas al español son obra del autor de este artículo, excepto en los casos mencionados explícitamente en la bibliografía.

tidumbre que, metafóricamente, refleja el cine de serie B. Esta forma de concebir que el enemigo podía estar infiltrado en «casa», responde a un ambiente siniestro en que, a partir de manifestaciones en muchas ocasiones fantásticas, no es difícil adivinar a quién refieren los belicosos alienígenas, o reconocer los miedos colectivos, en títulos como: «*El enigma de otro mundo (The Thing from Another World, Christian Nyby y Howard Hawks, 1951)*, *Ultimátum a la Tierra (Day the Earth Stood Still, Robert Wise, 1951)* y *La invasión de los ladrones de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956)*» (Aresté, 2015: 197). Tales tramas acaban desembocando finalmente en una especie de paranoia o histeria colectiva que, en menor medida, también tuvieron su réplica en el bloque oriental, como en el caso de *Polvo brillante (Sieriebristaya pyl, Abram Ruum, 1953)*, filme que relata la historia de experimentos nazis y estadounidenses que exponen a la población a peligrosas radiaciones.

2. IRRUPCIÓN INSÓLITA DE «IMPOSIBLES» Y LO FANTÁSTICO

Tras asimilar las influencias descritas, Rauch trabaja sin plan previo, dejando libre su intuición para configurar un enigmático universo simbólico muy personal. Elabora ambientaciones que, al contrario de las pinturas de historia y del realismo socialista, no relatan sucesos históricos concretos, sino que muestran situaciones inverosímiles que transportan a situaciones que podrían ser oníricas. Esta recurrencia a cierto automatismo mientras pinta lleva a Rauch a desprenderse del catálogo visual referencial asimilado. Esta zona sombría que emana del inconsciente compone vagos espectros que transitan difusos sin definición clara durante el proceso pictórico, como muestra la película documental *Neo Rauch - Gefährten und Begleiter* (Graef, 2016).

En un terreno fértil donde, supuestamente, no existen intenciones claras *a priori*, ofreciendo al pintor absoluta libertad para componer a su antojo y dejarse sorprender por lo que aparece sobre la superficie, Rauch actúa de médium entre la realidad y la ficción. Para señalar cómo la última irrumpe en la primera, vinculándose simultáneamente a ella, Wolfgang Iser (1989: 175) hace referencia a un componente extratextual que se añade al texto literario: «El discurso de ficción es una organización simbólica a la que le falta, según Ingadern, el anclaje de la realidad y, según Austin, la situación contextual. (...) Si no puede referirse a la presencia de objetos dados, entonces se referirá al discurso mismo. El discurso de ficción será, por tanto, autorreflexivo». Esta misma cuestión también la podemos aplicar a la pintura de Rauch. Comunicándonos algo sobre la

realidad es como la ficción representa un espacio intersticial que induce a la meditación. La ficción no es, pues, lo contrario a la realidad; según Siegfried J. Schmidt (1997: 237), puede que la auténtica ficción sea la realidad existente, obligándonos a construir significados «en base a la interacción con otros sujetos, y a convenciones y estereotipos adquiridos socialmente».

Si a esto se llega, necesariamente, por convención social, el sustrato ideológico también puede aparecer como una creación de ficción que persiste estereotipándose y expandiéndose. Quizá un día la realidad y la ficción coincidan (Kermode, 2000: 44), pero hasta ese momento, es en un espacio intermedio entre ambas donde reverberan los ecos y las sombras de un solapado mito ideológico que posibilita acceder a una interpretación reveladora de nuestra propia condición actual, en tanto que estado producido por acontecimientos históricos relativamente recientes. Ceder terreno a la imaginación para ello puede revelar una capacidad más poderosa que el puro pensamiento o las ideas preconcebidas. Por esta senda, Rauch se abandona a sus emociones, sentimientos y exigencias —propias del ejercicio pictórico— para establecer un orden inconsciente, como si de una sistematización de lo irracional se tratara (Cué, 2016).

En un esfuerzo por «dar sentido» a lo reconocible que en sus telas aparece, el espectador reconcilia lo que «ve» con lo que «sabe». Estamos ante una composición y desestructuración continua del reconocimiento que sirve como estrategia primordial en su trabajo. Aludiendo a tal recurso, en 2007 tituló *Para* su exposición del Museo Metropolitano de Nueva York, prefijo que significa «al margen de», «junto a» o «contra» y que se encuentra en palabras que podrían definir su pintura, como paranormal, paradójica o paranoica. Si se pretende conectar su ficción, situada «al margen de» no se sabe muy bien qué, con la teoría de lo fantástico, debe recurrirse, inicialmente, a Marcel Brion y su *L'art fantastique*, obra de 1961 que se populariza con su reedición de 1989. Con todo, cabe anotar que también existen revisiones del género fantástico en las artes plásticas de la mano de Walter Schurian, con *Phantastische Kunst* (2005), y Werner Hoffman, con *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst* (2010), quienes, más allá del origen romántico y simbolista del que parten, establecen nuevas visiones desde una óptica plural.

