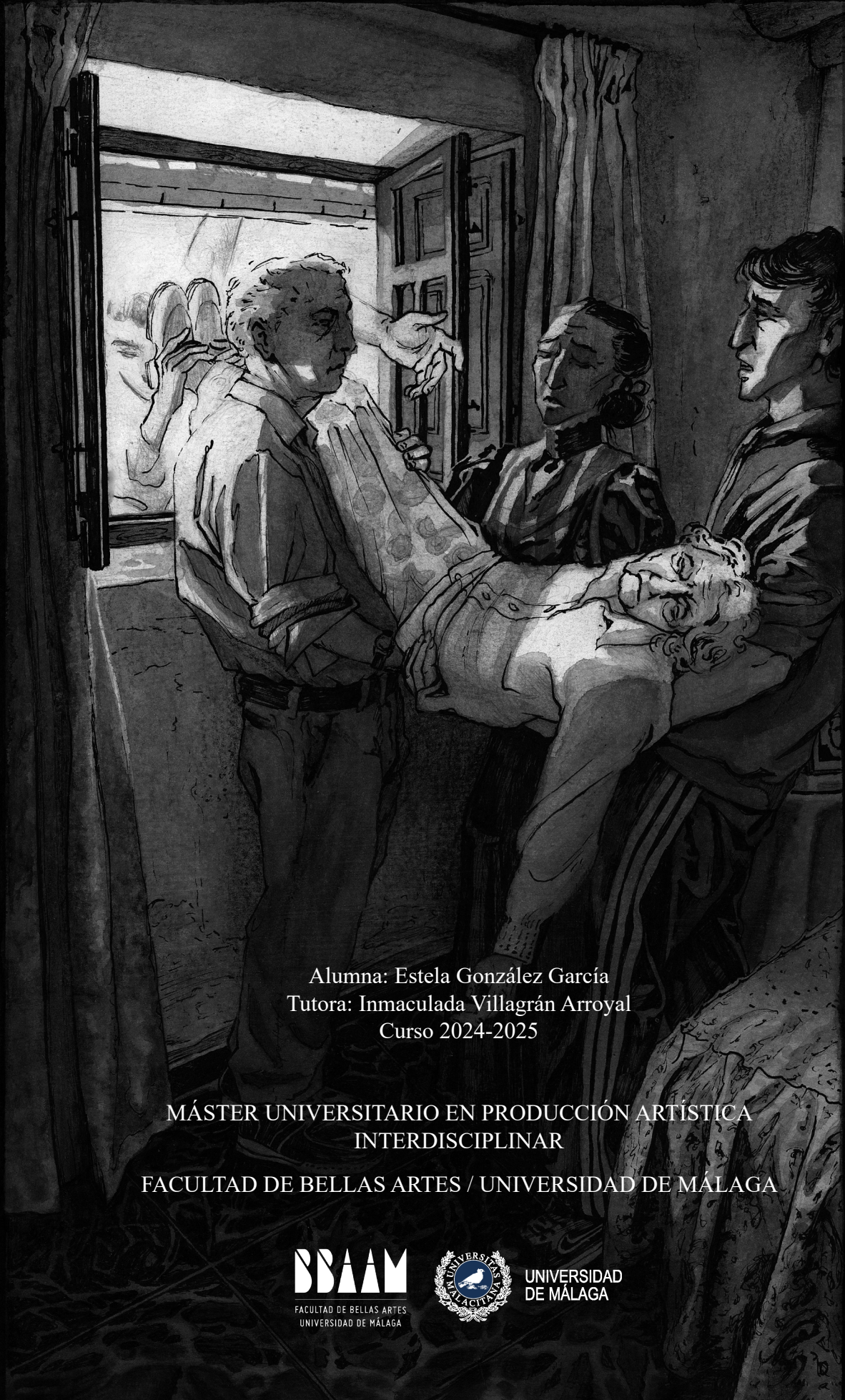


TRABAJO FIN DE MÁSTER  
PENUMBRA/GLOOM



Alumna: Estela González García  
Tutora: Inmaculada Villagrán Arroyal  
Curso 2024-2025

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA  
INTERDISCIPLINAR  
FACULTAD DE BELLAS ARTES / UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## RESUMEN:

Este documento recoge en su totalidad el Trabajo de Fin de Máster de Estela González García, titulado *Penumbra*. Se trata de un proyecto narrativo no lineal que busca generar una falsa sensación de comprensión de la obra. A través de la presentación fragmentada de historias, escenarios, personajes y atmósferas específicas, el proyecto juega con las estructuras narrativas y la sucesión de imágenes, fomentando asociaciones arbitrarias y caóticas en el espectador.

El proyecto hace uso de diferentes recursos artísticos, seleccionados según las necesidades plásticas y conceptuales de cada fragmento. Esto tiene como objetivo producir un contraste marcado entre las situaciones presentadas, destacando las tensiones y las interacciones que surgen entre ellas. De esta manera, se establece un diálogo visual y narrativo que invita al espectador a cuestionar y explorar diversas interpretaciones. *Penumbra* busca generar una experiencia sensorial y empírica que cuestione todo pensamiento racional.

## ABSTRACT:

This document presents in its entirety the Master's Thesis of Estela González García, titled- *Gloom*. It is a non-linear narrative project that seeks to generate a false sense of understanding of the work. Through the fragmented presentation of stories, settings, characters, and specific atmospheres, the project plays with narrative structures and the succession of images, fostering arbitrary and chaotic associations in the viewer.

The project makes use of different artistic resources, selected according to the plastic and conceptual needs of each fragment. Its aim is to produce a marked contrast between the situations presented, highlighting the tensions and interactions that emerge among them. In this way, a visual and narrative dialogue is established that invites the viewer to question and explore diverse interpretations. *Gloom* seeks to generate a sensory and empirical experience that challenges all rational thought.

## PALABRAS CLAVE:

Cómic, Narrativa Abstracta, Ámbito Rural, Creencias, Oscuridad, Atmósfera , Inquietud, Culabilidad, Naturaleza.

## KEYWORDS:

Comic, Abstract Narrative, Rural Context, Beliefs, Darkness, Atmosphere, Unease, Guilt, Nature.

# ÍNDICE

1. IDEA/TÍTULO.....	5
2. DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO	
2.1 INVESTIGACIÓN TEÓRICA	
Conceptos base.....	6
Temática Rural .....	7
Guion.....	8
2.2 INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	
Atmósfera de penumbra.....	10
2.3 METODOLOGÍA	
Narración Abstracta.....	17
Fragmentos narrativos.....	21
Contraposición de lenguajes.....	29
3. REFLEXIÓN.....	37
4. PROPUESTA EXPOSITIVA.....	39
5. PRESUPUESTO.....	42
6. BIBLIOGRAFÍA.....	43
7. ANEXO.....	47

# 1. DESCRIPCIÓN DE LA IDEA

*Penumbra* es una propuesta artística que se adentra en el terreno de lo narrativo desde la fragmentación, el caos y la intuición. Se trata de un proyecto de estructura no lineal que pone en crisis los mecanismos tradicionales de lectura, proponiendo en su lugar una experiencia sensorial, ambigua y profundamente perturbadora.

A través de una sucesión de escenas, personajes, atmósferas y objetos que emergen, el espectador es arrastrado a un universo donde lo narrado no se explica, sino que se sugiere. Donde los vínculos entre las piezas no se articulan en una lógica establecida, sino en repeticiones inconscientes, símbolos que se cruzan y tensiones plásticas que generan asociaciones libres. Aquí, cada obra parece encajar en una historia, pero esa historia nunca termina de revelarse.

Mi trabajo artístico se caracteriza por un acercamiento teórico a conceptos como lo raro y lo inquietante, enmarcados en una temática rural cargada de presagios, los cuales son la máxima expresión cultural de nociones como lo desconocido en lo familiar —un presagio o augurio, es algo fuera de lugar, que te inquieta—.

De esta forma le damos un carácter narrativo al proyecto, un hilo conductor: «En este pueblo hay brujas», título de la pieza que inaugura el proyecto y que sirve como disparador poético para sumergirse en un entorno rural oscuro, inquietante y lleno de presagios. A partir de ahí, el espectador se encuentra con imágenes sueltas de un pueblo suspendido en la sospecha: «una anciana paseando por un río sin agua », «una mujer al anochecer en el monte», «Los aullidos de un perro», «una familia que saca al difunto por la ventana», «un sueño premonitorio».

Las piezas evocan obsesiones humanas profundas —la pérdida, la maternidad, la muerte, el deseo— a través de un profundo estudio del costumbrismo, el folklore y creencias paganas. *Penumbra* utiliza diversos lenguajes visuales, propios del cómic, la pintura, el dibujo y la fotografía, para construir un conjunto heterogéneo pero interconectado. Todo ello se construye y se le da forma a través de algo clave: la narración abstracta, que hará girar todos los engranajes anteriores. Una narración lineal no atendería a conceptos como lo inquietante o extraño, de la misma manera que lo hace la abstracta, porque esta perturba en su forma. El contraste entre los fragmentos narrativos, sus perturbaciones visuales y la insistencia en ciertos motivos repetidos —el pueblo, la noche, el marco, la habitación, lo familiar—, permiten generar una tensión constante entre lo que se cree entender y lo que se escapa.

En el plano de lo plástico-estético, todo esto confluye y se sostiene en una atmósfera basada en la penumbra, que nos envuelve y nos remite a lo natural, proporcionando el espacio perfecto en el que poder germinar todo lo anterior.

## 2. DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO

Para empezar a comprender los entresijos de *Penumbra*, se realizará un análisis exhaustivo de cada uno de los aspectos que lo componen. Comenzando con su base teórico-plástica y siguiendo con el método utilizado que dará forma al proyecto, completando los objetivos propuestos anteriormente. Se finalizará con una breve conclusión del estado del proyecto y futuros caminos por los que continuar la investigación artística que este documento recoge.

### 2.1 INVESTIGACIÓN TEÓRICA

#### Conceptos base.

Toda investigación artística se basa en una serie de conceptos clave, que resumen a la perfección el espíritu del proyecto. Mi línea de trabajo siempre ha girado, desde su fase más temprana, en torno a un concepto, al cual he encontrado bajo diferentes nombres —aportándole diferentes matices— conforme he ido investigando sobre él.

Primero lo descubrí como *lo raro*<sup>1</sup>, descrito por Mark Fisher como la interrupción del otro en lo mismo, es decir, *el extrañamiento*. Lo entendía como aquello que no está donde debería estar. Lo extraño en lo familiar. Este concepto está fuertemente relacionado con *lo siniestro*, «*lo ominoso o unheimlich*»<sup>2</sup> de Sigmund Freud, lo cual se entiende más como lo familiar reprimido que retorna deformado, tal vez por esto lo siniestro nos parece más relacionado con el sentimiento de terror.

Existe también *lo abyecto*<sup>3</sup> de Julia Kristeva, que está más relacionado con la repulsión, lo perturbador en el sentido de «ponerte enfermo», que te genere una reacción física de asco. Por otro lado, completamente opuesto, existe *lo sublime*<sup>4</sup>, que se define de forma parecida a lo extraño, lo desconocido, pero se percibe desde la fascinación, la belleza, la atracción.

Recientemente también he descubierto un concepto, *lo numinoso*<sup>5</sup>, a través de Caro Baroja, el cual lo utiliza en *Las Brujas y su mundo*<sup>6</sup> para designar el mundo de la magia, donde operan las brujas. Sin embargo, investigando al autor original, Rudolf Otto, observé que le otorga connotaciones similares a lo sublime, aunque estrechamente vinculadas con lo santo y lo sagrado. No ocurre lo mismo con lo sublime que, aunque podría entenderse de esta manera, se centra más en la belleza pura de la naturaleza.

