

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

El doble y el autómeta.

Dos representaciones de lo siniestro.

Trabajo Final de Máster en Producción Artística

Tipología 4

Presentado por Francisco José Follana Montesinos

Dirigido por Alberto Gálvez Giménez

Valencia, Julio de 2013

Resumen.

Lo siniestro puede describirse como un sentimiento o situación que aparece cuando algo que tenemos reprimido en nuestro interior sale a luz, provocándonos pavor y angustia. Dos figuras que hacen que esta situación emerja con más facilidad son el doble y el autómeta. En nuestro caso, el camino de la imagen siniestra, en especial relacionándolo con estas dos figuras mencionadas, es nuestra manera de romper con la banalidad de la imagen que hoy en día hace del espectador un ser aséptico e insensible. Esta es mi mayor premisa a la hora de pintar.

Mediante la pintura y un marcado realismo, se realizarán cuadros evocando a este tipo de sentimientos, intentando provocar un estado de inquietud y de rareza extrema en el espectador que lo contemple. Se trata de generar una especie de efecto de atracción/repulsión sin llegar a caer en lo abyecto y lo repugnante. Un juego ambiguo generado por la crudeza velada y su enfrentamiento con un delicado tratamiento en los procesos pictóricos.

El doble y el autómeta. Dos representaciones de lo siniestro se ha realizado como una investigación tanto teórica como práctica que nos servirá como punto de partida para un futuro desarrollo más extenso y nos ha ayudado a crear un pequeño discurso alrededor de nuestra obra artística personal.

Palabras clave.

Lo siniestro, Inquietud, Angustia, Doble, Autómeta, Atracción/Repulsión, Freud, Pintura.

Abstract.

The uncanny may be described as a feeling or situation which appears when something we have in our soul is being repressed, suddenly is set free and it creates anguish and fear. Two figures that make this situation occur easily are the double and the automaton. In our subject, the path of representation is uncanny, specially relating it with these two figures. It is our way of breaking with banality of nowadays image, which shows the audience as an aseptic and insensitive creature. This can be remarked as my greater premise of my project.

Through painting and accentuated realism, paintings will be produced recalling these feelings and trying to create an atmosphere of anxiety and extreme rareness in the spectator. The aim is to create some kind of effect of attraction/repulsion, without willing to be abject and disgusting. An ambiguous game generated from the cruel event and its confrontation with a delicate treatment in the pictorial processes.

The double and the automaton. Two representations of the uncanny has been done as a theoretic and practical investigation, which will set the starting point of a journey for an extensive development. Furthermore, it has helped us to create a smaller speech around our personal artwork.

Keywords.

The Uncanny, Anxiety, Anguish, Double, Automaton, Attraction/Repulsion, Freud, Painting.

*A todo aquel que a lo largo del camino
me ha ofrecido su apoyo.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
2. MARCO TEÓRICO	17
2.1 <i>Das Unheimlich</i>	19
2.1.1 Lo siniestro. Concepto.	21
2.1.2 La representación velada.	26
2.1.3 El gusto por lo siniestro.	29
2.2 <i>Dopplegänger</i>	31
2.2.1 Conceptos y referentes.	33
2.2.2 Obra propia.	45
2.3 Amor de poliuretano	51
2.3.1 Conceptos y referentes.	53
2.3.2 Obra propia.	66
3. OBRA	71
3.1. Obra previa realizada durante el máster.	75
3.2. Obra Final.	81
4. PROCESOS PICTÓRICOS	85
5. CONCLUSIONES	93
6. FUENTES	99

1.INTRODUCCIÓN

El Doble y el Autómata. Dos representaciones de lo siniestro es una investigación teórica y práctica realizada en los años 2012 y 2013, constituyendo el Trabajo Final para el Máster en Producción Artística bajo la tipología número 4, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Este estudio está enfocado hacia la noción de lo siniestro y en especial, en la generación de este estado por medio de la incertidumbre creada ante la contemplación de un ser que no se sabe con certeza si posee vida o no. Atendiendo a estas pautas, se hace hincapié en las nociones del doble y el autómata, a las que dedicaremos un punto particular en el trabajo, ya que estos dos términos están íntimamente ligados con la producción artística realizada.

La obra producida para este Trabajo Final de Máster está compuesta por cinco cuadros pintados al óleo, guardando una estrecha relación entre sí, además de la obra previa realizada durante el máster que nos ha llevado a estos resultados y por lo tanto, consideramos fundamental en el desarrollo del proyecto. La obra se centra en la representación de imágenes inquietantes que hagan sentir en el espectador ese sentimiento siniestro, jugando desde la ambigüedad entre la sutileza y la violencia. Se trata de producir, mediante la pintura, una agitación mental en el espectador que altere sus habituales normas estéticas y morales.

El trabajo teórico se articula en seis bloques: introducción, contexto teórico, obra, procesos pictóricos, conclusiones y bibliografía. El contexto teórico comprende tres puntos que comentaremos brevemente a continuación, estos puntos son: *Das Unheimlich*, *Doppelgänger* y *Amor de Poliuretano*. Los referentes de los que partimos y de los cuales nos apoyamos durante todo el proceso son tratados a lo largo de todo el trabajo.

Das Unheimlich. Este apartado expone la noción de lo siniestro desarrollada por Sigmund Freud en uno de sus ensayos y la importante relación que tiene el cuento *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann en la que Freud se basa para deliberar sobre el término. En esta parte también se habla acerca de la representación de lo siniestro, de esa sensación de atracción/repulsión que pueden crear este tipo de imágenes y el porqué de un

gusto por esta especie de horror velado, originado por la ruptura de las normas establecidas.

En *Doppelgänger* nos centramos en la aparición de la duplicidad como expresión de lo siniestro, la aparición de otro yo que provoca una despersonalización donde se diluye el control racional y se genera una pérdida o desposesión de la identidad.

En *Amor de Poliuretano* ahondamos en el sentido angustiante generado por la presencia de seres que no se sabe bien si están vivos o muertos. Centrando el estudio en las figuras del maniquí, la muñeca y el autómatas, se explica de donde procede esa angustia.

En cada punto del contexto teórico expondremos nuestra obra en relación a cada punto. Después abordaremos el resto de trabajos realizados, los procesos pictóricos empleados, las conclusiones y la bibliografía.

Esta investigación nace de la exigencia propia por concretar una base teórica a la que adecuar la producción artística personal, dotándola de una mayor coherencia y madurez. Esto, servirá de punto de partida para un futuro desarrollo artístico personal más amplio, de ahí que la investigación teórica haya sido intensa y correcta pero no especialmente profunda, dando mayor importancia y preocupación al desarrollo práctico.

En una sociedad en la que las imágenes nos desbordan en todos lados y en cualquier ámbito, los artistas visuales tenemos la premisa de crear imágenes singulares y que atraigan al espectador, que se desvinculen de la banalidad del resto de imágenes que vagan a nuestro alrededor. Pienso que este planteamiento ha sido mi mayor preocupación siempre a la hora de pintar. Todo esto ha sido abordado desde la noción de lo siniestro. Con el fin de crear este tipo de imágenes, se propone quebrar esas normas y cánones establecidos, para romper con esa banalidad visual que nos rodea y captar la mirada y atención del espectador mediante un efecto de atracción/repulsión.

Todo esto lo hemos llevado a la práctica artística. Realizando pinturas en las que mediante la figuración, se enfrenta la crudeza velada de la imagen con la sutileza en el tratamiento de la pintura. Un juego ambiguo que mediante

colores quebrados y contrastes lumínicos nos integra en una atmósfera siniestra.

Hemos intentado vincular ese desasosiego de los personajes representados relacionándolos con el espectador. Con esto hemos querido conseguir un estado de inquietud y rareza extrema que producirá un efecto de atracción/repulsión, sin llegar a caer en el asco, la repugnancia y lo abyecto, ya que de eso se encarga todos los días los mass media.

La metodología empleada, parte del estudio sobre la noción de lo siniestro explicada por Freud, hasta terminar acotando el tema llegando a las figuras del doble y del autómeta. Mediante lecturas, visionado de películas y de obras de otros artistas nacen las ideas a plasmar en el lienzo y a investigar teóricamente, llevando paralelamente el desarrollo teórico con la práctica artística. Otro gran motivo a la hora de escoger este tipo de metodología ha sido por enfocar varias de las asignaturas y sus respectivos trabajos finales hacia nuestro interés con respecto al TFM.

El doble y el autómeta. Dos representaciones de lo siniestro es un proyecto que pretende, mediante la pintura como lenguaje y modo de expresión, inquietar y mostrar partes ocultas y reprimidas del ser humano.

2.CONTEXTO TEÓRICO

2.1 *DAS UNHEIMLICH*

2.1.1 Lo siniestro. Concepto.

Hemos creído conveniente dedicar el primer punto de este proyecto al concepto de lo siniestro, ya que las obras pictóricas realizadas surgen a partir de este término y del hecho de centrarnos en dos de las clasificaciones que hacen diferentes autores acerca de la idea de lo siniestro.

Han sido muchos los pensadores que han abordado este tema desde la teoría, y se han apoyado unos a otros con el fin de concretar este estado. Pero este sentimiento o estado de lo siniestro no deja de ser, a nuestro parecer, algo bastante subjetivo. Cada individuo podrá experimentar este sentimiento de manera diferente, a veces de una manera más fuerte y presencial, otras de una manera más sutil, incluso habrá quien no experimente nunca de forma clara esta situación. El estado anímico del sujeto también puede incitar a la experiencia siniestra, incluso ésta puede ser provocada, o bien, el sujeto que la experimenta puede llegar a sentir lo siniestro donde no lo hay. También cabe decir que puede variar a lo largo del tiempo, las cosas que antes angustiaban y aterraban al ser humano van cambiando con el paso de los años. Todo esto no quiere decir que no se hayan encontrado puntos en común, es más, con este trabajo trataremos de desarrollar dos de esos puntos en concreto, que hemos considerado de alguna manera atemporales e invariables y que hemos trabajado tanto teórica como pictóricamente. Pero ahora hablaremos sobre lo siniestro de una forma más general.

Es quizás Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, el que ha desarrollado este tema de una manera más extensa en su ensayo *lo Siniestro (das Unheimlich)*. Para este ensayo se vale de la posición de diferentes autores como Schelling y Jentsch respecto al tema. También basará su ensayo en el cuento nocturno de E.T.A. Hoffmann *El Hombre de Arena*, que será para Freud, la obra literaria siniestra por excelencia.

Desde un primer momento, en su estudio, Freud nos deja claro la amplitud del término, la íntima relación con lo angustiante y su dificultad para concretarlo.

“Lo *Unheimlich*, lo *siniestro* [...] No cabe duda de que dicho concepto está próximo a los de lo *espantable*, *angustiante*, *espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general.”¹

Freud decide investigar el concepto con el fin de definirlo por dos caminos: desde el de la evolución del lenguaje con respecto a esta palabra y desde el de las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones donde se genere la experiencia siniestra.

Después de un largo estudio etimológico de la palabra en diferentes lenguas llega a la conclusión de que la expresión *Heimlich* evoluciona hacia la ambivalencia por sus dos significados, por un lado hace referencia a lo hogareño, familiar, conocido o confortable, por otro lado, está relacionado con lo secreto, lo oculto. *Unheimlich* será planteado como antónimo únicamente del primero.² La etimología de la palabra no dejará de plantearnos dudas por su ambiguo significado.

A raíz de la conclusión de Schelling:

“Lo siniestro (Das *Unheimlich*) sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.”³

Es cuando podemos decir que Freud llega a la siguiente conclusión intentando condensar su pequeño estudio:

“Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo efecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces

¹ FREUD. S. “Lo siniestro”, en *Obras Completas*. Buenos Aires. El Ateneo. 2003. Pág. 9.

² *Ibidem*. Pág. 18.

³ *Ibidem*. Pág. 17.

comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo «Heimlich» a su contrario, lo «Unheimlich», pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que fue familiar a la vida psíquica y que se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora con la definición de Schelling.”⁴

Es decir, las cosas que han sido vivenciadas por el individuo de alguna manera, las que escapan a nuestras leyes mentales, ya sea porque son nuevas, extrañas o desconocidas y que han sido reprimidas en nuestro subconsciente por alguna cuestión, normalmente porque han sido consideradas angustiosas, cuando éstas retornan y salen a la luz manifestándose, es cuando se produce lo siniestro. Aunque también lo desconocido y lo nuevo puede evocar a lo siniestro, no quiere decir que todo lo nuevo sea siniestro.

“Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.”⁵

Esto está también relacionado con la incertidumbre. Por ejemplo, la duda intelectual que produce la muerte, el no saber con una total seguridad qué pasará después de ésta, nos aterra y angustia.

En su ensayo, Freud, analiza diferentes tipos de experiencias que remite a lo siniestro, llegando hacer un pequeño inventario. Habla de varias vivencias como el mal de ojo como superstición siniestra, la omnipotencia de las ideas, la casualidad que se produce entre la formulación de un deseo y su inmediato cumplimiento, la magia, el retorno de lo semejante, la repetición de experiencias... Pero son cuatro temas concretos los que trata con mayor amplitud y considerados de mayor relevancia, estos serán: la muerte, el doble, el ser animado/inanimado y la mutilación.

⁴ *Ibidem*. Pág. 27.

⁵ *Ibidem*. Pág. 12.

“Para Freud y Callois, la angustia del hombre frente a un mundo determinado (momento este donde aparece con fuerza lo siniestro), se centra en cuatro elementos que están estrechamente vinculados con lo que podríamos entender son las cuatro representaciones míticas de lo monstruoso: a) las relaciones de la vida con la muerte, el temor ante el pasaje que nos lleva de otra, el perenne deseo de alcanzar la inmortalidad (el mito del vampiro, del muerto viviente); b) el pavor que suscita la mutilación, básicamente la de los órganos especialmente valiosos como son ojos y pene, el miedo a la castración (la mujer como monstruo devorador); c) la duplicidad del ser humano, la aparición del doble, la pérdida de identidad y la despersonalización donde se diluye el control racional y emergen los instintos destructivos, metafóricamente vinculados a la forma animal (la figura del Dr. Jekyll y Mr. Hyde); d) la promiscuidad entre lo humano y lo inhumano, la diferencia entre lo inanimado y lo animado (el mito del Golem, de Frankenstein...)”⁶

Estos cuatro aspectos acerca de lo siniestro están presentes en el cuento anteriormente mencionado *El Hombre de Arena* de ETA Hoffmann, que será casi como un compendio de todo lo expuesto por Freud. Podemos reconocer, por ejemplo, la figura del doble en el personaje Coppelius y en Coppola, el ser animado/inanimado en la muñeca Olimpia, la mutilación cuando Nataniel contempla a ésta sin ojos y la muerte, que en realidad está íntimamente relacionada con estos tres aspectos, hace presencia directa en el desenlace trágico del cuento.

A la hora de comenzar con el trabajo pictórico, en un principio, teníamos en mente referirnos a estas cuatro propiedades de lo siniestro mencionadas, pero poco a poco y debido a una serie de razones fuimos cerrando el círculo hasta trabajar solamente con las figuras del ser animado/inanimado y el doble. Decidimos no trabajar con el tema de la muerte por ser un tema demasiado extenso y porque, sin centrarnos en ella, estaría presente en todas las obras que realizáramos. Después decidimos no desarrollar el tema de la mutilación por considerarlo un tema demasiado difícil para trabajarlo sin ser evidente y un tema difícil para tratarlo con la sutileza que estamos buscando. Asimismo

⁶ Cortés, José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona. Anagrama. 1997. Pág. 35.

encontramos mayor relación entre las nociones de doble y el ser animado/inanimado para provocar la sensación de lo siniestro, mediante la representación de figuras con una confusa realidad o que no se sabe con total certeza si poseen vida, creando un estado de inquietud total.

Pensamos que lo siniestro hace referencia a algo oculto, íntimo, que no se quiere mostrar y que cuando sale a la luz nos produce pavor y angustia. Pensamos que la representación de lo siniestro no ha de ser obvia ni explícita, ya que si fuera de este modo, estaríamos tratando más bien con el terror, la violencia o lo abyecto. Hablaremos pues, de una representación velada.

2.1.2 La representación velada.

“Lo siniestro es condición y límite de lo bello, en el sentido de que tiene que mostrarse pero no de tal manera que invada completamente la representación [...] no nos muestra nada para que tengamos que apartar la mirada.”⁷

Como bien explica Eugenio Trías en su libro *Lo Bello y lo Siniestro*, para que se dé lo siniestro, debe imperar siempre ese velo de extrañeza que nos impide la visión directa de ese horror escondido. Lo siniestro debe permanecer oculto y no puede ser desvelado al primer golpe de vista en una representación, ya que si fuera así, ésta, perdería interés. La cuestión está en mantener al espectador en un estado de inquietud, desasosiego e incertidumbre generando como una especie de efecto atracción/repulsión, distinguiendo este estado de lo abyecto y la repugnancia, sin que el espectador verifique de inmediato el asunto central y sin que el efecto de repulsión sea mayor al de atracción.

“En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro representado; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa- el arte carecería de vitalidad.”⁸

Más adelante, con la visión de la obra realizada, podremos comprobar este juego ambiguo realizado a base de veladuras de extrañeza. El sugerir pero no mostrar, el tratar imágenes crudas mediante una sutil pintura, pensamos que es parte y condición de la representación de lo siniestro. Es por este motivo por el que hemos decidido no desarrollar el tema de la mutilación como aspecto de lo siniestro. No hemos encontrado la manera de tratarlo de

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=s6vS_gZJbi0

⁸ Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel. 2006. Pág. 50.

una forma sutil y que no fuera violenta. La violencia explícita nos bombardea en forma de imagen a diario por medio de los mass media, no buscamos esto con nuestro trabajo, sino más bien una ruptura de ese banal tratamiento utilizando el camino de lo siniestro y la sutileza.

Las representaciones siniestras buscan generar en el espectador un estado de inquietud y desasosiego, dejándolo como en tierra de nadie y experimentando desconocidas y raras sensaciones.

El mundo en que vivimos está conceptualizado en un sistema binario; bien/mal, vivo/muerto, belleza/fealdad. Las representaciones de carácter siniestro se balancean como un funámbulo entre estas rivalidades, resquebrajando este mundo binario. Este balanceo, el no estar en un lado ni en otro, el no saber si esto está bien o está mal con seguridad, es lo que sitúa al individuo en la duda intelectual y en la incertidumbre, y esto genera angustia, ya que el individuo necesita distinguir con certeza alguno de los dos lados para sentirse seguro y protegido. Esto también tiene que ver con el gusto y atracción por lo siniestro, que comentaremos en el siguiente apartado.

Antes hemos mencionado el efecto de repulsión, diciendo que en la experiencia generada por la representación siniestra, éste no debe ser el tema central de la obra, ya que si no, caeríamos en la evidencia y en la abyección. Lo abyecto, ligado al asco, no es exactamente lo que queremos hallar, más bien se halla en ese estado de angustia creado a partir de la inseguridad.

“[...] Aurel Kolnai. Según éste, mientras la angustia se centra en el sujeto, que lleva a verse en un estado de peligro y amenaza y experimenta una necesidad de salvaguardia y protección, el asco está más claramente orientado hacia lo exterior, tiene un carácter «intencional» (en sentido fenomenológico) mayor que la angustia, permitiendo, así, un mayor conocimiento del objeto que lo provoca.”⁹

Nuestro estudio se centra en el individuo, y será el tema central de nuestra obra, ya que pensamos que es el que vive y experimenta lo siniestro.

⁹ Perniola, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid. Cátedra, colección Teorama. 2002. Pág. 22.

Nuestro objetivo yace en generar, mediante el lenguaje plástico, una obra que se mueva entre la ambigüedad de una delicada pintura y una representación siniestra.

2.1.3 El gusto por lo siniestro.

El ser humano necesita de ese orden social y de una normalidad a la que aferrarse, y cuando esto se rompe, empiezan a emerger los monstruos y lo siniestro.

“La sociedad tiene miedo de todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa de la norma. Existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o distinto con lo anormal y monstruoso. El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad (física y psíquica) y no puede soportarlo. Por ello, necesita apartar de su lado todo aquello que es *diferente*.”¹⁰

Como hemos dicho antes, el ser humano busca estar protegido, la estabilidad, el orden. Cuando lo siniestro irrumpe y sale a la luz, perturba las leyes y las normas sociales de las cuales una cultura se ha abastecido para mantener el orden y es por ello que son negadas y escondidas. Cuando los monstruos ocultos se manifiestan, cuando se rompen las reglas establecidas, es cuando se genera lo siniestro. Rompen con la banal cotidianidad de las sedentarias mentes de las personas acostumbradas a un camino a seguir. Es esta ruptura de la rutina la que genera una excitación, un gusto por lo siniestro y por aquello que transgrede las normas, disfrutado muchas veces desde la intimidad, como si de un voyeur se tratara. Es todo esto lo que genera el efecto atracción/repulsión, seducidos por la excitación del momento pero a la vez rechazo por la crudeza de lo siniestro.

“Es una realidad distinta, demonizada, con la que no queremos identificarnos, pero vuelve, pese a todo, a nosotros como algo indisoluble de nuestra propia naturaleza.

Su misteriosa proximidad causa una inquietante extrañeza, que oscila entre la angustia y lo diabólico y la necesidad de ironizar para diluir temores, entre lo que se quiere ver lejos y, al propio tiempo, conocer de

¹⁰Cortés, José Miguel. *Opus Cit.* Pág. 35.

cerca para dominarlo. Por ese motivo resulta especialmente perturbadora: es fortuita, caprichosa, carece de sentido. Pero sobre todo nos descoloca su ambigüedad.”¹¹

¹¹ Revero Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid. Siruela. 2005. Pág. 126.

2.2 DOPPELGÄNGER

2.2.1 Conceptos y referentes.

Cuando Freud analiza lo siniestro, uno de los factores de los cuales se sirve para desarrollar su ensayo, es el tema del doble. En particular destaca varios aspectos del doble con respecto a lo siniestro: La identificación de otra persona hasta el punto de situar al propio yo en lugar ajeno, su función como anunciador de la muerte y el permanente retorno de lo igual, a lo largo de varias generaciones.

“Nos hallamos así, ante todo con el tema del doble o del otro yo, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecimiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble –lo que nosotros llamaríamos telepatía–, de modo que uno participa en lo que otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo”.¹²

La aparición del doble, la aparición de otro yo, conduce a una pérdida o desposesión de la identidad, donde se va perdiendo poco a poco el control racional y donde brotan los impulsos destructivos.

Este desdoblamiento, esta duplicidad, lleva al individuo a cuestionarse sobre su propia identidad, ¿Yo soy yo? ¿Soy yo quien creía ser? ¿Quién de los dos existe realmente? ¿Realmente existo? Todas estas dudas crearán en el sujeto un permanente estado de incertidumbre que suscitará el desasosiego y la angustia:

“Pero lo que angustia al sujeto, mucho más que su muerte próxima, es en primer lugar su no-realidad, su no-existencia.”¹³

¹² Freud, Sigmund. *Opus Cit.* Pág. 23.

¹³ Rosset, Clement. *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión.* Barcelona. Tusquets. 1993. Pág. 82.

“Quizás el fundamento de la angustia, aparentemente vinculada aquí al simple descubrimiento de que el otro visible no era el otro real, deba buscarse en un terror más profundo: el terror de no ser yo mismo quien creía ser. Y, aún más profundamente, el de sospechar que quizás yo no sea algo, sino nada.”¹⁴

La duplicidad lleva a preguntarse acerca de la realidad y de la existencia del yo en ella, a una irracionalidad que romperá el orden de nuestras leyes mentales hasta ahora establecidas, conduciendo a estados de demencia y trágicos finales. Como ya hemos dicho, el no saber si un ser verdaderamente posee vida o es real, genera un estado de inquietud que nos atormenta y perturba.

Sigmund Freud utilizó como referente literario para referirse al doble los cuentos *El hombre de Arena* y *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann. Muchos han sido los escritores, cineastas y artistas plásticos que han trabajado con la idea del doble con el fin de suscitar la impresión o estado de lo siniestro, nosotros, nos hemos centrado en algunos casos particulares que nos han parecido de mayor interés para, a continuación, realizar unos breves análisis.

En el campo de la literatura es donde más se ha recurrido a este tema. *El doble* de Fiódor Mijailovich Dostoievski, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *El Horla* de Guy de Maupassant, los anteriormente mencionados cuentos de E.T.A. Hoffmann o *William Wilson* de Edgar Allan Poe, entre tantos.

En el breve relato *William Wilson* de Edgar Allan Poe nos encontramos con un único protagonista pero con una peculiaridad: su antagonista es una imagen del mismo, un doble.

