



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La máscara de las sombras. Lo que ocultan y revelan las
tinieblas

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Blasco Oliver, Carla

Tutor/a: Sánchez-Carralero Carabias, Rafael

Cotutor/a: Galindo Gálvez, José

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, mi hermano, mi *iaia* y Bran

A Carlos

A Nuria y Lidia

A Rafa y Pepe

A Faustino

RESUMEN

La máscara de las sombras es un proyecto pictórico de carácter narrativo que aborda la temática del tormento y la angustia provocada por la conmoción de la muerte representada mediante el color negro y su simbología. Se ha desarrollado la capacidad de enmascarar y revelar que tiene la oscuridad, de tal manera que al visualizar la pintura se recibe información limitada que luego puede ser completada con las experiencias propias del espectador. Este proyecto emplea recursos simbolistas para generar un conjunto de iconos particulares que remitan a estados de ánimo melancólicos y atmósferas tenebrosas.

Palabras clave: pintura, negro, sombra, máscara, símbolos, tormento.

RESUM

La máscara de les ombres és un projecte pictòric de caràcter narratiu que aborda la temàtica del turment i l'angoixa provocada per la commoció de la mort representada per mitjà del color negre i la seua simbologia. S'ha desenrotllat la capacitat d'emascarar i revelar que té la foscor, de tal manera que al visualitzar la pintura es rep informació limitada que després pot ser completada amb les experiències pròpies de l'espectador. Este projecte emprà recursos simbolistes per a generar un conjunt d'icones particulars que remetent a estats d'ànim melancòlics i atmosferes tenebroses.

Paraules clau: pintura, negre, ombra, màscara, símbols, turment.

ABSTRACT

The shadows's mask is a pictorial-narrative project that addresses the theme of torment and anguish caused by the shock of death represented by the colour black and its symbology. We have developed the ability to mask and reveal that darkness has, in such a way that when viewing the painting, limited information is received that can be later completed with the viewer's own experience. This project uses symbolist resources to generate a set of particular icons that refer to melancholic emotions and dark atmospheres.

Keywords: painting, black, shadow, mask, symbols, torment.

ÍNDICE

0. Introducción	6
1. Objetivos y metodología	6
2. Contexto	8
2.1. Romanticismo, simbolismo, expresionismo	8
2.1.1. <i>La intimidad y el ego</i>	10
2.1.2. <i>Los poetas malditos</i>	10
3. Referentes	11
3.1. Pictóricos	11
3.1.1. <i>Francisco de Goya</i>	11
3.1.2. <i>James Ensor</i>	12
3.1.3. <i>Léon Spilliaert</i>	13
3.1.4. <i>Faustino Diaz Cid</i>	15
3.2. Estímulos	16
3.2.1. <i>Ghost</i>	16
3.2.2. <i>Estela Naiad</i>	17
3.2.3. <i>Mysterium</i>	17
4. Proyecto Artístico	18
4.1. Aspectos conceptuales	19
4.1.1. <i>El negro</i>	19
4.1.2. <i>La sombra</i>	20
4.1.3. <i>El miedo y la muerte</i>	22
4.2. La máscara de las sombras	23
4.2.1. <i>Simbología</i>	23
4.2.2. <i>El relato</i>	24
4.3. Descripción formal y técnica	32
4.3.1. <i>En la sombra</i>	32
4.3.2. <i>En la luz</i>	33
5. Conclusiones	34
6. Bibliografía	36
7. Anexos	38

0. INTRODUCCIÓN

Durante Bachiller tuve a un magnífico profesor de Dibujo, Faustino, a quién admiraba y admiraré eternamente. Él era no solo artista, sino alguien que enseñaba a ser artista, a dibujar, a pintar y a disfrutar de lo que hacías. Cuando murió fui incapaz de concentrarme en lo que creaba. Dejé de encontrar motivación. Todo empezó a sumirse en la oscuridad de la soledad, de encontrarme sin mi referente, de tenerle miedo a crear, porque fallaba, porque se fue mi chispa. Me puse un candado para no volver a pintar.

De ese miedo, esa incertidumbre, de la pesadez de la muerte, nace este proyecto. Sin embargo, este trabajo no va sobre Faustino; sino sobre el impacto que causó su muerte en mi creatividad. De cómo esta se vio sumida en un cierto abandono y de cómo el trabajo que presentamos sirvió para salir de ese letargo.

Nuestro proyecto, titulado *La máscara de las sombras*, es una serie de pinturas de carácter narrativo compuesta por 6 cuadros que relata una historia ficticia sobre el tormento y la tristeza.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La voluntad principal de los cuadros ha sido la de expresar los sentimientos surgidos por el impacto de la muerte a través del arte. Al tratarse de una serie de pinturas, los objetivos de este proyecto tienen que ver con el ámbito pictórico, por lo que el propósito general será:

Producir una serie de pinturas que en su conjunto puedan narrar una historia.

De manera más concreta, se pretende:

Analizar referentes pictóricos y conceptuales que aborden temáticas similares.

Generar una simbología personal que pueda expresar los sentimientos de la angustia.

Explorar las cualidades expresivas y conceptuales del color negro.

Crear un relato usando la pintura y sus recursos.

La metodología que se ha llevado a cabo ha consistido en intercalar la práctica pictórica y la reflexión y estudio teórico para intervenir en todas las obras al mismo tiempo y trabajar en conjunto con la memoria. A modo de breve resumen, distinguimos los tres apartados principales del índice:

En primer lugar, utilizando un método deductivo, se examinaron las cuestiones que se querían desarrollar en esta memoria, lo que nos llevó a buscar e indagar en una época y una estética concreta de la que parten el resto de los aspectos del proyecto. Exploramos el contexto del romanticismo y movimientos consecutivos relacionados con su estética, lo sublime, la maldición y la expresividad, buscando conexiones con nuestra pintura. De ahí, el estudio se centró en los aspectos de la intimidad hasta finalmente encauzarlos hacia los poetas malditos.

Seguidamente expondremos una serie de referentes que hemos dividido en dos partes según sus tipologías artísticas, donde podemos reconocer desde artistas del entorno romántico hasta creadores de contenido actuales con la intención de recibir estímulos que impulsen a la creación de los cuadros desde cualquier ámbito. De este modo, analizaremos referentes pictóricos que representen preocupaciones íntimas en sus obras, especialmente aquellos que han empleado colores oscuros y en su mayoría el negro, y también siendo muy conscientes de todos aquellos que nos dejamos en el tintero. De otro lado, hemos distinguido un apartado denominado “estímulos” en el que encontraremos referentes de diferentes disciplinas artísticas que han impulsado de manera indirecta la creación y el desarrollo de la estética del proyecto artístico.

En el apartado práctico analizaremos de manera más detallada los conceptos que intuitivamente se desarrollaban en los primeros cuadros. Comenzaremos haciendo un análisis de la simbología del negro y de sus diferentes usos en la pintura. De ahí, nos centraremos en la oscuridad y la sombra para concluir en su asociación con la muerte y el miedo. En último lugar, se expondrá nuestra serie *La máscara de las sombras*, de la que haremos un análisis de su simbología y se presentará el relato contenido en la serie. Finalmente, realizaremos la descripción formal y técnica de la pintura. La materialización de las obras ha oscilado entre sesiones intensivas *alla prima* hasta sesiones cortas y pausadas para dejar secar las veladuras.

Finalizaremos la memoria con las conclusiones extraídas de todo este proceso y con un apartado de anexos que complementan el proyecto pictórico.

Las lecturas principales que han respaldado esta memoria han sido *El arte moderno* (G.C. Argan, 2004) por su recorrido histórico por los diferentes conceptos y autores del romanticismo, *Aesthetic Theory* (T.W. Adorno, 1997) por su análisis sobre el color negro y su compromiso con el arte, *El elogio de la sombra* (J. Tanizaki, 1994) por su reflexión sobre las cualidades de la sombra y de cómo es percibida, y *El Narrador* (W. Benjamin, 2008), por la reconsideración del papel del narrador para transmitir información.

2. CONTEXTO

2.1. ROMANTICISMO, SIMBOLISMO, EXPRESIONISMO

“Basta recordar que para el romanticismo el arte es producción de verdad, que para los románticos el modo de abrirnos paso al conocimiento del mundo consiste fundamentalmente en la actividad artística...” (D’Angelo, 1999, p.117).