Sintetizando sus reflexiones, Pere Parramon (2016: 10) explica lo fantástico en el arte como constructo especulativo heterogéneo:

En la estética, como en general en todo el estudio teórico del arte, el término «fantástico» cuenta con un matiz especializado que le permite actuar como atributo junto a «arte». Ese sesgo particular de lo fantástico consiste en la aparición en la

obra de una alteridad disonante con el concepto de realidad que se maneje alrededor de la misma. Así, el fundamento de lo fantástico como constructo artístico pasa por poner en crisis otro constructo, que es el propio mundo que nos rodea.

El mismo autor, haciendo accesible la laberíntica complejidad del asunto, destaca la existencia de dos órbitas culturales que facilitan el acercamiento al arte fantástico: la francófona, centrada en fuentes iconográficas, y la germánica, tendente a cuestionar la relación del individuo con la realidad, pues complementariamente «la mirada germánica habitual sobre el arte fantástico implica una amplitud menos centrada en los temas y más en una cierta construcción —casi política, en algunos casos— de la identidad cultural europea en general» (Parramon, 2016: 11-12). A ello se puede añadir que el arte fantástico, según Walter Schurian (2003: 13-14), «está íntimamente ligado a la representación humana, implícita y explícita; es decir, que sitúa preferentemente al hombre en el centro del lenguaje formal y plástico... no centra imágenes y composiciones en objetos o cosas, sino en el sujeto hombre, el individuo, la psique».

Una obra de arte que interpreta el mundo mientras lo expresa singularmente, informando sobre su sentido, aparece como manifestación y como revelación de algo oculto que no se percibe sino mediante cierta transformación que ayuda al reconocimiento. Se trata de una transmutación posible si interviene la interpretación, pues como sostiene Hans-Georg Gadamer (1999: 138), lo que realmente se experimenta en la obra en la que nos concentramos «es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo». En este sentido, lo estético supone un recurso para que las formas «muestren» una esencia solapada. Es por ello que, según estas premisas y respetando su trasfondo cultural, no se pueda considerar la interpretación de la obra desde una subjetividad total, sino como traducción de algo que ya se encuentra —objetivamente en esencia— en ella a la espera de ser revelado (Eco, 1995: 82). De ahí que, ante la irrupción de elementos insólitos o «imposibles» (Roas, 2011: 45-50) que acarrearán una ruptura desasosegante respecto de la concepción de la realidad del espectador, se pueda reconocer la categoría de lo fantástico en la pintura de Rauch.

Si para Tzvetan Todorov (1980: 24) lo fantástico se origina ante la duda entre otorgar una explicación natural o sobrenatural a los hechos, según David Roas (2001: 8), más allá de la aparición de fenómenos sobrenaturales, como «aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real», «para que la historia narrada —o pintada— sea fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector —o espectador—, un espacio que se verá asalta-

do por un fenómeno que trastornará su estabilidad». Algo comprobable en Rauch, ya que en sus pinturas, a la vez que se reconocen elementos familiares, se produce un extrañamiento al tratar de «encajar» esos otros que, en cambio, no funcionan con las mismas leyes naturales que garantizan el equilibrio de su realidad. Así, «el relato fantástico —o la pintura fantástica— pone al lector —o al espectador— frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real». Ahí es donde, justamente, radica la clave de Rauch: el sentido crítico que avisa sobre una inestabilidad, siempre amenazante, que se muestra entreverada con/de una «ideología postsocialista». Efectivamente, sus composiciones no están lejos de lo real, no se hallan en un lugar diferente cual territorio de lo maravilloso, sino que sorprenden con sucesos extraordinarios dentro de contextos que podemos reconocer. El desequilibrio producido por las promesas incumplidas del régimen comunista permanece como realidad no deseada, generadora de cierta desilusión o melancolía.

Si lo real, para los pintores de la Alemania oriental, podía ser el orden que ofrecía el sistema comunista, su confrontación a la amenaza que representa el otro bloque conduce a un estado paranoico, producido por el miedo a la desestabilización, generando representaciones insólitas e incertidumbre, como ocurre en *Zweifel* (2018, col. Particular). La existencia de una realidad diferente que rompe la estabilidad hace plantear que, bajo la apariencia de lo real, siempre se esconde algo distinto e incomprensible. Enuncia, en resumen, «la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar» (Roas, 2001: 9). En ese sentido, si ahondamos en todas las capas de sentido de la obra de Rauch una vez conocido su horizonte sociocultural, se puede llegar a cuestionar la realidad, concluyendo que no resulta posible explicarla racionalmente.