En este contexto también podríamos hablar de *lo fantasmagórico*<sup>7</sup>, el cual se relaciona con lo espectral, lo ilusorio. Es una presencia ausente, que debería de estar pero no es así. Aun siendo algo diferente a los conceptos anteriores, de alguna forma genera la misma sensación o reacciones que las anteriores.

1 Fisher, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.

2 Freud, Sigmund. (1919). *CIX. Lo siniestro Sigmund Freud: Obras Completas*, en «Freud total, 1.

3 Kristeva, Julia (2023): *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.

4 Burke, E y Boulton, JT. (2020): *Edmund Burke: Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*. Prensa de la Universidad de Notre Dame.

5 Otto, Rudolf (20216): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial.

6 Caro Baroja, Julio. (1961) *Las brujas y su mundo*, pp. 18–19.

7 Agamben, Giorgio (2006): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos.

Pero no importa los nombres o las connotaciones, todos ellos son reacciones al experimentar lo desconocido, también llamado lo *no-familiar*, lo otro, incluso podría llamarse lo *antinatural* o *fantástico*. Tras esta investigación, también pude darme cuenta de cómo todos los autores remarcan que es precisamente el encuentro con lo desconocido lo que hace aflorar las creencias, los mitos, las religiones, etc. Por ello, de manera bastante inconsciente, cuando intenté imaginar ideas que me sugirieran imágenes perturbadoras o siniestras, caí en el imaginario del costumbrismo y sus presagios.

## Temática Rural como hilo conductor.

*Penumbra* parte de una necesidad intrínseca y personal de hablar desde un contexto rural. Jorge Fernández en su visita al estudio, percibió mi obra como *descolonizadora*, en el sentido de trabajar con lo propio y no con lo ajeno: abordar temas vividos, que remiten a mis raíces y a mi contexto. Al principio no daba tanta importancia a esta dimensión rural; la veía simplemente como un marco cercano donde situar mis ideas. Con perspectiva, ahora todo en mi trabajo remite al ámbito rural.

Para mí, lo rural es el resquicio de un tipo de conocimiento diferente al de la sociedad actual basado en la ciencia y la razón. En este apartado realizo una profunda investigación en el folklore, el costumbrismo, las prácticas artesanales y las tradiciones paganas con el objetivo de intentar una reconexión con la naturaleza, con el fin de recuperar un conocimiento empírico perdido.

Sólo ante esta conciencia de pérdida, da vértigo pensar cuánto se nos ha escapado entre los dedos a lo largo de tantos siglos de historia, cuánto se nos escurrirá aún, qué breve caudal es el que llega hasta nosotros para contarnos cómo fuimos no hace tanto.<sup>8</sup>

Este proyecto comprende lo natural no como un concepto ordenado y racional, sino como un entorno azaroso, caótico y empírico, del que se pueden sacar respuestas experienciales y empíricas que el ser humano no ha logrado encontrar a través de la razón. Como explicó Francisco Javier Garcerá en su clase teórica, existen momentos de percepción de la naturaleza pura mediante la presentación de acciones ritualísticas prolongadas en el tiempo, en un silencio absoluto. Estas ayudan a reconectar con nociones del mundo que van más allá de la ciencia o de la mitología que intentan explicarlas, es la esencia del mundo, algo vital:

Esta influencia no se debe a puros mecanismos culturales, sino a lo que en sí tienen de vitales las nociones de la majestad celeste, de la fuerza solar, del misterio y secreto de la noche y su astro, nociones que han gravitado, gravitan y gravitarán sobre generaciones y generaciones. Desde niños estamos familiarizados con ellas y, por haber vivido entonces en el campo, han dejado en nosotros huella indeleble.<sup>9</sup>

---

8 Quintero Morón, Victoria (2008): *Cap: Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte. Ayer y hoy de os ritos de paso ecijanos*, pp. 39-54, en Patrimonio inmaterial de Écija II: Costumbres, Artesanía y Tradiciones Culinarias. p. 8.

9 Caro Baroja, Julio, op. cit. pp. 18–19.

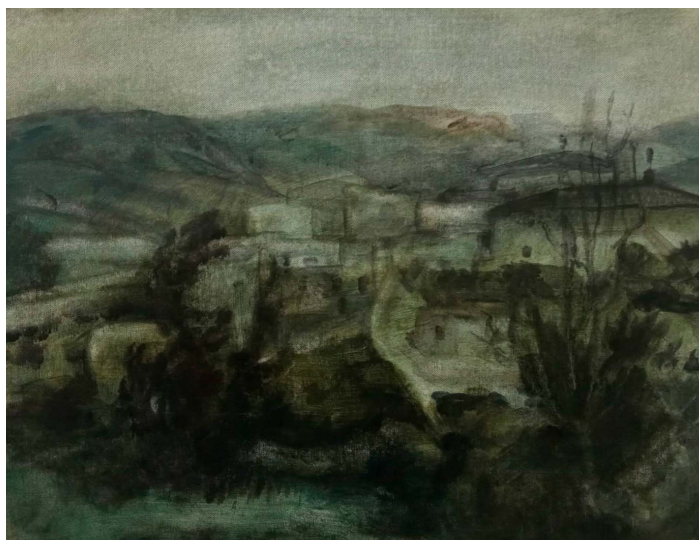


Fig. 1. *En este pueblo hay brujas*. Acrílico sobre lienzo. 41 x 54 cm. 12 diciembre 2024.

*En este pueblo hay brujas* [fig.1], es el ejemplo perfecto para comprender cómo se forman las creencias. En esta primera obra del proyecto *Penumbra* nos encontramos, en primera instancia, con una interpretación pictórica de un paisaje rural normal y corriente. Pero en el momento en el que le introducimos el título *En este pueblo hay brujas*, dota a la obra de un carácter completamente distinto. Te da pie a interpretar más allá.

A través del lenguaje es posible construir un contexto y volverlo real. Tras leer el título de la obra, uno se puede recrear en ella y asociar el estilo pictórico oscuro y brumoso con la presencia de brujas. El cuadro sigue siendo el mismo pero tu concepción de él no lo es. Este paradigma será la piedra angular de este proyecto, que se situará en el limbo entre lo real y la creencia para invitar a la reflexión.

Establecemos así un hilo conductor — «¿qué podría pasar en un pueblo con brujas?»— que nos conduce a un marco fantástico que facilita la capacidad de imaginar costumbres antiguas y arraigadas. Este hilo conductor no es un mero añadido narrativo sin contexto; surge de algo que comparten los protagonistas de *Penumbra*: el miedo a descubrir que se es bruja o brujo —o a ser percibido como tal—. Son las personas y sus percepciones quienes hacen posible ese tipo de sucesos:

[...]considerar que una enfermedad que ha sufrido, una tempestad, un mal negocio o, por el contrario, una empresa en la que ha salido bien librado, se deben a la intervención de otra persona o personas, a voluntades ajenas, malévolas o propicias. Las consecuencias que trae a una sociedad el hecho de que se crea objeto de actos mágicos constantemente son incalculables.<sup>10</sup>

## Guion

En paralelo a las obras de *Penumbra*, se desarrollan guiones narrativos basados en la investigación del folclore y las creencias rurales. Estos guiones funcionarán como herramienta procesual para organizar ideas y dar origen a las obras del TFM. La investigación se centra en tres ejes principales: la muerte, el cortejo y el nacimiento.

---

10 Ibid., pp. 24–25.

### **-Augurios y presagios en torno a la muerte<sup>11</sup>:**

Las señales de muerte podían provenir del propio moribundo —como el deseo repentino de viajar o girarse hacia la pared en la cama—, de los *animales psicopompos*<sup>12</sup> —lechuzas, perros aullando, gallos cantando en la noche, gatos, moscardones— o de los sueños —soñar con carne, niños pequeños, dientes u hormigas—.

Existían también prácticas para alejar la muerte, como evitar coser en domingo, no girar sillas, no hacer ruidos metálicos, colocar las tenazas en cruz en la chimenea, vestir la ropa al revés, no orientar la cama hacia la puerta, no rezar camino del cementerio, no cruzándose con entierros o tocando madera. En cambio, para atraer la muerte se practicaba el «buen morir» para evitar el sufrimiento al moribundo, con imágenes religiosas, escapularios, agua bendita o incluso colocando tierra en los pies del moribundo.

Cuando alguien moría, quedaba atención en los signos posteriores: ojos abiertos como presagio de otra muerte cercana, la vigilancia nocturna del velatorio, la salida del cadáver por la ventana o puerta trasera, o la colocación transversal del cuerpo para impedir su regreso. Estas creencias, tachadas luego de supersticiones, servían para mantener presente la muerte.

De aquí surge una de las narrativas de *Penumbra*: una mujer supersticiosa cuida a su madre enferma, y acabará sufriendo el síndrome del cuidador. Tras haber estado deseando su muerte, vive la experiencia de su fallecimiento rodeada de augurios. Ella teme que el alma de su madre regrese a por ella al creer haber manifestado su muerte, lo que la lleva a la locura.

### **- Creencias y costumbres en torno al cortejo y el deseo<sup>13</sup>:**

El cortejo tradicional se desarrollaba en fiestas, romerías, fuentes, lavaderos o en descansos de faenas agrícolas. Estos espacios actuaban como *ritos de paso*<sup>14</sup> colectivos, donde se iniciaban relaciones y se transmitían costumbres. Hoy en día, aunque los contextos han cambiado —institutos, bares, pandillas—, sigue presente la búsqueda de pareja.

Los sueños y visiones funcionaban como anuncios de relaciones: soñar con agua clara auguraba un noviazgo, el agua turbia dificultades; también se creía que se podía ver al futuro esposo en pozos o espejos. Los amuletos y prácticas incluían el uso de alfileres, flores de azahar, celestinas o filtros mágicos. Las novias regalaban alfileres que las solteras debían colocar boca abajo, simbolizando el tránsito hacia el matrimonio.

La narrativa vinculada muestra a una joven que, tras un perturbador sueño erótico, inicia un proceso de represión y miedo hacia sí misma. La repetición de estos sueños erosiona su vida social y afectiva. Empieza a pensar que los sueños son un reflejo de su inconsciente. Cree que son sueños premonitorios que cada vez se hacen más reales, llevando a una tensión entre deseo, inconsciente y normas colectivas.

---

11 Véase (Ruiz-Morales, Fernando C. (1997): *Algunas expresiones de la muerte en la cultura popular tradicional andaluza*. Instituto de Estudios Almerienses); (Bernárdez, R. M. y Martínez, M. D. E. (2022): *La muerte en el cristianismo. Rituales y costumbres Augurios de muerte*. Murcia: Náyades).

12 Animales que perciben las almas de los difuntos o la muerte próxima. También se dice que son animales que acompañan a las almas al más allá.

13 Véase Quintero Morón, Victoria, op. cit.

14 Van Gennep, Arnold (2008): *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

### -Creencias y costumbres en torno al embarazo y el parto<sup>15</sup>:

El parto y puerperio estaban rodeados de ritos de reclusión: la madre permanecía aislada unos días, recibiendo alimentos fortificantes y cuidados familiares. El recién nacido adquiría reconocimiento progresivo, retrasándose incluso la imposición del nombre hasta superar la fragilidad inicial.

Los antojos eran interpretados como causas de manchas o malformaciones en el bebé si no se satisfacían. Para evitar el mal de ojo, se utilizaban rituales con agua y aceite, amuletos como lazos rojos, coral, escapularios o prendas al revés. Estas prácticas buscaban proteger al niño y asegurar la transición de la madre a su nuevo rol.