Además de una corriente artística, el Romanticismo fue un movimiento filosófico y político que supuso una ruptura con lo tradicional, una reivindicación de las nuevas formas de expresión y de nuevos gustos. El rasgo característico principal de este movimiento es el de la disolución de barreras entre diferentes disciplinas (filosofía, ciencia, arte, poesía) para poetizar el saber, de tal manera que la práctica artística abriría paso a los conocimientos del mundo, lo que conllevó a entender el arte como herramienta para estudiar la historia. Esta no explicaba el arte, sino que el arte explicaba la historia. La obra de arte pasó a ser estudiada atendiendo al momento en el que se creaba, analizándola individualmente y no como consecuencia de una época. Durante este periodo, el arte será justificado por sí mismo sin necesidad de ser respaldado en otras ocupaciones. La poetización del saber consagró el vínculo entre obra, autor y producción.

La nueva concepción de la historia obligó a los románticos a echar la vista atrás; la estética medieval¹, que despertaba melancolía y añoranza de épocas pasadas, resultaba familiar en la época romántica: tragedia, muerte, fantasmas y romance. Quedaba atrás la Revolución Francesa, la cual había dejado un reguero de sangre y ansias de libertad; había que darle un giro de tuerca a la sociedad; había que reivindicar la verdad y el arte era la mejor manera de hacerlo. El mundo, en su mayor parte naturaleza, era concebido como una voluntad superior a la del hombre o a lo conocido. La nueva poética de lo sublime² tiene unas claras características a la hora de ser representada pictóricamente: colores oscuros, paisajes tenebrosos que engullen al hombre en su magnitud, poses, rostros y escenas dramáticas, composiciones dinámicas o, en su opuesto, tan calmadas como el imperturbable silencio.

El impulso creador desarrollaba la creatividad y con ella la fantasía y la imaginación. La obra surgía de la experiencia sensorial.

¹ Como dice Argan (2004), el Romanticismo está asociado al arte de la Edad Media, concretamente al Románico y al Gótico.

² Argan expresa: “Lo <<sublime>> resulta visionario, angustioso: se trata de colores a veces oscuros, otras veces exangües; el trazo del dibujo está muy marcado: gestos exagerados, bocas chillonas, ojos muy abiertos... (2004, p.3)”

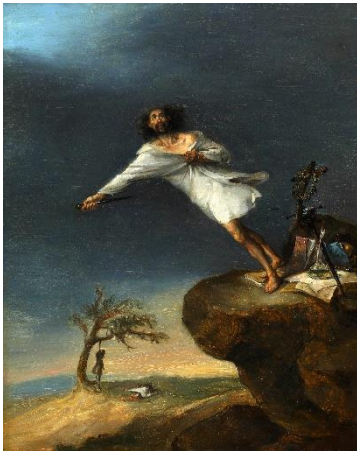


Fig. 1. Leonardo Alenza. *Sátira del suicidio romántico*, 1839.

Encaminado por estos principios, surge posteriormente el movimiento simbolista, el cual repercute en las diversas disciplinas artísticas, aunque solo revisaremos el ámbito pictórico. Sin embargo, primero debemos poner en contexto el simbolismo poético.

Un grupo de poetas, predecesores de la poesía simbolista y a los que se acuñaría con el nombre de poetas malditos, comenzó a escribir de manera velada, escondiéndose bajo los dobles sentidos y los símbolos, abriendo sus intimidades a un mundo que no los entendía. Pero, como arma de doble filo, esconderse tras los símbolos servía para evocar más de una interpretación y significado a sus obras, para expresar indirectamente, sin nombrar, sino sugiriendo.

En la pintura, a grandes rasgos, la resolución de estos principios consiste en dividir la obra en dos partes diferenciadas: una, concretada y detallada; y otra, menos atendida. El mejor ejemplo para entender este principio es la corriente simbolista de Pintura Wagneriana en la que los artistas no pintaban lo que querían representar, sino las asociaciones o imágenes que remitían a los sentimientos que transmitían lo representado. Hacían uso de la técnica del *flou*, que está relacionada con los principios de sugerencia y condensación: contrastar fondos con poca modulación entre detalles significativos.

Otro movimiento artístico que se ve influenciado por los principios románticos fue el expresionismo, del que hablaremos identificándolo no como un estilo sino como una cualidad de percepción sensible traducida con la exacerbación de los elementos que constituyen el lenguaje plástico. El expresionismo se extiende más allá de los límites geográficos o históricos, pues la expresividad de los elementos puede encontrarse en cualquier obra de arte de cualquier época. Las fuentes de referencia son diversas: por un lado, la estética de la Edad Media, y por otro, el arte de las culturas en aquella época denominadas "primitivas" (término que debe cuestionarse). Sin embargo, la terminación de expresionismo surge de un movimiento cultural originario de Alemania y Austria a principios del siglo XX.

El expresionismo, como lenguaje pictórico, está estrechamente relacionado con la capacidad de manifestación de las emociones mediante elementos de la estética sublime del romanticismo. La expresividad no busca un acabado concreto, sino que es un proceso de gestualidad y compromiso plástico por encima del resultado. Es por ello por lo que el naturalismo queda en un segundo plano y en su lugar vemos figuras deformadas que no atienden a la figuración. La expresión se produce de muchas maneras en el cuadro, pero no puede darse sin movimiento y gesto.

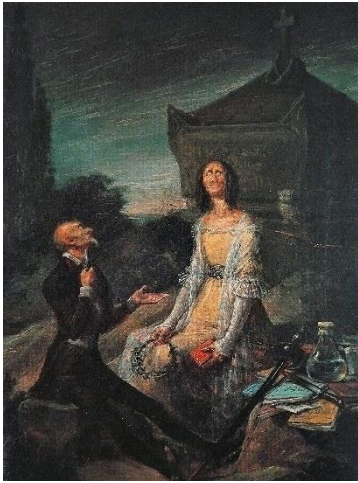


Fig. 2. Leonardo Alenza. *Sátira del suicidio romántico por amor*, 1839.

Así, vemos cómo las preocupaciones por la libertad, la verdad, lo oscuro, la experiencia humana, la creatividad, lo sensorial, y la expresividad trascienden a movimientos artísticos posteriores tanto conceptual como plásticamente.

2.1.1. *La intimidad y el ego*

No es hasta iniciado el siglo XVIII que en los hogares comienzan a establecerse lugares privados para que los habitantes pudieran aislarse del espacio comunal. En este momento, cuando las personas eran capaces de degustar la soledad en un lugar seguro, también surge la noción del yo³, el sujeto. Se allanaría el terreno de lo que posteriormente serviría a Freud para el psicoanálisis del ego; sin embargo, el siglo anterior, Nietzsche ya escribía su *inteligente* (2022). Tras la creciente autoconciencia, ¿Qué noción de uno mismo se tiene tras este cambio? ¿Hasta qué punto se construye uno mismo en la intimidad? ¿Cómo afecta al arte?

El artista puede aprovechar el arte como autobiografía en el que narrar su intimidad, sus obras pueden ser testimonios personales de su vida. El espectador, por su parte, podría tomar estas experiencias como relatos en los que el artista es el narrador y al mismo tiempo el protagonista. A su vez, el público es capaz de intervenir de la misma manera en la narrativa de la obra: en primera persona. ¿Lo convierte esto en ficción? ¿Las experiencias del artista dejan de ser reales? ¿Dejan de serlo cuando son percibidas por el espectador, o son alteradas por el propio artista? ¿Peligra su integridad del yo?

Los artistas toman un cargo importante al adquirir la condición de narrador. Como Walter Benjamin explica en su ensayo *El Narrador* (2008), el relator, que previamente ha escuchado la narración, es capaz de volver a transmitirlo a través del filtro de sus propias sus vivencias. Así, la experiencia personal del artista toma el papel protagonista; es alterada y transformada para contar una historia, pero ahí está. Abren su intimidad para que el resto pueda reflejarse en ella, empatizar. Esta facultad de intercambiar experiencias íntimas, la del artista, es osada y atrevida.

2.1.2. *Los poetas malditos*

Este grupo de poetas asentó la ruptura con la moral del progreso de la burguesía del siglo XIX. La verdad de la época era una sentencia social compartida con hipocresía, amparada por el discurso burgués que regía la estética de la las artes (la literatura), por lo que, en respuesta, este grupo de poetas hará uso de elementos hasta ahora censurados o prohibidos por las directrices burguesas: el individualismo (intimidad), la intuición, la fantasía, lo irracional, y naturalmente, la reconsideración de los símbolos (en el arte), para

³ Según Sartre (2016), el ego no se encuentra dentro de nosotros, ya que nuestras consciencias son memorias pasadas unificadas con la conciencia presente.

otorgarles misticismo; pues el lenguaje era (y es) la clave para sumergirse en las aguas de la inconsciencia.

Como novedad, estos artistas plasmarán en la poesía sus experiencias; vivencias íntimas y personales, en las cuales no faltaba la miseria, la tristeza, lo sombrío y la controversia. Si el narrador de historias (la burguesía) era un farsante, los artistas necesitarían nuevos narradores que contaran la verdad, una verdad relacionada con la propia experiencia de la vida.

