

LA OTRA PARTE DE ALFRED KUBIN Y LA SUBVERSIÓN DE LOS CONTRARIOS

ALFRED KUBIN'S *THE OTHER SIDE* AND THE SUBVERSION OF CONTRADICTION

Julia Magdalena Piechocki-Serra

Universidad de Salamanca, España

ORCID: 0000-0003-0069-5650

julia.piechocki@usal.es



| Resumen |

La obra artística y literaria de Alfred Kubin se caracteriza por la difuminación o, mejor, subversión de los límites entre realidad y ficción. Para profundizar en este argumento, y ponderar los términos que lo sostienen, este artículo empieza por conjurar significativas valoraciones sobre la obra por parte de destacados contemporáneos del autor. El objetivo, no obstante, es el de proponer una nueva lectura de la única novela de Kubin, *La otra parte - una novela fantástica* que data de 1909. La imaginación kubiniana, tal como se despliega en su narrativa y escritura, emana de un trabajo compositivo y de invención que explora los límites de lo que tiene forma y de lo disforme, en una morfología 'bizarra' o 'barroca' que desdibuja, y reevalúa, la relación entre lo formal y lo informal como contrarios. En última instancia, el mundo posible de la novela nos devuelve el colapso del binomio utopía/distopía. De este colapso productivo depende el valor alegórico del relato de Kubin.

Palabras clave: Utopía; Distopía; Perla; Patera; Bell.

| Abstract |

Alfred Kubin's artistic and literary work is characterised by the blurring or, rather, subversion of the boundaries between reality and fiction. To deepen this argument, and ponder the terms that sustain it, this article begins by conjuring up significant evaluations of the work by prominent contemporaries of the author. The aim, however, is to propose a new reading of Kubin's only novel, *The Other Side - a fantasy novel* dating from 1909. Kubin's imagination, as it unfolds in his narrative and writing, emanates from a compositional and inventive work that explores the limits of what has form and what is deformed, in a 'bizarre' or 'baroque' morphology that blurs, and re-evaluates, the relationship between the formal and the informal as opposites. Ultimately, the possible world of the novel returns us to the collapse of the utopia/dystopia binomial. The allegorical value of Kubin's narrative depends on this productive collapse.

Keywords: Utopia; Dystopia; Perle; Patera; Bell.

Recibido/Received: 02/07/2025

Aceptado/Accepted: 07/07/2025

| Introducción |

La otra parte - una novela fantástica de Alfred Kubin, publicada por primera vez en 1909, constituye la única incursión narrativa del artista austriaco, conocido principalmente por su obra gráfica, caracterizada por atmósferas oníricas, siniestras y simbólicas. En las últimas décadas, esta novela ha sido objeto de una creciente atención en el ámbito de la investigación literaria y cultural, lo que ha llevado a un proceso de redescubrimiento de su complejidad formal, simbólica y filosófica. Escrita durante un periodo de intensa transformación estética y cultural en Europa Central, la novela se erige como un testimonio fascinante del cruce entre arte, literatura y concepción de la psique humana, en un momento en que las nociones de modernidad, subjetividad y realidad estaban siendo intensamente cuestionadas.

Desde su aparición, *Die andere Seite* ha desconcertado a lectores y críticos por igual, y en los últimos años ha sido objeto de diversos enfoques analíticos, que han contribuido a iluminar su riqueza semántica y su polisemia interpretativa. Anneliese Hewig fue una de las primeras investigadoras en abordar la novela desde una perspectiva filológica y documental, utilizando fuentes primarias conservadas en el archivo Kubin. Su estudio, *Phantastische Wirklichkeit: Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman 'Die andere Seite'* (1967), sentó las bases para posteriores aproximaciones al texto, al prestar atención al contexto biográfico y al proceso creativo del autor.

En 1988, Phillip H. Rhein propuso un análisis estilístico con un marcado interés en los aspectos formales del relato. En su trabajo *Towards a Poetics: An Analysis of Alfred Kubin's 'Die andere Seite'*, Rhein destaca la ambigüedad narrativa y la atmósfera alucinada de la novela, proponiendo una lectura centrada en el lenguaje como generador de significados fluctuantes, en la línea de una poética de lo fantástico que desestabiliza las categorías tradicionales del relato.

Brigitte E. Jirku, por su parte, propuso en 1995 una lectura desde la historia de las ideas, al situar *Die andere Seite* como un antecedente del surrealismo. En su estudio *Alfred Kubin's 'Die andere Seite' als Vorbote des Surrealismus*, Jirku rastrea las formas oníricas, los automatismos y los procesos de disolución identitaria presentes en la novela, vinculándolos con preocupaciones propias del movimiento surrealista, que surgiría oficialmente años más tarde con el manifiesto de André Breton en 1924.

La literatura secundaria más reciente ha ampliado aún más el espectro de interpretaciones. Destaca el análisis de Jon Hughes (2007), *Modernity and Ambivalence in Alfred Kubin's 'Die andere Seite'*, en el que se examina la novela desde una óptica sociocultural. Hughes se centra especialmente en los personajes principales, Patera y Bell, para explorar las tensiones entre tradición y modernidad, racionalidad y locura, civilización y caos, que atraviesan la obra y reflejan la ambivalencia de la modernidad en la Europa fin-de-siècle.

Por su parte, Joshua Köb (2015), en su tesis de maestría *Heterotopien und Gouvernementalität in Alfred Kubins Roman 'Die andere Seite'*, aplica conceptos foucaultianos como “heterotopía” y “gubernamentalidad” para interpretar el Reino del Sueño como

un espacio de alteridad radical, una geografía simbólica que oscila entre la utopía y la distopía. Su análisis revela la profunda estructura de control y vigilancia implícita en este reino imaginario, así como los mecanismos de poder que regulan la vida en su interior.

Más recientemente, en 2021, Giulia Fanetti publicó un estudio innovador en el que propone una lectura post-habsbúrgica y postcolonial de la novela. En *Il demiurgo è ibrido, ovvero ermafrodita. Letture postasburgica e postcoloniale di 'Die andere Seite' di Alfred Kubin*, Fanetti examina la figura del demiurgo como un ser híbrido, ambiguo y andrógino, cuya autoridad creadora remite a imaginarios imperiales en decadencia. Su enfoque se detiene especialmente en el componente geopolítico de la obra, que sitúa la acción en un espacio asiático colonizado, y donde resuenan fantasmas del pasado imperial austrohúngaro.