La narrativa inspirada en este eje se centra en una mujer con depresión posparto, incapaz de cuidar ni conectar con su hijo. Sus pensamientos obsesivos la hacen creer que ella misma le echa mal de ojo, hasta imaginarlo como una larva en lugar de un bebé humano, metáfora de su rechazo y del sufrimiento psicológico asociado a la maternidad.

## 2.2. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA. Atmósfera: Penumbra

Al igual que los conceptos base anteriores, el estudio de la atmósfera lleva moldeando mi línea de trabajo desde hace años, concretamente se inició de forma ambigua durante la producción de mi TFG, *Ánima*<sup>16</sup>. En ese proyecto debía trabajar diferentes planos de realidad dentro de una misma historia: una que representaba la cotidianidad, y otra realidad donde ocurría lo extraño. Busqué formas plásticas que pudieran transmitir las dos realidades tan solo con verlas.

Algunos de los teóricos que he mencionado ya enfatizan o hacen referencia al espacio donde se produce el encuentro con lo desconocido. Caro Baroja habla de *lo numinoso* más como el espacio donde suceden cosas que escapan a la razón, como la magia. Si nos focalizamos en el sitio o lugar donde sucede podemos hablar de ello como *lo exterior*.

Mark Fisher habla en *Lo raro y lo espeluznante* sobre un *plano exterior*<sup>17</sup>, entendiendo este plano como el lugar donde suceden cosas que no somos capaces de comprender, cosas extrañas, situaciones inimaginables, que nos generan inquietud, incluso fascinación.

Lo exterior no es “empíricamente” exterior, sino trascendentalmente exterior, es decir, no es que esté lejos en el espacio y en el tiempo, sino que está más allá de nuestra experiencia corriente y de nuestra concepción espaciotemporal.<sup>18</sup>

15 Véase (López Gómez, María Dolores y más (1999): *Antropología. Las creencias en torno al nacimiento en una comunidad alicantina*); (Van Gennep, Arnold (2008): *Los ritos de paso*. Antropología Alianza Editorial).

16 González García, Estela (2023): *Ánima*. TFG. Universidad de Málaga.

17 Carl Jung también habla de lo exterior en su obra *Aion*. Afirma que lo desconocido se divide en dos grupos de objetos: los exteriores que tienen que ver con lo desconocido del entorno, y los internos, que tiene que ver con lo desconocido del mundo interno. Véase Gustav Jung, Carl (1997): *Aion*, Barcelona: Paidós, p. 17.

18 Fisher, Mark, op. cit., p. 28.

Y si hablamos de la atmósfera como lugar donde acontece lo desconocido, debemos plantearnos cuáles son esos lugares. En este proyecto está muy presente la casa como hábitat de lo cotidiano, de lo familiar. Pero también encontramos otro espacio que es la cuna de lo desconocido, que permite ser, esto remite directamente a la naturaleza.

En este proyecto vamos a concebir la atmósfera como la representación de este lugar. Y se va a estudiar qué formas plásticas podemos darle a esta atmósfera para conseguirlo. La atmósfera que buscamos en este proyecto es la sensación que nos produce estar en la penumbra. Se puede pensar esta atmósfera como *acontecimiento*<sup>19</sup>; al igual que Deleuze explica por qué las pinturas de cuerpos de Francis Bacon no son pinturas figurativas aun conteniendo figuras, este proyecto está pensado para culminar en un acontecimiento, una sensación aún partiendo de lenguajes narrativos. Las figuras y la narrativa son meros recursos para formar un acontecimiento: la penumbra.

El proyecto se sirve de los siguientes recursos para alejarse de una simple representación figural y narrativa para ser acontecimiento: el uso de la sombra y el claroscuro, que ayuda a entrar en el reino de *lo borroso*<sup>20</sup>, no solo como un recurso técnico, sino como fin último e inevitable de la investigación teórica anterior:

La luz pura y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa. Sólo en una luz determinada -y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad-, y por lo tanto sólo en la luz enturbiada, puede distinguirse algo; así como sólo en la oscuridad determinada -y la oscuridad se halla determinada por medio de la luz-, y por lo tanto en la oscuridad aclarada, es posible distinguir algo.<sup>21</sup>

Esta atmósfera de la penumbra estará presente en el groso de las obras a través de esta denominada *oscuridad determinada* u *oscuridad aclarada*. La podemos apreciar en su esplendor en obras como *El Sacrificio*, donde la oscuridad es casi completa y cuesta mucho diferenciar formas en las rocas. Por lo general suelo utilizar una gama de luz muy baja, donde no se perciben casi zonas de luces, solo hay medios y oscuros, como si se hubiera bajado el brillo o la exposición a la obra. Normalmente evito zonas de pura luz, o puro blanco, doy una capa general de bruma para que de la sensación de que el espacio está sucediendo en espacios sin lámparas fuertes de luz, o lugares donde el sol ya se ha ocultado. En conclusión para situarnos en la penumbra.

Así pues, encontraremos una atmósfera en específico, con intenciones plástico-narrativas, presente en cada una de las obras de este proyecto, caracterizada por generar extrañeza a través de la oscuridad determinada, lo borroso, lo natural, *el ensimismamiento*<sup>22</sup>, *la fantasmagoría o hauntología*<sup>23</sup> y el silencio.

---

19 Véase Deleuze, Gilles (2018): *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

20 Deleuze utiliza este término para referirse a uno de los tres procedimientos que utiliza Francis Bacon para que su pintura no sea representativa, el emborronamiento de la figura. Véase Deleuze, Gilles (2018): *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

21 Caro Baroja, Julio, op. cit., p. 10.

22 Gasset, J. O. Y. (2015). *Meditación de la técnica: Ensimismamiento y alteración*. Colección Austral.

23 Fisher, Mark (2013): *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.

## *Vespertina.*



Fig. 2. *Vespertina*, Carboncillo sobre papel. 65 x 95 cm. 20-29 noviembre 2024.

*Vespertina* está inspirada de manera vaga en una de las historias mencionadas en el apartado sobre la temática rural, donde hablábamos del guion que se desarrolla y acompaña en paralelo a las obras artísticas. En concreto, se centra en la figura de una adolescente que, por miedo a los sueños premonitorios, permanece encerrada en su habitación durante días. Con esta obra se busca explorar el registro técnico que mejor conformará la atmósfera deseada. Se estudia las texturas y aspectos plásticos que se pueden conseguir a través del carboncillo, y cómo la ampliación de una escena a gran formato puede llegar a envolver al espectador.

La pieza surge a partir de una composición intuitiva realizada con algunas fotografías que quedaban en el estudio de trabajos anteriores [fig. 3]. De manera inesperada, apareció una disposición y una situación que encajaban a la perfección con la idea de este personaje. A partir de esa primera composición se desarrollaron bocetos rápidos [fig 4], que después se trasladaron al papel definitivo de gran formato: 65 x 95 cm.



Fig. 3. Composición intuitiva de Fotografías.



Fig. 4. Boceto de *Vespertina*.

Para esta composición tan suelta y experimental se utilizan referentes de dibujo como Vladimir Gazovic o Wallace Smith. Considero que ambos utilizan un lenguaje onírico que amplía el imaginario utilizado y enriquece las formas compositivas, invitando a experimentar más con los tipos de composición y a liberarse más fácilmente de una imagen exclusivamente ilustrativa.

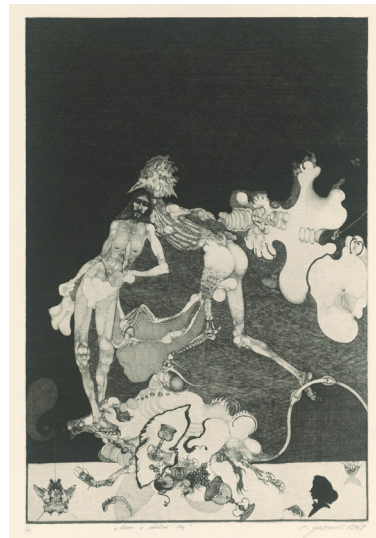


Fig. 5. *Adam and Eve*, Vladimir Gazovic, 1969.



Figs. 6. Ilustraciones de Wallace Smith para *Fantazius Mallare a Mysterious Oath* de Ben Hecht.

La oscuridad determinada no está tan presente en esta obra, porque utilizo mucha luz y el papel en blanco para componer a la par que sugerir un escenario onírico, entre lo real y el sueño. La presencia de la luz y la sombra en este proyecto es primordial, por lo que me centré mucho en practicar y generar fuertes contrastes, mediante el estudio de obras gráficas tanto orientales [fig.7] como occidentales [fig.8].



Fig. 7. *La pequeña forastera: Siúil, a Rún*, Nagabe. 2017, p. 10.



Fig. 8. *Sin City*. Frank Miller. 2005.

## *El Sacrificio.*



Fig 9. *El Sacrificio*. Acrílico y Óleo sobre lienzo. 116 x 180 cm. 2025.

*El Sacrificio* o *Sacrificio antes de la metamorfosis* nace de la necesidad de aislar una imagen y observar sin un contexto definido. Se construye un escenario que contenga un suceso descontextualizado pero que sugiera perturbación, a través del cruce entre lo cotidiano y lo extraño. Invitando a una reflexión silenciosa en la oscuridad. El foco está en la creación de atmósfera a través de la oscuridad determinada, la oscuridad casi completa, pero un pequeño punto de luz permite apenas intuir las formas.

En *El Sacrificio* aparece un paraje montañoso al anochecer, aparentemente desolado. Entre las rocas, una mujer oculta sostiene algo que nunca llega a verse. La atmósfera —la penumbra que envuelve todo, la figura que emerge con miedo a ser descubierta— es el núcleo de la obra. Su rostro y postura transmiten tristeza y pánico.

La pieza aborda la culpabilidad y el miedo, y cómo estos pueden generar conductas obsesivas que llevan al límite. En particular, alude a la depresión posparto: una madre que, con su hijo en brazos, se interna en un monte hasta quedar completamente sola.

La obra parte de una pregunta: ¿qué tienen las montañas para despertar sensaciones tan intensas? A través de esta pieza se retoman conceptos ya explorados, como la atmósfera entendida desde lo natural. La naturaleza no aparece como un sistema ordenado y racional, sino como un entorno caótico, azaroso y sensorial: un seno que acoge lo incomprensible y da libre paso a lo visceral.

Mi trabajo propone un acercamiento sosegado a la naturaleza, explorando aquello que puede o no explicar, aquello que puede o no resolver. Así, la madre con depresión posparto huye al monte no para crear una imagen tenebrosa, sino porque allí su experiencia encuentra un espacio. En la montaña el tiempo se suspende.

Durante el día fluye, pues, la vida de los hombres. Durante la noche éstos han considerado que la vida se paralizaba, que debía paralizarse e interrumpirse. (...) o lo que es contrario al desarrollo de la vida normal.<sup>24</sup>

En el proceso de producción de esta obra se observa un parón significativo entre la fig. 11 y la fig. 9, ya que la pieza fue abandonada temporalmente debido a diversos problemas. El primero estuvo relacionado con el gran formato [116 x 180 cm], que afectó la técnica pictórica: las pinceladas perdían fuerza frente a la amplitud de la superficie y la pintura tendía más a ensuciarse que a detallar. El segundo problema surgió con la introducción de la figura, lo que evidenció una composición que podría haber sido planificada con mayor rigor, al igual que la iluminación de la escena. Por estas razones, la pintura quedó en pausa y solo se retomó hacia el final del máster, momento en el que se corrigieron los fallos de luz y se oscureció la figura para reforzar la sensación de que permanecía oculta entre las sombras.



Fig. 10. Proceso. 13 enero 2025.



Fig. 11. *El Sacrificio* antes de la versión final. Aquí la figura es más visible y se podía ver la larva que sujetaba la mujer. Posteriormente fue ocultada.