3. POSO IDEOLÓGICO Y CRISIS SIMBÓLICA DEL REALISMO SOCIALISTA

La amalgama de influencias estilísticas yuxtapuestas, en representaciones de mundos paralelos, convergen en las pinturas de Rauch de forma inconexa, como si de un collage se tratara. Análogamente a cómo coexisten enfrentados los bloques de la Guerra Fría, en su pintura también conviven dos estados: el vívido de la herencia visual que absorbe y traduce, y el mortecino de un decadente realismo socialista que ya no posee proyecto a cumplir. En ese mismo plano de representación, el espíritu romántico sigue vigente a través del intento

de abolición de la confrontación entre lo interior y lo exterior, lo irreal y lo real, la vigilia y el sueño o la ciencia y la magia, constatando que existe un «elemento demoníaco», tanto en el mundo como en el ser humano, que supone la afirmación de que existe un orden que escapa a los límites de la razón, pudiendo ser comprendido solo por la intuición idealista (Roas, 2001: 23).

Por lo tanto, la vinculación que lo mantiene ligado al realismo socialista cuando escenifica sociedades campesinas remotas y lejanas es de carácter ideológico y funciona como reminiscencia de las teorías estalinistas. Por esta razón, la interpretación de su obra se presenta como un desafío que va de lo puramente visual a lo ideológico. Respecto a ello, Annette Hamilton (2011: 182) señala que algunos comentaristas de su obra ven a Rauch como opuesto a la opresión comunista y, para delatar esta circunstancia, hace mención a una extraña entrada de la versión anglosajona de Wikipedia:

La opresión del comunismo y el control total de la vida cívica bajo el gobierno de la ideología comunista es uno de los elementos del trabajo de Rauch. Los poderes destructivos de las ideologías son quizás la razón por la que Rauch se niega a interpretar su propia obra como una declaración poderosa a favor de un relativismo cultural que caracterizó el pensamiento cívico burgués que fue destruido.

Es evidente que esta interpretación viene comandada por el interés que algunos críticos estadounidenses tienen por ver a Rauch como un artista anti-comunista liberado y recompensado por el capitalismo. No obstante, no es que Rauch enarbole ninguna bandera anticapitalista, sino que, dejando aparte el antagonismo, mediante un análisis de mayor calado puede corroborarse que Rauch muestra un realismo socialista fracasado, paradójicamente con las mismas armas propagandísticas que este último utilizó. Ello, sin embargo, no tiene por qué posicionarlo directamente como defensor del capitalismo.

La puesta en crisis del proyecto de «hombre nuevo» defendida por el Comunismo ocurre, curiosamente, en «terreno conocido». Según esto, acaba conformándose consecuentemente cierta atmósfera siniestra que aparece «cada vez que nos alejamos del lugar común de la realidad, es decir, cuando nos enfrentamos a lo imposible» (Roas, 2001: 11). En ese sentido, en la mayoría de los relatos donde aparece lo ominoso, como en *El hombre de arena* (1816) de E.T.A. Hoffmann, que sirve a Freud para desarrollar su teoría sobre lo siniestro, los fenómenos más raros, peculiares o perturbadores emergen de ambientes conocidos o familiares, borrándose «los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantás-

tico» (Freud, 1988: 244). Estas situaciones pueden servir como espacio en el que se transfieren contenidos reprimidos por la conciencia o por la situación política del momento. Desde esa línea catártica, todos los medios expresivos están repletos de ejemplos en los cuales se dice por medio de eufemismos aquello que no se puede expresar en la realidad. Un estado, en definitiva, en el que impera la ley del miedo y el silencio paraliza a una población sospechosa ante las acciones que pueda emprender el enemigo, como transmite el cuadro *Hüter der nacht* (2014, col. Particular).

Tomadas a modo de metáforas de la paranoia a la que induce cualquier totalitarismo —con su implícita pérdida de orientación y confusión entre realidad y ficción—, la vertiente romántica de las composiciones de Rauch puede estar denunciando afecciones por las que, desde un prisma socio-histórico, siempre atraviesa la colectividad en aras de la política. Se trata de una insinuación que debiera conducir al público, como ente implicado, a establecer un «contrato de veridicción» (Greimas, 1983) en función de descubrir de qué «verdad» se está hablando ahí: una verdad de la experiencia en el arte no equivalente a la verdad objetiva de la ciencia. Según establece Alfons Gregori (2007: 216), para hablar de este espacio fantástico que aparece «in-between» y llegar a tratar lo ideológico a través de lo estético, «la literatura fantástica ha tomado su elevado grado de literalidad a través de un proceso igualmente analizable desde la perspectiva socio-crítica, pero enlazando con su incapacidad por establecer una Verdad única, precisamente por su supuesta naturaleza de inestabilidad inherente o estructural y su carácter ontológico turbulento». Dichas afirmaciones encajan perfectamente con lo aquí tratado, en tanto que constructos comunicativos con valor epistemológico no convencional.