Como puede apreciarse, la novela ha suscitado un espectro notable de interpretaciones, que abordan su riqueza desde múltiples perspectivas: literaria, filosófica, política, psicoanalítica y estética. La obra se presenta así como una encrucijada de discursos y visiones del mundo, lo que explica su persistente fascinación para críticos contemporáneos. Pese a esta variedad de enfoques recientes, la recepción de *Die andere Seite* no siempre fue tan fructífera. Como recuerda Manfred Durzak, su resonancia inicial fue significativa sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, cuando se publicaron numerosas ediciones hasta 1928. Sin embargo, tras este periodo, “el éxito se desvaneció. Ni siquiera la edición publicada en 1962 por la editorial Deutscher Taschenbuch Verlag logró revertir esta tendencia, que no sin razón presentó la novela como una ‘excavación literaria’”¹ (Durzak, 1969, p. 147). Esta percepción como una pieza “enterrada” o marginal contrasta con la atención que hoy se le presta como un texto clave para comprender ciertas tensiones culturales del siglo XX.

En sus escritos autobiográficos, Kubin mismo expresó una relación ambivalente con su única novela. En el ensayo *Skizze meines Lebens*, afirma: “Con mi novela fantástica *Die andere Seite*, que tuvo una gran resonancia, y algunos ensayos especializados además de memorias elaboradas, me aventuré en el ámbito de la literatura”² (Kubin, 1977, p. 97). El uso del término *aventura* parece indicar que Kubin no concebía su trabajo narrativo como parte de su núcleo artístico, sino como un experimento, quizá incluso una anomalía dentro de su trayectoria como dibujante. Esta percepción subjetiva puede haber contribuido al relativo olvido de la obra durante décadas, al ser considerada por su propio autor como una digresión, más que como una producción central de su pensamiento creativo. Esa ambivalencia se refleja también en un pasaje notable de su autobiografía, donde Kubin describe la génesis de la novela y las inquietudes que esta le provocó:

[...] así que mi novela fantástica *Die andere Seite* fue escrita en apenas doce semanas. En las siguientes cuatro semanas la ilustré. Sin embargo, después me sentí agotado y sobreexcitado, y me asaltaron preocupaciones sobre esta aventura.

¹ Las traducciones del alemán al español son de la autora del artículo presente (original: *Danach verblaßte allerdings der Erfolg. Daran hat auch wenig die Ausgabe im Deutschen Taschenbuch Verlag geändert, der den Roman 1962 nicht zu Unrecht als ‚literarische Ausgrabung‘ vorstellte.*).

² Original: *Mit meinem phantastischen Roman “Die andere Seite”, der starken Widerhall fand, und ein paar Fachaufsätzen sowie verarbeiteten Erinnerungen wurden Ausflüge ins Gebiet der Literatur gewagt.*

No tengo un juicio competente en cuestiones literarias, nunca había escrito nada antes con la intención de publicarlo; de hecho, escribir en sí me resulta una actividad antipática; nunca en mi vida he escrito un poema. Temía poner en peligro mi reputación como artista con la publicación de *Die andere Seite*, especialmente porque desde temprano algunos quisieron detectar inclinaciones literarias en mis dibujos³ (Kubin, 1977, p. 41).

Este valioso testimonio pone de relieve una tensión interna entre la pulsión creativa y el miedo a la recepción. En las palabras citadas, cargadas de autoironía y de una forma de modestia que podría considerarse estratégica, se vislumbra una figura dividida entre el impulso de creación total y la autorregulación profesional. La supuesta repulsión hacia la escritura contrasta con la intensidad visionaria de su novela, lo que lleva a pensar que estas afirmaciones podrían responder más a una construcción de imagen que a una auténtica desvalorización de su obra narrativa.

Este artículo parte, por tanto, del análisis de estas aparentes contradicciones —entre palabra e imagen, entre dibujo y escritura, entre reputación y riesgo creativo— para explorar la disolución de los límites categoriales en *Die andere Seite*, así como su recepción por parte de algunos de sus contemporáneos y de la crítica posterior. Lejos de ser una “aventura menor”, la novela se revela como un espacio privilegiado para pensar las fracturas culturales del siglo XX desde un prisma estético singular y profundamente perturbador.

| La ‘tranquilidad agitada’ de Kubin |

En una carta dirigida a Ernst Schoen el 2 de febrero de 1920, Walter Benjamin establece una comparación entre el arte visual de Odilon Redon⁴ y las ilustraciones de Kubin. Por un lado, considera al artista francés superior al austriaco; por otro lado, y esto es más relevante en este contexto, identifica un denominador común entre ambos: lo que él llama la ‘belleza bizarra’. La carta comienza mencionando la reciente lectura de una de las grandes obras del romanticismo francés, *La cartuja de Parma*, publicada en dos volúmenes en 1838 y como libro en 1841. En el siguiente fragmento, primero se refiere a Odilon Redon y luego a Alfred Kubin:

En las últimas dos semanas he leído uno de los libros más maravillosos: *La Charreuse de Parme* de Stendhal. Espero que lo conozca o lo lea lo antes posible. — ¿Ha

³ Original: [...], so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman ‚Die andere Seite‘ geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen. Nachher war ich allerdings erschöpft und überreizt und machte mir bange Gedanken über dieses Wagnis. Ich habe kein maßgebendes Urteil in literarischen Dingen, habe vorher nie etwas zur Veröffentlichung Bestimmtes geschrieben, ja, mir ist das Schreiben selbst eine unsympathische Tätigkeit; nie im Leben habe ich ein Gedicht gemacht. Ich fürchtete, meinen künstlerischen Ruf durch Herausgabe der ‚Anderen Seite‘ zu gefährden, um so mehr, da man früh schon in meinen Zeichnungen literarische Neigungen erkennen wollte.

⁴ En el año 1911, Kubin registró en su escrito autobiográfico el encuentro con el grabador y pintor, al que mostró un gran respeto: “Para poner fin a todas estas cosas, en el invierno de 1905 viajé con mi esposa a París, donde quería ver a los verdaderos artistas de la pintura. [...] Por cierto, no pude resistirme a visitar al anciano Odilon Redon, quien gozaba de la admiración del dibujante Kubin. También logré adquirir algunas obras hermosas y raras del maestro”. (Original: Um allen diesen Dingen ein Ende zu machen, fuhr ich im Winter 1905 mit meiner Frau nach Paris, wo ich die eigentlichen Farbkünstler sehen wollte. [...] Nebenbei konnte ich allerdings nicht widerstehen, den betagten Odilon Redon zu besuchen, der die Verehrung des Zeichners Kubin genoß. Es gelang mir auch, einige schöne und seltene Werke des Meisters zu erwerben. Véase: Kubin, 1977, p. 35)

oído hablar de Odillon [sic] Redon, un pintor francés de la segunda mitad del siglo XIX? Y qué sabe de él. Me encontré con el corpus de sus grabados o dibujos en reproducciones a un precio inasequible en un anticuario de Viena. Algunas de las piezas me parecieron de una gran belleza bizarra y mejores que casi todo lo de Kubin, aunque tienen cierto parentesco con él.⁵ (Benjamin, 1978, p. 233)