---

24 Caro Baroja, Julio, op. cit., pp. 15-16.

Cuando se comienza a investigar sobre el lenguaje formal necesario a la hora de generar atmósferas, encuentro bastantes respuestas en referentes fotográficos como John Kauffmann y Hans Watzek. De Kauffmann interesa su mirada hacia la naturaleza rústica y evocativa. Pero será Hans Watzek quien capte más el interés, debido al uso que hace de la goma tricolor en las copias fotográficas [fig. 13]. Esta técnica genera un resultado plástico que evoca la atmósfera y efecto fantasmagórico que tanto se busca.

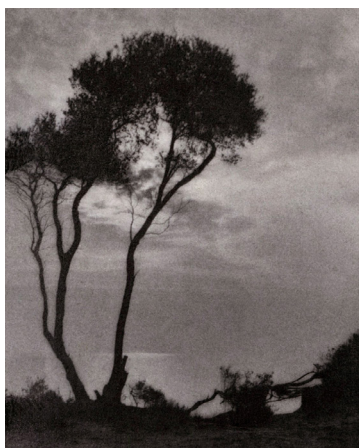


Fig. 12. *The silent watcher*. John Kauffmann. Impresión al carbón. 24,5 x 18,5 cm. 1900



Fig. 13 *Sheep*. Hans Watzek. Impresión goma tricolor, 50.2 x 63.6 cm. 1901.

Cabe destacar la visita a mi estudio durante el máster del invitado Jorge Fernández, que se detuvo delante de *El Sacrificio* y puntualizó que mi obra tenía un carácter muy cinematográfico, en cuanto a los encuadres que realizaba y el trabajo de luz y espacio. Esto me hizo reflexionar en cuanto que es cierto que el cine es mi principal fuente de referentes tanto en el ámbito plástico, como conceptual, temático y metodológico, incluso más que el cómic a la hora de comprender la narración.

Así mencionar algunos referentes cinematográficos que tratan temas tan complejos como la maternidad, desde diferentes puntos de vista. Estos referentes se caracterizan por utilizar ambientaciones y atmósferas que se relacionan con la intención del proyecto. Encontramos *Eraserhead* de David Lynch [fig. 14], la cual trata el tema de la paternidad y el hijo no deseado desde una narración abstracta y una estética en blanco y negro. Por otro lado tenemos *El Baño del Diablo*, de Veronika Franz y Severin Fiala [fig. 15], un drama rural basado en lo que pasaba antiguamente en los pueblos austriaco-alemanes, las mujeres que sufrían «el baño del diablo», es decir, depresión, dejaban de comer y de levantarse de la cama. Deseaban suicidarse, pero como el suicidio es pecado, muchas de ellas optaban por asesinar niños pequeños para que se la sentencie a muerte pudiendo antes confesarse y subir al cielo.



Fig. 14. Fotograma de *Eraserhead*, David Lynch, 1977.



Fig. 15. Fotograma de *El baño del diablo*. Veronika Franz y Severin Fiala. Coproducción Austria-Alemania, 2024.

## 2.3. METODOLOGÍA. INVESTIGACIÓN DE LA FORMA

Para llegar a los objetivos planteados, tanto en el ámbito teórico —producir una obra que genere perturbación e inquietud ante el encuentro con lo desconocido—, como en el ámbito plástico-estético —generar una atmósfera de penumbra en las piezas que ofrezca un espacio óptimo donde devenga o remita al espectador lo desconocido—, se debe encontrar ahora la metodología de trabajo para alcanzar este objetivo. O, dicho de otra manera, se debe encontrar la manera de dar forma física al proyecto, una forma con unos lenguajes propios y parámetros establecidos que den como resultado un proyecto final que aúne y haga funcionar los objetivos teórico-plásticos.

De esta forma, se debe encontrar unos parámetros de actuación que den como resultado el producto artístico deseado. Será a través del uso de una Narración abstracta, que permita la utilización de Fragmentos Narrativos y la Contraposición de lenguajes de diferentes ámbitos artísticos.

### Narración Abstracta

El concepto de narración abstracta comenzó a surgir en mi trabajo artístico durante la creación del cómic *Ánima*, del TFG. En él empecé a desarrollar una narración que no se centraba en la comprensión total de la historia, sino en contar conceptos más abstractos y emocionales. Partía de un guion completamente racional, que buscaba explicar cada uno de los sucesos y metáforas que en él acontecían. Y me di cuenta de que había páginas donde el interés plástico quedaba en segundo plano y se centraban únicamente en favorecer la comprensión racional de la obra.

Fue aquí donde empecé a eliminar escenas sobrantes y a observar cómo funcionaban las páginas restantes entre sí. De esta forma, aunque no estaban totalmente integradas unas con otras, generaban una especie de nube abstracta de sucesos que remitían a algo: una emoción, un acontecimiento. Claro está que, en ese momento, aún no podía dejar atrás una narración bastante lineal en hechos —lo cual, incluso ahora, resulta difícil—, pero fue el inicio de lo que ahora denominaremos narración abstracta.

Para este proyecto se definirá la narración abstracta como una sucesión de imágenes incomprendibles para la razón. Este concepto, en sí, es contradictorio, porque en la abstracción no puede existir narración, y si se narra algo, ya no es abstracto. Esta concepción es, por lo tanto, una provocación o perturbación en sí mismo, un engaño. Nos serviremos de una narración que da la sensación de que se está contando algo, pero que nunca llega a revelarse, o cuya continuidad se interrumpe, etc. Para comenzar a entender la narración abstracta que se busca en este proyecto, nos basaremos en un referente clave:

## David Lynch:

Desde el primer momento en el que se visualiza una película de este director, se saca en claro que a Lynch no le interesaba si el espectador entiende o no la película de una forma completamente racional. Cuando lo escuchas hablar de su obra o lees sobre cómo trabaja, se entiende que todo funciona con respecto a la idea original que él quiere transmitir y por eso tiene que ser de esta forma.

David Lynch trabajaba mediante la intuición, la cual sitúa entre la emoción y el intelecto. Primero captaba una idea pura, concreta, de un momento o escena en específico, con una ambientación clara, o a veces son palabras o una relación de objetos. Y es a partir de esa idea pura, que comenzaba a plasmarla en la realidad. Mediante la intuición vas sabiendo si los elementos que vas introduciendo están acercándote a la idea original o te están alejando de esa atmósfera. Y al final te descubres con un proyecto con muchos más elementos y secuencias que la idea inicial, pero que en su conjunto transmiten exactamente lo mismo que lo que te llegó en primera instancia. Tal y como describe David Lynch en *Atrapa el pez dorado*:

Así es como empieza. La idea te dice que construyas la Habitación Roja. De manera que reflexionas. “Un momento -dices-, las paredes son rojas pero no sólidas.” Luego piensas un poco más. “Son cortinas. Y no son opacas, sino translúcidas.” A continuación, pones las cortinas. “Pero el suelo... necesita algo.” Y regresas a la idea y allí había algo en el suelo: todo estaba en la idea. Así que haces lo del suelo. Y comienzas a recordar mejor la idea. Pruebas algunas cosas y te equivocas, pero las arreglas, añades otras cosas y al final el conjunto produce la misma sensación que la idea original.<sup>25</sup>



Fig. 16. *Mulholland Drive*. David Lynch. 2001.

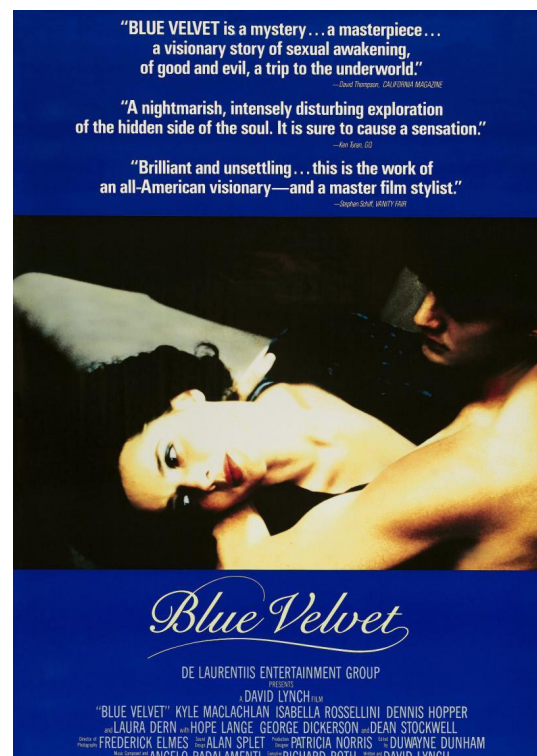


Fig. 17. *Blue Velvet*, David Lynch. De Laurentiis Entertainment Group. Orion Pictures. 1986.

25 Lynch, David (2022) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Reservoir Books, p. 72.

## Satoshi Kon:

Por otra parte, encontramos al director Satoshi Kon, el cual utiliza una narración no lineal que juega con la estructura tradicional. Aunque su uso de la narrativa no es tan abstracta como la de David Lynch, es el empleo de la dirección y de ciertos recursos artísticos, que consigue mezclar de una manera muy personal la realidad con los sueños, haciendo que no se comprenda del todo cuando estamos en uno u otro.

En *Perfect Blue* (1997) [fig. 18] nos encontramos con una narración que engaña o despista al espectador, el cual comienza a no saber si lo que estamos viendo está pasando antes, después o en otra línea temporal totalmente distinta. Por otro lado, en *Paprika* (2006) [fig. 19], consigue solapar el plano real y el onírico de tal forma que no sabes cuando transcurre uno, el otro o los dos a la vez.



Fig. 18. *Perfect Blue*. Satoshi Kon. 1997.



Fig. 19. *Paprika*. Satoshi Kon. 2006.

Pero el interés principal de la narración abstracta para este proyecto reside en el formato y el lenguaje de cómic, por lo que se hace una amplia investigación sobre referentes de este ámbito. En el cómic la narración abstracta la encontramos de otras maneras. Es posible superponer planos solapando diferentes momentos en el tiempo mediante el uso de viñetas. Por ejemplo *Here*, de Richard McGuire [fig.20], o en *Building Stories* de Chris Ware [fig. 21], en los cuales, se utiliza una narración completamente espacial y laberíntica, que dificulta la lectura y genera un sentimiento de inmensidad. También existen ejemplos que realizan una narración abstracta no tanto por el uso de recursos técnicos sino por las imágenes utilizadas, como *The cage* de Martin Vaughn-James [fig. 22], Es una pieza enigmática y atmosférica, sin una narrativa convencional clara, que transita por habitaciones desordenadas y paisajes desolados, enfocándose más en sugerir emociones.



Fig. 20. *Here*, Richard McGuire, 2015.