William Wilson se presenta como un joven noble, malcriado, acostumbrado a hacer siempre lo que se le antoje y con una fuerte personalidad. Poe, nos narra la infancia y la juventud de este chico en un colegio Isabelino donde encuentra a otro chico con su mismo nombre y fecha

¹⁴ *Ibidem*. Pág. 86.

de nacimiento. Este otro joven comenzará a imitar sus acciones, su forma de vestir y también competirá con William en cualquier ámbito. Su insistente antagonismo le será extremadamente hiriente por el tono de suficiencia que oculta bajo un aparente aire protector. Con el fin de vengarse, William Wilson decide gastarle una broma nocturna pero, la visión de su extremo parecido consigo mismo le horroriza de tal manera esa noche, que huye de la escuela. Más tarde descubrirá que su doble también se marchó de la escuela ese mismo día.

De allí marchará a Eton, donde vivió tres años de desenfreno y libertinaje. Pero en una de las juergas nocturnas se volverá a reencontrar con el otro William Wilson para que éste le susurre al oído, como antaño solía hacer.

Se irá a Oxford donde seguirá dedicándose a las juergas y a jugar a las cartas, haciendo trampas y estafando a sus compañeros. En una de esas partidas nocturnas donde William Wilson pretendía dar un gran golpe, se volverá a aparecer su doble para destapar sus trampas delante de sus compañeros, humillándolo y desprestigiándolo.

Huyó de Oxford, pero esto fue en vano ya que “Mi aciago destino me persiguió, exultante, mostrándome que su misterioso dominio no había hecho más que empezar”¹⁵, nos narra William Wilson. Recorrió todo el continente, Paris, Roma, Viena, Berlín, Moscú... pero allí donde fuera, se encontraba con el otro William Wilson para desbaratarle sus fechorías.

En Roma, durante el carnaval, en la fiesta de máscaras del duque Di Broglio, cuando William Wilson y su habitual ebriedad intentaban acercarse a la joven esposa del duque para seducirla, de repente, una mano le tira del hombro frenándolo en su intento. Era el otro William Wilson, entonces, harto y cansado de las intromisiones de éste en sus asuntos, lo agarra y lo mete en un cuarto del palacio. Allí, desenvainaron las espadas y se enzarzaron en una disputa en la que finalmente William Wilson incrustó su espada en el pecho de su enemigo con gran ferocidad, provocándole la muerte. Alguien intentó entrar en el aposento pero William lo evitó, y al volver la vista hacia su adversario, lo

¹⁵ Poe, Edgar Allan. *Cuentos 1, William Wilson*. Madrid. Alianza.1999. Pág. 70.

que vio, es un espejo que le devuelve su imagen ensangrentada y le dice, ya sin susurrar, que también morirá, porque sólo existía en él y, al matarlo, se ha matado.

“Era Wilson. Pero ya no hablaba con un susurro, y hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo:

- *Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!*¹⁶

Edgar Allan Poe nos retrata con claridad los aspectos destacables que Sigmund Freud nos señala en la relación del doble y lo siniestro mencionados anteriormente. La identificación con otra persona; William Wilson huye de la escuela al contemplar despavorido el fuerte parecido con el otro William, la relación con la muerte; solamente tenemos que presenciar el final del relato, y el permanente retorno de lo igual; el otro William lo perseguirá allá donde vaya entrometiéndose en sus asuntos.

Tanto en esta narración como en las anteriores indicadas y en las películas que tratan el tema del doble, podemos discernir un hilo conductor que responderá de manera igual o semejante a los siguientes aspectos:

- El surgimiento impactante de “otro yo”.
- La confirmación de la rivalidad con el doble.
- Un desenlace trágico o con la aparición de la muerte: suicidio o asesinato (o ambas).
- La aparición imprevista de un elemento de repetición.

En el cine y la televisión también podemos encontrar varios títulos con esta temática. Aunque no se trate el tema tan directamente o se trate de manera diferente a la literatura, ya que enfocan el tema desde otras perspectivas como pueden ser desde el tema de los gemelos o el espejo, nos

¹⁶ *Ibidem.* Pág. 74.

introducirá en el mismo estado de perturbación provocado por lo siniestro. Podemos encontrar *The Other* de Robert Mulligan, *Sasom / En Spegel* y *Persona* de Ingmar Bergman, *Vértigo* de Alfred Hitchcock, la serie televisiva *Twin Peaks* de David Lynch o la película *Dead Ringers* de David Cronenberg, de la que haremos un breve resumen a continuación, entre otras.

Dead Ringers (inseparables), 1988, de David Cronenberg, aborda la noción del doble desde la idea de los gemelos.

El film narra la historia de los hermanos gemelos Mantle, ginecólogos y con dos personalidades muy opuestas. Elliot es el hermano seguro y sociable, que se encargará de conseguir fondos para investigación y de las relaciones de cara al público de la clínica. Beverly será el hermano tímido y distante que trabajará de puertas para adentro. Aunque tienen caracteres diferentes ambos se necesitan utilitaria y carnalmente.

Comparten piso, trabajo y hasta las mujeres, incluso intercambian identidades para conseguir sus fines. Uno se encargará de una parte del trabajo para que el otro la acabe. Pero entra en sus vidas una mujer, Claire, a la que el extrovertido Elliot seducirá para después cedérsela a su hermano Beverly, quien se enamorará de ella, y decidirá separarse de su hermano.

Esta separación se convertirá en un proceso tormentoso que terminará con el deterioro físico y psicológico, que también se verá favorecido por el consumo de drogas. Beverly quiere separarse de su hermano Elliot pero a la vez siente la necesidad interna de mantener su unión con él, esta unión fraternal se verá peligrar por la intromisión de la mujer en sus vidas. Esto se puede contemplar muy bien en una escena, en la que Beverly sueña que está unido con su hermano por el abdomen y Claire intenta separarlo mordiendo la parte visceral que los une.



Fotogramas *Dead Ringers (inseparables)*, 1988, David Cronenberg.

Los hermanos Mantle tienen personalidades muy opuestas pero se necesita totalmente el uno al otro como si de una misma persona se tratase, son inseparables: “-¿Por qué estás llorando? –La separación puede ser espantosa –No te preocupes hermanito, siempre estaremos unidos”.¹⁷ Así, al comprobar esto, volverán a juntarse siguiendo en ese espiral de drogas y locura, en el cual, durante la película, ya no se distinguirá con certeza quién es quién. Todo esto terminará con un trágico final, la demencia será tal que se someterán a una operación de separación de hermanos siameses utilizando el terrorífico instrumental quirúrgico creado por uno de ellos. La operación y la película terminan con la muerte de Elliot a manos de Beverly, y éste último,

¹⁷ Diálogo de la película *Dead Ringers (inseparables)*, 1988, David Cronenberg.

abrazado al cadáver de su hermano, como en una actitud queriendo dejar de vivir.



Fotograma *Dead Ringers (inseparables)*, 1988, David Cronenberg.

Esta película nos da muestras claras sobre la noción de la duplicidad enfocada desde la visión siniestra de los gemelos. Es ese juego ambiguo en el que las personalidades opuestas de los hermanos Mantle encerradas en cuerpos distintos, aunque físicamente idénticos, ansían ser uno mismo, la dependencia existencial de uno para con el otro es enorme. En la película podemos observar también, una desposesión de la identidad, sobre todo al final, cuando ya no se distingue entre los dos hermanos, aunque sus caracteres sean tan distintos. Todo esto les llevará a una autodestrucción física y psicológica y a un trágico final, como en todas las novelas y películas relacionadas con el tema del doble, la separación provocará dolor y muerte.

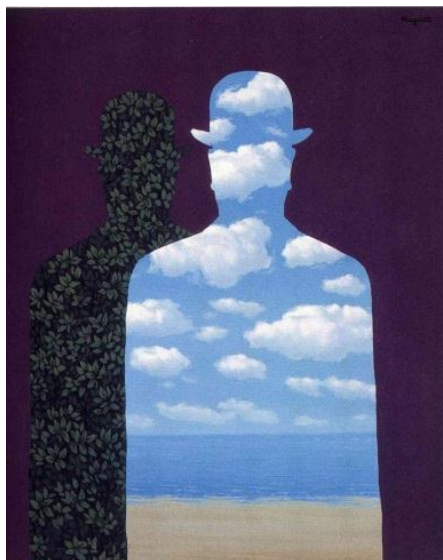
“la fusión total tan sólo será posible a través de la muerte, de la muerte de la pareja *monstruosa*, de la muerte del *doble*, de la muerte del *individuo*.”¹⁸

En cuanto artes plásticas se refiere, podemos encontrar bastantes casos en los que el artista se ha servido de la noción del doble como recurso, como

¹⁸ Cortés, José Miguel. *Opus Cit.* Pág. 115.

por ejemplo Rene Magritte en “La bella sociedad” y “La reproducción prohibida”.

“Recurrir al *doble*, para el artista, supone sacudir el esquema habitual de identidades, inventar lo que no es y podría ser, jugar, al mismo tiempo, la disparidad y el parecido, lo posible y lo imposible del cuerpo.”¹⁹



René Magritte,
La bella sociedad, 1965-1966



René Magritte,
La reproducción prohibida, 1937

La utilización de la duplicidad es evidente en estas obras, pero no alude a esa impresión inquietante que estamos buscando en nuestro proyecto. Quizás pueda crearnos cierto aire de extrañeza o de rareza por ese desdoblamiento imposible realizado, pero no encontramos el factor angustiante que estamos persiguiendo. Más bien, podríamos decir que se trata de una utilización de la repetición como figura retórica formal.

Revisando artistas que han trabajado con la idea del doble en alguna de sus obras, encontramos a Sophie Jodoin. La perturbación está presente en toda la obra de esta artista canadiense, niños heridos, cuerpos mutilados y todo tipo de imágenes inquietantes con referencias mortuorias. En algunas de sus obras emplea el recurso del doble con el fin de encontrar ese efecto de desasosiego del que se impregna toda su obra.

¹⁹ VV.AA. *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac. 2004. Pág. 269.



Sophie Jodoin

De peine et de misère, 2009-2010



Sophie Jodoin

De peine et de misère, 2009-2010



Sophie Jodoin

Small dramas & little nothings, 2008



Sophie Jodoin

Small dramas & little nothings, 2008

La presencia del doble es evidente, parece como que nos intenta mostrar que el ser humano tiene varias caras o identidades, un lado oscuro, otro yo, el malévolo y antitético que está reprimido en nuestro interior. Estos trabajos en blanco y negro nos llevan a pensar en la doble personalidad de las figuras y en la existencia de otro ser igual que, al manifestarse, genera en el espectador ese desasosiego. En las obras situadas a la izquierda nos muestra esa doble personalidad dentro de un mismo cuerpo, y esa lucha interna o rivalidad que mantienen estas dos personalidades. En las figuras de la derecha aparecen

dos personajes idénticos relacionándose entre sí, como manteniendo un diálogo con su “otro yo”.

Otro artista que ha trabajado en alguna de sus pinturas con la duplicidad es Dino Valls. Con una pintura cargada de psicología y simbolismo expresa muy bien el dolor y el trauma con una minuciosidad impresionante. No suele trabajar el tema de la duplicidad, pero encontramos unas cuantas obras que nos habla de ese desdoblamiento del yo y esa pérdida de la identidad con una obviedad total. En el cuadro *incubo* aparece una mujer en primer plano alzando una mano y señalando al espectador con rostro aséptico, no hay expresión alguna. Su mirada se clava en el espectador fríamente hasta tocarlo en su interior. Detrás de ella, se deja entrever parte de otra mujer con la misma vestimenta y mismo rostro. La de atrás alza las manos por encima de la primera en un gesto como de acariciarla o cogerla suavemente por los hombros y el cuello. Se trata de su doble.



Dino Valls, *Incubo*, 1992

La experiencia siniestra sufrida queda también enfatizada al observar la figura de atrás que, oculta casi todo su cuerpo detrás de la mujer del primer

plano, o bien parece salir de un cuadro que queda al fondo de la composición. La extrañeza se vuelve extrema. ¿Por qué hay dos idénticas? ¿Por qué esas frías miradas y esos gestos? ¿Cuál es la real? ¿Qué nos quieren decir? Esta pintura hace que nos planteemos estas preguntas y muchas otras, creando un estado de incertidumbre máxima y provocando una agresión a la integridad psíquica del espectador.

Debo decir que esta obra no la conocía hasta hace poco y que el planteamiento de uno de los cuadros personales que posteriormente desarrollaré, fue anterior al conocimiento de esta obra de Dino Valls, menciono esto por el gran parecido compositivo de las dos obras.

Muchas son las veces que Víctor Castillo se vale de la noción del doble para realizar algunas de sus pinturas siniestras, aspecto éste que estará presente durante todo su trabajo.