No debe pasarse por alto que en este caso la comparación con Kubin es una observación secundaria, siendo Redon el protagonista. Es importante destacar que Benjamin se refiere aquí exclusivamente a la obra artística de Kubin, sin mencionar su novela en este momento. Aun así, al lector le llama la atención el oxímoron 'belleza bizarra'. Al analizar con más detalle la etimología del adjetivo *bizarro*, se pueden identificar significados como 'extraño, peculiar, extravagante', derivado del francés *bizarre*⁶ (asombroso, raro) (véase: "bizzarr", 1993). En mi opinión, esta aparente contradicción simboliza la esencia fundamental de Kubin: la disolución de los límites entre binomios como lo bizarro y lo bello, lo que conduce a una distorsión o borrado de fronteras, pero también a su fusión y transición. Esto se puede observar en sus dibujos, escritos y en su vida. Kubin mismo utiliza –mirando hacia atrás en su carrera– un término similar para describir su actividad artística:

A pesar de todo, al final debo señalar que, en los últimos años, mis obras han encontrado un eco muy vivo en todos los países de la zona cultural alemana. Esto, por supuesto, me complace más que ser considerado un excéntrico envejecido al que una 'comunidad' sigue admirando. Porque cuando uno se esfuerza durante décadas, con todas sus fuerzas, por dar forma a una belleza peculiar, también disfruta del reconocimiento.⁷ (Kubin, 1977, p. 94)

El adjetivo *peculiar* (en alemán: *eigentümlich*) tiene dos definiciones principales: por un lado, puede interpretarse como algo característico o típico de alguien o algo. Por otro lado, puede significar 'extraño' o 'curioso' (véase "peculiar"). Dado que el propio artista menciona el término 'excéntrico', se puede concluir que se refiere al segundo significado. Esta belleza peculiar o bizarra se refleja en su obra –incluida su novela– a través de representaciones grotescas y descripciones inquietantes.

Como señala Hans-Peter Wipplinger, los lugares del pesimista soñador Kubin manifiestan características recurrentes de lo grotesco, la distorsión perceptiva y una decadencia que va más allá de lo físico para instalarse en lo ontológico. Su refugio en Zwickledt, en Alta Austria, donde vivió desde 1906 hasta su muerte en 1959, no fue solo un espacio de

⁵ Original: In den letzten zwei Wochen habe ich eines der herrlichsten Bücher gelesen: die Chartreuse de Parme von Stendhal. Hoffentlich kenn Sie es oder lesen Sie es so bald wie möglich. – Haben Sie von Odillon [sic] Redon, einem französischen Maler aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört? Und was wissen Sie von ihm. Mir begegnete das Corpus seiner Radierungen oder Zeichnungen in Nachbildungen zu einem unerschwinglichen Preise bei einem Wiener Antiquar. Mir schienen die Sachen teilweise von ganz großer bizzarrer Schönheit und besser wie fast alles von Kubin, dabei aber diesem ein wenig verwandt.

⁶ El Diccionario etimológico del alemán añade otra posible procedencia para el término "bizzarr", sobre la cual no se profundiza en el contexto de este aporte: "La palabra francesa proviene del italiano bizzarro 'caprichoso, extraño, singular, valiente', que probablemente sea una derivación de bizza 'arrebato de ira, cólera' (de origen probablemente onomatopéyico)". (cf. "bizzarr").

⁷ Original: Trotzdem stelle ich zum Schluß noch fest, daß seit den letzten Jahren meine Blätter in allen Ländern der deutschen Kulturzone ein sehr lebhaftes Echo finden. Das ist mir freilich lieber, als für einen gealterten Sonderling zu gelten, dem eine 'Gemeinde' bewundernd anhängt. Denn wenn man sich mit Einsatz der letzten Kraft jahrzehntelang um die Gestaltung einer eigentümlichen Schönheit müht, erfreut einen auch die Anerkennung.

retiro físico, sino un entorno simbólicamente cargado que se entrelaza íntimamente con la atmósfera de sus obras, tanto gráficas como literarias. Esta región, envuelta durante casi medio año en una niebla densa y una luz oblicua de tonalidades grises y marrones, proporcionaba un marco climático que resonaba con el imaginario melancólico de Kubin. Al igual que Perla, la capital del Reino de los Sueños en *La otra Parte*, Zwickledt parece suspendida en un tiempo crepuscular, entre lo real y lo visionario, entre la vigilia y el delirio. Wipplinger añade sobre Zwickledt, que durante décadas fue su hogar:

[...] este lugar, al igual que cualquier otro en este mundo, seguía siendo para él un lugar inquietante. Los miedos de Kubin, en comparación con los de su juventud, probablemente disminuyeron con la edad, pero nunca desaparecieron del todo.⁸ (Wipplinger, 2022, p. 35)

Wipplinger observa que este espacio, a pesar de haber sido un lugar de arraigo para el artista durante décadas, nunca dejó de ser para él un “lugar inquietante”. En esta afirmación se insinúa una relación ambivalente entre el creador y su entorno, marcada por la inestabilidad psíquica, la percepción intensificada y un sentimiento constante de extrañeza.

Se trata de miedos existenciales que, al parecer, le producían placer y repulsión al mismo tiempo: “Veo con más claridad el milagro de que lo terrorífico sea maravilloso, de que el abismo sea eternamente tentador.”⁹ (Kubin, citado por Wipplinger, 2022, p. 33)

Una fusión similar de opuestos como placer y repulsión se encuentra en la descripción del primer encuentro entre Patera y el narrador:

Hechizado, incapaz de efectuar el menor movimiento, sólo atiné a pensar: ‘¡Él es el Amo, él es el Amo!’ Entonces me fue dado asistir a un espectáculo indescribible. Los ojos volvieron a cerrarse y el rostro adquirió una animación siniestra y aterradora. Su juego gestual fue cambiando como los colores de un camaleón, cientos... no, miles de veces y en forma ininterrumpida. Con abrumadora celeridad, el rostro aquel fue adoptando sucesivamente los rasgos de un joven, de una mujer, de un niño y de un anciano. Se volvió gordo y enjuto, le salieron excrescencias como a un pavo, se redujo a su mínima expresión y, al cabo de un instante, se hinchó y estiró con orgullo, expresando alternativamente escarnio, bondad, malicia y odio. Se llenó de arrugas y luego se tornó liso como una piedra: era como un inexplicable secreto de la naturaleza, del que no podía separar los ojos. Una fuerza mágica me mantenía atornillado en el sitio, y por mi espalda se deslizaron escalofríos de pánico.¹⁰ (Kubin, versión traducida, 1988, p. 162)

⁸ Original: [...], blieb für ihn dieser Ort – wie vermutlich jeder andere auf dieser Welt – ein unheimlicher. Kubins Ängste wurden, im Vergleich zu jenen seiner jungen Jahre, mit dem Alterwerden wohl gelindert, jedoch nicht aufgelöst.