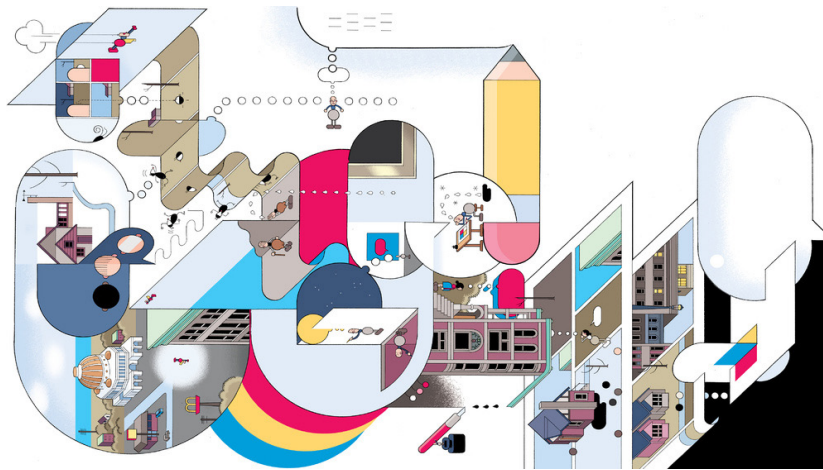


Fig. 21. *Building Stories*, Chris Ware, 2012

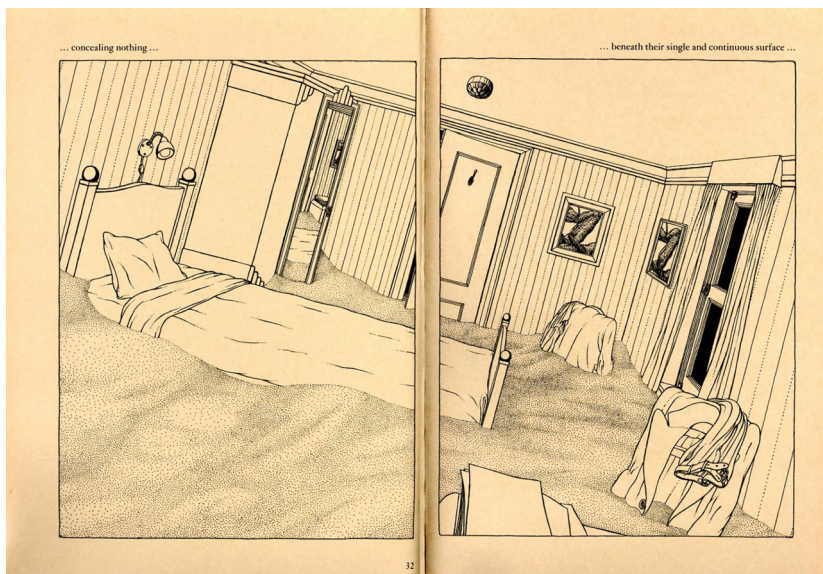


Fig. 22. *The Cage*, Martin Vaughn-James, 2013.

## Fragmentos narrativos

El objetivo del uso de estos fragmentos narrativos es producir una falsa sensación de comprensión de la historia y facilitar el juego narrativo y la perturbación de la lectura. Esto generará una sensación de incomodidad en el espectador.

Estos fragmentos narrativos surgen durante el Máster de Producción Artística Interdisciplinar tras una visita al estudio del profesor Carlos Miranda, donde gracias a sus aportaciones, me ayudó a concebir una metodología de trabajo a través de ideas cortas, las cuales se resuelven en un par de páginas y permiten trabajar, en poco tiempo, con diferentes personajes, escenarios y sucesos. Al principio aparecieron como una mera exploración plástica y una forma de practicar los lenguajes del cómic; finalmente, dieron pie al surgimiento de diálogos entre piezas, de enlaces mediante la atmósfera, la composición, etc.

### *Cabaña en el río.*



Figs. 23-26. *La cabaña en el río*. Cómic de 4 pág. Acuarela y tinta sobre papel A4.

Con la obra *La cabaña en el río*, se plantea un ejercicio de capacidad sintética: comprobar hasta cuántas páginas era capaz de reducir una idea narrativa. El objetivo era comenzar a comprender los mecanismos del lenguaje del cómic y explorar cómo llegar a componer una narrativa propia, más abstracta, que me permitiera experimentar con la atmósfera. A su vez, esto me fue beneficioso al motivarme y trantear con el uso del color entre otros recursos.

Comencé la pieza planteándola en 8 páginas iniciales. Posteriormente, se busca reducir a los momentos con mayor tensión ambiental o de acontecimiento. Se examinaban las páginas individualmente, en pares, y en distintos órdenes para determinar su efectividad. De esta forma, se iba modificando los diseños de páginas y finalizando con la propuesta de 4 páginas. Que también podría quedarse en 3 pág. [figs. 23-25], o 2 pág. [figs. 23 y 25] o incluso solo una [fig. 25].

En esta pieza surge la idea —al principio inocente y lúdica— de narrar cómo, cuando éramos pequeños, los niños de mi pueblo solíamos construir cabañas en el río. Este siempre estaba seco y lleno de matorrales y recovecos perfectos para levantar chozas improvisadas. Decidí entonces rescatar la figura de la «loca del pueblo», fácilmente transformada por la imaginación infantil en una bruja que rapta niños.

Finalmente, esta idea encaja perfectamente con el discurso de que el contexto y el boca a boca<sup>26</sup> —ese fenómeno tan humano y que cobra especial fuerza en los pueblos— pueden convertir a una anciana que pasea por los terrenos cercanos a su casa o a su huerto, que tal vez vista ropas de otra época y que se deje ver solo de vez en cuando, en la «bruja del pueblo». Esto, aunque pueda parecer una reflexión sencilla, sienta las bases de todas mis obras posteriores: propuestas mucho más complejas, pero que mantienen ese mismo fenómeno de cómo unas cuantas creencias o costumbres pueden llegar a modificar la percepción de la realidad.

### *Augurios de muerte: I, II y III.*

De esta forma llegamos a los *Augurios de muerte*, las obras en las que la idea de fragmentos narrativos alcanza su apogeo. Los *Augurios* son una serie de tres obras concebidas como un tríptico narrativo que habla sobre las tres etapas de psicosis en torno a una situación límite, como lo expuse en la primera etapa, con la historia basada en augurios y presagios de muerte. Las dos piezas laterales del tríptico se basan en el animal psicopompo por excelencia: el perro. La pieza central, en cambio, se fundamenta en la creencia de que los fallecidos son nocivos y deben ser sacados por puertas secundarias o ventanas, en lugar de la puerta principal, para que el alma no sepa regresar.

Para estas obras se estudió muy de cerca dos referentes pictóricos: Xavier Mellery y León Spilliaert, tomados de la clase teórica con el profesor Luis Puelles. Estos referentes ayudaron a comprender cómo transmitir, a través de la imagen, conceptos como la extrañeza, lo otro o la fantasmagoría. Destacan obras concretas [figs. 27-29] que se mueven en el plano de lo fantasmagórico: generan la sensación de que falta algo en la escena; existe una ausencia, y solo queda su presencia espectral. Lo que transmite este tipo de obras tiene que ver con el desvanecimiento, la entrada a lugares limítrofes, a horas intempestivas de la noche.



Fig. 27. *Staircase*, Xavier Mellery, carboncillo sobre papel.



Fig. 28. *Les portes*, Xavier Mellery, óleo sobre lienzo, 72.5 x 58 cm.



Fig. 29. *Vértigo*. León Spilliaert. 1908.

26 Hudson, Nancy, (2017): *La especie fabuladora*. Galaxia Gutenberg.

## Augurio I y III.



Fig. 30. *Augurio I*.



Fig. 31. *Augurio III*. 24 - 28 Mayo 2025

*Augurio I* es una única página de cómic autoconclusiva que retrata un instante inquietante: un perro persigue ansiosamente a su dueña escaleras arriba en una pequeña casa antigua, interponiéndose en su camino, tal vez para advertirle de algo. *Augurio III*, por su parte, narra el momento en el que un perro parece captar algo en el hueco de una ventana tapiada y se sube para comprobarlo.

Ambas son obras *in media res*. Nos encontramos en medio de un momento o acción, no te contextualizan lo que está sucediendo, simplemente busca contener una acción, —cómo el perro se sube al hueco de la ventana o sube las escaleras—. La pieza se queda en ese momento para invitar a reflexionar sobre por qué el perro haría eso.

Estas obras nacen con la intención de generar inquietud y desconcierto; por ello, no buscan ser comprendidas más allá de lo que se muestra en las páginas. Al final, nos encontramos ante una propuesta que se centra en generar un acontecimiento aislado. Sin embargo, las obras encajan en la parte del guion donde un perro se empieza a comportar de manera extraña. Los animales psicopompos son seres que perciben y guían las almas de los fallecidos. Por lo que podría llegarse a entender que está percibiendo algún alma en la casa.

Durante el proceso de producción nos encontramos ante la necesidad de realizar páginas con una tensión propia, a través del uso de la penumbra. A su vez, muestran el movimiento en la quietud de una página muda. El diseño de las viñetas es sólido y firme. En *Augurio I* imita unas escaleras, intentando aportar una sensación de movimiento y hacer referencia a lo que está sucediendo en ella. Sin embargo, en *Augurio III* busca imitar la forma de una ventana, siendo los márgenes los listones de madera.



Figs. 32- 37. Secuencia de fotos de referencia.

Fig. 38. Diseño de página



Figs. 39 - 42 . Secuencia de fotos de referencia.

Lo más curioso de estas piezas es que surgieron de casualidad. En una de las veces que estaba buscando fotos de referencia me topé con los archivos fotográficos realizados para el cómic *Ánima*, donde utilicé al perro de un familiar. Me disponía a subir a la estancia de arriba de la casa de mi bisabuela para realizar unas fotos de la estancia, el perro me siguió escaleras arriba y le fui haciendo fotos [figs. 32-37], nunca utilicé esa secuencia y cuando lo volví a ver no entendí cómo no pude ver el potencial. Supongo que fue porque narrativamente no me encajaba del todo el perro subiendo las escaleras, pero ahora me parece la página más potente que he hecho hasta la fecha.

Lo mismo sucedió para *Augurio III*, yo solo necesitaba que el perro se asomara a la ventana, el dueño se asomó por fuera para llamarlo, no sabíamos que el perro iba a subir de un salto al alfeizar de la ventana, [figs. 39-42].

Para comprender mejor mi intención con esta pieza, traigo dos referentes del cómic [figs. 43 y 44] en los que se aprecia claramente esa voluntad de permanecer en la acción y en el silencio, priorizando la atmósfera y los aspectos estilísticos por encima de lo que ha pasado o va a pasar. Aunque exista una narración lineal, la forma de detenerse en momentos concretos logra que cada página, incluso descontextualizada, transmita por sí sola una fuerte carga emocional y atmosférica.

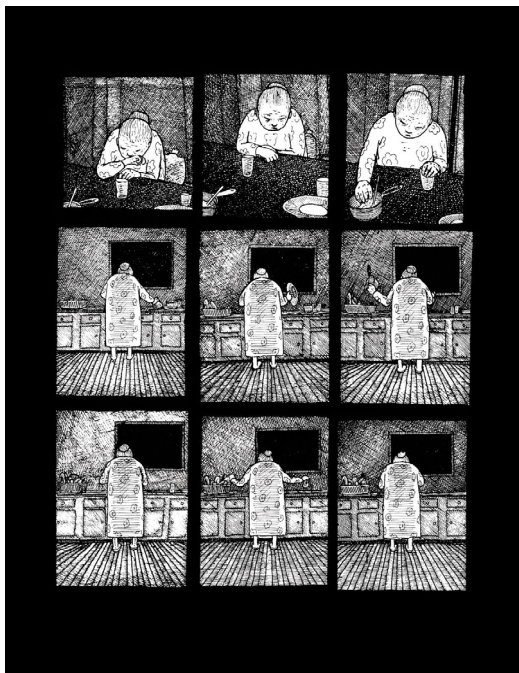


Fig. 43. *Big Questions*. Anders Nilsen.