Dejando de lado lo que Gregori (2007: 217) denomina «simplismo entorno al protagonismo de la estética realista enraizado en el progresismo socialista», desde el postsocialismo de las imágenes de Rauch se puede ahondar en una perspectiva flexible de lo ideológico que, delatando sus propias incoherencias, todavía posea el fin último de apelar a las masas para que la reciban y asimilen. Así, aunque ahora pueda pensarse que la ideología del realismo socialista está disuelta, al preguntarse por cómo puede perdurar más allá de lo ilusorio el concepto de ideología, Michael Freeden (2013: 30) establece su origen en el seno mismo del marxismo, el cual condenaba «las condiciones sociales en el capitalismo como fuente de una ilusión ideológica». Por contra, según Karl Mannheim, la ideología es «un reflejo de todos los contextos históricos y sociales» que influyen «en los procesos de pensamiento de los seres humanos»; a través de ellos se admite que el conocimiento es un proceso coo-

perativo de la colectividad, manifestándose tanto a nivel social como psicológico. De este modo, también puede ser utilizada de forma maquiavélica para coaccionar y manipular deliberadamente a los sujetos, dado que:

Al fin y al cabo, los grupos humanos operan sobre la base de rituales, prejuicios, historias y narrativas compartidas, elementos que las ideologías incorporan. (...) Lo inconsciente y lo irracional sólo podrían llegar a ser desenmascarados en un estadio más avanzado del desarrollo social, una vez se lograra justificarlos de modo racional. La eficacia de ese desenmascaramiento sería siempre algo limitado, pues Mannheim asumió de partida la visión marxista de la ideología como velo de las condiciones reales de la sociedad por los intereses de la clase dominante. Pero a esta visión estática de la ideología añadió la noción paralela de utopía. (Freeden, 2013: 31)

Una comprensión holística y totalizadora de la ideología, más allá de la determinación materialista o de visiones psicológicas agregadas, se observa como un fenómeno sistémico y ordenado. Es por ello que, entre la interacción de la lógica, la cultura y las emociones (y sus significados), según establece Teun A. van Dijk (1999: 21) al definir la ideología —desde una óptica multidisciplinar que congrega conocimiento, sociedad y discurso—, se la pueda llegar a considerar como un lenguaje con analogías que suscitan diferentes interpretaciones sobre su naturaleza y funcionamiento. Se establece, de esta manera, como forma de conocimiento social en tanto que «base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo». De ahí que el lenguaje, en definitiva, acabe siendo el terreno por que el pasa cualquier entramado gramatical, pragmático o retórico, ideológico o fantástico. Enlazando así con Todorov (1980: 15), el intérprete siempre se enfrenta a «tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico», y es en alguno de estos donde, como afirma Rosalba Campra (2001: 157), «no existe lo fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de los límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como ruptura o carencia de funciones en sentido extenso; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje».

Desde estos tres niveles de análisis se podría interpretar la pintura de Rauch como la representación de un tipo de sociedad que, aunque nos resulte familiar, solo existe ahí, con una cultura conformada y una ideología propia. Para ello, podrían seguirse las pautas antropológicas que establece Clifford Geertz en *La interpretación de las culturas* (1973), por ejemplo. A fin de adecuar su proceder al presente contexto, Gregori (2007: 219) comenta que Geertz «realza la participación de elementos como la metáfora, la analogía, la ironía, la

ambigüedad o la paradoja en el proceso de construcción de aseveraciones ideológicas significativas en lo simbólico». Prosiguiendo por esa línea, en «La ideología como sistema cultural», Geertz (2003: 184) señala cómo el símbolo es acogido por la sociedad: «o bien engaña a los desinformados (según la teoría del interés) o bien excita a los irreflexivos (según la teoría de la tensión)». Con todo, más allá de tal aseveración, el hecho de considerar que, efectivamente, «el símbolo podría derivar su fuerza de su capacidad de aprehender, formular y comunicar realidades sociales que se sustraen al templado lenguaje de la ciencia» (Geertz, 2003: 184) ayuda a comprender que este exprese significaciones complejas que conducen, en el caso de Rauch, a la problematización del arquetipo del nuevo hombre promulgado por el Comunismo, «desde la complejidad de relación social y personal de los individuos con su propia realidad y de la imposibilidad de participar sin necesidad de mediar en esa realidad» (Infantes García-Carpintero, 2016: 220).

4. UTOPIA FRACASADA Y DISTOPIA POSTSOCIALISTA RETROFUTURISTA

Según la primera acepción del DRAE, la utopía supone un «plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización», refiriéndose en la segunda a una «representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano»; en cambio, la distopía es definida como «representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana» (RAE, 2018). Durante la disolución del realismo socialista como arte hegemónico tras la era Stalin, los utópicos sueños sobre el «hombre nuevo» dejan paso a valores más conservadores en un pueblo marcado por el trauma de la revolución y el estalinismo. Una vez caído el muro de Berlín, aquellos ideales se presentan como una conspirativa «alucinación diabólica, extraña a Rusia, venida de Occidente» (Groys, 2008: 151). El pueblo deja atrás el ideal utópico considerando que, durante el mandato de Stalin, una fuerza demoniaca se apoderó de Rusia, siendo ese el recurso para curar su drama psicológico. La misma apertura que posibilitaba esa visión daba pie a que las corrientes artísticas alternativas al realismo socialista propusieran universos autónomos que conllevaban el hermetismo propio de cada creador y su verdad última sobre el mundo. En tanto que utopías individuales, todo ello sustituía a la promulgada por el Comunismo.