⁹ Original: Tiefer erblicke ich das Wunder, dass das Grauen herrlich ist, dass der Abgrund ewig lockend ist.

¹⁰ Original: Gebannt, war ich keiner Bewegung fähig, ich dachte nur: ‘Das ist der Herr, das ist der Herr!’ – Jetzt erlebte ich ein unbeschreibliches Schauspiel. – Die Augen schlossen sich wieder, ein grauenhaft schreckliches Leben trat in dieses Gesicht. Das Mienenspiel wechselte chameleonartig – ununterbrochen – tausend – nein hunderttausendfach. Blitzschnell glich dieses Antlitz nacheinander einem Jüngling – einer Frau – einem Kind – und einem Greis. Es wurde fett und hager, bekam Auswüchse wie ein Truthahn, schrumpfte winzig klein zusammen, – war im nächsten Augenblick hochmütig gebläht, dehnte, streckte sich, drückte Hohn, Gutmütigkeit, Schadenfreude, Haß aus, – voll Runzeln wurde es, und wieder glatt wie Stein – es war wie ein unerklärliches Naturgeheimnis, – ich konnte mich nicht abwenden; eine magische Kraft hielt mich wie festgeschraubt, Schrecken überrieselte mich. (Kubin, 2012, pp. 108.)

Aunque el lector es consciente de la ficción de esta descripción fantástica, que casi recuerda un estado inducido por drogas, Kubin logra que el receptor contemple estas contradicciones en su mente como algo real.

La analogía con el campo semántico de los estupefacientes no es extemporánea. Efectivamente, la experimentación con drogas y sus efectos, como alucinaciones y estados alterados, también fue atractivo para algunos contemporáneos de Kubin, entre ellos el ya aludido Walter Benjamin. Una década después de la correspondencia mencionada entre Benjamin y Schoen, y más de 20 años después de la publicación de la novela, Kubin vuelve a ser mencionado por el autor de *Infancia en Berlín*. Se trata del protocolo de un experimento del 7 de marzo de 1931, registrado por Egon Wissing, primo de Benjamin. En relación con sus experimentos con hachís, morfina y mezcalina, la fantasía de Kubin reaparece brevemente, siendo mencionada en el contexto de las experiencias psicofarmacológicas. Casi al final del Protocolo VII, Wissing consigna lo siguiente:

El sujeto¹¹ permanece en Venecia y habla de 'lagunas irreales, nebulosas y encantadas.' 'Molino que pone la queja como las gallinas ponen huevos.' 'Ciudad con jardines donde la gente toma un poco de hachís'. [...] Sigue una pequeña fantasía, cuya relación con las ideas de Kubin las señala el propio sujeto:

'Esta es la historia del creador de tejados que modela los tejados de la ciudad según las formas respectivas'.¹² (Wissing, 1991, p. 596)

Hasta qué punto esta declaración del protocolo es analíticamente valiosa es cuestionable. Sin embargo, deben destacarse dos hechos. Primero, resulta notable que Benjamin mencione a Kubin precisamente en este estado alterado.¹³ En ninguna de las obras recopiladas de Kubin ni en las de Benjamin hay indicios de que ambos hubieran tenido algún tipo de contacto o se hubieran conocido personalmente. A pesar de ello, Kubin parece haber dejado una impresión significativa en Benjamin. Segundo, esta referencia se vincula con la ciudad de ensueño *Perla*, de *La otra parte*, cuyo destino está marcado por la decadencia. Si existe o no una conexión clara entre Venecia y la fantasía que le sigue, queda abierto al debate.¹⁴

Sea como fuere, hay que destacar que Walter Benjamin mencionó a Kubin hasta el final de su vida. Benjamin falleció el 26 de septiembre de 1940, pero aún en mayo del mismo año escribió desde París una carta a Theodor W. Adorno. En ella recuerda la atmósfera del barrio Schwabing de Múnich, donde convivieron numerosos artistas, entre otros

¹¹ Nota: con 'sujeto' se refiere a Benjamin.

¹² Original: V.P. (nota: V.P. = Versuchsperson) verweilt bei Venedig und spricht von 'unechten, schummerigen Zauberlagunen.' 'Mühle, die die Klage so legt, wie die Hühner die Eier.' 'Stadt mit Gärten, wo Leute ein bißchen Haschisch nehmen.' [...] Es folgt eine kleine Phantasie, deren Verwandtschaft mit Einfällen von Kubin die V.P. selbst feststellt. 'Das ist die Geschichte vom Dachmodisten, der die Dächer der Stadt nach den jeweiligen Formen modelt.'

¹³ El fragmento citado no guarda ninguna conexión discutible con las oraciones registradas antes y después, dejando la impresión de ser anotaciones de saltos de pensamientos.

¹⁴ Kubin escribió la novela tras un viaje a Venecia; si la mención de Venecia tiene relación con Kubin o no se deja en duda, ya que las declaraciones en los protocolos de los experimentos con drogas de Benjamin no necesariamente están relacionadas entre sí.

Kubin, y donde tenía lugar un animado intercambio de ideas entre ellos. En esta carta evoca la ‘imagen onírica urbana’ de *La otra parte*:

Finalmente, adopto su buena costumbre de sugerir algunas cosas a través de notas al margen. ‘Eben geht der letzte Zug ins Gebirg’ [Justo ahora parte el último tren a las montañas] es una frase que encaja perfectamente en la atmósfera de Schwabing, al igual que la ciudad onírica ‘Perla’ de Kubin. ‘Perla’ es, de hecho, una ciudad en la que se encuentra el ‘Templo’, detrás de cuyos muros, que contienen la esponja, está guardado el ‘Séptimo Anillo’.¹⁵ (Benjamin, 1978, p. 855)

El término *Marginalie* [‘notas al margen’] es clave en este contexto. Según el *Duden*, la palabra se refiere tanto a una anotación crítica o glosa manuscrita, como a un comentario en el margen de una página impresa o a algo de menor importancia o accesorio (véase ‘Marginalie’). Por ende, el término implica una cierta contradicción: se considera una observación secundaria o irrelevante, pero al mismo tiempo no es prescindible, es decir, tiene su relevancia. Así, la mención de Kubin y especialmente de la ciudad de Perla no es casual, sino intencionada.