Victor Castillo, *Come Play With Us, Forever*, 2009



Victor Castillo, *Mea Culpa*, 2011

En estos dos trabajos en especial, parece trabajar con la idea de los gemelos como representación del doble, creando una atmosfera hostil y bastante inquietante. Este artista chileno con clara influencia del mundo del cómic se vale, además de la noción del doble, de la presencia infantil para enfatizar el carácter siniestro de su obra.

2.2.2 Obra propia.



Doppelgänger #1, 2013

Óleo sobre soporte rígido con lino, 100 x 100 cm.



Detalle.

En *Doppelgänger #1* aparecen dos chicas de mismo aspecto físico y misma vestimenta sobre un fondo negro, en la imagen sólo están ellas. Una se acerca a la otra apoyándose en su hombro por detrás, como susurrándole al oído, la otra, escucha con la mirada en blanco y perdida. Hay un guiño claro al cuento de Poe, cuando, uno de los William Wilson le susurra al oído al otro su nombre. La intención de esta obra residía en plasmar la desposesión de identidad producida por la aparición del doble. El dejar con la duda al espectador de saber quién es el doble o quién es el real, de quien es el malo y quien el bueno.

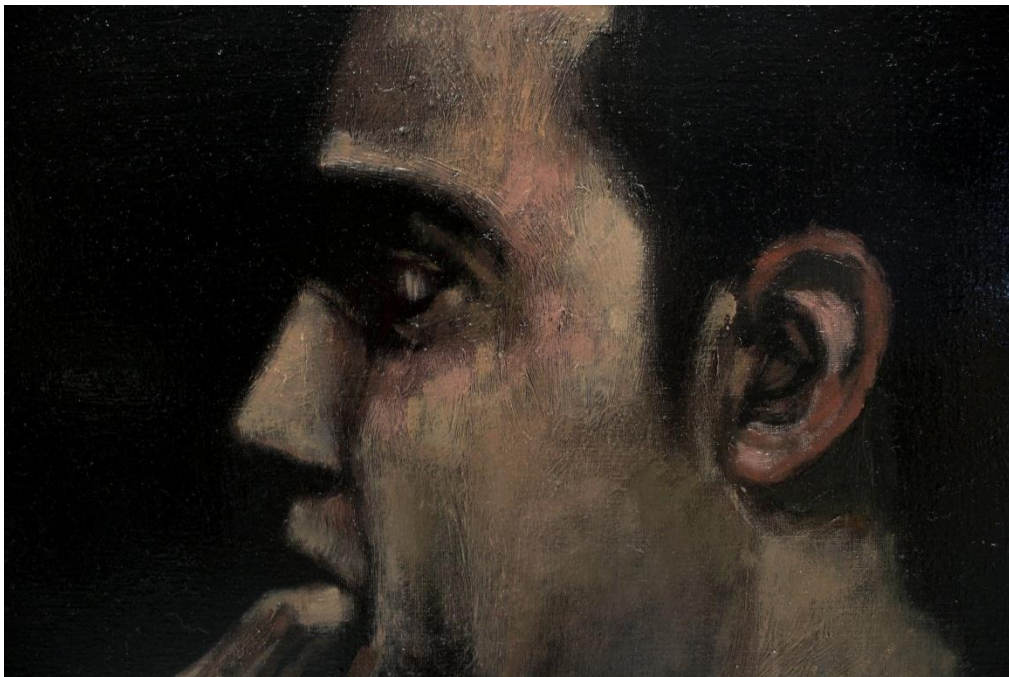
“Doppelgänger, término germano que acuñó en 1796 Jean-Paul Richter [...] Como forma mágica de desposesión del yo, revela de modo inquietante que en lo homogéneo se oculta lo heterogéneo, y acabaría por aterrizar en el campo de la psiquiatría en forma de *divided self*.”²⁰

Una luz cenital recorta las figuras generando fuertes contrastes de luz y proporcionando cierto aire teatral y de extrañeza que se confronta con la escasez cromática. Esta obra y parte del desarrollo teórico ha sido trabajado en la asignatura *La Imagen de la Identidad: el Retrato Contemporáneo*.

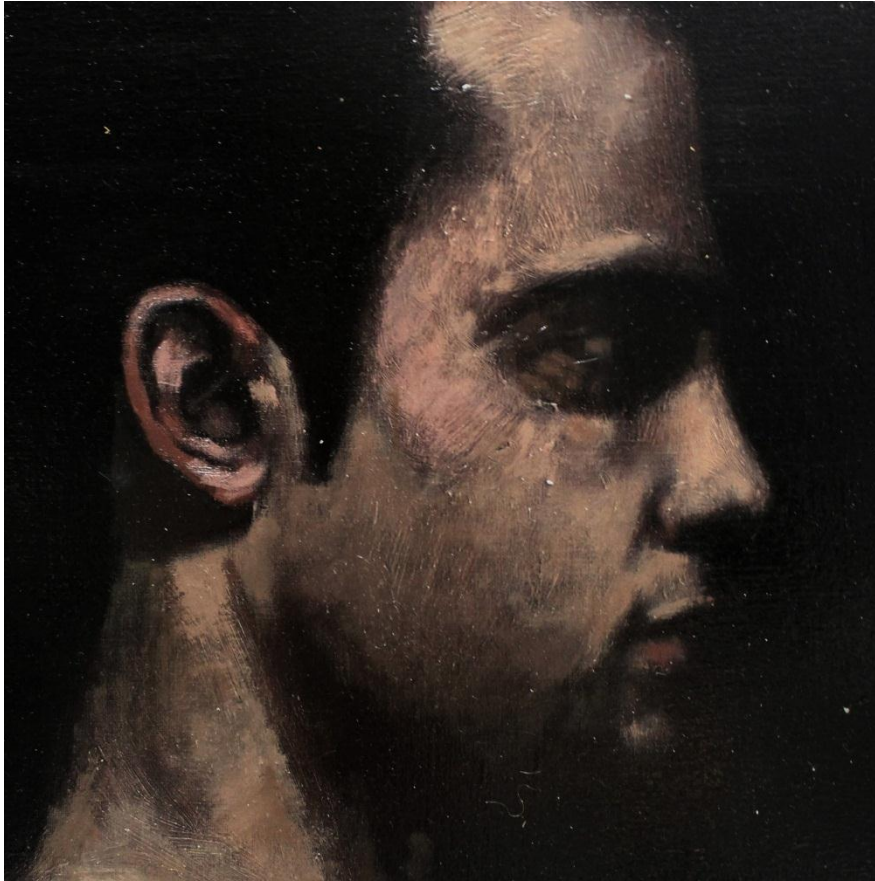
²⁰ Gubern, Roman. *Máscaras de ficción*. Barcelona. Anagrama. 2002. Pág. 13.



Doppelgänger #2, 2013 Óleo sobre lino, 130 x 162 cm.



Detalle.



Detalle.

Doppelgänger #2 trata igualmente la idea del doble, pero esta vez queríamos destacar aún más la cuestión de la relación entre los dos sujetos, es decir, entre el yo y el doble.

Uno de los personajes, con rostro y expresión aséptica introduce su mano dentro de la boca del otro ante la inmovilidad de éste, que contempla la acción con cara de desconcierto. Al igual que en la anterior pintura, se deja a la imaginación del espectador la duda de quién es el doble y quién es el yo real.

En este cuadro, la pintura directa final, es decir, la pincelada última está ejecutada con mayor soltura. Esto viene dado por el mayor tamaño del soporte, que nos permitió trabajar con mayor gestualidad, despreocupándonos un poco de la forma, pero consiguiendo el efecto deseado. Esta obra fue abordada en la asignatura *Metodologías y Poéticas de la Pintura* y sirvió como trabajo final.

2.3 AMOR DE POLIURETANO

2.3.1 Conceptos y referentes.

Como al principio del trabajo explicamos, una de las ideas principales de este proyecto es llegar a provocar la sensación de lo siniestro mediante la representación de figuras con una confusa realidad o que no se sabe con total certeza si poseen vida, crear un estado de incertidumbre total. En el anterior caso nos hemos valido de la noción del doble para alcanzar esta idea, en este caso, utilizaremos la figura del autómeta, muñeco o maniquí. Ambas nociones están relacionadas, dicha relación se observa desarrollada más adelante, ahora nos centraremos en el tema del autómeta.

Uno de los elementos o clasificaciones con los que Sigmund Freud comienza definiendo la noción de lo siniestro en su ensayo, es la incertidumbre generada por un ser que debiendo estar inanimado, está animado y viceversa. Para esto, Freud se apoya en un estudio de Ernst Jenstch, para quien lo siniestro se puede definir como:

“duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente: y a la inversa: *de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado.*”²¹

Refiriéndose de esta manera a las figuras de cera, a las muñecas sabias y a los autómetas. También debemos destacar esta idea de Jenstch:

“Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente a lo siniestro mediante las narraciones consiste en dejar que el lector dude de *si determinada figura es una persona o un autómeta*”²²

Esta duda o incertidumbre no debe convertirse en el punto central de la obra, ya sea literaria o plástica, como en mi caso, del que hablaremos más adelante. No debe convertirse en el punto central porque si no eliminaríamos el velo de intriga que suscita esta duda, generado ese sentido de atracción/repulsión, es decir, debemos desviar la atención con el fin de que el

²¹ Freud, Sigmund. *Opus Cit.* Pág. 18.

²² *Ibidem.* Pág. Pág. 18.

espectador no verifique de inmediato el asunto, desvelando este estado singular.

Freud, en su ensayo, también se apoya en el cuento de E.T.A. Hoffmann *El Hombre de Arena* para desarrollar la idea de lo siniestro. En el caso del ser animado/inanimado encontramos un claro ejemplo con Olimpia, la autómatas de la cual se enamora Nataniel. Éste se mueve entre el amor de Clara y una inclinación a lo siniestro que proviene de la infancia y se confirma en su juventud con el enamoramiento obsesivo hacia la autómatas Olimpia. Cuanto mayor es su trastorno mental, mayor es su desconcierto sobre la condición de estos dos seres femeninos. Se siente más cómodo con la autómatas Olimpia, que escucha sus poemas sin rechistar y con gran placer, mientras que a Clara sus poemas le disgustan, lo que hace que Nataniel la encuentre fría y provoca su distanciamiento. En una ocasión, en el cuento, cuando Clara le pide que arroje al fuego uno de sus poemas locos y descabellados él dice: “Eres un autómatas inanimado y maldito”²³.

El desarreglo mental en Nataniel es total, ha confundido al ser animado con el inanimado, al que de verdad vive con el que no, y este trastorno y alguno más le conducirá al trágico final del suicidio. Esta situación en la que el protagonista está más a gusto con el ser que realmente no posee vida se puede ver reflejada también en la película *Tamaño Natural* (1973) de Luis García Berlanga, en la que el protagonista se enamora de un maniquí o muñeca y con la que en un principio, se entienden a la perfección. Llega a dejar a su mujer para irse a vivir con el maniquí y hasta en una escena Michel, el protagonista, le dice al maniquí: “Te quiero cariño, aunque estés hecha de poliuretano”²⁴. Pero una serie de sucesos llegará a trastornar a Michel y todo esto le llevará a arrojarse al río en un coche con ella, es decir, al suicidio, como en la obra de Hoffmann.

Todo este amor obsesivo está en relación con el miedo a la castración del que habla Freud en el ensayo anteriormente mencionado y que explica Pilar Pedraza:

²³ Hoffmann, E.T.A. “*El hombre de arena*”, en *Cuentos I*. Madrid. Alianza. 1985. Pág. 73.

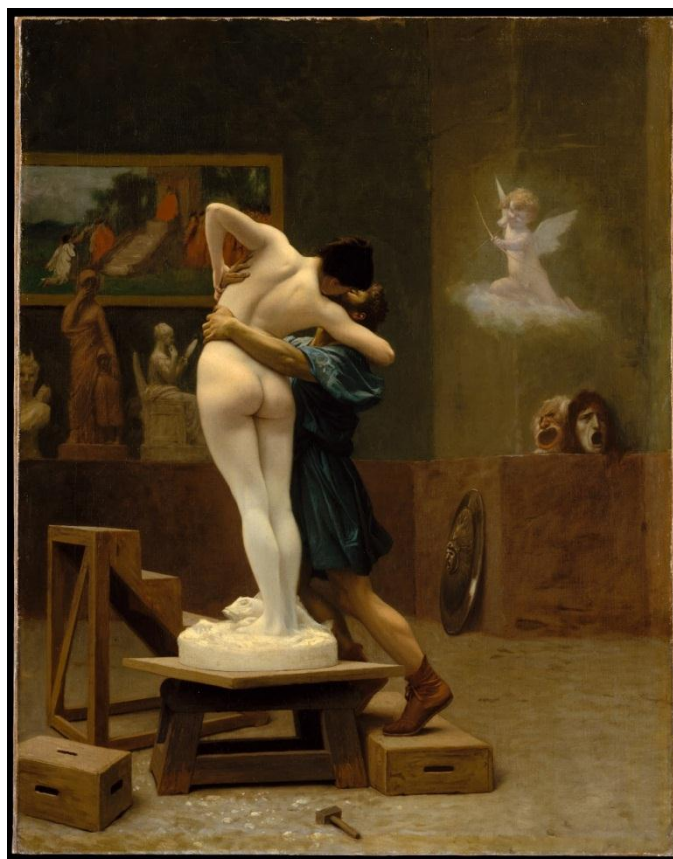
²⁴ Dialogo de la película *Tamaño Natural*. Luis García Berlanga. 1973.