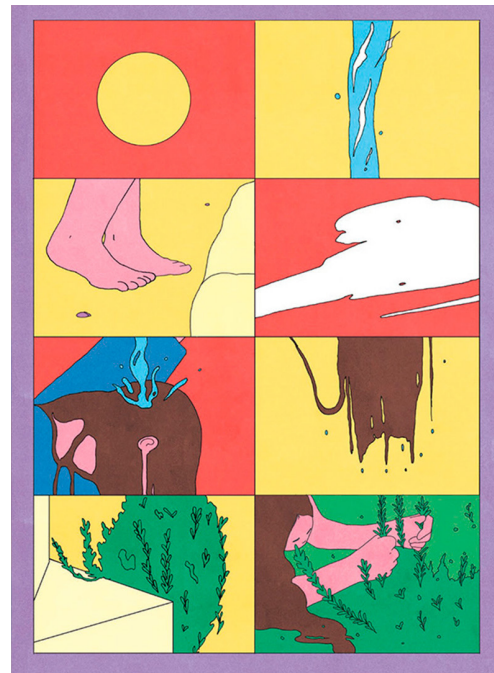


Fig. 44. *Por culpa de una flor*. María Medem.

## *Augurio II.*

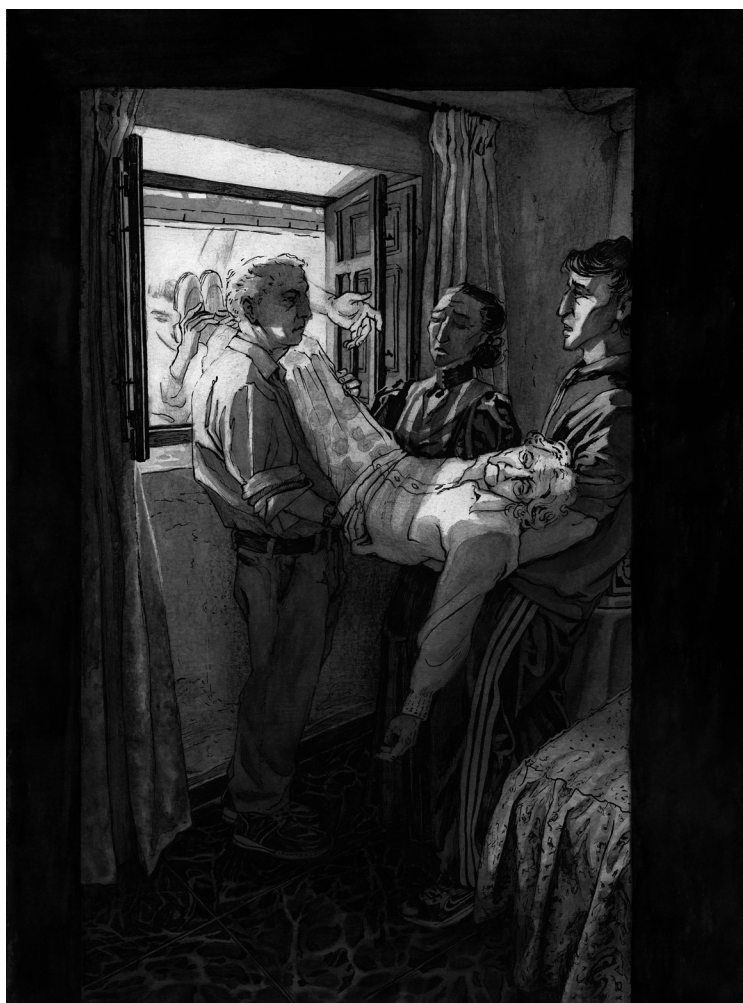


Fig. 45. *Augurio II.*

En esta escena se representa una situación inquietante: un grupo de personas, en una habitación en penumbra, intenta sacar por la ventana el cuerpo amortajado de una anciana fallecida. Entre los personajes destaca una mujer vestida con ropas antiguas de luto, en la que se reconoce a la figura supersticiosa que protagonizaba la primera historia narrada. Ella sujeta con recelo a su madre difunta, evitando mirarla de frente y observando su rostro apenas de reojo. En su expresión se percibe más la huella de la culpa que la del dolor.

En contraste, el otro personaje —posiblemente el hijo menor de la anciana— sostiene a la fallecida por los brazos con una actitud mucho más doliente. Su mirada refleja un lamento profundo y se dirige desesperada hacia las personas situadas al otro lado de la ventana, quienes parecen dar indicaciones sobre cómo proceder.

Por último, aparece una tercera figura, de espaldas a la luz, con el rostro sumido en sombra y una expresión pasiva. Tal vez se trate de un familiar menos cercano que, sin gran implicación emocional, se limita a prestar ayuda en el proceso.



Fig. 46. Boceto de *Augurio II*.



Fig. 47. Boceto digital de referencia.



Fig. 48. Boceto digital de la luz.

Esta pieza ha sido, sin lugar a dudas, la que mayores dificultades presentó en su proceso de ejecución, seguida de cerca únicamente por *El Sacrificio*. La complejidad radica en que fue concebida como una obra de gran formato, pensada para estar al nivel de piezas como *Vespertina* o *El Sacrificio*, es decir, un «largo» de entre 70 y 100 cm, ya que la composición exigía un impacto visual proporcional a la intensidad dramática de la escena.

Realicé un total de dos intentos fallidos. En el primero [fig. 49], utilicé un papel de dimensiones A1 sobre el que proyecté la composición y comencé a trabajar con carboncillo. Sin embargo, la lentitud de este medio en una pieza tan compositivamente rigurosa y con tantos elementos —a diferencia de *Vespertina*, con una estructura más suelta y volátil— hizo que no lograra cubrir con rapidez las zonas de negro que buscaba. Además, el resultado tendía hacia un realismo no deseado, cuando mi intención era aproximarme a un lenguaje gráfico propio del cómic, con un estilo personal, y no limitarme a la mera representación fotográfica.

En el segundo intento, probé un formato algo más reducido —aunque aún mayor que el habitual para una página de cómic, es decir, superior al A3— y encajé la composición a mano. No pasé de esa fase: la desmotivación fue evidente y llegué a plantearme en varias ocasiones abandonar temporalmente la obra. Sin embargo, la pieza me exigía seguir adelante. Finalmente, opté por replantear el proceso. Tras obtener resultados satisfactorios en *Augurio I* y *Augurio III*, decidí adoptar el mismo procedimiento: trabajar en el formato A3 y abandonar el carboncillo y trabajar con tinta y acuarela. Posteriormente escanear las páginas originales en A3 e imprimirlas con gran calidad en el formato mayor deseado.

Este método me permitió conservar el trazo de pluma y la solidez técnica adquirida durante años, al tiempo que me brindaba la posibilidad de trasladar la obra a dimensiones mucho más amplias. De este modo, la pieza alcanzó un nivel distinto de percepción, amplificando tanto su fuerza expresiva como su impacto visual. Este procedimiento lo apliqué también en *Augurio I* y *Augurio III*, así como en otras piezas que veremos a continuación, como *Cómo nace una larva*, e incluso en *Álbum de Lola*, donde, en lugar de ampliar el original, lo reduje para conferirle otro carácter a la obra.



Fig. 49. Primer intento. Mucho más realista y a carboncillo.



Fig. 50. Proceso de dibujo de *Augurio III*.

Para este proyecto he tenido muy presente la influencia del ya mencionado Xavier Mellery, cuyos interiores aportan una base fundamental para el enfoque de esta pieza. Asimismo, incorporo el estudio de Hans Watzek, cuyas obras giran en torno al ámbito rural. Su manera de representar paisajes, costumbres y escenas cotidianas me ha permitido profundizar en la construcción de una estética propia, al tiempo que me ha ofrecido nuevas perspectivas sobre los elementos esenciales que definen lo rural.

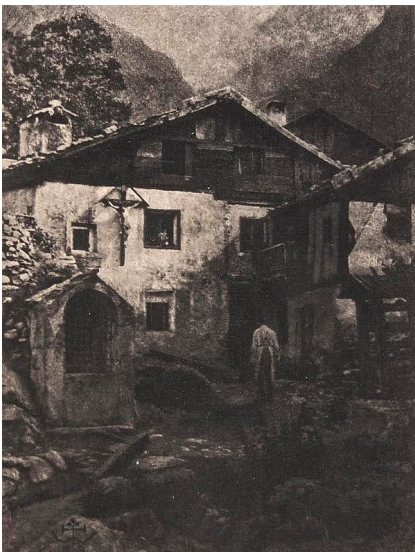


Fig. 51. *A Village Corner*. Hans Watzek. 1906.



Fig. 52. *Mountain Landscape*. Hans Watzek.

## Contraposición de lenguajes

El objetivo de contraponer lenguajes de diferentes ámbitos artísticos es generar contrastes, diálogos y perturbaciones entre las piezas. Para comprender esto mejor, tenemos a Joan Fontcuberta, y su obra *Fauna*, en la que trabajó junto con el artista Pere Formiguera, presentando supuestos documentos fotográficos y científicos sobre criaturas inexistentes —una especie de falso catálogo de descubrimientos zoológicos, con fotos, fichas técnicas y material «de archivo», cuestionando así la credibilidad de la fotografía y de la ciencia como productores de verdad.

Esta obra muestra lo importante que es la forma final y física que se le da a un proyecto artístico, para que los conceptos teóricos y plásticos cobren sentido y sean justificados. Si Fontcuberta quería transmitir la idea de que hay que dudar de la ciencia como productora de verdad, solo había una forma de conseguirlo: realizando una serie de fotografías científicas —el medio que tiene la ciencia para demostrar la veracidad de sus conocimientos—, para hacer creer a la gente que existían nuevas especies de animales. Y el mensaje de su obra nunca hubiese llegado tan profundo si la obra hubiese sido dibujada o pintada.

Partiendo de este punto, en este proyecto se empezó a investigar diferentes formas de utilizar los mecanismos de diferentes ámbitos para ver cómo se volvían mecanismos narrativos, es decir, de qué forma podría un elemento aportar algo a la narración.



Fig. 53 y 54. *Fauna* de Joan Fontcuberta , 1987–1989.

## Cómo nace una larva.

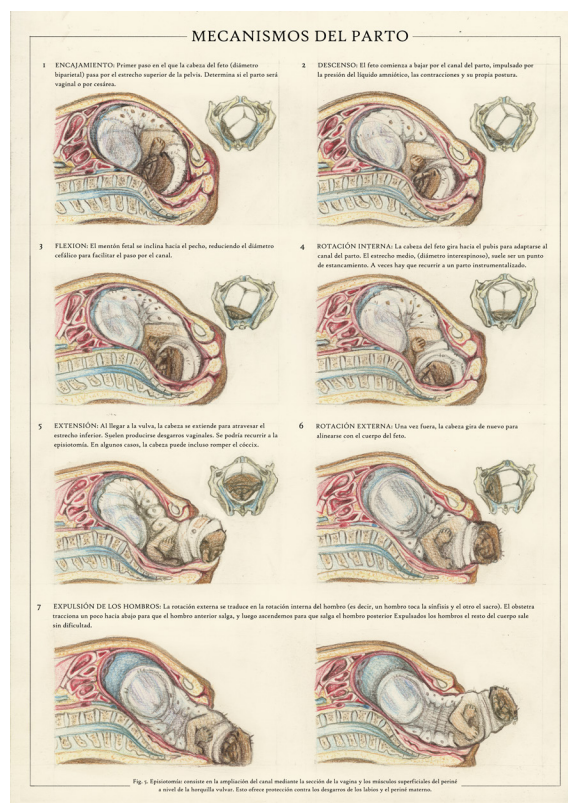


Fig. 55. *Cómo nace una larva*. Página Autoconclusiva, formato Cartel. Impresión A2.

Primero nos encontramos con la pieza *Cómo nace una larva*, la cual muestra el parto clínico humano y todas sus fases, presentando paso a paso cómo sale del útero una larva del tamaño de un bebé humano. La obra aborda la depresión posparto, un trastorno mental cuyos síntomas son intangibles, difíciles de objetivar físicamente y que no puede ser previsto ni prevenido. Esta pieza utiliza la perturbación de un elemento que no debería estar allí como metáfora de este trastorno, el cual impide sentir al hijo como propio y genera una incapacidad para experimentar afecto hacia él, dejando solo rechazo.