| La ciudad de Perla |

La ciudad de Perla es una ‘ciudad de ensueño’ o una ciudad en un ‘estado de sueño’ que actúa como la capital del ‘Reino de los Sueños’. En otras palabras, representa un desdibujamiento de la línea que separa las experiencias en estado de vigilia de las del estado onírico. Este enfoque evoca inevitablemente la estética del Barroco, que interesaba tanto a Kubin como a Benjamin (por ejemplo, en *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* de 1925). Un breve apunte sobre la etimología de ‘barroco’ puede abrir interesantes puntos de vista:

barroco, adj. ‘extraño, peculiar, recargado, pomposo’, desde finales del siglo XIX principalmente como término relacionado con el estilo barroco [...]. El adjetivo francés, utilizado por primera vez en el siglo XVI con el significado de ‘irregular’, aplicado a las *perlas*, tiene su origen en el sustantivo portugués *barroco*, que significa ‘perla de superficie irregular, gema imperfecta’ [...].¹⁶ (véase ‘barock’, 1993)

Por lo tanto, parece intencionado que Kubin nombrara su ciudad de ensueño ‘Perla’. No solo porque los personajes de la novela tienen nombres cargados de significado alegórico o etimológico, sino también porque la ciudad puede ser vista como una ‘belleza extraña’ o ‘bizarra’.

La ciudad de Perla, eje espacial del Reino del Sueño en *La otra parte*, constituye un dispositivo narrativo y simbólico de altísima complejidad en la obra de Kubin. Su papel

¹⁵ Original: Zum Schluß übernehme ich Ihre gute Gepflogenheit, einiges in Gestalt von Marginalien anzudeuten. ‘Eben geht der letzte zug ins gebirg’ ist ein Satz, der genau in der schwabinger Atmosphäre zuständig ist, wie Kubins Traumstadt ‘Perle’. ‘Perle’ ist überhaupt eine Stadt, in der der ‘Tempel’ steht, hinter dessen Mauern, die den Schwamm haben, der ‘Siebente Ring’ verwahrt liegt.

¹⁶ Original: barock Adj. ‘sonderbar, seltsam, überladen, schwülstig’, seit dem späten 19. Jh. vor allem terminologisch mit Bezug auf den Stil des Barock [...]. Das frz. Adjektiv, zuerst im 16. Jh. in der Bedeutung ‘schiefrund, unregelmäßig’ auf Perlen angewandt, geht auf ein Substantiv port. *barroco* m. ‘Perle mit ungleichmäßiger Oberfläche, schiefrunder Edelstein’ zurück [...].

como capital onírica no se limita a una ambientación fantástica, sino que opera como proyección alegórica de una Europa en crisis: moral, política y epistemológica. La ambivalencia de Perla, en tanto espacio liminar entre sueño y vigilia, orden y caos, utopía y distopía, remite a una condición moderna de radical inestabilidad. La construcción de esta ciudad es inseparable de una sensibilidad simbolista y decadentista que impregna toda la novela y que el autor comparte con otras vanguardias culturales de principios del siglo XX.

La idea de una capital como figura de orden, de individuos y comunidad, empieza a desmoronarse entre finales del siglo XIX y principios del XX. El cronotopo, que refleja la relación entre el lugar y el transcurso del tiempo en la narrativa, se distingue por la estética del simbolismo y la decadencia, anticipando las rupturas que marcarían las vanguardias emergentes. En este punto y contexto histórico-cultural cabe mencionar las ‘sinfonías urbanas’, un subgénero cinematográfico que representaba la ciudad (principalmente las grandes urbes) como sinfonías, tales como *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand, *El puente* (1928) de Joris Ivens, *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, *Rennsymphonie* (1928) de Hans Richter o *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Estas obras se caracterizan, justamente, por su disonancia y deriva grotesca, donde el sueño y la pesadilla se entremezclan en esta figura de la capital que, al mismo tiempo, provoca atracción, repulsión y angustia. Este fenómeno también se refleja en la representación de *Perla* como síntesis de este conflicto entre lo positivo y lo negativo, lo utópico y lo distópico. La novela de Kubin manifiesta esta tensión y ruptura que, por cierto, también vendría a interesar a Ernst Jünger. Este se refiere a lo demoníaco en la urbe de ensueño kubiniana como una ‘rebelión luciferina’:

Creo que en la notable novela de Kubin, *La otra parte*, en la que se manifiestan los profundos temores de los sueños, encontré por primera vez la sugerencia de que una cafetería en una gran ciudad puede evocar una impresión diabólica. Es curioso que esta sensación parezca experimentarse tan raramente en lugares donde la técnica ya aparece casi en su forma más pura. La publicidad luminosa, con su fascinación de un rojo ardiente y un azul hielo deslumbrante, un bar moderno, una película grotesca estadounidense: todos estos son fragmentos de la gigantesca rebelión luciferina, cuya visión llena al solitario tanto de un placer frenético como de un miedo aplastante.¹⁷ (Jünger, 1979, p.79)

De acuerdo con esto, el placer (casi fanático) y el temor sofocante son las estructuras predefinidas de las experiencias y vivencias urbanas. Este malestar lo describe Kubin en sus escritos autobiográficos en relación con un viaje a París en 1914:

En París noté, lamentablemente, ya desde el primer día que mis nervios no soportaban bien el furioso cambio de impresiones sensoriales. Me sentía ansioso,

¹⁷ Original: *Ich glaube, in dem bemerkenswerten Roman von Kubin „Die andere Seite“, in dem sich die tiefe Angst der Träume niedergeschlagen hat, fand ich zum ersten Male das Gefühl angedeutet, daß ein Großstadtkaffee einen teuflischen Eindruck erwecken kann. Es ist sonderbar, daß dieses Gefühl an Stellen, an denen die Technik bereits fast rein auftritt, noch so selten empfunden zu werden scheint. Die Lichtreklame in ihrer glühend roten und eisblau gleißenden Faszination, eine moderne Bar, ein amerikanischer Groteskfilm – dies alles sind Ausschnitte des gewaltigen luziferischen Aufstandes, dessen Anblick den Einsamen mit ebenso rasender Lust wie erdrückender Angst erfüllt.*

abatido, excitado, [...]. En las calles me llamaron la atención los muchos automóviles que habían reemplazado a los viejos caballos; había más cines, todo era más apresurado, la comida en los restaurantes más cara y algo adulterada, en una palabra, todo era más americanizado.¹⁸ (Kubin, 1977, pp. 48)

Aunque Perla es la capital del reino de los sueños, Kubin no la concibe como una gran ciudad o una metrópolis ‘americanizada’. Al contrario: se trata de un espacio encerrado, autárquico, casi claustrofóbico, cuya escala limitada se hace explícita en el plano de la ciudad incluido en la primera edición de la novela, dibujado por el propio autor. Esta cartografía –que más que un mapa urbano parece una representación de lo imaginado– sitúa a Perla fuera del tiempo histórico y del espacio geográfico convencional. No hay continuidad entre sus calles y el mundo exterior; Perla parece suspendida, escindida del orden racional del mundo, lo que refuerza su carácter de enclave visionario o incluso místico.