En ese sentido, desde su personal concepción de la memoria histórica, Rauch reflexiona acerca de la fracasada utopía prometida por el régimen co-

munista, y también acerca de la del mundo nuevo que la RDA esperaba conocer a la par de la reunificación. Es por ello que, con posterioridad al reencuentro de actitudes y tradiciones culturales, Rauch acaba sintetizando los dos modelos: la modernidad occidental y sus promesas de felicidad, propuestas por el liberalismo político y económico, y la decadencia de un socialismo soviético que vive un estancamiento político interno, como una realidad que aporta la estructura necesaria para que su construcción fantástica pueda tener lugar. Elegir en ese contexto lo fantástico como modo de representación puede dar la impresión de ser un mero eufemismo que responda, de hecho, a la inquietud por describir los abismos a los que nos acerca el desengaño del proyecto socialista y el peligro que supone la renuncia ante el progreso neoliberal. Impasibles y ajenos a su propio entorno, sus personajes parecen, por tanto, resignados a cumplir la tarea para la que han sido convocados, produciendo una sensación inquietante. Esa misma situación de acción repetida al infinito ubica la escena en un momento atemporal, ignorando si pertenece al pasado o al futuro. Mientras se hallan absortos como presos de un bucle absurdo de quehacer sin finalidad, sobrellevan su convivencia con toda una serie de fenómenos o mutaciones imposibles.

Esta narración alegórica de cierto sentido histórico truncado aún la decadencia y dilemas propios de la ficción, al admitir sus propias contradicciones internas heredadas de la tradición romántica. Ello conduce, directamente, a la disgregación total de un ideal utópico que acaba tornándose distopía. Aun así, esta lucha de contrarios convergentes alude a un complejo cambio cultural que sigue guardando una esencia utópica, como visión de una sociedad sin fisuras que, en realidad, siempre es pensada por grupos sociales oprimidos. En definitiva, la intención transformadora que posee la utopía no deja de ser para el individuo actual una ideología progresista que desatasca las anquilosadas estructuras conservadoras. De ahí que, ante la siguiente pregunta: «Los personajes de sus obras parecen moverse entre el sueño y la vigilia, entre la historia y la ficción. ¿Significan ellos, de alguna manera, la utopía y el absurdo que rodea la existencia del mundo actual?», Rauch responda: «Sí, en absoluto. Es decir, me alegraría mucho si fuera acogido así. Se demuestra así que el estado atmosférico del mundo puede ser caracterizado de este modo acertadamente, precisamente sin pretenderlo, simplemente dejando que provoque ahondamiento introspectivo en nosotros para después, en la superficie, situarlo en nuevos contextos» (Matos, 2008).

Según señala Roger Bozzetto (2001: 227) al plantear cómo lo fantástico «interfiere una relación específica del hombre con el mundo»:

En la ciencia ficción, la Utopía es cuestión de un «no dicho», pero no de un «imposible de decir»: lo «otro posible», porque es analógico, no escapa del universo de representación. En lo Fantástico, se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo «otro posible» ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo «otro que sin embargo está ahí».

Por eso, ante esos abismos abiertos por el siglo xx que parecen instalar al individuo contemporáneo en la repetición, las imágenes ofrecidas por el género fantástico pueden ayudar a que se acerque a eso «otro posible»; a una especie de ucronía, a modo de historia alternativa o reconstrucción histórica basada en hechos posibles no sucedidos realmente, para salir del nihilismo en el que parece sumido.

Las secuelas ideológicas del escepticismo contemporáneo, producto de fenómenos contradictoriamente complejos que también conllevan el fracaso de políticas neoliberales, convierten el relativismo en una terapia expiatoria que puede llegar a rendirse a la desesperación esperpéntica antes de acusar a la razón. Desde esa perspectiva, según Frederic Jameson (2009: 227):

El arte se convierte así en un síntoma crucial, si no de la calidad de la vida cotidiana en la utopía, sí al menos de lo que las personas temen que pudiera resultar ser; y la representación artística del acontecimiento —desde la mera perspectiva de que suceda algo interesante hasta la disponibilidad de lucha y conflicto, y más allá de ellos, de la propia historia— se convierte en el laboratorio experimental en el que se sondea la utopía, para explorar qué satisfacciones puede aportar a los sujetos modernos. (...) la utopía del exceso, tan plenamente como la utopía de la privación, está calculada para despertar las ansiedades hasta de los lectores utópicos más posmodernos, y para delatar los más profundos temores despertados y estimulados por esta forma.

De ahí que en las pinturas de Rauch la citada utopía, fijada en la reunificación alemana, pueda devenir, distopía postsocialista de tintes anticapitalistas, conllevando una «contradicción entre el valor de la verdad “objetiva” y la conciencia de que aquello que llamamos realidad es un juego de interpretaciones en conflicto» (Vattimo, 2010: 30). Esto comporta una visión no exenta de contaminación entre imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí sin coordinación central. Es decir, una situación tendente a la confusión que, atentando al principio mismo de realidad, adquiere un alcance emancipador cultural e ideológico por extrañamiento.