Baudelaire se atormentaba con la autorreflexión y el arrepentimiento en un ejercicio de honestidad y sinceridad consigo mismo y para su poesía, como en el desempeño de la confesión. La poesía es el ensayo autobiográfico del narrador (yo), del autor; el protagonista de tu propia vida y en consecuencia de tu obra.

No fue hasta tiempo después que se les acuñaría el término de “malditos”. Malditos no sólo por su poesía atrevida e innovadora, sino por sus tormentosas vidas que acabaron en tragedia. ¿Se necesita de la maldición para crear? ¿Es un impulso creativo el dolor? ¿Es el dolor en el arte un tema censurado?

3. REFERENTES

3.1. PICTÓRICOS

En este apartado vamos a analizar artistas que utilizan una determinada expresión en la gestualidad y los colores oscuros para relatar sus realidades. Nos fijaremos también en la solución plástica de sus retratos, los cuales llegan a parecerse más a máscaras que a rostros.

3.1.1. Francisco de Goya

Hay un antes y un después en Goya; tomaremos como punto de partida uno de los acontecimientos más relevantes en la vida del artista: la Guerra de

Fig. 3. Francisco de Goya. *El aquelarre*, 1819. Óleo sobre muro trasladado a lienzo.





Fig. 4. Francisco de Goya. *La Romería de San Isidro*, 1819-1823. Óleo sobre muro trasladado a lienzo.

Fig. 5. Francisco de Goya. *El pelele*, 1791-1792. Cartón para tapiz. Detalle.



la Independencia. Coincidiendo poco después con su segunda gran enfermedad, Goya se encuentra rodeado de muerte, censura y malestar: pierde a sus amantes, sus hijos y los ideales liberales de España. Esto produce un cambio radical en la paleta del artista. Huyendo del centro de Madrid, se instala en la Quinta del Sordo, donde comienza un proyecto autobiográfico en los muros de su nuevo hogar, pintando esta vez para él y no para la corte ni para el pueblo.

Se han hecho diversos estudios iconográficos y conceptuales de las Pinturas Negras de Goya, en los que se indaga en cuestiones como lo terrorífico, lo morboso, la muerte, los traumas; por lo que es interesante relacionar estos aspectos con la estética romántica que se consolidarán a finales de siglo.

Como ya hemos comentado anteriormente hablando sobre el Romanticismo, una de las principales características es la ruptura de divisiones entre el arte y la vida. Goya encontró la manera de drenar su sufrimiento mediante la pintura. Hay muchos sentimientos oscuros incrustados en su alma: la muerte, principalmente, que le lleva acechando desde hace años mientras que se lleva a sus seres queridos; los traumas, causados por la guerra; la enfermedad, que le atormenta y se va adueñando de Goya; lo oculto, perseguido por la Inquisición: brujas, monstruos, sacrificios; la locura. Así, surgen personajes macabros como Saturno, el macho cabrío en el aquelarre, los viejos o el perro. Estos personajes, protagonistas de las escenas más bizarras y tenebrosas de la época, reflejan en sus rostros un dolor inigualable. Deformidades, confusión y locura. Sátiras estúpidas, peleles. Las cuencas de los ojos hundidas, oscuras, ennegrecidas.

No es la primera vez que Goya se deja ver de esta manera. Ya en las escenas costumbristas se va apreciando la deshumanización de sus personajes. Concretamente, en *El pelele*, vemos cómo el personaje principal, desencajado como un muñeco de trapo, mira al cielo a través de lo que parece una máscara de falsa alegría.

3.1.2. James Ensor

James Ensor es un artista belga de principios del siglo XX conocido por sus pinturas coloridas de máscaras y carnavales de carácter expresionista. Su trayectoria artística evoluciona desde la pintura academicista hasta la vanguardia, siendo esta última la que nos interesa analizar.

Ensor, en su etapa academicista, ya creaba composiciones extrañas y misteriosas, rompiendo poco a poco con las reglas clásicas que había aprendido desde pequeño. A lo largo de su obra, podemos apreciar una constante pincelada corta, gruesa y marcada, cuya principal cualidad es la de



Fig. 6. James Ensor. *Scandalized Mask*, 1883. Óleo sobre lienzo.

Fig. 7. James Ensor. *Astonishment of the Mask Wouse*, 1889. Óleo sobre lienzo.

Fig. 8. James Ensor. *La muerte y las máscaras*, 1897. Óleo sobre lienzo.

incrementar la capacidad expresiva de su pintura. En estos primeros años de producción, aparecen por primera vez elementos que posteriormente, cuando entra en el grupo *Levant*, consolida: el esqueleto humano, representado por Ensor sustituyendo a personas haciendo tareas comunes, como si de una escena cotidiana se tratara; y los colores vibrantes de la posterior paleta colorista. Ya sea en bodegones, retratos o paisajes, se empezaban a distinguir rojos y azules despuntando sobre tonalidades más oscuras y grisáceas.

Sus pinturas están compuestas principalmente por personajes enmascarados y esqueletos, apareciendo desde los límites del lienzo hasta ocupando gran parte de la escena, como amalgamas de colorido y deformidades. Estas máscaras, por supuesto, no encarnan la elegancia y la diversión propias de su uso; en su opuesto, interpretan expresiones grotescas y satíricas, colocadas donde iría la cabeza de una persona ¿Son humanos o son monstruos? Para enfatizar la aprensión, las máscaras miran al espectador. Las estructuras narrativas de las escenas se construyen a través de símbolos dándole a la pintura un aire surrealista. Los panoramas son grotescos, satíricos y desagradables, lo cual se va enfatizando a medida que se desarrolla el trabajo de Ensor. Su paleta va perdiendo luz, y sus representaciones se vuelven incómodas y explícitas: esqueletos con guadañas, ciudades en llamas, asesinatos, atracos, cocineros sirviendo cabezas humanas...



3.1.3. Léon Spilliaert

Léon Spilliaert fue un pintor y artista gráfico belga de principios del siglo XX. Su personalidad, su vida y su misma obra estuvieron influenciadas por la enfermedad gastrointestinal que padecía. En su trabajo más representativo, los retratos, realizados entre 1902 y 1908, el artista aparece en varios de ellos como un fantasma fugitivo de una pesadilla. Destacados por el claroscuro, la cuenca de los ojos se ve ensombrecida casi por completo y al igual que la boca



Fig. 9. Léon Spilliaert. *Autorretrato en frente de un espejo*, 1908.

Fig. 10. Léon Spilliaert. *Autorretrato*, 1903.

Fig. 11. Léon Spilliaert. *Autorretrato frente al espejo*, 1908.

y la punta de la nariz, pasan a un segundo plano oscuro y siniestro rodeado por una especie de máscara de luz que ayuda a delimitar el rostro. Esta imagen demacrada puede ser una representación de su aspecto enfermizo; o puede ser un lamento de angustia y soledad. Al igual que la figura humana va salpicando sus paisajes costeros como fantasmas en pena, errantes, la percepción de uno mismo se acerca más a la de un espejismo febril.

La monocromía también es un aspecto que resalta de la obra de Léon Spilliaert. La paleta monocroma no implica que la profundidad del negro no tenga color, pues se proyectan entre las dimensiones del cuadro tonalidades de carmín, ocre amarillo o azul, en ocasiones mezclándose y surgiendo el verde.

Si nos fijamos en los elementos representados a lo largo de su obra, podemos fijarnos en que están cargados de simbolismo; elementos como la noche, la soledad, lo fantasmagórico, lo tenebroso, los espejos. Spilliaert les da además un toque personal y bibliográfico, no sólo por introducir su imagen en sus obras sino por usarlas casi como un diario de campo, en el que retratar su día a día paseando por la costa. Este simbolismo tenebroso se ve reforzado, además, al saber que acostumbraba a leer a Nietzsche y Edgar Allan Poe, trabajando como ilustrador de sus relatos de terror.