“Para Freud la emergencia de lo siniestro es una forma de retorno de lo reprimido, en este caso el temor de Nataniel a ser privado de los ojos –y en definitiva el miedo a la castración. La muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina de Nataniel frente a su padre, en la temprana infancia. La Olimpia Freudiana es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste, que se le enfrenta. El dominio de este complejo sobre su sujeto queda expresado en el amor de Nataniel hacia la muñeca, absurdamente obsesivo.”²⁵

Este tipo de extraños sucesos en los que un ser inanimado cobra vida podemos hallarlos desde la mitología con el relato de *“Pígmalión y Galatea”* de Ovidio. Pígmalión, rey de Chipre, no encontraba la mujer perfecta con la que contraer matrimonio. Cansado de esta situación, comienza a esculpir en marfil la escultura de una mujer perfecta a sus ojos. Crea una hermosa escultura a la que le habla, acuesta en su cama y pone joyas. En una de las celebraciones en honor a la diosa Venus, Pígmalión le suplica que le conceda una esposa similar a la esculpida en marfil. Venus, atenta a sus suplicas le concede vida y cuando este vuelve a casa y la besa, en vez de sentir el frío marfil, siente como sus labios están tibios. Al tocarle un pecho siente como la dureza de la escultura se ablanda y sus dedos se introducen en sus carnes. Galatea se convirtió en una mujer real. Se casarán y ella dará a luz a Pafos. Otras versiones de la historia cuentan que Pígmalión ofendió a la diosa y ésta como venganza una noche, mientras Pígmalión y Galatea hacían el amor la volvió a convertir en piedra, atrapando el sexo de Pígmalión en la piedra. Los gritos se oyeron en toda la isla.

El relato de Ovidio lo ha sabido captar con total minuciosidad el pintor Jean-Léon Gérôme. El pintor francés tiene varias obras con esta temática, pero es esta la que nos muestra el instante justo en el que Galatea cobra vida, las piernas aún blancas de marfil empiezan a adquirir los tonos nacarados de la carne humana a medida que se acerca a la parte superior del tronco, donde Pígmalión la besa insuflándole vida.

²⁵ Pedraza, Pilar. *“Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial”*. Madrid. Valdemar. 1998. Pág. 81 y 90.



Jean-Léon Gérôme. *Pigmalión y Galatea*. 1890.

Esta historia y esta pintura no nos evocan directamente al estado de lo siniestro, no tiene ningún elemento que lleve a perturbar nuestro sosiego mental. Aunque debemos observar que la aparición de vida en la obra del artista puede causarle miedo y pavor a éste por lo insólito y maravilloso de este tipo de suceso. Nos parecía un hecho que debíamos mencionar como uno de los principios de la noción del ser animado/inanimado.

“El resultado de invocación es la inspiración y el resultado de la inspiración será la «obra maestra». La obra perfecta, la obra viviente no será, por consiguiente, un simple producto estético sino un tremendum, de ahí el espanto, el temor, el temblor.”²⁶

En el siglo XVIII los autómatas empiezan a adquirir una extraña popularidad. Ya no tiene importancia que estos muñecos estén hechos con buenos materiales como maderas preciosas, gemas o marfil, como en tiempos

²⁶ Stoichita, Víctor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid. Siruela. 2006. Pág. 173 y 174.

pasados. Lo novedoso y atractivo viene dado por la tecnología que sus creadores le han dotado y con la que ahora, los autómatas, son capaces de tocar música, escribir, dibujar o caminar. El claro ejemplo de este tipo de muñeco son los autómatas suizos de Jaquet-Droz, como el “clavencista” o el “dibujante”.

Es en el siglo XIX cuando E.T.A. Hoffmann crea el autómata más siniestro: Olimpia. Hoffmann confesó que le agradaban mucho los juguetes, muñecos y autómatas, pero eran estos últimos los que le producían un poco de intranquilidad. La animación que los autómatas tenían por un control sobrehumano le hacía adquirir un sentido siniestro.

Desde el nacimiento de Pigmalión hasta la actualidad, en literatura, cine y arte, el tema de los maniquís, muñecos y autómatas ha sido abordado desde diferentes ámbitos y sentidos. Desde el monstruo del doctor Frankenstein de Mary Shelly a las *poupées* (muñecas) de Bellmer hasta llegar a crear autómatas futurísticos como los cyborgs y los robots.

Es quizás en el surrealismo cuando este tipo de seres adquieren un carácter más deshumanizado, siniestro o extraño y encuentran en Hans Bellmer y sus *poupées* uno de sus más notables exponentes. La muñeca, el maniquí o la mujer hinchable aparecen en el movimiento como una materia fértil para un arte empapado de psicoanálisis y en el que el maniquí se convertirá en un objeto fetichista para los surrealistas.

“El golem surrealista es femenino, inmóvil y pasivo: una imagen del cuerpo entregado al arbitrio del deseo, un juguete en el sentido más estricto de la palabra, imagen superficial de la mujer, que se puede violar y se debe romper, pero con cuidado porque, como es un espejo, puedes caerte dentro y ahí terminan tus días. Si sabes manejarla, será una buena cómplice y una hostia consagrada al dios que tú quieras en el último sacrificio erótico.

La presencia del maniquí, entero o fragmentario, es casi un emblema en las exposiciones surrealistas de los años treinta²⁷

En el movimiento surrealista el maniquí pone de manifiesto las contradicciones de la vida moderna. Hace confusos los límites entre el hombre y la máquina, lo masculino y lo femenino, lo animado y lo inanimado, lo sexuado y lo asexuado y al final entre la vida y la muerte. Era a la vez máquina, mercancía, simulacro, objeto erótico y personificación de lo siniestro, y André Bretón, vio el maniquí como representación última de lo que llamó “Belleza convulsiva”.

“No obstante, la máquina y la mercancía son de una naturaleza demoníaca también, porque ambas evocan una confusión siniestra entre la vida y la muerte. Es precisamente esta confusión la que fascinaba a los surrealistas, obsesionados con el carácter extrañamente (in)humano del maniquí, del autómatas, de la figura de cera, de la muñeca, todos avatares de lo siniestro y todos ejecutantes del imaginario surrealista.”²⁸

Encontramos en Hans Bellmer y sus *poupées*, el ejemplo más claro de estas turbadas nociones siniestras y esta actitud fetichista y violenta hacia el autómatas.



Hans Bellmer. *La Poupée*. 1934

²⁷ Pedraza, Pilar. *Opus Cit.* Pág. 113.

²⁸ Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2008. Pág. 213.

Este artista alemán vinculado al movimiento surrealista, construye mediante madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas, sus poupées que articulará y posicionará en raras, perversas y eróticas poses para después fotografiarlas.

“De varios modos, estas *poupées* [muñecas] resumen el surrealismo como lo hemos delineado hasta aquí: confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, difusión y muerte. Lo surreal y lo siniestro se cruzan en las muñecas de las maneras más difíciles y de-sublimatorias.”²⁹



Hans Bellmer. *La Poupée*. 1934



Hans Bellmer. *La Poupée*. 1934

Las muñecas de Bellmer evocan directamente tanto al sexo como a la muerte, tanto a lo humano como a lo animal, tanto a lo animado como lo inanimado. Mutilará, contorsionará, construirá y situará a sus muñecas en espacios específicos para llevar al espectador a un ambiente hostil en el que no sabrá si introducirse por la alta extrañeza generada.

“El amor físico se sitúa entre el éxtasis y el suplicio, se transgreden las prohibiciones y los sentidos se torturan por la excitación, recuperándose la animalidad del ser humano. La obra de Bellmer significará la conjunción de

²⁹ *Ibidem*. Pág. 177.

lo animado y lo inanimado, de lo natural y lo artificial, del amor y de la muerte. Su práctica artística será un intento de conseguir con la obra lo que se es, manifiestamente, incapaz de conseguir en la existencia diaria.”³⁰

Tanto en el caso de Hans Bellmer como en el de Cindy Sherman, que veremos a continuación, observamos una estrecha relación del maniquí o muñecas con la noción del doble, parte que también constituye la idea de lo siniestro. Contemplamos que el carácter del maniquí o la muñeca se convierten ahora en el doble de la figura de la mujer, en la que se descargarán los más oscuros deseos reprimidos y que ahora salen a la luz representados en estos seres.

“La transgresión de los límites de la representación del cuerpo (esa invasión de miembros mutilados, sexos monstruosos, formas imposibles) puede ser entendida como la proyección de las más diversas fantasías sadomasoquistas.”³¹

Cindy Sherman tuvo como referente directo a Bellmer en parte de su obra. En 1992 deja de trabajar con su cuerpo para hacerlo con maniquís. Utilizará el de un hombre y una mujer para mutilarlos, reconstruirlos, combinarlos entre sí y situarlos en diferentes poses mostrando sus sexos sin ningún pudor para después fotografiarlos. Mediante el realismo del látex y del bello situado en las partes públicas y la combinación de partes de ambos maniquís, construirá seres que no serán ni humanos ni animales sino carne sexual con una gran presencia abyecta.

³⁰ Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia. Dirección General de Promoción Cultural, Museus y Belles Arts. 1996. Pág. 75.

³¹ *Ibidem*. Pág. 191.



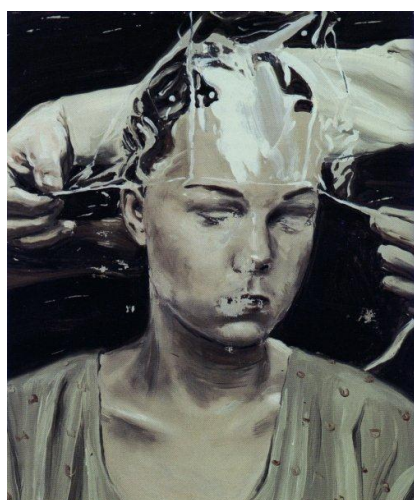
Cindy Sherman.
Sin título # 261. 1992.



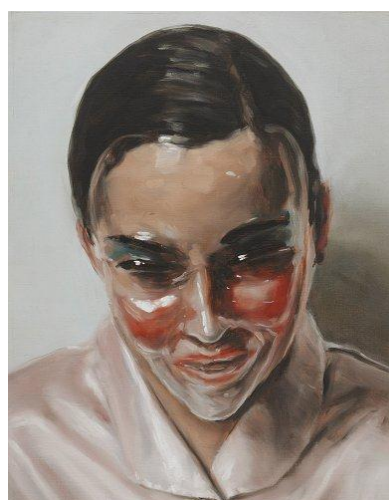
Cindy Sherman.
Sin título # 250. 1992.

También hemos encontrado en el Pop Art algún trabajo en los que el tratamiento del maniquí era el tema central. Tal es el caso de Allen Jones y sus “mujeres muebles”. Mesas y sillas construidas con maniqués o muñecas vestidas provocativamente con atuendos sadomasoquistas. Estas “mujeres muebles” nos remiten directamente a las de *la Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, que se encuentran en el bar donde Alex y sus drugos acuden frecuentemente antes y después de sus sesiones de ultra violencia.

Las figuras representadas en las pinturas por el pintor belga Michaël Borremans nos sumergen en un mundo de extrañeza radical que nos remite de inmediato a lo siniestro. En su obra es muy frecuente el tema del autómata o persona que no se sabe con certeza si en realidad tiene vida.



Michaël Borremans.
The Preservation. 2001.