Un hecho similar que comienza en la década de los cincuenta es la proliferación de proyecciones de escenarios futuros con cierta estética retrofutu-

rista, algo que se acontece como una necesidad. El retrofuturismo, que también aparece bajo entradas como *cyberpunk*, *steampunk* o *dieselpunk*, es un término acuñado por Lloyd John Dunn, editor de la revista *Retrofuturism*, en 1983. Al sugerir viajes temporales, propone visiones futuristas presentadas bajo estéticas anteriores a la década de los sesenta. Este recurso ayuda a encontrar el significado del pasado a fin de anteceder el porvenir, regulando así el presente. Por esta razón, también puede recurrir a la ucronía como «reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos» (RAE, 2018). La crisis del socialismo planteada en la distopía postsocialista retrofuturista de Rauch adopta esta actitud anacrónica, estableciendo una fusión de irrupciones imposibles en la realidad como las practicadas en el cómic o el cine.

5. LABERINTO PSICOLÓGICO DE MITOS RENOVADOS EN LO «FANTÁSTICO TRASCENDENTAL»

Existe en la obra de Rauch una raíz de carácter neoclásico que va más allá de la impronta depositada por el realismo socialista. El Neoclasicismo surge en el siglo XVIII y, reflejando los ideales de la Ilustración, recupera y reinterpreta los mitos clásicos. Posteriormente servirá de base a Sigmund Freud a la hora de explicar metafóricamente los tipos psicológicos y arquetipos. Tomando esta recurrencia para explicar los hechos a través de mitos, se puede tomar de referencia una determinada actitud mitocrítica (Durand, 2013) para discernir el significado del universo simbólico que propone Rauch. De este modo, aunque sea tergiversadamente a causa de la irrupción de «imposibles», su imaginario sigue reclamando cierta dimensión mítica.

A fin de posibilitarlo, Gilbert Durand, ubicándose en la antropología general, contribuye a «ampliar los logros de Bachelard y va a sistematizar una verdadera ciencia de lo imaginario. Siguiendo los pasos de la antropología de E. Cassirer y de la poética de G. Bachelard, ubica en el centro del psiquismo una actividad de “fantástico transcendental”. Lo imaginario, esencialmente identificado con el mito, constituye el primer sustrato de la vida mental» (Wunenburger, 2008: 21). Si Rauch se refería a la circunstancia antagónica de los dos bloques de la Guerra Fría, o a dicotomías tales como interior y exterior, también Durand (1982) recurre a dos grandes regímenes de imágenes para explicar su concepto «fantástico transcendental», que desde Novalis «designa un poder figurativo de la imaginación que excede los límites del mundo sensible» (Wunenburger, 2008: 25): lo diurno (compuesto por las estructuras esquizomorfos o heroicas) y lo nocturno (com-

puesto por dos grupos de estructuras constitutivas del simbolismo cíclico —las estructuras místicas, por un lado, y las constitutivas de los símbolos de inversión e intimidad, por otro). Establece, así, una organización simbólica de lo imaginario.

En la renovación del mito clásico, coincidiendo con Durand (1982: 375), «la función fantástica desborda el mecanismo de rechazo tal como lo concibe el psicoanálisis clásico», pues no solo se simboliza lo que es rechazado. En su comprensión, por tanto, «está la raíz de todos los procesos de la conciencia y se revela como la marca originaria del Espíritu» (Durand, 1982: 378), de ahí que la disolución temporal del espacio onírico sea el lugar idóneo para situar el carácter transcendente de lo fantástico. Por eso mismo, en las composiciones de Rauch se percibe cierta aura vinculada con su propensión a pintar santos. Se trata de la transmisión de una conciencia espiritual transcendental que, soterrada en el inconsciente colectivo, refiere, según sus propias palabras, a «aquella parte que nos une entre nosotros, transportando consigo las imágenes eternas» (Cué, 2016). Esto lo define como «akashá», término sánscrito que quiere decir cielo, espacio o éter, a modo de esencia o energía unificadora que fundamenta todo el mundo material. Finalmente, bajo un mismo hilo conductor, su «federalismo» manifiesto refleja la complejidad del individuo contemporáneo por medio de una función fantástica que, desde la incomunicación, aparta el rechazo e integra opuestos, defendiendo su propia autonomía.

Esta tensión, puede conducir a una esquizofrenia implícita en la asunción del antagonismo. No obstante, desde su parábola pseudohistórica mira en realidad a una reunificación de mayor alcance que, inevitablemente, conlleva la desestabilización de la realidad. Aun así, esta amenaza inicial podría llegar a desactivarse y percibirse como algo exótico, lo que supondría reconocer los hechos como naturales y adscribiría el conjunto a lo maravilloso. En ese sentido, evitar tal circunstancia depende de una adecuada interpretación que insista en señalar las irrupciones imposibles que perturban la realidad y ayudan a cuestionarla, manteniendo la pintura de Rauch dentro del género de lo fantástico. Ello implica no olvidar la historia, tomar conciencia. Es por ello que, en relación al sistema de creencias que se fija alrededor de imágenes y su particular mitología, Roger Caillois (1970: 10) vincula lo maravilloso a la progresión de creencias y miedos generados en el individuo ante el desconocimiento del contexto o la incertidumbre ante el futuro, algo «que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia»: lo fantástico, a su parecer, «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita casi

insuportable en el mundo real». De este modo, mientras se recuerde la historia, esa irrupción seguirá presente.