A través de esta obra busco engañar al espectador mostrando un cartel educativo médico que ilustra los mecanismos del parto, imitando las ilustraciones científicas propias de este ámbito, con la intención de dar la ilusión de que así es como realmente nace una larva, o que lo que aparece en el cartel podría ser un caso real de embarazo.

Con esta pieza quería experimentar hasta qué punto podía desdoblarse las viñetas y el lenguaje del cómic, camuflándolos como otra cosa totalmente distinta. De manera similar, posteriormente exploré cómo llevar los mecanismos del cómic hacia otros contextos para ver si funcionaban como otra cosa. Esta es una página de cómic camuflada como página de libro médico; en las siguientes páginas sigo investigando esta estrategia, intentando hacer lo contrario, hasta llegar a la pieza *Álbum de Lola*, donde resulta más efectiva.

En cuanto al proceso de producción, utilicé como referencia un libro de medicina real [figs. 60 y 61] y luego realicé el dibujo al estilo científico. Una vez logrado, escané el dibujo original y lo edité en Photoshop para añadir el texto y dar el aspecto de página teórica. Posteriormente, lo imprimí en formatos A3 y A2, en papel satinado, para imitar un cartel colocado en la consulta del médico.

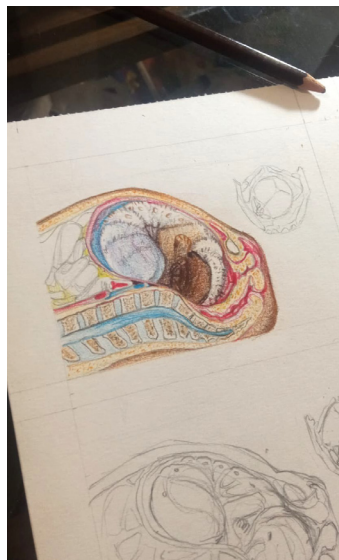


Fig. 56. Foto del proceso de dibujo con lápices de colores.



Fig. 57. Dibujo original A3, *Cómo nace una larva*.

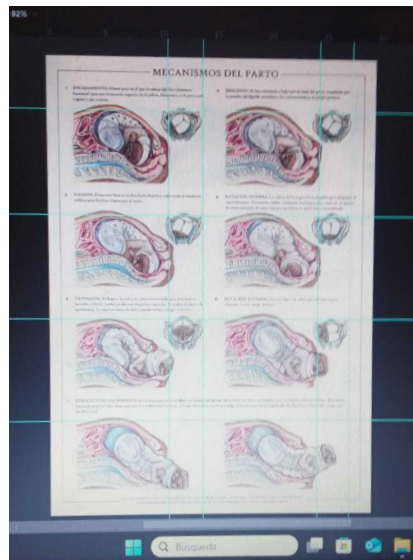


Fig. 58. Foto del proceso digital.

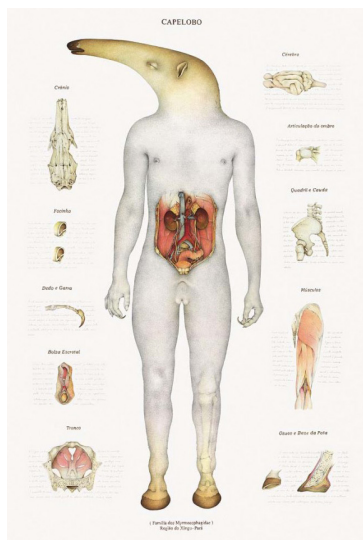


Fig. 59. *Capelobo*, serie *Unheimlich*. Wallmor Corrêa. Acrílico y Grafito sobre tela. 2005.

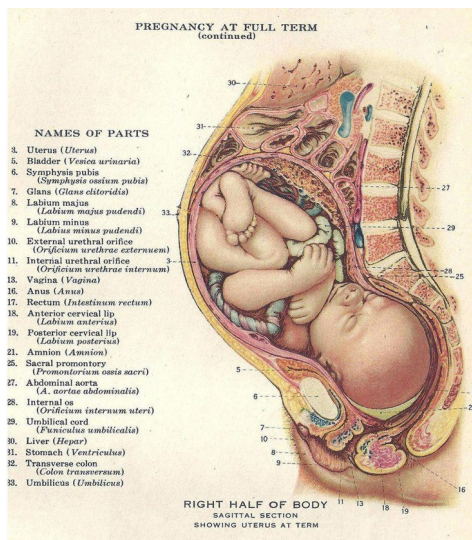


Fig. 60 y 61. Imágenes de referencia.

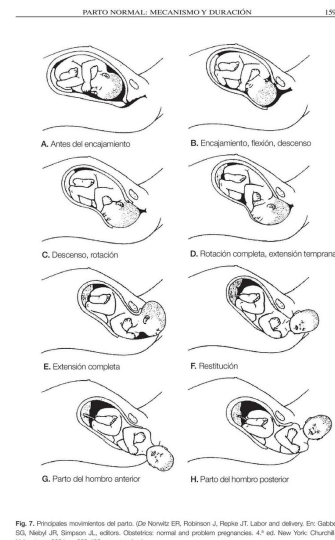


Fig. 7. Principales movimientos del parto. (De Nowitz: E.P., Robinson J., Rippe J.T. Labor and delivery. En: Gable 20, Nabel J.R., Simpson J.L., editors. Obstetrics, normal and problem pregnancies. 4<sup>th</sup> ed. New York: Churchill Livingstone; 2001. p. 303-403, con permiso.)

Wallmor Corrêa [fig. 59] será un claro referente para esta obra, debido a la similitud del concepto y ejecución de la obra, como para el resto de obras de este apartado, ya que es un artista que trabaja con la contraposición de elementos para dotar de complejos discursos a sus obras al estilo de Joan Foncuberta.

## *Metamorfosis.*



Fig. 62-65. *Metamorfosis*. Acrílico sobre tela cruda. Marcos encontrados, realizadas el 30 mayo de 2025.

Esta obra muestra una metamorfosis de larva a bebé humano. Temáticamente, puede interpretarse como una metáfora del problema psicológico de la madre que sufría depresión posparto, pero que finalmente comienza a ver la realidad tal como es. También puede entenderse como una metamorfosis mágica e involuntaria, causada por la madre —que resulta ser bruja—, quien, a través de sus pensamientos negativos antes del nacimiento, afectó al bebé. Una vez que la madre pierde el miedo a la situación vivida, el bebé retorna a su estado original.

[...] la hechicera se convierte a menudo en animal, para realizar parte de sus aventuras nocturnas, y también de que pueda dar forma animal a otras personas, merced a hechizos o encantos y por venganza casi siempre.<sup>27</sup>

Me interesa construir una narrativa que pueda interpretarse desde ambos lados, ya que los protagonistas de las historias entran en estados psicológicos en los que ya no saben qué es real ni hasta qué punto sus pensamientos y sensaciones les pertenecen o están condicionados por el contexto. La solución no está en dejarse arrastrar por creencias que distorsionan la realidad, ni en aferrarse ciegamente a la razón, pues esta también puede excluir experiencias que no encajan en su marco y terminar distorsionándola de igual modo.

Para esta pieza experimenté con el proceso de producción, intentando imitar los pequeños retratos familiares que suelen colocarse en las viviendas. La pintura está realizada sobre un trozo de tela de vestir, sin imprimación, para conservar el brillo propio del material. El objetivo era que, al colocar la tela sobre la esponjilla que llevan los marcos en la parte posterior, la imagen adquiriera relieve, como una pequeña almohada [fig. 69].

En un inicio, la pieza estaba pensada como una página de cómic que mostrara la metamorfosis en viñetas [fig. 66], pero posteriormente se fusionó con elementos decorativos, concretamente unos marcos antiguos encontrados. Las viñetas se transformaron en pequeños cuadros enmarcados y colgados en la pared. Con este cambio de paradigma, el dibujo enmarcado pasó de ser un simple retrato a contener el cuerpo completo del animal, con la intención de darle materialidad, como si se tratara casi de una cuna enmarcada o de un lecho en un suelo rocoso.

27 Caro Baroja, Julio, op cit., p. 44.

El tamaño, determinado por los marcos, hace que la criatura parezca tan pequeña que podría caber en las manos, lo que refuerza la idea de su fragilidad e indefensión. Esta secuencia de imágenes adquiere mucho más significado e intención en esta forma, ya que incluso podría interpretarse como si una madre hubiera decidido enmarcar tanto a la larva como al bebé humano como si fueran su hijo, mostrando así que ha logrado superar la situación.



Fig. 66. Boceto inicial de la idea.



Fig. 67. Fase inicial del proceso de producción.

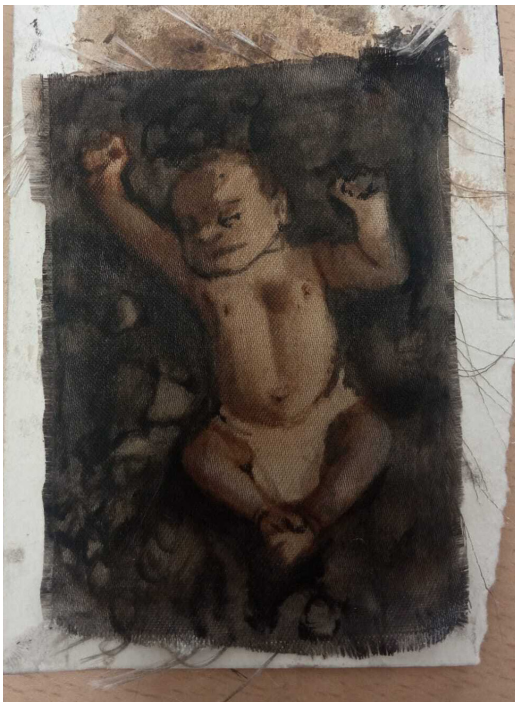


Fig. 68. Fase final de la pintura acrílica en tela.



Fig. 69. Pintura montada en el marco.

## Álbum de Lola.

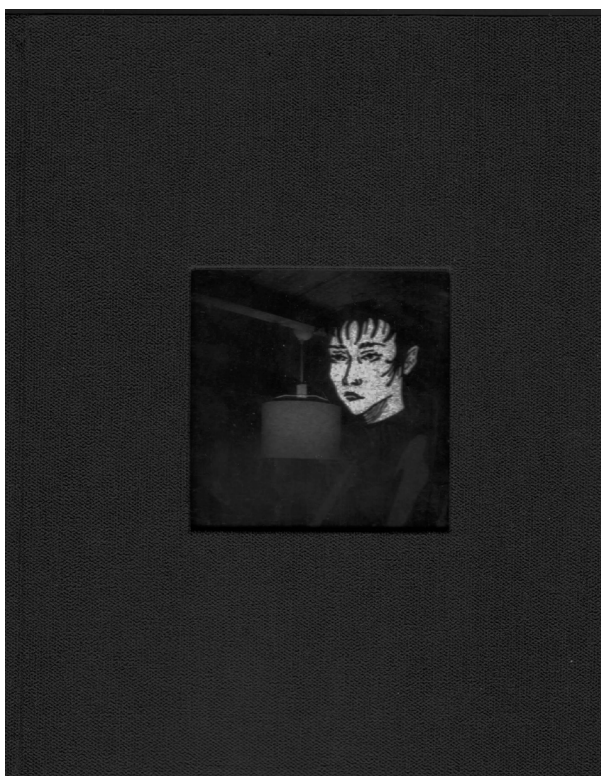


Fig. 70. Portada del álbum.