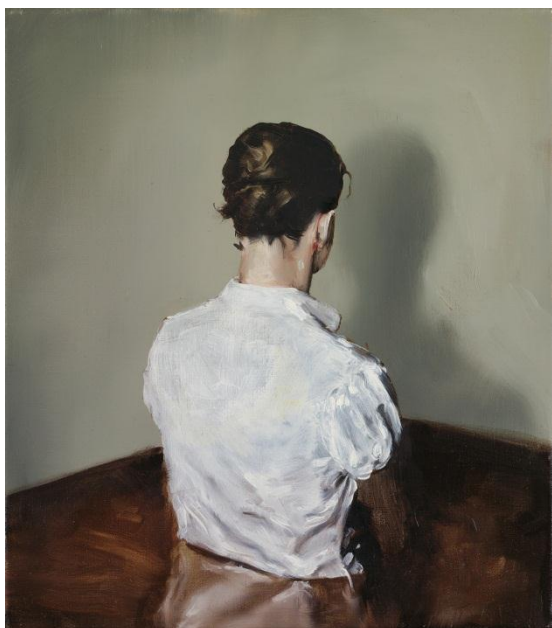


Michaël Borremans.
Mombakkes I. 2007.



Michaël Borremans. *The Skirt*. 2005.

A menudo recurre al recurso de cortar a sus figuras por alguna zona de su cuerpo, fragmentándolos, seccionándolos, haciéndonos dudar de si son personas, maniquís o autómatas, de si poseen vida o de si por el contrario son simples seres inorgánicos. Como en las dos siguientes imágenes podemos observar, secciona las figuras a la altura del muslo, justo cuando acaba la falda, y es entonces cuando aparece el soporte, dejándonos con la duda de si son personas y han atravesado esa especie de mesa o si en cambio, son maniquís con aspecto muy humano que descansan sobre un soporte. Además, en muchos de sus cuadros, el tratamiento de la carne está realizado como si de un material sintético se tratase, al igual que introduce con gran habilidad las magulladuras que puede tener un maniquí viejo y usado.



Michaël Borremans. *A2*. 2004.



Michaël Borremans. *Automat (I)*. 2008.

Formalmente es un pintor que también nos ha interesado muchísimo. Su paleta de colores, austera en saturación de color y con una dilatada gama de grises, la extrañeza de sus composiciones y la frescura en la pincelada última, hacen de Borremans un gran referente, tanto conceptual como formal en nuestra obra. Su máximo objetivo parece ser, el de dejarnos con la duda sobre lo que está sucediendo en sus pinturas. Mediante la rareza de sus composiciones pretende captar nuestra atención de una manera muy directa como “*A knife in the eye*”³², como explica en el documental que lleva este mismo nombre.

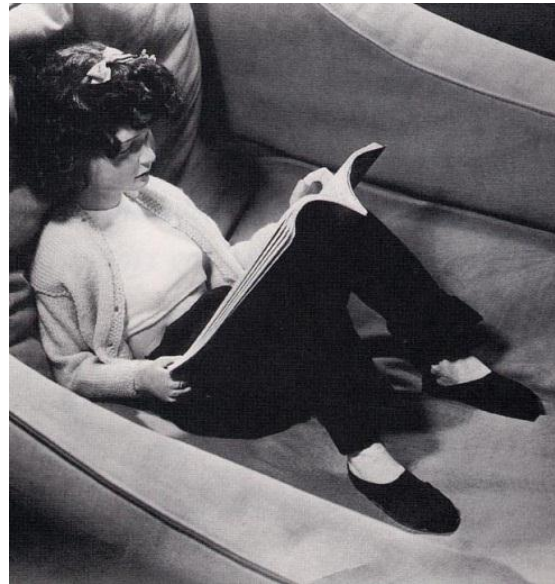
Jake y Dinos Chapman son dos hermanos ingleses pertenecientes a la generación de los YBA's (Young British Artists) que surgió en los noventa con la exposición “*Sensation*”. Gran parte de su trabajo está hecho a partir de maniqués, sobre todo de niñas. Maniqués muy realistas que normalmente irán desnudos y que posicionarán en poses controvertidas. Relacionamos su trabajo con el de Morton Bartlett de quien suponemos, han bebido directamente a la hora de trabajar con sus maniqués. Bartlett trabajaba con muñecas hechas por el mismo. Normalmente serán niñas al borde de la pubertad, que a veces se presentarán vestidas y otras desnudas, en poses cotidianas. La inocencia

³² <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>

erotizada, la lasciva curiosidad aparentemente inofensiva y la simulada realidad de estos maniqués, tanto en los hermanos Chapman como en Morton Bartlett, generarán en el espectador un sentimiento realmente inquietante.



Morton Bartlett. *Untitled*. 1936-1965.



Morton Bartlett. *Untitled*. 1936-1965.



Jake & Dinos Chapman. *Zygotic Acceleration*. 1995.

“A los Chapman cada vez les cuesta más trabajo ofender al público. Sus maniqués de tamaño natural con penes que sustituían a narices y bocas fueron sistemáticamente desnostados”³³

Estos hermanos se valen muchas veces del recurso de desdoblamiento o repetición en sus maniqués creando una sarcástica y blasfema atmósfera arremetiendo contra los tabúes tradicionalistas. El trabajar con figuras de menores, tanto en Morton Barlett como en Jake y Dinos Chapman, a veces desnudas, han hecho que sus obras sean tildadas de controvertidas, además, también acentúan ese carácter siniestro al ser un tema prohibido o tabú en nuestra sociedad, y que está siendo sacado a la luz.



Jake & Dinos Chapman.
Two-Faced Cunt. 1996.



Jake & Dinos Chapman.
Tragic Anatomies. 1996.

Es posible que hoy en día, la visión de un maniquí haya adquirido una notable familiaridad, ya que los podemos contemplar en cualquier escaparate de una tienda por la calle, y que esta familiaridad haya podido hacer que ya no sintamos ninguna perturbación y ningún miedo al observarlos. Y lo mismo sucede con las muñecas y los autómatas. Pero es en su descontextualización, es decir, como por ejemplo, al sacar el maniquí de su ambiente natural que es el escaparate y ponerlo en otras circunstancias, donde encontramos una situación de incertidumbre y duda que nos puede conducir también a la noción de lo siniestro.

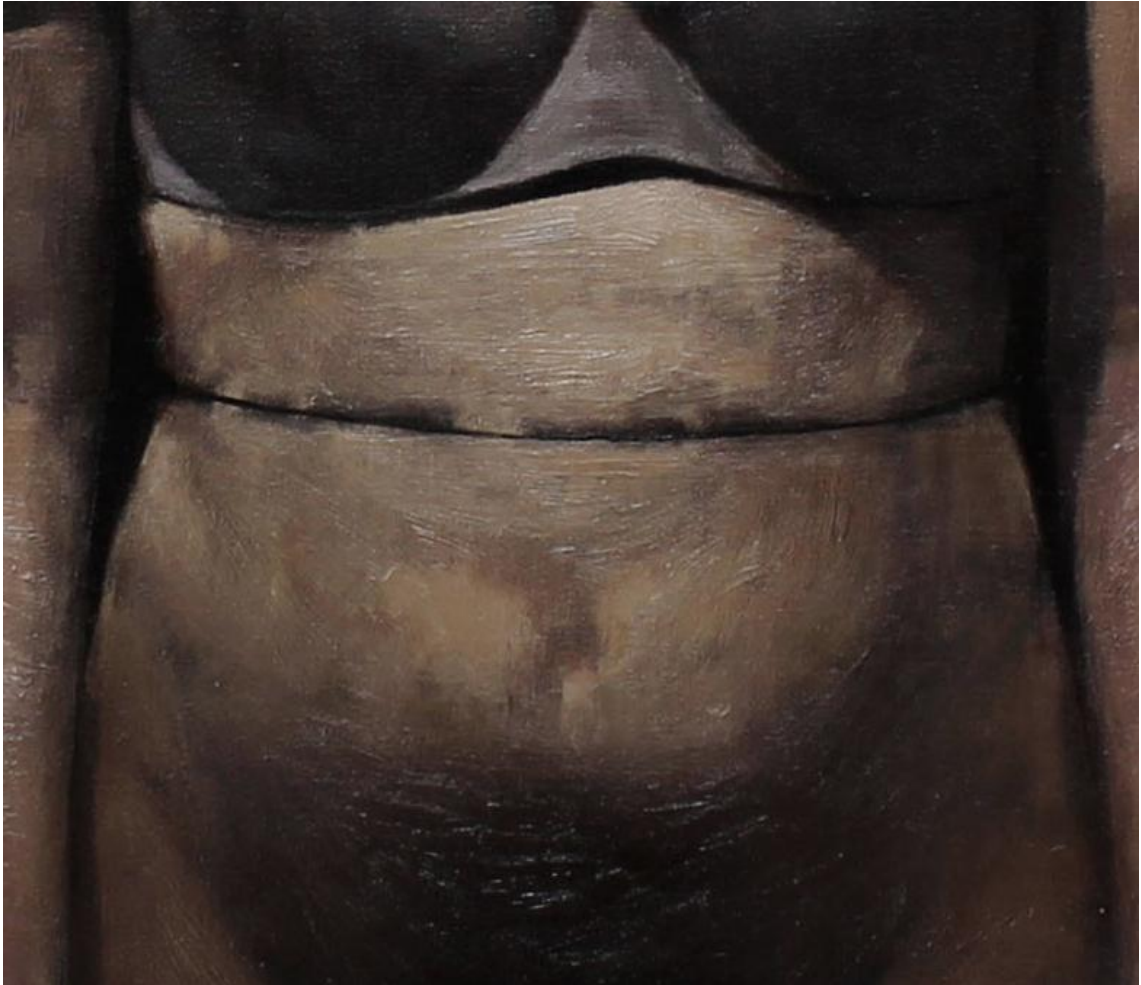
³³ http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9376/Jake_y_Dinos_Chapman-_Siempre_hemos_querido_rectificar_a_Goya

2.3.2 Obra propia.



“Amor de poliuretano”

2013, Óleo sobre lino, 162 x 130 cm.



Detalles.

Uno de los cuadros realizados para esta parte proyecto se compone de una figura femenina casi desnuda, seccionada a la altura del muslo y sostenida por un mástil. Esta figura se sitúa en la penumbra de un fondo negro.

Lo que más nos ha preocupado en la elaboración de este cuadro ha sido el generar la duda de si el ser representado está animado o inanimado, el no saber con certeza de que lado está. Para ello nos hemos valido de alusiones con respecto a maniquís y alusiones de una persona humana. Por ejemplo, los cortes en los brazos y cintura, la rigidez de los brazos y el cuerpo, el mástil que la sostiene por la parte de abajo, hacen referencia directa al maniquí. En cuanto alusiones humanas, podemos contemplar los ojos cerrados (cosa que normalmente un maniquí nunca tendrá) o el tratamiento pictórico de la carne. Nuestra preocupación yacía en conseguir un ser que no se identificara con ninguna de las dos nociones, y creo que se ha conseguido satisfactoriamente.

Las formas están claramente definidas por una luz cenital que crea una atmósfera siniestra y que dota a la obra de un aspecto de teatralidad. Mediante una paleta de colores más bien corta, hemos optado por contrastes de luz pero no por contrastes cromáticos, trabajando con una amplia gama de grises quebrados y tonos nacarados para la piel.

Tanto esta obra como el trabajo teórico han sido desarrollados en la asignatura *Eros, Violencia y Pintura*.