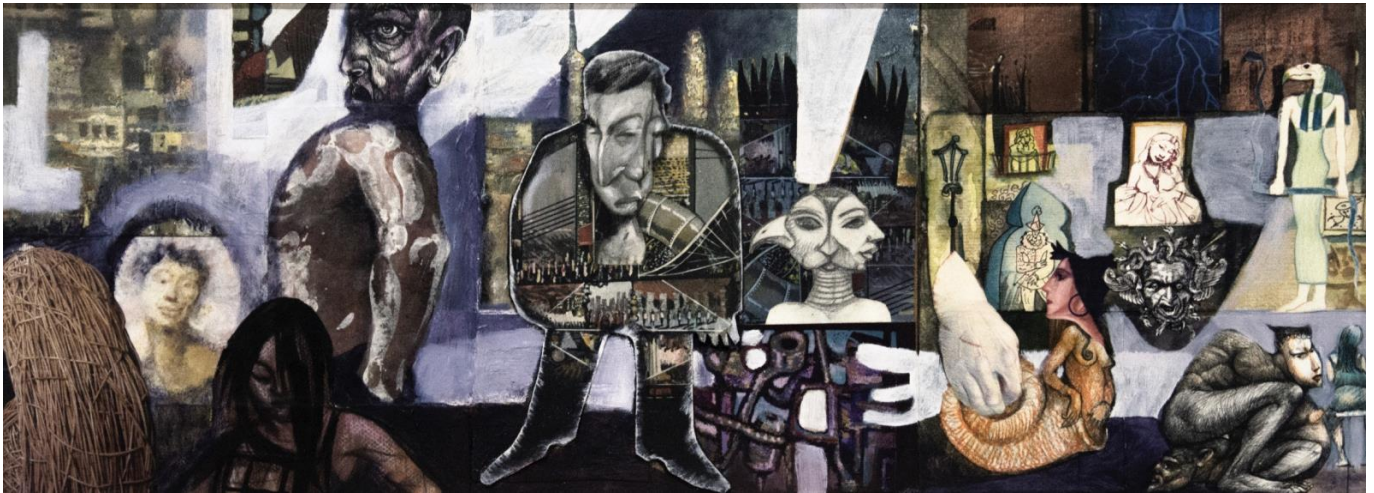


Fig. 12. Faustino Díaz Cid. *Los mundos de Azorín*, 2004-2018. Técnica mixta.

Fig. 13. Faustino Díaz Cid. *A el Roto*, 1992. Técnica mixta.

3.1.4. Faustino Díaz Cid

No es de extrañar que este artista influenciara en mi trabajo desde su mismo inicio, apareciendo siempre de manera inconsciente en forma de destellos sutiles.

Su recorrido por diferentes partes del mundo se ve reflejado no sólo en los aspectos conceptuales de su obra sino en la metodología, ya que emplea diferentes técnicas y experimenta con ellas: acrílico, óleo, grabado, técnicas mixtas... abarcando diferentes maneras de expresión; pues Faustino se caracteriza, sobre todo, por la expresividad de sus obras. Desde un bodegón hasta un retrato, su nervio y carácter marcado toman el protagonismo en cualquiera de sus representaciones.

Uno de los temas que más se repite a lo largo de su trayectoria artística es el del retrato. Faustino ha conocido a muchas personas a lo largo de sus viajes, diferentes culturas y etnias, por lo que esto le impulsaría a plasmarlas a modo de diario y estudio de las personas. Sobre todo, le ocupa el retrato femenino, pero podemos ver que las expresiones y deformaciones exageradas del rostro son la principal inspiración de Faustino. Rostros perdidos y escondidos entre las dimensiones de la obra recuerdan a las romerías de Goya o a los aquelarres. El rostro deformado evoca a los retratos de Francis Bacon, mientras que las composiciones y las figuras de carácter cubista hacen referencia a artistas como Picasso.

En definitiva, Faustino Díaz Cid fue un artista dedicado a su obra y a la expresividad, capaz de trasladar personajes, escenas, culturas y mundos fantásticos al lienzo, siempre desde su lente personal y sensible, lo que dota a su obra de una personalidad muy marcada, al igual que la del propio artista.



Fig. 14. Papa Emeritus IV, 2020. Aspecto durante los álbumes *Prequelle* e *Impera*.

Fig. 15. Papa Emeritus III, 2015-2017. Recreación de máscara. Aspecto durante los álbumes *Meliora* y *Popestar*.

3.2. ESTÍMULOS

Estímulos, pedazos de algo que encajan en mi cabeza. Los estímulos impulsan, caldean. Proviene de todos los medios: música, lectura, paseos, conversaciones, redes sociales, videojuegos. Es como ver una gran revelación, te quedas pasmada pero luego corres a buscar un pincel. Los estímulos quedan gangrenados como una herida mal curada detrás de la nuca. Pesan, me sale chepa. Duelen. Quieren huir, pero están atrapados junto a mí. Y cuando puedo sacarlos, son un horrible desenlace: hablan de muerte, de matar.

Entonces, ¿de dónde parten las pinturas? De estímulos gangrenados en mitad de una pesadumbre emocional. No tienen principio ni fin, ni todavía una razón, pero sucede y no puedo pausarlos.

3.2.1. Ghost

Ghost es una banda de Black Metal sueco fundada en 2008. El grupo tiene una particular estética cruda y luciferista que implementan tanto en su música, letras y puesta en escena. La identidad de los músicos ha ido cambiando a lo largo de su carrera, pero el vocalista, Tobias Forge, continúa interpretando el papel de *Papa Emeritus* mientras que el resto de los integrantes se identifican como *Nameless Ghouls*, permaneciendo en el anonimato. De cara al público; ya sea en entrevistas, firmas e incluso en el escenario; todos los integrantes cubren su rostro y visten con trajes que tapan todo su cuerpo. Su vestuario imita a la indumentaria oficial de la Iglesia, modificando algunos aspectos como el color (al negro) o la simbología (luciferista) para adaptarlos al propio estilo de la banda. Cubren su rostro tras una máscara sin identidad, angulada, con cuernos, y de material reflectante, provocando que la luz refleje claroscuros dramáticos. Todos los *ghouls* visten igual, mientras que *Papa Emeritus* es identificado con ropajes relacionados con cargos eclesiásticos superiores, llegando a imitar incluso la ropa del Papa del Vaticano. Su máscara es más compleja que las de los *ghouls*. Primero, lleva una máscara prostética cubriendo todo su rostro, cuello y pelo; y por encima de ella, se maquilla recreando una calavera sintetizada. De esta manera, no sólo se cubre de maquillaje, sino que todos sus rasgos faciales quedan bajo la prótesis, hecha a propósito para dar un aspecto más intimidante. Las partes de la calavera están maquilladas de un blanco impoluto mientras que sus huecos son agujeros pintados de negro intenso, creando un contraste aterrador, como si no quedara parte humana en él. Desde los oscuros óvalos de las cuencas, dos ojos amenazantes buscan los tuyos para clavarse en ellos.

La máscara, vista desde esta perspectiva, sirve para cubrir la identidad de las personas, pero también para crear una nueva, más acorde con lo que desean transmitir; concretamente la de *Papa Emeritus*, que se sume en una nueva personalidad para interpretar al personaje. Esta nueva personalidad se



Fig. 16. Estela Naïad, 2021.
Fotografía para publicitar el canal.

puede considerar como su alter ego, atrevido y lascivo. Deja ver esa parte de él al público, pero no la otra, la “real”.

Pero ¿quién es real?, ¿debemos creernos el personaje, aun sabiendo que es todo mentira? incluso llegados a este punto, ¿el personaje consume a la persona?

3.2.2. Estela Naïad

Estela Naïad es una creadora de contenido para redes sociales (especialmente YouTube) que expone casos de *true crime*, leyendas y bibliografías de personajes emblemáticos relacionados con el mundo de lo paranormal y del terror y la cultura gótica. Trata temáticas principalmente de la época victoriana, aunque también se extiende a casos y personajes de la actualidad. Su canal de YouTube es un rincón dedicado a la cultura y estética gótica, donde se aprecia el arte desde todas sus representaciones artísticas, con la pintura, la música y la literatura.

En sus vídeos contextualiza con detalle el tema que va a exponer para darle la ambientación adecuada y sumir al espectador de lleno en la experiencia. Cuida al detalle toda la estética de sus vídeos: su lugar de grabación está decorado con elementos de la cultura gótica, objetos vintage, libros, calaveras, máscaras, velas... Ella, junto a su marido, han compuesto toda la música que usa en su canal y la introducción audiovisual de los vídeos. Todo este trabajo, hecho con tanto mimo, consigue que su canal no sea solo un canal de *true crime*, sino un lugar donde las puertas hacia otras épocas y otros mundos se abren. Entre toda la estética que recrea Estela, hay que destacar su inclinación por la época victoriana y los prerrafaelistas, donde lo sublime y lo pasional toman el protagonismo de los casos.

No obstante, alejada de esta estética, el caso que sirvió de inspiración para la utilización del verde en las pinturas fue el de Las Chicas del Radio, quienes eran las encargadas de pintar los relojes militares con pintura de radio que brillaba en la oscuridad. Estas mujeres se envenenaron hasta extremos en los que en plena noche sus ropas y piel emitían luz fosforescente en tonalidades verdosas, e incluso una vez fallecidas, sus cuerpos seguían emanando brillo.