En consecuencia, la recuperación polisémica del mito moderno, en oposición al mito clásico o genuino que abordan Roland Barthes, Ernst Cassirer o Hans-Georg Gadamer, lleva al sujeto a su necesaria unificación propiciada por el símbolo, de forma similar a la propuesta que Carl G. Jung expone en *Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo* (1958). Dando alas al inconsciente y a lo fantástico transcendental, Jung (2018) se aleja del planteamiento que subsume la creación mítica en una intención premeditada, como la sostenida por Ernst Cassirer (1968: 333) en adecuación a la política del siglo xx. Nos hallamos frente a la búsqueda del mito como aparato de identificación que, en definitiva, se asimila al objetivo de un pueblo alemán sumido en el problema de identidad causado por pretender olvidar el nacionalsocialismo o el comunismo, cosa que provoca que la ideología se confunda con una construcción deliberada del mito (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2002: 26), a lo que se añaden altas dosis de ambigüedad.

Desde el desleimiento ideológico, el mito moderno se solidifica en narrativas de ficción que desencadenan unas hermenéuticas que interpretan la realidad de forma estandarizada. A la inversa de lo que supondría la asimilación de un «mito original», que viene a implantar un orden universal, el mito moderno, en cambio, parece como si estuviera desconectado de la realidad, con la que mantiene, sin embargo, una relación fantasmagórica. Al extremo, la aparición del «fantasma» se produce entre la realidad y el mito. Para definir lo fantástico en este contexto dicho fantasma no se perfila como «la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real» (Campra, 1985: 97). El mito, por dicha razón, puede armonizar contradicciones culturales o sociales si se entiende como una ideología alienante. Desde una arbitraria «pseudo-racionalidad moderna» (Castoriadis, 2013: 252), una interpretación arbitraria de su imaginario conduciría a un «delirio sistemático». De ahí que, desde la óptica postsocialista aquí expuesta, ciertos «rasgos esenciales de la burocracia de otros tiempos, como la referencia al “precedente” de la voluntad de abolir lo nuevo como tal y de uniformizar al flujo del tiempo» sean sustituidos, en la obra de Rauch, «por la anticipación sistemática del porvenir; el fantasma de la organización como máquina bien aceiteada cede su lugar al fantasma de la organización como máquina autorreformatora y autoexpansiva» (Castoriadis, 2013: 255). Y todo ello arrastra consigo una reflexión acorde al cambio experimentado.

CONCLUSIONES

Desde la disolución ideológica presente y la constancia de la memoria histórica de los sucesos acaecidos durante el siglo xx, Rauch despliega una obra que presenta el conflicto antagonista mediante el género de lo fantástico. En ella, insólitas irrupciones imposibles desestabilizan la realidad y la cuestionan, mientras un impulso oculto por la distopía (aquella que se dibuja en la reunificación de diferentes estados) crea nuevos mitos sustitutivos de los antiguos a partir de su conformación simbólica. Esta circunstancia, contemplada desde la complejidad psíquica del individuo contemporáneo, reclama la emergencia de lo fantástico transcendental, que confía en el poder de la imaginación para superar cualquier alienación totalitarista traumática, excediendo los límites del mundo sensible. Las ideologías férreamente delimitadas del pasado son ahora sustituidas por nuevos mitos del imaginario social contemporáneo. Tales mitos ya no aparecen para solucionar problemas del individuo, sino que, apartados de la realidad, establecen un fantasma; un «entre» por el que tratar lo ideológico desde lo estético.

Así, la función que desempeña el imaginario de posmoderno anacronismo ecléctico propuesto por Rauch es mostrar la crisis de valores del realismo socialista, aunque guardando en su seno un potencial utópico que camina hacia una esencial energía unificadora. De este modo, amplía su radio de transmisión no solo para hacer reflexionar al espectador sobre la realidad desde el género fantástico, sino para indagar, igualmente, acerca de aquellos mensajes subliminales que mantienen el debate en torno a cuestiones ideológicas de fondo y sobre cómo se adapta a ellas el ente social. En última instancia, puede que sean las artes —y los «sueños» que proponen— una de las vías más amables para llegar al inconsciente colectivo y trascender cualquier trauma arrastrado desde el pasado, conformando así a un verdadero ser humano renovado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARESTÉ, José María (2015): «La Guerra Fría caldea las películas», *Nueva revista de política. Cultura y arte*, núm. 152, pp. 194-206.
- BOZZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes. Imágenes*, trad. Dolores Serra y Néstor Sánchez, Edhasa, Barcelona.