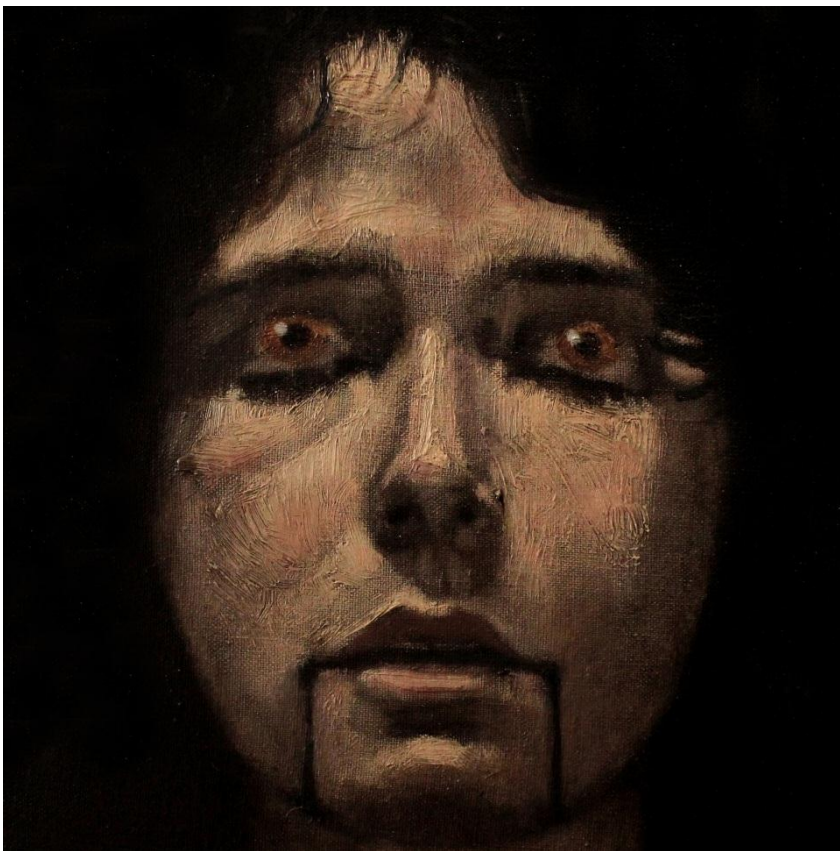
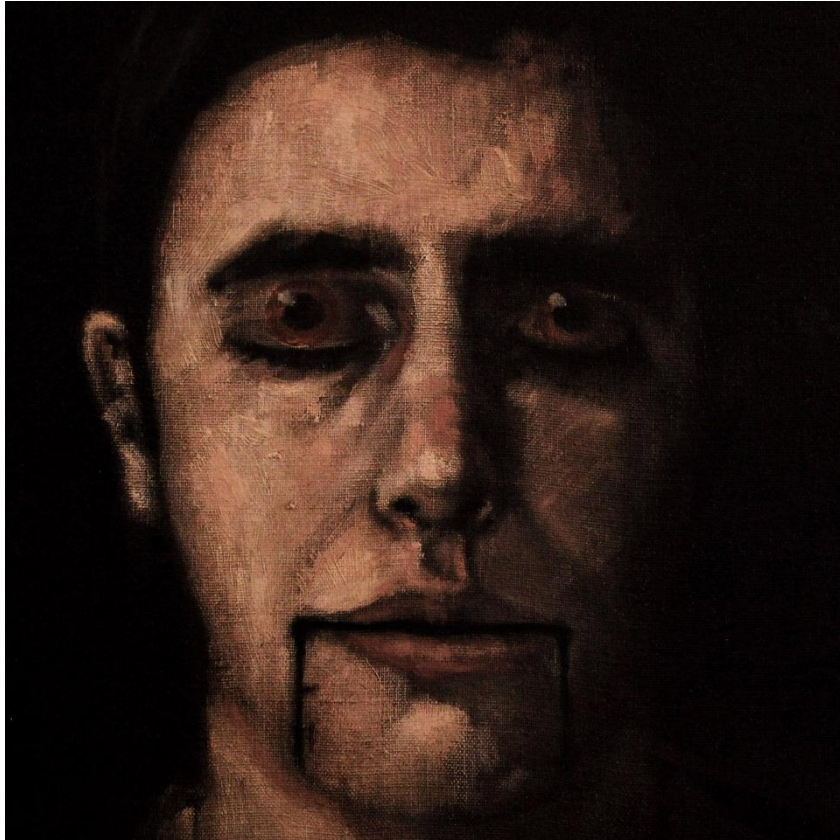
Este trabajo nos ha ayudado a comprender el carácter siniestro que nos puede ofrecer un maniquí, una muñeca o un autómata. Éste se hace notar cuando creamos la duda en el espectador de si el ser representado posee vida o no. La descontextualización del maniquí hacia un escenario de penumbra ayuda a provocar este estado de lo siniestro.



“Dos muñecos de ventrílocuo”, 2013

Óleo sobre lino, 33 x 33 cm. (x2)

Este díptico nos muestra dos retratos. En ellos se contemplan dos rostros que al igual que en la obra anterior, se juega con elementos tanto de un muñeco de ventrílocuo como de una persona real. Los cuadros están pintados a partir de fotografías de personas reales y con la intención de plasmar la morfología de una cara real, pero la introducción de elementos como las hendiduras de la boca hacia la barbilla y el pintar ojos sobre los párpados cerrados (con la misma tosquedad con la que se pintan este tipo de muñecos) hacen que a primer golpe de vista no se descubra la naturaleza real del ser representado, haciéndonos dudar.



Detalles.

3. OBRA

La línea a seguir durante toda la licenciatura ha sido en relación con la pintura figurativa. Al empezar el máster teníamos claro que seguiríamos en esta línea. Encontramos en lo siniestro, una especie de manera de justificación de nuestro trabajo y de principio para desarrollar el máster, pero claro, este tema era demasiado amplio, debíamos centrarnos.

Hasta llegar al acotamiento final del proyecto, es decir, centrándonos en la figura del doble y del ser animado/inanimado, se dieron muchas vueltas. Durante todo ese recorrido se hicieron diferentes pinturas relacionadas con el tema, eran buenas pinturas pero de alguna manera trataban sobre algo muy general. Hasta que al final decidimos centrarnos en las dos figuras que han supuesto el tema central de la obra.

Tanto la obra final como su respaldo teórico han sido tratados en diferentes asignaturas del máster. Aprovechando los conocimientos adquiridos, trabajamos el tema del doble en la clase *La imagen de la identidad: retrato contemporáneo*, la parte del ser animado/inanimado en *Eros, violencia y pintura* y parte del desarrollo práctico en *Metodologías y poéticas de la pintura*.

La obra previa realizada durante el máster son pinturas inacabadas o que decidimos desechar de la obra final por no estar en relación directa con el proyecto, pero que hemos creído convenientes mostrar a modo de trabajo de investigación ya que forman parte de la metodología y del proceso de trabajo que nos ha hecho llegar aquí. A continuación mostramos toda la obra realizada durante el máster.

3.1 OBRA PREVIA REALIZADA DURANTE EL MÁSTER.



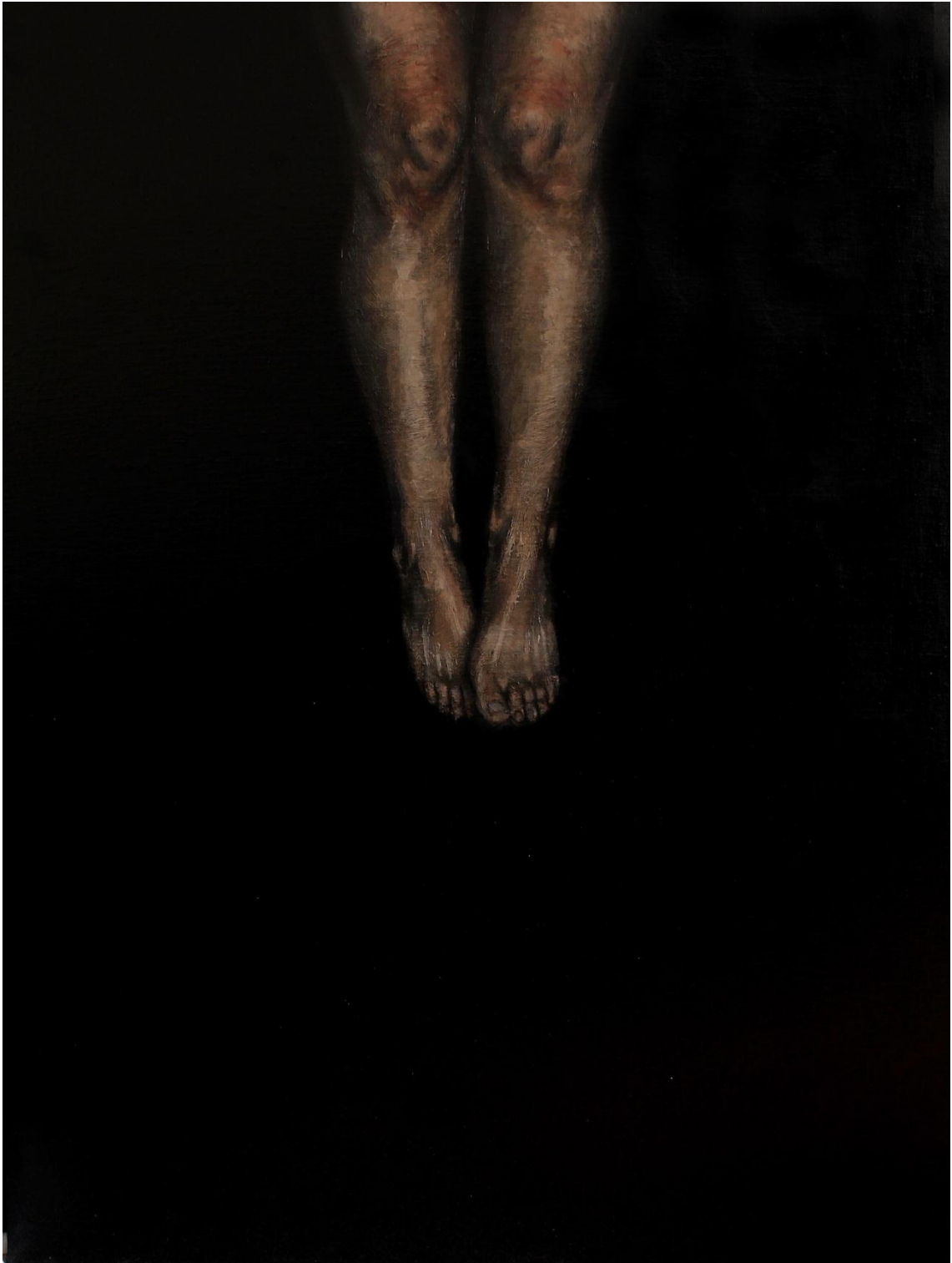
S/T, 2012, Óleo sobre soporte rígido con lino, 116 x 89 cm.



S/T, 2012, Óleo sobre soporte rígido con lino, 130 x 97 cm.



Doppelgänger #3, 2013, Óleo sobre soporte rígido con lino, 100 x 100 cm.



S/T, 2013, Óleo sobre soporte rígido con lino, 130 x 97 cm.

3.2 OBRA FINAL



Doppelgänger #1, 2013, Óleo sobre soporte rígido con lino, 100 x 100 cm.



Doppelgänger #2, 2013, Óleo sobre lino, 130 x 162 cm.



Amor de poliuretano, 2013, Óleo sobre lino, 162 x 130 cm.



Dos muñecos de ventrílocuo, 2013, Óleo sobre lino, 33 x 33 cm. (x2)

4. PROCESOS PICTÓRICOS

Los procesos y tratamientos de la pintura en todas las obras han sido siempre los mismos, óleo sobre lino, exceptuando que hemos ido variando de formato y que en alguna de las pinturas hemos trabajado con soporte rígido entelado.

La imprimación a la que hemos dotado a los soportes ha sido a la creta, es decir, compuesta por cola de conejo, blanco de españa como carga y pigmento negro. La elección de pigmento negro en la elaboración de la imprimación es, aparte de ayudarnos (en mi caso) en el encaje, primeras manchas y con los contrastes cromáticos, porque el tono negro lo utilizamos para algunas zonas de la composición como en el fondo. La confección de una buena imprimación a la creta es costosa, pero los resultados en cuanto a flexibilidad, resistencia y recepción del óleo son muy satisfactorios.

Trabajamos con óleo de una manera tradicional. Realizando una primera grisalla introduciendo empastes para después trabajar con veladuras y pintura directa. La grisalla estará hecha de una manera particular, no será la típica grisalla veneciana.

Con el lienzo totalmente preparado, comenzaremos con el encaje de la obra mediante pincel, óleo y aguarrás. El alto grado de figuración que queremos conseguir hace que pongamos empeño en el encaje. Este esfuerzo en esta fase nos proporcionará facilidades a la hora de elaborar la obra, sin ralentizarnos en procesos posteriores por no estar contentos con las formas y tener que detenernos a rectificarlas. Es preferible gastar más tiempo en un buen encaje que llevarlo a cuevas durante todo el proceso, por lo menos en mi caso. Después de un buen encaje, hacemos una primera mancha con aguarrás situando zonas cromáticas y de claroscuro. Esta primera mancha se perderá con la posterior introducción de la grisalla y los empastes, pero nos proporcionará claridad a la hora de continuar y nos afianzará las formas.