Volviendo a la valoración de Jünger, quien interpreta la urbe onírica de Kubin como manifestación de una rebelión luciferina, puede leerse que el malestar que genera Perla no proviene de su tamaño o de su caos arquitectónico, sino de su cualidad espiritual desbordante, de su capacidad de reflejar lo demoníaco latente en la modernidad. Esta lectura se alinea estrechamente con una nota al pie de Wassily Kandinsky, quien, a través de la figura de Maeterlinck, reflexiona sobre *Lo espiritual en el arte* y sobre la ‘interiorización’ como resultado del fracaso de la ciencia y la moral, mencionando también la novela de Kubin:

La oscuridad espiritual, la inseguridad del desconocimiento y el miedo a este son el mundo de sus héroes. Así, Maeterlinck es quizás uno de los primeros profetas, los primeros cronistas artísticos y visionarios del declive anteriormente descrito. El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la mano destructiva y al mismo tiempo orientadora, y el miedo desesperado a ella, el camino perdido, el guía ausente, se reflejan claramente en estas obras.¹⁹ (Kandinsky, 1912, p. 27)

Maeterlinck sirve aquí claramente como ejemplo, pero Kandinsky se refiere específicamente a Kubin en la nota al pie de la siguiente manera:

"Entre estos visionarios del declive, ocupa un lugar destacado Alfred Kubin. Con una fuerza incontenible, uno es arrastrado a la aterradora atmósfera del vacío árido. Esta fuerza emana tanto de los dibujos de Kubin como de su novela ‘La otra parte’”²⁰ (Kandinsky, 1912, p. 27). Se trata, en última instancia, de una ciudad en un país vacío y devastado, que también

¹⁸ Original: *In Paris merkte ich dann leider am ersten Tag schon, daß meine Nerven dem wütenden Wechsel von Sinneseindrücken nicht mehr ganz gut standhielten, ich war ängstlich, niedergeschlagen, erregt, [...] Auf der Straße fielen mir die vielen Autos auf, welche die alten Güle ersetzten; es gab mehr Kinos, alles war mehr abgehetzt, das Essen in den Restaurants teuer und etwas verfälschter, mit einem Wort, alles war amerikanischer.*

¹⁹ Original: *Die geistige Finsternis, Unsicherheit des Nichtwissens und die Angst vor demselben sind die Welt seiner Helden. So ist Maeterlinck vielleicht einer der ersten Propheten, der ersten künstlerischen Berichterstatter und Hellseher des oben beschriebenen Niederganges. Die Verdüsterung der geistigen Atmosphäre, die zerstörende und gleichzeitig führende Hand, und die verzweifelte Angst vor ihr, der verlorene Weg, der vermißte Führer spiegeln sich deutlich in diesen Werken.*

²⁰ Original: *Zu solchen Hellsehern des Niederganges gehört in der ersten Linie auch Alfred Kubin. Mit unüberwindlicher Gewalt wird man in die schauerliche Atmosphäre der harten Leere hineingezogen. Diese Gewalt entströmt den Zeichnungen Kubins ebenso wie seinem Roman ‘Die andere Seite’.*

fue abordado poéticamente por T. S. Eliot bajo la influencia de Baudelaire o Rimbaud. En este sentido, es esencial destacar que T. S. Eliot encontró referencias explícitas a Perla de Kubin, como señala Marianne Thormählen. Sin embargo, el apocalipsis urbano en Eliot se relaciona más con el Berlín del expresionismo o con la atmósfera urbana europea que con la que se encuentra en Perla. En palabras de Thormählen:

[...] while Baudelaire and Rimbaud saw and wrote of urban squalor and splendor in varying forms, doubtless influencing Eliot's city imaginary, the apocalyptic element apprehensible in *The Waste Land* is less easy to relate to them. By contrast, Expressionist Berlin was, in the eyes of its poets, indeed teetering on the verge of an abyss which would swallow the whole of Western civilization. The metrical point of view is also interesting. Incidentally, they frequently used the trivial in order to set off the terrible – a device often employed by Eliot, too. As for Kubin's novel, the dream kingdom described there, its capital-characterized, San Simeon-like, by churches, houses, and palaces removed from their original European setting and rebuilt in the *Traumreich* – and its destruction also fit into the pattern. In fact, Eliot's 'Song (for the Opherion) [sic]' in the miscellaneous leaves reads in part like a lyrical digest of this terrifying book. (Thormählen, 2001, p. 239)

El poema de Eliot, por consiguiente, representa una destilación del 'terrible libro' de Alfred Kubin. *Song for the Opherion* fue publicado en la primavera de 1921 (el mismo año que *The Waste Land*) en *The Tyro: a Review of the Arts of Painting*. A continuación, se cita un fragmento del poema que pone de relieve aquellos versos que abordan el tema de la realidad o ficción de lo vivido y lo experimentado: "The wind sprang up and broke the bells, / Is it a dream or something else / When the Surface of the blackened river / Is a face that sweats with tears?" (Eliot, 1921, p. 6). El viento que rompe las campanas podría simbolizar la imagen de destrucción y la interrupción de una ciudad sinfónica; una ciudad cuyo sonido armónico se ha perdido. Aparece un río negativo, algo en la ciudad provoca el colapso de la estabilidad de las cosas.

El punto de inflexión radica en la indecisión o la tensión entre realidad y ficción, así como en la dificultad para distinguir entre estado de vigilia y sueño en *La otra parte*. T. S. Eliot, bajo la influencia de Kubin, parece haber tenido una premonición al respecto: "Is it a dream or something else?" ¿Se trata de un 'sueño' o de 'una cosa'? ¿Algo inespecífico, sin nombre, o algo que podría ser cualquier cosa y que se puede nombrar como se quiera? La vida y el sueño no se distinguen, lo que elimina la certeza de poder diferenciarlos. Este fenómeno representa algo amenazante, maligno y demoníaco, precisamente porque interrumpe y desestabiliza los lugares firmes. En la novela 'fantástica' de Kubin, se presiente y escucha este apocalipsis del Reino del Sueño, que aunque se sitúa en un espacio remoto de Asia, predice la desintegración de Europa. Europa, como centro, ya no puede sostenerse.

Por ende, lo inquietante en la novela de Kubin radica en la incapacidad de distinguir entre realidad y ficción. Se trata de un binomio que estructura las concepciones culturales de la modernidad. Cabe destacar la atención y la importancia que la novela otorga a esta realidad soñada, visionaria o alucinada. Esto parece haber sido lo que despertó el interés de Benjamin.