El verde es complicado de aplicar en la pintura, pues ensucia otros colores y los absorbe, como una enfermedad, que te infecta y te consume.

3.2.3. *Mysterium*

Mysterium es un juego de mesa publicado por la editorial *Asmodee*, el cual tiene como objetivo el de resolver un misterio en el que todos los jugadores se ven envueltos. El inicio de las partidas siempre es el mismo: el panorama se plantea en el 1922, en Escocia, en la mansión del conde Warwick, quien tras



Fig. 17. Mysterium, 2018, Carta de visión.

Fig. 18. Mysterium, 2018, Carta de personaje.

heredarla ha notado la presencia de un espíritu con el que intenta comunicarse sin éxito. Warwick llama a sus amigos espiritistas para que le ayuden a conectar con el espíritu y así acabar con los asuntos que le mantengan atrapado en la mansión. La dinámica es la de adivinar el culpable, el lugar y el arma del crimen a través de una sesión espiritista. El jugador que hace de espíritu sólo podrá comunicarse con los espiritistas mediante unas visiones, traducidas a fichas del juego en cartas con ilustraciones abstractas, cargadas de simbolismo y dobles sentidos. Tanto las cartas de visiones como las de presentación de los sospechosos están ilustradas por Xavier Collette e Igor Burlakov.

Lo interesante de estas representaciones es la importancia que se le da al entorno⁴, al simbolismo de los detalles, y a la construcción de la personalidad mediante objetos que rodean a los sospechosos en las cartas de personajes, de tal manera que sus personalidades se elaboran mediante agentes externos⁵ a ellos. Se les representa enfatizando expresiones faciales que puedan facilitar asociaciones a actitudes determinadas. Aun siendo elementos visuales, en las cartas de visiones como en las de lugares, los símbolos adquieren capacidad narrativa.

Toda la dinámica del juego se basa en la comunicación mediante símbolos, y lo que lo hace especial y especialmente complejo es que cada persona puede atribuir diferentes asociaciones a un objeto.



⁴ Es relevante tener en cuenta la época en la que se ambienta la historia, poco más tarde del fin de la época victoriana.

⁵ Se identifica el sospechoso por su indumentaria, por las herramientas de su oficio, por fotografías de lugares en los que ha estado...

4. PROYECTO ARTÍSTICO

4.1. ASPECTOS CONCEPTUALES

Este proyecto pictórico ha tomado como conceptos principales el negro, la sombra y el miedo y la muerte, los cuales han servido para el desarrollo de la simbología y la temática de la serie.

4.1.1. *El negro*

El negro sucede cuando todos los colores de una superficie son absorbidos; mancha y suprime los colores de su alrededor. Al igual que los románticos, echaremos la vista atrás para fijarnos en la concepción del negro durante la Edad Media. Basándonos en el artículo de David Nogales, en el que recopila información de textos de la época, expone que el color negro adquirió un papel importante a la hora de designar y clasificar la indumentaria de los diferentes estamentos del medievo en la Península Ibérica. En este periodo, se determinaron asociaciones al negro relacionadas con los sentimientos de la pena, la melancolía o la enfermedad; mientras que era un recurso de exteriorización del dolor. En esencia, un color negativo asociado a la muerte. La vestimenta negra se reservaba para el luto, dada la sobriedad y la relación con las órdenes religiosas y sus ritos funerarios, los cuales vestían de negro. Sin embargo, esta misma asociación, que comprendía el negro como un símbolo de honestidad y templanza, se comenzó a preferir entre la corona de Castilla por su prestigio moral y religioso.

Otra lectura del color negro con relación al arte nos la brinda Adorno en su ensayo sobre la *Estética del arte* (1997). Adorno comprende la obra como un paréntesis que interrumpe el mundo real para abrirle las puertas a otros universos. En este sentido, el arte no es una simple manifestación, sino que, al ser arte, las obras se trascienden ellas mismas y reclaman ser interpretadas; son espíritu. Esta espiritualidad es lo que las convierte en arte.

Algunos autores interpretaban el concepto estético del espíritu como algo aislado a la obra capaz de hablar por sí mismo. Esto se refleja en la concepción estética de Kandinsky, que creía en la existencia de un espíritu estético que permitía al color significar algo por sí solo. Goethe también reafirma que todas las expresiones esenciales de la existencia están relacionadas entre sí, por ese motivo, los colores podían producir reacciones y estados de ánimo en las personas.

Adorno discrepa, defendiendo que los colores no hablan per se, sino que se deben entender por su contexto, ya que, de la otra manera, la espiritualidad de los componentes del arte (color, formas, sonidos, palabras) se mantendrían al margen de la obra.

Adorno, desde esta perspectiva, defiende el arte negro. La obra de arte negra dice la verdad porque es oscura la realidad que relata. Así, el color negro dice la verdad a través de manifestar la realidad ennegrecida.

“To survive reality at its most extreme and grim, artworks that do not want to sell themselves as consolation must equate themselves with that reality. Radical art today is synonymous with dark art; its primary color is black⁶.” (T.W. Adorno, 1997, p. 39).

Gracias al negro, se le da la palabra al dolor y se le da voz a las realidades, trágicas y angustiosas, que se viven en sus contextos y sociedades. Las preocupaciones de Adorno no son muy diferentes a las de ahora: el sufrimiento, las injusticias, la censura, la muerte. Rechazar lo horroroso, lo feo, lo repugnante, es quitarle visibilidad a una realidad que sucede a nuestro alrededor y que no podemos negar.

Un aspecto que resaltar del negro es la capacidad contemplativa que proyecta a los espectadores. Artistas como Reinhardt y Rothko ya hicieron uso de la meditación y la reflexión como parte de la experiencia en la exposición de sus obras e invitaban al público a pausarse y trabajar la introspección.

Así, podemos distinguir diferentes asociaciones del negro que varían según la época, coincidiendo en determinados momentos en que el negro es un color lúgubre y se encuentra relacionado con la muerte y la tragedia.

4.1.2. La sombra

Victoria Finlay dice: “When the highlights are added they always need the lowlights or shadows to make them seem real.” (2007, p. 78). El negro y la oscuridad, como hemos visto en el apartado anterior, hacen alusión a la honestidad y veracidad. Pero siempre oscila entre la dualidad de la verdad o la mentira. Plinio el Viejo, en su libro *Historia Natural* (1998), cuenta la vez en la que se hizo la primera pintura, gracias a que una mujer se fijó en la sombra de su amante y decidió plasmar su contorno para preservar su figura. ¿Existe la verdad en la sombra? ¿Es un engaño? ¿Es la sombra del hombre él mismo, una parte de él? En reflexión a esto, vamos a enfocarnos en la sombra como concepto, realizando un análisis de la sombra dividido en tres partes, cada una extraída de fuentes indudablemente diferentes entre sí, de tal manera que podemos abarcar múltiples maneras de interpretarla y extraer simbologías semejantes a la del proyecto pictórico.

⁶ Traducción: “Para sobrevivir a la realidad más extrema y sombría, las obras de arte que no quieran venderse como consuelo deben equipararse a esa realidad. El arte radical hoy en día es sinónimo de arte oscuro; su color primario es el negro.”

⁷ Traducción: “Cuando se agregan las luces, siempre necesitan los tonos bajos o las sombras para que parezcan reales.”

Comenzaremos por la obra de Nietzsche *El caminante y su sombra* (1994). En ella, el autor nos relata un episodio en el que la sombra de un caminante se separa de éste, para tomar consciencia propia y entablar una conversación sobre las preocupaciones del caminante. En esta situación, Nietzsche interpreta la sombra como algo que forma parte del hombre, pero que es capaz de separarse de él y tener identidad propia. La sombra acompaña al hombre como algo oscuro, extensión de sí mismo, algo trascendente para el yo. Con ella, el caminante reflexiona. Una de las reflexiones considera que la fatalidad de uno es él mismo. Solo tú eres capaz de determinar tu futuro, ser tu bendición o tu maldición.

Lo que nos conecta con el siguiente concepto, el de *Los arquetipos de la psique* de Carl Gustav Jung (2009). Uno de estos arquetipos lo denomina *sombra*, y la asocia a la parte de nosotros relacionada con aspectos como la insuficiencia y lo que sabemos que está mal; que escondemos y no reconocemos como nuestra, y aunque intentemos evadirla siempre está ahí y es indestructible. La única manera de combatirla es aceptarla y encontrar un equilibrio que prevenga los desajustes entre tú y tu sombra. Aquí, Jung conecta la sombra directamente como parte y propiedad del hombre. No sólo eso, sino que le asocia connotaciones negativas; no como atributo único de la sombra, pues al ser propiedad del hombre, también forma parte de éste. El hombre proyecta en la sombra su parte oscura.