Una vez tenemos ya la mancha pasamos a realizar la grisalla y los empastes. Esta parte procesual tiene una gran importancia ya que mediante los empastes construimos las figuras, dotándoles de textura y volumen, que nos proporcionará una mayor información de la morfología de las figuras. Además,

hará que obtengamos valores cromáticos mediante la posterior utilización de la veladura sobre los empastes que no nos los puede proporcionar otro método. La grisalla en este caso será un tanto particular, no será la típica grisalla veneciana compuesta por tonos verdes, sino que en esta se introducirán tonos en consonancia con la piel, pero siempre serán colores quebrados, nunca tonos muy saturados porque esta es la línea que sigue toda mi obra. Los empastes los daremos en mayor cantidad en las zonas de luz, rebajándolos casi en su totalidad en las zonas de sombra. Para ello se utilizarán diversos pinceles que nos proporcionarán diversas texturas sobre el lino, escogiendo la más acertada para cada zona. La utilización de los pinceles con el fin de efectuar cierta textura depende de la persona y de lo que quiera plasmar en el lienzo. En mi caso, hay veces que me valgo de pinceles extremadamente utilizados y degradados y en otros casos de pinceles prácticamente nuevos, pero casi siempre de cerda.

Esperaremos todos los días necesarios hasta que los empastes estén totalmente secos, ya que la gruesa capa de óleo que hemos dado en algunas zonas de luz tardará bastante en secar. Iremos comprobando cuando estará seca y una vez que estemos seguros seguiremos con el siguiente paso. Antes de la aplicación de veladuras, pintaremos de forma directa y utilizando "*liquin original*", un médium alquídico que nos proporcionará finas capas de pintura casi a modo de veladura y un rápido secado. Esto nos servirá para afianzar un poco más los valores cromáticos. Buscaremos los medios tonos y pondremos más precisión en el color.

El esfuerzo de precisión de la pintura en este proceso no será excesivo, ya que en el siguiente paso volveremos a perder un poco la forma y los valores tonales. Tenemos la creencia de que la pintura es una disciplina de poner y quitar, de pintar y borrar, de formar y deformar, hasta que estemos contentos con lo que tenemos en el lienzo. El siguiente paso será el de una veladura general oscura. Esta veladura actuará como unificador de tonos, mediando entre los altos contrastes, y nos integrarán las figuras con respecto al fondo, evitando que se pueda sentir que están recortadas. La oscura veladura, poéticamente hablando, también nos ayudará a sumergirnos en ese ambiente

sinistro que estamos buscando, este proceso ha sido elegido por esta cuestión y por sus resultados pictóricos.

Nuestra forma de trabajar está basada en capas: veladuras, pintura directa, veladuras, pintura directa... A medida que vamos avanzando el proceso, el médium de las veladuras será más graso, es decir, con menos esencia de trementina. La aplicación correcta y tradicional de la veladura no tolera la mezcla de colores de óleo, es decir, para conseguir un naranja darán primero una veladura amarilla, para después darle encima una roja, consiguiendo el color naranja. Pensamos que cada uno debe apropiarse de lo que más le convenga de cada técnica pictórica para su interés, sin tener que regirse por estrictas normas técnicas. En algunos casos dotaremos al cuadro de una veladura violácea quebrada bastante oscura y en otros con verdes quebrados muy oscuros también. Con estos colores, daremos una veladura bastante espesa a todo el lienzo, hasta casi perder totalmente todas las formas.

Esta veladura la proporcionaremos con una paletina bastante ancha y con el soporte de forma horizontal, para conseguir una igual aplicación sobre todo el lienzo. Este proceso puede tardar en secar muchas horas incluso días, pero eso a nosotros no nos interesa del todo, de momento dejaremos secar entre dos y tres horas con el fin de que la veladura se asiente correctamente y se introduzca en los empastes anteriormente realizados. Tras estas tres horas de secado, cogeremos un trapo limpio y comenzaremos a limpiar zonas según nuestros intereses. En zonas en las que impere la luz quitaremos más veladura y en zonas más oscuras la dejaremos más con el fin de integrar las figuras con el fondo negro, este sistema puede cambiar en cualquier momento, ya que le damos más importancia al diálogo que establecemos con la pintura que a las normas técnicas imperantes.

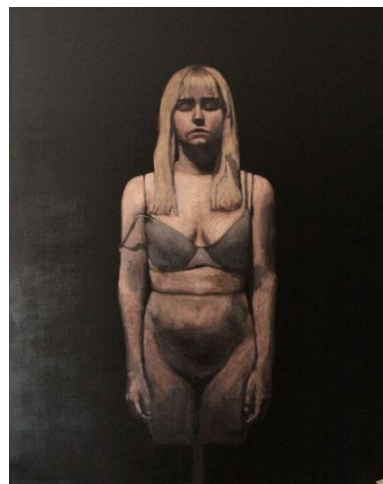
Nos quedará un cuadro con las figuras totalmente integradas, en el que la oscuridad del fondo llegará a penetrar en partes de la figura logrando una plena integración en un todo. Una vez hecho todo esto, la forma de acabar el cuadro será como anteriormente hemos dicho, veladuras y pintura directa hasta que logremos el resultado deseado. Una vez seco y con el cuadro pictóricamente resuelto, daremos una capa de barniz dammar brillo. Esto nos proporcionará

una unificación de brillos en todo el cuadro, ya que el comportamiento de los brillos en los fondos negros es bastante difícil de tratar. Además nos proporcionará la película protectora que nos procura el barniz, llegando a la finalización de la obra.

Me gustaría apuntar que partimos siempre de un referente fotográfico. Esta fotografía siempre estará hecha por mí. Con la idea clara y abocetada, buscaré a los modelos y prepararé la fotografía. Comenzaré la obra siempre desde el referente fotográfico, pero a medida que avance en el cuadro, lo dejo de lado hasta perderlo, centrándome únicamente en la pintura. Las imágenes y temas que represento en mis obras vienen de golpe, sin previo aviso. Estoy seguro que vienen dadas por preocupaciones internas de mi subconsciente generadas por lecturas, películas, imágenes, pensamientos, experiencias, inquietudes... y cuando estas imágenes llegan a mi cerebro y son consideradas atractivas, empiezan a trabajarse hasta llegar a conclusiones fijas y a su posterior representación pictórica.

La paleta de colores será bastante reducida durante todo el proceso, utilizando blanco titan, ocre amarillo, bermellón, rosa titán, tierra sombra tostada, tierra sombra natural, verde tierra, azul ultramar oscuro y negro marfil. Los colores de los cuadros nunca serán muy saturados, porque aparte de no ser de nuestro gusto, creemos que los colores quebrados y no saturados están más relacionados con el carácter y el tema de la obra. Ahora sí, utilizaremos bastante los contrastes de luz en nuestras composiciones, sobre todo generados a partir de una luz cenital, con esto, queremos favorecer a la creación de esa atmósfera siniestra.

La elección del fondo negro en casi todos los cuadros viene dado porque la representación de lo siniestro, aparte de incluir los temas trabajados y destacados por Freud, necesita de una envoltura donde se realicen las acciones. El negro en representación de la oscuridad, el silencio, los traumas, lo terrible, nos sumerge en ese ambiente.



Proceso de trabajo.

5. CONCLUSIONES

En un principio este proyecto de TFM quería ser abordado desde la práctica para después trabajar el aspecto teórico a partir de ésta, dándole mucha mayor importancia a la parte práctica.

Con el fin de buscar las premisas del máster vinculé mi trabajo al tema de lo siniestro. Pensábamos que era un tema que englobaría bastante bien nuestro trabajo y que nos serviría, de algún modo, como una especie de justificación. Pero este tema comprende demasiado y nosotros necesitábamos ceñirnos a algo más acotado.

Finalmente terminamos centrándonos en la figura del doble y del ser animado/inanimado. Esta elección viene dada, como hemos dicho anteriormente, por la mayor relación existente entre estos dos temas y por la mayor facilidad a la hora de abordar esta crudeza velada. Todo esto hizo que cambiara nuestra habitual metodología, para trabajar más bien desde la teoría para después llevarlo a la práctica.

Por este motivo en algún momento he visto mi imaginación un poco restringida, estos límites no sé con certeza si me los he impuesto yo solo o se han establecido en mí por la presión del trabajo teórico, es decir, en algunos momentos me he tenido que ceñir a trabajar pictóricamente lo desarrollado teóricamente. De cualquier forma, el trabajo, tanto teórico como práctico ha sido muy satisfactorio. Pienso que en mi caso, ha sido bueno también el tener que indagar teóricamente el porqué de mis pinturas, para establecer una base teórica con la que comenzar un discurso artístico mucho más maduro con el que comencé el máster.

¿Por qué lo siniestro? ¿Por qué este camino? El romper con la banalidad de la imagen que constantemente nos bombardea a diario, pienso que ha sido lo que me ha hecho escoger este camino a la hora de desarrollar mis pinturas. Al igual que al espectador y a mí, pueden atraernos contemplar estas imágenes cargadas de un efecto de atracción/repulsión, también me atrae el hecho de trabajarlas.

Está claro, que en cuanto a lo desarrollado teóricamente se puede profundizar bastante más, pero también queríamos dotar a la pintura de un

papel importante en este trabajo. Además, esto supone, como hemos dicho anteriormente, caminos e ideas abiertas para indagar práctica y teóricamente en un futuro.

En el desarrollo teórico ya exponemos algunas de las conclusiones a las que hemos llegado, pero las recordaremos ahora brevemente. Lo siniestro, es un sentimiento o experiencia muy subjetiva, cada individuo la experimentará de una manera o tal vez nunca la llegue a sentir. La podríamos definir como aquella vivencias, impresiones o situaciones que, por algún motivo han sido reprimidas en lo más profundo de nuestro ser por ser consideradas angustiosas, y es cuando estas salen a la luz, cuando se genera lo siniestro. Dentro de lo siniestro hay diferentes aspectos que hacen evocar a este estado, los dos que hemos trabajado han sido el doble y el ser animado/inanimado.

La representación de lo siniestro ha de ser ante todo velada. Si se muestra el horror sin ningún tipo de reserva, lo siniestro desaparece, dejando paso a la violencia y a lo abyecto.

“lo siniestro es condición y límite: debe estar bajo forma de ausencia, debe estar velado. no puede ser desvelado.”³⁴

La aparición del doble a escena supone una experiencia siniestra por la despersonalización o pérdida de identidad que esta supone para con respecto al individuo. El no saber con certeza quién es el verdadero yo, hace que el individuo se encuentre en un estado de incertidumbre, de no discernimiento de la realidad que generará dudas y angustia.

El ser animado/inanimado; autómatas, maniquís y muñecas, crearán un estado de perturbación parecido al del doble, al no poder apreciar con una claridad absoluta si el ser que tiene delante posee o no posee vida. El encontrarse en un estado en el que las verdades no son estables genera en el individuo un estado de desasosiego y angustia.

Todo esto lo hemos llevado a la práctica artística. Realizando pinturas, hemos intentado vincular ese desasosiego de los personajes representados relacionándolos con el espectador. Con esto hemos querido conseguir un

³⁴ Trías, Eugenio. *Opus Cit.* Pág. 27.

estado de inquietud y rareza extrema que producirá un efecto de atracción/repulsión, sin llegar a caer en el asco, la repugnancia y lo abyecto.

El doble y el autómeta. Dos representaciones de lo siniestro es a fin de cuentas, un proyecto que ha querido indagar en una de las partes más oscuras y ocultas del ser humano con el fin de traducir este viaje a la pintura, inquietando y captando la mirada del espectador.

6. FUENTES

Bibliografía:

- Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia. Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Belles Arts. 1996.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona. Anagrama. 1997.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2008.
- Freud, S. "Lo siniestro", en *Obras Completas*. Buenos Aires. El Ateneo. 2003.
- Gubern, Roman. *Máscaras de ficción*. Barcelona. Anagrama. 2002.
- Hoffmann, E.T.A. "El hombre de arena", en *Cuentos I*. Madrid. Alianza. 1985.
- Pedraza, Pilar. *Máquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*. Madrid. Valdemar. 1998.
- Perniola, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid. Cátedra, colección Teorama. 2002.
- Poe, Edgar Allan. *William Wilson*, en *Cuentos 1*. Madrid. Alianza. 1999.
- Reyero Carlos. *La belleza imperfecta*. Madrid. Siruela. 2005.
- Rosset, Clement. *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. Barcelona. Tusquets. 1993.
- Stoichita, Víctor I. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid. Siruela. 2006.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel. 2006.
- VV.AA. *Cartografías del cuerpo, la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac. 2004.

Webs:

- http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9376/Jake_y_Dinos_Chapman-_Siempre_hemos_querido_rectificar_a_Goya
- <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>
- https://www.youtube.com/watch?v=s6vS_gZJbi0

Filmografía:

- Cronenberg, David. 1988. *Dead Ringers (inseparables)*.
- Berlanga, Luis García. 1973. *Tamaño Natural*.