En su obra, Kubin cuestiona la inquietante realidad de la ficción, bajo el supuesto de que su configuración como un 'mundo posible' es concebible. Al mismo tiempo, interroga la ficción de la realidad como distopía. Esta alegoría alude a un estado mundial en un momento de cambio político, caracterizado por la decadencia y el colapso inminente de la 'paz europea' del Imperio austrohúngaro. Aunque esta alegoría está presente y es omnipresente, Kubin no la agota. En *La otra parte*, el autor supone que una *pax americana* se impone. Esto se hace evidente en el enfrentamiento entre Claus Patera, por un lado, y Hércules Bell, por el otro. Este enfrentamiento entre el 'viejo mundo europeo' y el 'nuevo mundo americano' no se centra únicamente en la dialéctica de los opuestos, sino más bien en cómo el narrador transmite su visión sin poder diferenciar entre sueño y pesadilla, utopía y distopía. De esta confrontación surge un 'monstruo' o una 'figura monstruosa' que fusiona lo europeo (Patera) con lo americano (Bell):

Patera y el americano acabaron fundiéndose en una sola masa amorfa; el último se introdujo y desarrolló totalmente en el cuerpo del primero, formando un ser de dimensiones colosales que empezó a revolcarse hacia todos lados. Aquella criatura monstruosa y desprovista de forma poseía una naturaleza proteica: en su superficie surgían millones de caras pequeñas y versátiles que cantaban, gritaban confusamente y volvían a desaparecer. Una súbita calma descendió por último sobre el monstruo, que se retorció hasta convertirse en una bola gigantesca: la cabeza de Patera. Sus ojos, inmensos como dos hemisferios terráqueos, tenían la clarividente mirada de un águila. Al poco tiempo el rostro adquirió los rasgos de una de las Parcas, envejeciendo millones de años ante mis ojos. La selva virgen de su cabellera se desprendió del cráneo, dejando aflorar la lisa estructura ósea. De pronto, la cabeza entera se redujo a polvo y pude contemplar una oquedad deslumbrante e indiferenciada...²¹ (Kubin, 1988, pp. 350)

Los nombres de Patera y Bell, o alegóricamente Europa y América, hacen referencia a la 'vida moderna', marcada por experiencias angustiantes de miedo y tensiones: entre un pasado conservador, representado por Patera como una tradición autoritaria y dominante, y un futuro progresista, simbolizado por Bell en las ideas democráticas. Lo destacable del pasaje citado es la fusión de estos dos opuestos, que de repente se desintegran en la nada, pero permanecen en un movimiento continuo. El combate entre opuestos define la 'vida moderna' y el arte, revelando, entre otras cosas, el infierno, es decir, la hegemonía de lo distópico. Kubin concluye *La otra parte* con la siguiente cita:

Sin embargo, cuando volví a aventurarme por los senderos de la vida, descubrí que el poder de mi Dios sólo era parcial y limitado. Tanto en los asuntos de mayor envergadura como en los de ínfima importancia, compartía su soberanía

²¹ Original: Patera und der Amerikaner verkallten sich zu einer unförmlichen Masse, der Amerikaner war gänzlich in Patera hineingewachsen. Ein ungeschlachtet, nicht übersehbarer Körper wälzte sich nach allen Seiten. Dieses gestaltlose Wesen besaß eine Proteusnatur, Millionen kleiner, wechselnder Gesichter bildeten sich an seiner Oberfläche, schwatzten, sangen und schrien durcheinander und zogen sich wieder zurück. Aber auf einmal kam Ruhe in das Ungeheuer, das sich zu einer gigantischen Kugel drehte, den Schädel Pateras. Die Augen, groß wie Weltteile, hatten den Blick eines hellsehend gewordenen Adlers. Jetzt bekam er ein Parzengesicht und alterte vor mir um Millionen Jahre. Die Urwälder seiner Haare lösten sich von dem Haupte, die glatte Knochenschale trat zutage. Plötzlich zerstob das Haupt, ich starrte in ein unbestimmtes grelles Nichts... (Kubin, 2012, pp. 236)

con un adversario que optaba por la vida. Las fuerzas de atracción y repulsión, los polos de la tierra con sus corrientes, el ritmo de las estaciones, el día y la noche, lo negro y lo blanco... todo es una lucha.

El verdadero infierno radica en que esta contradictoria polaridad se perpetúa en nosotros. El mismo amor posee un centro de gravedad que oscila *entre cloacas y letrinas*. Las situaciones más sublimes pueden ser víctimas del ridículo, el escarnio o la ironía.

*El Demiurgo es hermafrodita.*²² (Kubin, 1988, pp. 368).

Escrita en el período de desintegración del Imperio austrohúngaro y el ascenso del ‘imperio’ americano, la novela conecta el modelo europeo con el americano a través de la colonia aislada del Reino del Sueño. La ciudad de Perla representa, por tanto, la tensión de la ‘nueva creación’ de Europa basada en el modelo americano de la *tabula rasa*. Sin embargo, esta ‘nueva creación’ de Patera se fundamenta en un modelo del viejo continente, que da lugar a Perla como resultado.

| Conclusión |

La novela de Kubin puede considerarse como un precursor de las vanguardias, revelando de manera visionaria las imágenes inquietantes y las contradicciones de su época. Su estética anticipa no solo elementos del expresionismo y el surrealismo, sino también una sensibilidad moderna profundamente ambigua ante el colapso del orden conocido. A través de la disolución de fronteras –entre sueño y vigilia, belleza y monstruosidad, utopía y distopía– *La otra parte* articula la experiencia de un mundo al borde de la transformación radical. Esto se vincula directamente con el testimonio autobiográfico del propio Kubin, quien en su *Selbstbiographischer Abriss* de 1921 escribió autoreflexivamente: “Con más edad, escéptico ante la mayoría de las cosas y de mí mismo, durante la época de guerra –que viví como espectador y no como participante– experimenté una crisis espiritual de gran importancia para mí.” (Kubin 1977: 94). No participó activamente en el frente, pero tampoco escapó a las consecuencias psíquicas y existenciales del conflicto: su percepción del mundo quedó marcada por el desmoronamiento de los valores ilustrados, el progreso técnico deshumanizado y la amenaza latente de un nuevo tipo de caos.