Como tercer punto de vista, no podíamos omitir la obra de Junichiro Tanizaki *El elogio de la sombra*. Este concepto de la sombra, alejado de los anteriores, se desvincula casi por completo de la figura humana, y se trata como un elemento que forma parte del día a día de la estética japonesa de lo bello. Se encuentra en lugares comunes como lo son la arquitectura, la decoración de interiores o la artesanía. En este punto debemos desarrollar algunos asuntos que competen con la pintura de manera más directa. Habla de la oscuridad, la penumbra, como un lugar en el que los objetos se van revelando poco a poco, dejándose ver detalle a detalle, como si las sombras se construyeran a través de veladuras.

“Las tinieblas las envolvían con diez, veinte capas de sombra, se infiltraban en ellas por el menor resquicio de su ropaje, el cuello, las mangas, el dobladillo del vestido...” (1994, p. 24).

Esto permite a quien los encuentre la capacidad de imaginar (o adivinar) en su ensoñación las partes que quedan cubiertas, viendo para él mismo un resultado diferente al “real”. La sombra puede ser la ausencia del todo, pero cuando te plantas ante ella, es como encontrarte con la eternidad ¿Cómo pueden existir tantos matices en un infinito de negro? Teniendo la cualidad de oscurecer, las capas de negro empujan hacia la profundidad los elementos

para esconderlos y que el ojo pueda percibirlos o no. Permite al espectador posarse y contemplar, pues cuanto más contemple, más secretos le serán revelados.

4.1.3. El miedo y la muerte

Según Kurt Riezler, hay dos tipos de miedo: el miedo a lo definido y el miedo a lo indefinido. Un ejemplo de miedo definido es la muerte, aunque no podamos saber exactamente las circunstancias y el momento en el que moriremos; estos matices entre conocimiento e ignorancia le dan un color característico a nuestro miedo (el negro). Al miedo a lo indefinido, se le ha dado el nombre de ansiedad, y es tan letal que puede incluso vencer al miedo a la muerte (las personas pueden cometer el suicidio). El origen de este miedo es impreciso, por lo que nos paraliza. Confiamos en unos esquemas establecidos en el mundo que nos tranquilizan, pero con la ansiedad, no tenemos nada más que el presentimiento de que algo horrible puede sucedernos, como si algo imposible, insólito, pueda sobrevenirnos (fantasmas, monstruos de quimera, como los mitos de las brujas medievales de la que bebieron los románticos). Uno de los elementos que favorece la ansiedad es la oscuridad, un manto de tinieblas que nos prohíbe identificar cualquier vestigio de realidad.

Como hemos podido apreciar en los apartados anteriores, el negro y la oscuridad en el arte están estrechamente relacionados con las desgracias, lo sombrío y la muerte.

Si el negro es sinónimo de la trágica realidad, entonces los románticos, los simbolistas y los expresionistas eran predicadores de la verdad (al menos, de sus verdades e intimidades), en su momento tachados, censurados y malditos por ello. Sus realidades transcurrieron durante épocas de guerras y entreguerras, avances tecnológicos deshumanizadores y economías capitalistas. Goya, a quien acompañó la muerte toda su vida, en sus últimos días no podía pensar más que en ella, en la tragedia, en el horror, en su verdad. Una época en la que el espiritismo cobra importancia porque el dolor de la pérdida de los seres queridos durante la guerra era insoportable, y la gente quería confesarles un último adiós. Fueron momentos de oscuridad en los que la muerte y el miedo eran temas del día a día.

“Observamos la muerte a nuestro alrededor, pero nosotros, todavía -no morimos” (Riezler, 2016, p. 103).

Pintar puede lidiar con el miedo a la muerte, pues te permite enfrentarte al duelo, te permite expresarte y contar, reflexionar. Sin embargo, la ansiedad te paraliza y te impide drenar el horror y la angustia de tu interior.

4.2. LA MÁSCARA DE LAS SOMBRAS

La máscara de las sombras es una serie de 6 cuadros. Aunque las pinturas tienen identidad por sí solas, la serie está planteada para ser interpretada en un orden cronológico que construye un relato. Los símbolos son los elementos que dan un carácter narrativo a la serie, relacionando unos cuadros con otros.

4.2.1. Simbología

El tema principal de las obras es el miedo y la angustia acompañadas de la pesadez que conlleva pensar en la muerte. Estos conceptos son expresados a través de la estética que se ha concebido teniendo en cuenta el contexto y los referentes expuestos en esta memoria para producir una simbología propia.

Una de las historias que inspiró a la creación de la simbología del proyecto personal fue la bibliografía de Elizabeth Siddal y su relación tormentosa con Dante Gabriel Rossetti, en la que la devoción y el amor cruzan límites obsesivos y dañinos cuando Rossetti no dejaba que Elizabeth fuera de nadie, aun siendo incapaz de entregarse a ella.

Analizaremos los símbolos principales que sirven de nexo entre las obras, los cuales aparecerán reiteradamente a lo largo de las escenas:

- El negro: elemento troncal en el que se basa y se desarrolla la serie, pictórica y conceptualmente. El negro sirve para modular los espacios y darles profundidad. A su vez, ambienta las secuencias en una escenografía sombría y tétrica. Al negro se le asocian los conceptos previamente estudiados en esta memoria: la muerte, el lado oscuro, la sombra, lo oculto, lo prohibido...

- Las dos figuras humanas: el hombre y la mujer. En este contexto, dos extremos de un mismo elemento. El duelo con uno mismo. Humanizan el espacio para que el espectador empatice con los relatos. Sirven como reflejo del yo, de nosotros. También son narradores de los acontecimientos, siendo los protagonistas de la trama. Se les aporta personalidad: son músicos. Cada uno toca un instrumento asociado a sus particularidades: el hombre toca el chelo; la mujer el piano. Se asocia el instrumento al personaje según una relación sinestésica de la melodía con los rasgos de la personalidad de cada uno. El personaje masculino: dominante y violento, activo. Su personalidad se asocia al chelo, que resulta masculino, más violento en su uso, como si provocara espasmos. El personaje femenino: pasivo, asertivo, como una melodía en segundo plano. Este se relaciona con el piano. Ambos instrumentos son similares: el músico debe permanecer sentado mientras lo toca y hacer uso de sus dos manos, además, son instrumentos de cuerda. Sin embargo, sus registros son distintos, y uno es de cuerda frotada mientras que otro es de cuerda percutida. Si ambos suenan, es como una pelea, pero es melódica, te atrae y te repele al mismo tiempo.

·Los espacios angostos: difíciles de distinguir. Pueden parecer espacios de uso personal o de reunión, pero dentro del hogar, del espacio íntimo, donde poder desarrollar el ego. El espacio cerrado se ve enfatizado con las composiciones cerradas, angulosas y la proximidad angustiosa de los elementos, que se traslapan unos a otros. Incluso lo que podría distinguirse como un ventanal o una cortina por la que entra la luz, se siente pesado y opaco.

·Los asientos: donde los personajes permanecen sentados. Se encuentran en reposo, como esperando a algún suceso o posando para un retrato. Hay una obra en la que no están sentados ni aparece ningún asiento. ¿Es ese el fin? ¿El desenlace?

·El retrato/ las máscaras: la línea que separa una cosa de la otra es difusa, ya que el rostro está construido siguiendo la técnica *alla prima* utilizada en los retratos tradicionales. Las máscaras pueden identificarse por la cuenca hundida de los ojos y el rostro indudablemente pálido y blanquecino en comparación con el resto de la piel, pero no pierden el volumen anatómico del rostro. Los ojos hundidos bajo la sombra de la máscara te miran amenazantes. ¿Qué ocultan? ¿Qué doble sentido se esconde tras ellas? ¿Son siquiera máscaras o son rostros desencajados y enfermizos?

4.2.2. El relato

Durante la realización de las obras, se han tenido presentes los mundos y novelas de Edgar Allan Poe y todo su imaginario tenebroso y fantasmagórico. Un ejemplo es el relato del gato negro, de como un animal inofensivo era capaz de trastornar y volver loco a un hombre. Cómo el horror puede esconderse tras los asuntos más mundanos y cómo simplemente unos ojos observándote pueden significar peligro inminente.

Como ya se ha comentado previamente, cada cuadro representa una escena con su propio relato particular a la vez que dialoga linealmente con el resto de los cuadros para construir el relato en su conjunto. Analizaremos una posibilidad de interpretación y lectura de las obras:

Primera: se presenta a la mujer. Sonríe, está sentada junto a su instrumento, al que parece tenerle aprecio, pues reposa su mano sobre él. Su expresión es sonriente pero no acaba de convencer, es como si lo hiciera por obligación.