- CAMPRA, Rosalba (1985): «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata*, núm. 1, pp. 95-111.
- (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- CASSIRER, Ernst (1968): *El mito del Estado*, trad. Eduardo Nicol, Fondo de Cultura Económica, México.
- CASTORIADIS, Cornelius (2013): *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, Tusquets, Barcelona.
- CUÉ, Elena. (2016): *Entrevista a Neo Rauch*, disponible en <<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41419-neo-rauch-entrevista>> [Fecha de consulta: 1 de junio de 2019].
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Mauro Armíño, Taurus, Madrid.
- (2013): *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, trad. Alain Verjat, Anthropos, Barcelona.
- ECO, Umberto (1995): *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. Juan Gabriel López Guix, Cambridge University Press, Madrid.
- EISENMAN, Stephen F., et al. (2001): *Historia crítica del arte del siglo XIX*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Tres Cantos.
- FREEDEN, Michael (2013): *Ideología: una breve introducción*, trad. Pablo Sánchez León, Ediciones Universidad de Cantabria, Santander.
- FREUD, Sigmund (1988): *Obras completas, XVII: de la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires.
- GADAMER, Hans-Georg (1999): *Verdad y método, I*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca.
- GEERTZ, Clifford (2003): *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona.
- GRAEF, Nicola (2016): *Neo Rauch - Gefährten und Begleiter*, disponible en <<https://youtu.be/Qe90nghp7p4>> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2019].
- GREGORI, Alfons (2007): «Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico», en Ana María Morales y José Miguel Saldiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico: Actualidad e historia*, Cálamo, Palencia, pp. 215-231.
- GREIMAS, Algirdas Julius (1983): *Del sentido, II. Ensayos semióticos*, trad. Esther Diamante, Gredos, Madrid.
- GROYS, Boris (2008): *Obra de arte total Stalin*, trad. Desiderio Navarro, Pre-Textos, Valencia.
- GUTIÉRREZ, Blanca (2017): «Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 39 (111), pp. 41-90.
- HAMILTON, Annette (2011): «Neo Rauch: Post-socialist Vision, Collective Memories», en Gerhard Fischer y Florian Vassen (eds.), *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Rodopi, Nueva York, pp. 177-189.
- HOBBS, Robert (2005): «Las deliberadas ambigüedades de Neo Rauch», en *Neo Rauch*, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, pp. 22-27. [Catálogo de exposición].

- HÖLDERLIN, Friedrich (1987): *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Ediciones Hiperión, Madrid.
- INFANTES GARCÍA-CARPINTERO, Roberto (2016): *La pintura de la ex República Democrática Alemana a través de los artistas más destacados de la Escuela de Leipzig: Neo Rauch y predecesores*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca. [Tesis doctoral inédita]
- ISER, Wolfgang (1989): «La realidad de la ficción», en Rainer Warning (coord.). *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, pp. 165-196.
- JAMESON, Frederic (2009): *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, trad. Cristina Piña Aldao, Akal, Tres Cantos.
- JUNG, Carl G. (2018): *Un mito moderno. De cosas que se ven en el cielo*, trad. Carlos Martín Ramírez y Jorge Navarro Pérez, Reediciones Anómalas, Alicante.
- KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*, trad. Lucrecia Moreno de Sáenz, Gedisa, Barcelona.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, y Jean-Luc NANCY (2002): *El mito nazi*, trad. Juan Carlos Moreno Romo, Anthropos, Barcelona.
- LANG, Lothar (1983): *Pintura y Gráfica en la RDA*, Arte y Literatura, La Habana.
- MATOS, Dennys (2008): «“Soy sencillamente un pintor”. El alemán Neo Rauch y la Escuela de Leipzig: de la decadencia del realismo Socialista al esplendor del mercado artístico global», *Portal cultural de Cuba*, disponible en <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/soy-sencillamente-un-pintor-67229>> [Fecha de consulta: 2 de junio de 2019].
- PARRAMON, Pere (2016): «Presentación», *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, núm. 2, pp. 9-15, disponible en: <<https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n2-parramon>> [Fecha de consulta: 4 de junio de 2019]. <<http://doi.org/10.5565/rev/brumal.320>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018): *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., disponible en <<https://dle.rae.es>> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2019].
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-46.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997): «La auténtica ficción es que la realidad existe», trad. Paloma Tejada Caller, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 207-238.
- SCHURIAN, Walter (2003): *Arte fantástico*, trad. Pablo Álvarez Ellacuría, Taschen, Colonia.
- TODOROV, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Pre-mia, México.
- VAN DIJK, Teun A. (1999): *Ideología: un enfoque multidisciplinario*, trad. Lucrecia Berrone de Blanco, Gedisa, Barcelona.
- VATTIMO, Gianni (2010): *Adiós a la verdad*, trad. María Teresa d’Meza, Gedisa, Barcelona.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2008): *Antropología del imaginario*, trad. Silvia Labado, Del Sol, Buenos Aires.