Más de veinte años después, habiendo vivido dos guerras mundiales, Kubin profundiza aún más en esa paradoja vital, expresando lo que podría considerarse una forma de melancolía lúcida o nihilismo estético: “Encuentro un consuelo casi místico en la situación general

²² Original: *Als ich mich dann wieder ins Leben wagte, entdeckte ich, daß mein Gott nur eine Halbherrschaft hatte. Im Größten und im Geringsten teilte er mit einem Widersacher, der Leben wollte. Die abstoßenden und anziehenden Kräfte, die Pole der Erde mit ihren Strömungen, die Wechsel der Jahreszeiten, Tag und Nacht, schwarz und weiß – das sind Kämpfe.*

Die wirkliche Hölle liegt darin, daß sich dies widersprechende Doppelspiel in uns fortsetzt. Die Liebe selbst hat einen Schwerpunkt ‚zwischen Kloaken und Latrinen‘. Erhabene Situationen können der Lächerlichkeit, dem Hohne, der Ironie verfallen.

Der Demiurg ist ein Zwitter. (Kubin, 2012, pp. 249)

de tristeza. En lugar de la antigua y salvaje discordia, surge algo para lo que no encuentro una mejor expresión que ‘tranquilidad agitada.’” (Kubin 1977: 81). Esta contradicción entre ‘tranquilidad’, y ‘agitada’ no solo captura un estado anímico, sino que funciona como una categoría estética y filosófica central en su obra. Define, en última instancia, la tensión estructural que recorre *La otra parte*: un mundo en constante mutación, en el que el horror y la belleza no se suceden, sino que coexisten, se funden, se deforman mutuamente.

La “tranquilidad agitada” puede así entenderse como la atmósfera espiritual que atraviesa tanto la biografía de Kubin como su creación artística: una mirada lúcida, profundamente moderna, que no se limita a observar pasivamente los procesos de colapso cultural, sino que los encarna y los transforma en formas nuevas de percepción y representación. Aunque se denominaba a sí mismo un espectador, Kubin no fue un testigo neutral. En su novela fantástica y en sus ilustraciones, dio forma a los fantasmas colectivos de una Europa en decadencia, revelando, desde su aislamiento en Zwickledt, los síntomas de un mundo que ya no podía sostenerse. *La otra parte*, con su ciudad imposible, su demiurgo híbrido y su universo disonante, no es solo una obra de ficción, sino una alegoría del tránsito entre dos épocas: el fin de un imperio y el nacimiento turbulento de la modernidad.

| Bibliografía |

“barock”, en: Pfeifer, W. et al. (ed.) (1993). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, versión digitalizada y revisada por Pfeifer, W. en *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, disponible en: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/barock>, consultado el 24.11.2024

Benjamin, W. (1978). *Cartas*, Scholem, G. y Adorno, T. W. (eds.), vol. 1 y 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp

“bizarr”, en: Pfeifer, W. et al. (ed.) (1993). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, versión digitalizada y revisada por Pfeifer, W. en *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, disponible en: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/bizarr>, consultado el 22.11.2024

Durzak, M. (1969). Reseña: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman ‘Die andere Seite’ von Anneliese Hewig. *The Journal of English and Germanic Philology*. vol. 68, n.º 1, Illinois: University of Illinois Press, 146-148

“eigentümlich”, Duden online, disponible en: <https://www.duden.de/rechtschreibung/eigentuemlich>, consultado el 23.11.2024

Eliot, T. S. (1921). Song to the Ophorian. Lewis, W. (ed.), *The Tyro: A review of the arts and paintings*, vol. I, Londres: Egoist Press

Fanetti, G. (2021). Il demiurgo è ibrido, ovvero ermafrodita. Letture postasburgica e postcoloniale di ‘Die andere Seite’ di Alfred Kubin. *Studia theodisca* XXVIII, 25-42. <https://doi.org/10.54103/1593-2478/16671>

- Hewig, A. (1967). *Phantastische Wirklichkeit: Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman ‚Die andere Seite‘*. München: Fink
- Hughes, J. (2007). Modernity and Ambivalence in Alfred Kubin’s ‘Die andere Seite’, vol. 15, *Modern Humanities Research Association*, 80-95. <https://doi.org/10.1353/aus.2007.0016>
- Jirku, B. E. (1995). Alfred Kubins ‘Die andere Seite’ als Vorbote des Surrealismus. *Association of Austrian Studies*, vol. 28, n° 1, 31-54
- Jünger, E. (1979). Das abenteuerliche Herz. Erste Fassung. *Sämtliche Werke*, vol. 9, Stuttgart: Klett-Cotta
- Kandinsky, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München: R. Piper & CO. Verlag. <https://doi.org/10.11588/diglit.27758>
- Köb, J. (2015). *Heterotopien und Gouvernementalität in Alfred Kubins Roman ‘Die andere Seite’ (1909)*, Graz
- Kubin, A. (1977). *Aus meinem Leben. Mit 73 Zeichnungen*, Riemerschmidt, U. (ed.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Kubin, A. (1988). *La otra parte – Una novela fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela
- Kubin, A. (2012). *Die andere Seite – ein phantastischer Roman*, Reinbek cerca de Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag
- “Marginalie” Duden online, disponible en: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Marginalie>, consultado el 24.11.2024
- Rhein, P. H. (1988). Towards a Poetics: An Analysis of Alfred Kubin’s ‘Die andere Seite’. *South Atlantic Modern Language Association*, vol. 53, n° 2, 93-109
- Thormählen, M. (2001). The City in The Waste Land. Eliot, T. S. *The Waste Land*. North, M. (ed.), Nueva York/Londres: Norton & Co
- Wipplinger, H.-P. (2022). Alfred Kubin. Reisen ins Labyrinth der Seele, en: Wipplinger, H.-P. (ed.), *Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 20-39
- Wissing, E. (1991). Versuchsprotokoll vom 7. März 1931, en: Benjamin, W., *Gesammelte Schriften VI*, Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 592-596

| Nota biográfica |

Julia Magdalena Piechocki-Serra es doctora e investigadora en literatura y cultura alemanas, especializada en alemán como lengua extranjera, comunicación intercultural y

estudios intermediales. Obtuvo su doctorado en 2021 en la Universidad de Salamanca con una tesis sobre pedagogía museística y enseñanza del alemán. Actualmente ejerce como docente en dicha universidad, donde imparte asignaturas de filología germánica, literatura y cultura. Su trayectoria académica incluye estudios en filología hispánica, historia del arte y germanística, realizados, entre otros, en la Universidad de Viena y en la Sorbona. Sus líneas de investigación se centran en la literatura transnacional de expresión alemana del siglo XX –con énfasis en el expresionismo– y en la relación entre texto e imagen. Varias de sus publicaciones abordan enfoques interculturales y feministas, con especial atención a autoras como Annemarie Schwarzenbach o Ingeborg Bachmann. Además de su labor docente, participa activamente en proyectos de investigación internacionales, como el programa EC2U, y en iniciativas innovadoras en didáctica literaria.