Segunda: se presenta al hombre. Nos mira de reojo con sombría. Parece cansado, posa junto a su instrumento, el cual está apoyado en la pared. Al contrario que la mujer, el hombre parece irritado o disgustado. Desde este primer encuentro, da la sensación de que el hombre está a punto de atacar en cualquier momento.

Tercera: el hombre y la mujer se encuentran. Él, recostado sobre su asiento, pasa el tiempo airado como si estuviera esperando algo. Mientras ella toca el piano, él la mira como un depredador mira a su presa. En este momento, solo se aprecia el rostro del hombre.

Cuarta: en un acto pasional, el hombre le suplica algo a la mujer, que ésta rechaza, pero sin perder la sonrisa, aún incómoda. Parece que ha habido un alboroto en la escena. Parece como si hubiéramos interrumpido en sus asuntos.

Quinta: el hombre continúa su súplica, y la mujer palidece. Está cansada. Por otro lado, podría interpretarse que tiene el control: ella sobre el hombre, imposible; y él, hundiendo su rostro en las ropas de ella. En esta escena, solo se muestra el rostro de la mujer.

Sexta: finalmente, los dos se levantan y dan un paso al frente. Parecen llegar a un acuerdo, y se dan las manos. ¿El hombre ha conseguido lo que quería? Posiblemente sea la obra más triste, pues ellos dos, no predicen un final feliz. Es imposible confundirse, pues el rostro de ella lo delata todo. Junto a la cuarta escena, son las únicas en mostrar los dos rostros de los protagonistas al mismo tiempo. No se han mirado en ningún momento, pues siempre miran hacia ti.

No sabemos cuánto tiempo pasa entre las escenas ni cuánto tiempo ha transcurrido durante la historia. Es como si se encontraran atrapados en un bucle o en un lugar donde el tiempo no se entiende igual. No aparece nadie más, se encuentran solos y atrapados. Constantemente se palpa la tensión entre el hombre y la mujer y de cómo él parece querer acabar con ella obsesivamente. Sus cuerpos parecen fantasmas cargados de culpa. Así, a modo de desfile, de carnaval de máscaras, el relato sucede.



Fig. 19. Carla Blasco Oliver. *Acto I*, 2022.



Fig. 20. Carla Blasco Oliver. *Acto II*, 2022.



Fig. 21. Carla Blasco Oliver. *Acto III*, 2022.



Fig. 22. Carla Blasco Oliver. *Acto IV*, 2022.



Fig. 23. Carla Blasco Oliver. *Acto V*, 2022.



Fig. 24. Carla Blasco Oliver. *Acto VI*, 2022.

4.3. DESCRIPCIÓN FORMAL Y TÉCNICA

Las dimensiones de los cuadros de la serie son 81 x 54 cm. Se deben disponer en el orden que hemos establecido en el apartado anterior para el desarrollo del relato, uno tras otro, estableciendo así la habitual lectura de izquierda a derecha.

Las obras están imprimadas de ocre amarillo para darle profundidad al negro. Podemos distinguir tres colores principales en las obras: el negro, el blanco y el verde.

Teniendo como color troncal el negro (conceptual y formalmente), las obras adquieren carácter monocromático. Ciertamente es, que el negro no es sólo negro: está formado por el verde vejiga y el rojo carmín. Como sabemos, el verde es un color sucio que mancha el resto de los colores, de tal manera que el verde siempre predominaba en la mezcla de negro. En partes del proceso más avanzadas, el verde iba perdiendo protagonismo frente al negro, pues la oscuridad que conseguía la mezcla era inferior a la del negro del tubo. A partir de este punto, empezamos a utilizar el negro con el verde vejiga para eliminar la calidez del rojo y aumentar la oscuridad sin perder las tonalidades de verde. El blanco ha funcionado con tonos de sombras con la mezcla de verde y negro en gamas muy altas, con pocos tonos oscuros de transición.

No se ha llevado la misma rigurosa metodología en todas las pinturas. Cada cuadro era una oportunidad para experimentar con sutiles modificaciones. Por ejemplo: en algunos, el rostro está hecho con pinceles de cerdas duras; en otros, se ha obviado el ocre en la imprimación; unos tienen más veladuras, otros menos...

Tras los aspectos más generales, hemos distribuido los aspectos formales en dos bloques distinguiendo la parte luminosa y la parte oscura de los cuadros.

4.3.1. *En la sombra*

Para la materialización de los espacios en penumbra se superpusieron veladuras oscuras tras cada fase de realización. La sombra no puede ser algo completamente opaco porque perdería profundidad, por lo que funciona mejor si poco a poco se le van añadiendo capas oscuras. De entre la negrura emergen partes de los objetos que se disponen en la composición, a veces por completo y otras sólo dejando ver lo esencial para ser reconocido. Dejar al espectador completar la información que falta con su experiencia propia cada vez que se observa produce múltiples universos y relatos alternativos.

Se ha jugado con la carga matérica del negro. En las pinturas, encontraremos desde negros opacos (como en los ojos) hasta capas

superpuestas de veladuras ligeramente manchadas de negro. Para construir las veladuras, se utilizó *Liquin* y aguarrás para diluirlas y hacerlas más ligeras. Al pasar el pincel cargado de esta mezcla, la superficie mordiente se desdibujaba sutilmente dando a las figuras una apariencia más fantasmagórica.

La profundidad del negro y sus matices dan a la obra un carácter contemplativo. Las obras brindan un momento de pausa al espectador y les invitan a sentarse y reflexionar sobre ellas.

La pincelada se va concretando a medida que se avanza en el proceso. En este punto, son bruscas y rápidas, no buscan definir las figuras, sino al contrario. Al usar pinceles de cerdas duras, se enfatiza este rasgo. No obstante, la línea ha sido importante para definir los contornos de algunos elementos, siendo el único rasgo sutil que los delimitaba.

Algunos elementos en los que este recurso destaca son los ropajes, concretamente, el vestido de la mujer, que entre sus pliegues pueden ocurrir una amplia escala de claroscuros.

4.3.2. En la luz

El negro hace la sombra, y el blanco hace la máscara. La máscara y la sombra no son elementos muy diferentes entre sí: ocultan, engañan, y en determinados momentos pueden ser aterradoras. Si la sombra oculta mediante capas de oscuridad, la máscara es capaz de esconder por su opacidad.

La máscara surge del rostro como si fueran la misma cosa, construida *alla prima*. El color está empastado directamente en el lienzo sin diluirlo previamente, lo que obliga a finalizar el rostro en una sesión, pero con la flexibilidad de poder modular la pintura fresca, lo que es una técnica adecuada para pintar rostros. En el rostro pueden encontrarse todas las gamas de blanco empleadas, las cuales hacen un salto tajante del negro de la base. El blanco destaca por encima de todo el negro y recibe el primer golpe de atención. Ahí se encuentran los ojos mirándote directamente, de los que poco a poco se va llevando la mirada al resto de elementos de la composición.

La pincelada busca la definición de los rasgos y la anatomía básica del rostro, por lo que el pincel utilizado será suave para ayudar a fundir los tonos.

5. CONCLUSIONES

Hemos llegado a la resolución de esta memoria, en la que podemos concluir todo este proceso de análisis conceptual y de referentes para desempeñar nuestro proyecto personal.

Los artistas usan sus obras para hablar de su realidad histórica y personal, por lo que en este proyecto se ha querido representar una realidad íntima y sombría que provocó la conmoción de la muerte, y de cómo ésta despierta sentimientos como el miedo y la angustia.

Plantear el contexto nos ha servido para darnos cuenta de que la preocupación de narrar la realidad de uno mismo no es actual, sino que se repite desde que el autor es reconocido más allá de su obra. Desde los románticos, pasando por Goya, los poetas malditos, Léon Spilliaert o Faustino, todos tienen la misma inquietud: la necesidad de narrar su verdad, la necesidad de drenarse a través del arte. Nos hemos dado cuenta del papel que toma el autor frente a la pintura, pues se refleja en ella tomando la voz como narrador de su historia, pero también de su momento histórico.

El arte puede ser una herramienta de comunicación y puede utilizarse como autorreflexión, tanto en la práctica como en su contemplación, como puede apreciarse en el análisis de los referentes. A través de sus obras pudimos conocer sus visiones del mundo reflejando la realidad de la época en la que les toca vivir. Pintura y poesía comparten inquietudes, *ut pictura poesis*, como sistemas de comunicación artísticos, por lo que también comparten símbolos.

La oscuridad es una temática que se repite en estos artistas, lo que convierte al negro en el protagonista de la pintura. Ha sido utilizado para representar la angustia y la tragedia, es el color del arte radical y refleja realidades trágicas. El negro generalmente se ha asociado a la muerte y al terror. Es el color de la oscuridad, pero puede variar su simbología dependiendo de la cultura, la época o la lectura personal; pero ahí reside el encanto de los símbolos que, al igual que las palabras, pueden tener diversos significados.

La sombra puede pintarse de diferentes maneras, pero hacerlo mediante veladuras ha conseguido el resultado deseado de ocultar y dejar ver elementos en el cuadro según nos convenía. No podía ser pintada de otra manera más que utilizando el color negro. Sin embargo, añadirle profundidad mediante tonalidades obtenidas, ya sea en la imprimación o en las mezclas de colores y veladuras, ha generado un ambiente penumbroso de tonalidades cálidas y frías, con vestigios de verde, ocre o azul, que empuja a pararse y observar pausadamente los detalles. En las máscaras podemos ver desde el punto más

luminoso hasta la zona más oscura del cuadro. Incorporarlas al propio rostro con blanco provoca tensión entre la luz y la oscuridad, es una ruptura tajante en el ambiente.

Aunque el resultado de este proyecto ha sido satisfactorio, hay aspectos que se deberían mejorar para una futura producción. Las máscaras podrían tratarse de dos maneras: o con un acabado naturalista o resolviéndolas con la crudeza de dos pinceladas correctamente puestas, lo que funcionaría mejor que el término medio que al final se ha trabajado. El rostro podría emerger sutilmente de la profundidad de las sombras y del negro en vez de dar un salto tan cortante entre el negro y el blanco.

Finalmente, me gustaría insistir en el asunto del autor que drena su pesadumbre a través del arte, pues gracias a ello he podido realizar los cuadros y analizarlos en este proyecto. He entendido mucho mejor mis pinturas y mis motivaciones construyendo esta memoria.

Entender mejor mis motivaciones y mis pinturas me permitirá desarrollar mi línea artística con mayor compromiso.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory*. A&C Black.
- Argan, G. C. (2004). *El arte moderno*. Ediciones AKAL.
- Armand, L. (2022). *Tengo un despacho rosa*. Fire Trill Ediciones.
- Bassie, A. (2019). *Expresionismo*. Parkstone international.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Ediciones/Metales Pesados.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. La balsa de la Medusa.
- Finlay, V. (2007). *Color: A natural history of the palette*. Random House.
- Goethe, J.W. (2015). *Zur Farbenlehre*. Jazzybee Verlag.
- Jung, C.G. (2009). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Paidós.
- Nietzsche, F. (2022). *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es*. LA CASE Books.
- Nietzsche, F. (1994). *El caminante y su sombra*. NoBooks Editorial.
- Plinio, E. V. (1998). *Historia Natural, libros III-VI*. Gredos.
- Poe, E. A. (2003). *El gato negro y otros cuentos*. Editorial Norma.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Spilliaert, L., & Edebau, F. (1996). *Léon Spilliaert*. Ludion.
- Swinbourne, A., Ensor, J., & Canning, S. M. (2009). *James Ensor*. The Museum of Modern Art.
- Tanizaki, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Siruela.
- Vasili, K. (2020). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- Verlaine, P. (1991). *Los poetas malditos*. NoBooks.

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

- Díaz, O. M. (2002). Goya, pinturas negras. Trama y fondo: revista de cultura, (13), 7.

-Giraldo, D., González, D., & Arteaga, L. (2008). Los poetas malditos, una subversión a la moral del siglo XIX. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, (6), 177-189.

-Gutiérrez Pozo, A. (2007). Utopía en negro: El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo. *Variaciones sobre el color* (pp. 187-208). Sevilla: Universidad de Sevilla.

-Martínez, T. P. (2003). Los poetas malditos: un ensayo libre de culpa. *Praxis Pedagógica*, 3(4), 104-107.

-Prat, J. C. (2002). Inseguridad ciudadana: la psicología del miedo. *Gobernabilidad y Seguridad Sostenible*, (8).

-Restrepo, S. S. A. (2008). Goethe y el romanticismo alemán. *Lingüística y Literatura*, (53), 5.

-Riezler, K. (2016). Psicología social del miedo. Centro. *Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, (14), 102-116.

-Rincón, D. N. (2016). El color negro: luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV). *Medievalismo*, (26), 221-245.

-Sartre, J. P. (2016). La trascendencia del Ego: bosquejo de una descripción fenomenológica. Centro. *Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, (13), 84-116.

VÍDEOS

-Naïad, E. (2021, 1 de agosto). *El Caso de Las Chicas del Radio (Las Chicas Radioactivas)*. [vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=00zONW1EutQ&t=45s>

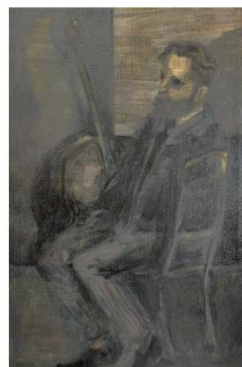
-Naïad, E. (2020, 21 de junio). *La misteriosa vida y muerte de Elizabeth Siddal, modelo Prerrafaelista*. [vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Shb6Cjr6ZbA&t=608s>

7. ANEXOS

ANEXO I. PROCESO, VARIACIONES

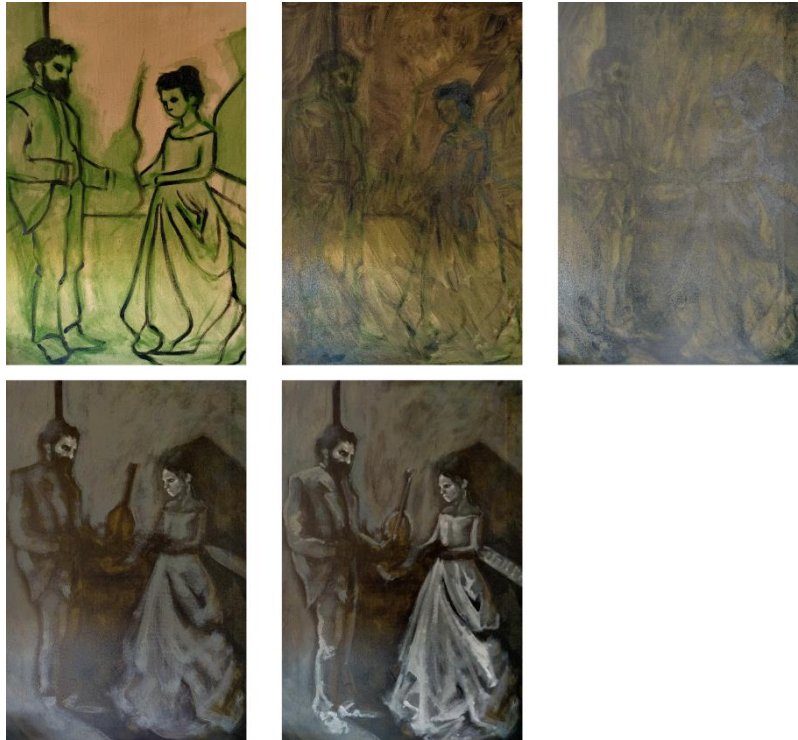
Proceso y variaciones de *Acto I* y *Acto II*.



Proceso y variaciones de *Acto III* y *Acto V*.



Proceso y variaciones de *Acto VI*.



ANEXO II. BREVE CONCLUSIÓN PERSONAL

“¿Y yo qué pinto? Pues no lo sé, de verdad no lo sé. Pero me giro y veo a alguien mirándome con ojos de advertencia, como si me dijera que está a punto de pasar algo. No quiero mirarle, pero no paro de girarme.”

Escribía este texto hace unos meses. Qué casualidad, que todo este tiempo he tenido las respuestas a mi alrededor, pero no sé por qué he estado tan ciega. Todo el mundo queriéndote, recordándote... Cuando alguien se va, todos nos reunimos y nos ponemos a pensar, a recordar, a revolver la tierra. Nos ponemos blanditos. Cuando vi a Luis Armand en el hospital, pensé en cómo estaría Faustino sus últimos días, y se me revolvió el estómago.

Es tan doloroso el recuerdo de alguien que no quieres que se vaya. Es tan pesado el nudo en el pecho. Es tan inmensa la oscuridad. A mí me duele. A mí me paraliza. ¿Cómo voy a pensar, cómo voy a pintar después de esto? ¿Debería? Tenemos que seguir adelante... no entiendo bien porqué, pero tenemos que seguir. Todos lo sabemos, al final todos lo hacemos, pero creo que no entendemos muy bien por qué. Faustino, ¿y si tu último cargo es el de cuidar el universo?, como decía Luis. Gracias, Faustino.