Fig. 71. Foto de portada. Figura dibujada sobre fondo real.

En esta obra nos encontramos con un álbum fotográfico de la joven que aparece en la portada [fig.70]. En su interior se suceden todo tipo de imágenes de ella con sus amigos y de los lugares rurales que frecuenta. Algunas fotografías reflejan ritos de paso mencionados en el apartado de Temática rural, como cadenas de oro y amuletos usados por los jóvenes para atraer el amor, así como festejos populares como San Juan o El día de todos los Santos, junto con la noche de *Halloween*. Estas imágenes van desvelando cortejos y relaciones entre los personajes retratados.

A medida que el espectador se sumerge en el mundo de Lola, las fotografías comienzan a tornarse extrañas, con el objetivo de desconcertar al observador, que ya no sabe distinguir qué imágenes corresponden a recuerdos reales y cuáles a los sueños de la protagonista. También se rompe la linealidad mediante la introducción de viñetas sueltas con registros diferentes, generando ritmos narrativos fragmentados.

La pieza parte de la experiencia de una joven que tiene sueños húmedos y no comprende bien sus significados. Dado que solemos concebir los sueños como reflejos del inconsciente, la sola idea de que su mente le revele aspectos de sí misma que le incomodan le produce temor. Este miedo se ve reforzado por creencias ligadas a los sueños premonitorios:

[...]ocurre con un sueño premonitorio: soñar que una persona muere puede cumplirse si el sueño ha sido en viernes y el que lo sueña no lo cuenta.<sup>28</sup>

28 Ruiz-Morales, Fernando C, op. cit., p. 176.

En este contexto, la joven. Se debate así entre el miedo a contarlos y el miedo a no hacerlo. Para conseguir plasmar ese temor a no poder diferenciar entre imágenes que provienen de la realidad y aquellas nacidas del sueño, utilizo la fotografía como recurso central. La fotografía es una copia de la realidad, capaz de capturarla y detenerla en el tiempo. Su propia naturaleza implica una irrupción en lo cotidiano: fija lo efímero y lo transforma en prueba material. A diferencia del dibujo, la fotografía funciona como testimonio de que el objeto retratado existió o aconteció en algún momento.

Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen.<sup>29</sup>

En *Álbum de Lola* esta contraposición entre lenguajes artísticos encuentra su mejor expresión. El álbum fotográfico comparte muchas similitudes con el cómic: ambos tienen formato de libro y presentan imágenes que, al organizarse de manera secuencial, construyen una continuidad narrativa. Esta contraposición es muy interesante porque, concebir un cómic que presente el lenguaje propio de los álbumes de fotos, hace que surja una narración abstracta con grandes saltos entre imagen e imagen. El espectador debe detenerse en cada imagen para extraer información y, de manera pausada, ir construyendo un entorno, un mundo y unos personajes.

El proceso de producción consta de varias fases: primero la selección y edición de fotografías clave; luego la realización de dibujos basados en esas fotos [fig 73 y 74], manteniendo la línea y recursos propios del cómic, pero preservando el realismo fotográfico para que puedan confundirse con fotografías reales. Finalmente, los dibujos se revelaron en papel fotográfico brillante, como si fueran fotos auténticas, y se presentaron en un álbum verdadero.

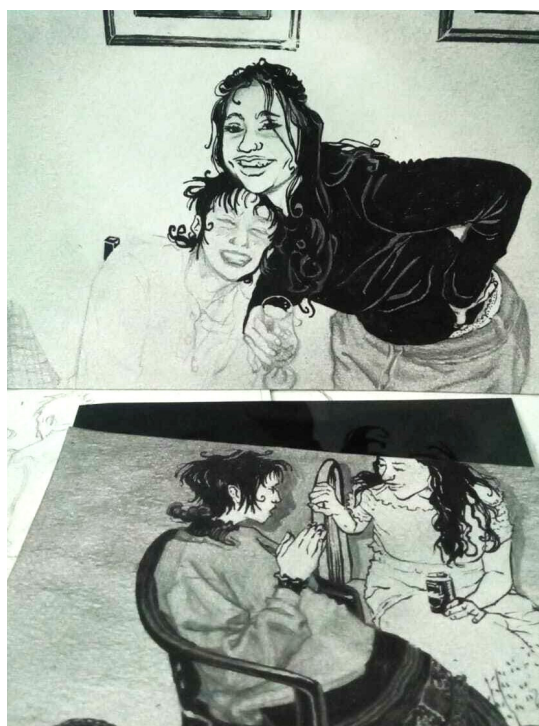


Fig.72. Fotos de proceso de dibujo.



Fig. 73 y 74.. Foto original y su versión dibujada.

29 Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, pp. 19.

Para esta obra, he utilizado un referente de cómic que también presenta esta mezcla de diferentes lenguajes artísticos para aportar significado a la obra. En *El cuerpo de Cristo*, de Bea Lema [fig. 75] vemos una historia donde hay páginas que han sido previamente bordadas y después escaneadas y pasadas a ser cómic [fig. 76].



Fig. 75 y 76. El Cuerpo de Cristo. Bea Lema. 2024.

De esta forma, en este punto concluye el proyecto *Penumbra*, en el cual se han alcanzado nuevos y satisfactorios resultados y reflexiones en torno a la forma de producción. Durante todo el máster me he encontrado con una dualidad: mi trabajo oscilaba entre obras para museos y obras para el ámbito editorial. He investigado diferentes maneras de transitar entre ambos espacios, encontrándome realmente cómoda en los dos. Siento que *Álbum de Lola* es la obra culmen de ello. Es una pieza que puede dar más de sí, y podría mutar en una obra gráfica reproducible en editoriales. Este proyecto sobre todo, me abre nuevos caminos por recorrer, así como nuevas formas de explorar un arte híbrido.

### 3. REFLEXIÓN

Clases teóricas:

Comenzamos con la clase teórica de Luís Puelles (6/11/2024), la cual fue clave para el proyecto, ya que abordó temas directamente relacionados con la línea de estudio y trabajo, como lo siniestro, lo otro o la fantasmagoría. Francisco Javier Ruiz ayudó a comprender las metodologías de trabajo, lo que permitió estructurar mejor el proceso creativo. Jesús Palomino, por su parte, orientó en la elaboración de un buen Artist Statement y en la comprensión del funcionamiento de la vida artística, al igual que Joaquín Ivars, que habló sobre cuál es el contexto actual como artistas.

En la clase de María Ángelez Díaz (4/02/2025) se trabajó el paisaje y el concepto de lo sublime, tema que se estaba justo trabajando en los cuadros y que ayudaron mucho a nivel teórico y a implementar nuevos referentes pictóricos. En la clase teórica de Francisco Javier Garcerá se habló de la naturaleza como fuente de creación de las cosas y al ser humano como creador del lenguaje. Garcerá señala que «cuando se percibe no se habla, y cuando se habla no se percibe».

La clase teórica de Mar Cabezas (26/02/2025), junto a la clase teórica de Juan Carlos Pérez, pusieron a nuestra disposición toda una variedad de artistas esotéricos. Cabe destacar los referentes que proporcionó Mar Cabezas, ya que resultaron especialmente interesantes aquellas artistas mujeres que habían encontrado en el mundo del esoterismo un lugar para poder hacer arte sin ser juzgadas. (Georgiana Hattom, Hilma af Klimt, Jean Tripper o Laure Pigeon).

La clase teórica de Carlos Miranda abordó temas interesantes, como la importancia de cómo nuestra obra será expuesta y la revalorización de la pieza editorial como una obra en sí misma. Su clase resultó especialmente útil para el proyecto con sus aportaciones en relación con la narrativa y el uso de las viñetas. Rosa Rodríguez, esta última ayudó a comprender más específicamente los procesos y salidas que tenía el doctorado.

Visitas a estudio:

Las primeras tutorías fueron con Juan Carlos Pérez, quien ya estaba familiarizado con el trabajo y proporcionó una perspectiva cercana y ajustada a la evolución artística. Más adelante, en la tutoría con Blanca Montalvo (4/12/2024), surgieron consejos sobre cómo trabajar con carboncillo, lo que permitió mejorar la técnica y explorar nuevas posibilidades expresivas. En las diversas tutorías con Cristina Peláez, se pudieron incorporar múltiples referentes de ilustración y cómic, además de conocer proyectos de alumnos anteriores, como el TFM de Katarzyna Pacholik.

Con María Alcaide, logré entender mejor la línea de trabajo y sintetizar los elementos que, de manera inconsciente, estaban más presentes en la obra. En la tutoría con Ángel Calvo (22/01/2025) se destacó el interés generado al contraponer la pintura de paisajes, que evocan un tiempo pasado, con las fotografías de fiestas, que representan situaciones modernas. También señaló cómo la relación entre imagen y texto en el cómic y el grabado podría trasladarse a la pintura y su título.

Durante la tutoría con Carlos Miranda (05/02/2025), se buscó recuperar la esencia del proyecto y dirigirlo hacia su intención inicial. Observó que la forma de trabajar de ese momento estaba alejando el objetivo. Miranda sugirió retomar la creación de una narrativa no lineal mediante historias cortas que exigieran distintos registros, permitiendo así mayor espacio para la experimentación plástica en comparación con mi TFG.

Unos días después, en la tutoría con Juan Aguilar (10/02/2025), se aconsejó ser más contundente en las narraciones. Hizo notar que los dibujos eran mucho más potentes que las pinturas porque estaban más pensados, con una decisión compositiva más clara y centrada en lo esencial. También se discutimos la importancia de trasladar las viñetas a formatos grandes, experimentar con cambios de escala y aportar mayor plasticidad. Explicó que cuando una misma escena se altera en tamaño, su percepción cambia: al amplificar el trabajo, se genera una experiencia distinta, menos domesticada.

Por último, se encuentran las tutorías con Juan Carlos Robles y Jesús Marín, en las que se habló sobre cómo se puede aunar todas las obras generadas hasta el momento. Robles destacó la idea del individuo mirando hacia otro lado, contemplativo. Marín, por su parte, destacó su interés por la parte pictórica de la producción, lo cual revaloriza de nuevo esa parte que parecía haber sido una experimentación y nada más.

Julia Fuentesal y Pablo M. Arenillas (01/03/2025), José Luís Pérez Pont (12/03/2025) y Cristina Garrido (30/04/2025) se caracterizaron por una comprensión profunda del proyecto presentado y la transmisión de una motivación muy necesaria en esta última etapa del máster. Se centraron en explicar mejor el mundo del arte y cómo poder movernos por este mundo.

Destacar la visita de Jorge Fernández (17/03/2025), ya que analizó exhaustivamente mi obra hablando de entre muchas cosas, caracterizando mi obra como descolonizadora, ya que hablo sobre la cultura propia y sobre experiencias vividas de manera única y personal. También me sirvió altamente la comparación que realizó entre mi obra y el cine.

Finalmente, realizar una mención especial a Inma Villagrán, tutora del TFM, y a la tutorización continua del proceso de producción de *Penumbra*. Con ella se analizó tanto la obra como el guión trabajados hasta el momento, decidiendo identificar qué situaciones clave del guión funcionaban mejor y cómo podrían dar forma a un proyecto final sólido.

## 4. PROPUESTA EXPOSITIVA

Para la disposición de las obras en sala he ido analizando las diferentes relaciones narrativas que se han ido generando a lo largo del curso, cómo dialogaban las piezas entre sí si las colocaba al lado, enfrentadas.



Fig. 77. Panorámica de una de las posibles disposiciones que se probó.



Fig. 78. Prueba de exposición de *La cabaña en el río* aprovechando la forma de la columna..



Fig. 79. Prueba de disposición de originales, utilizando la esquina como efecto espejo.



Fig. 80. Otra forma de disposición y relación entre obras.

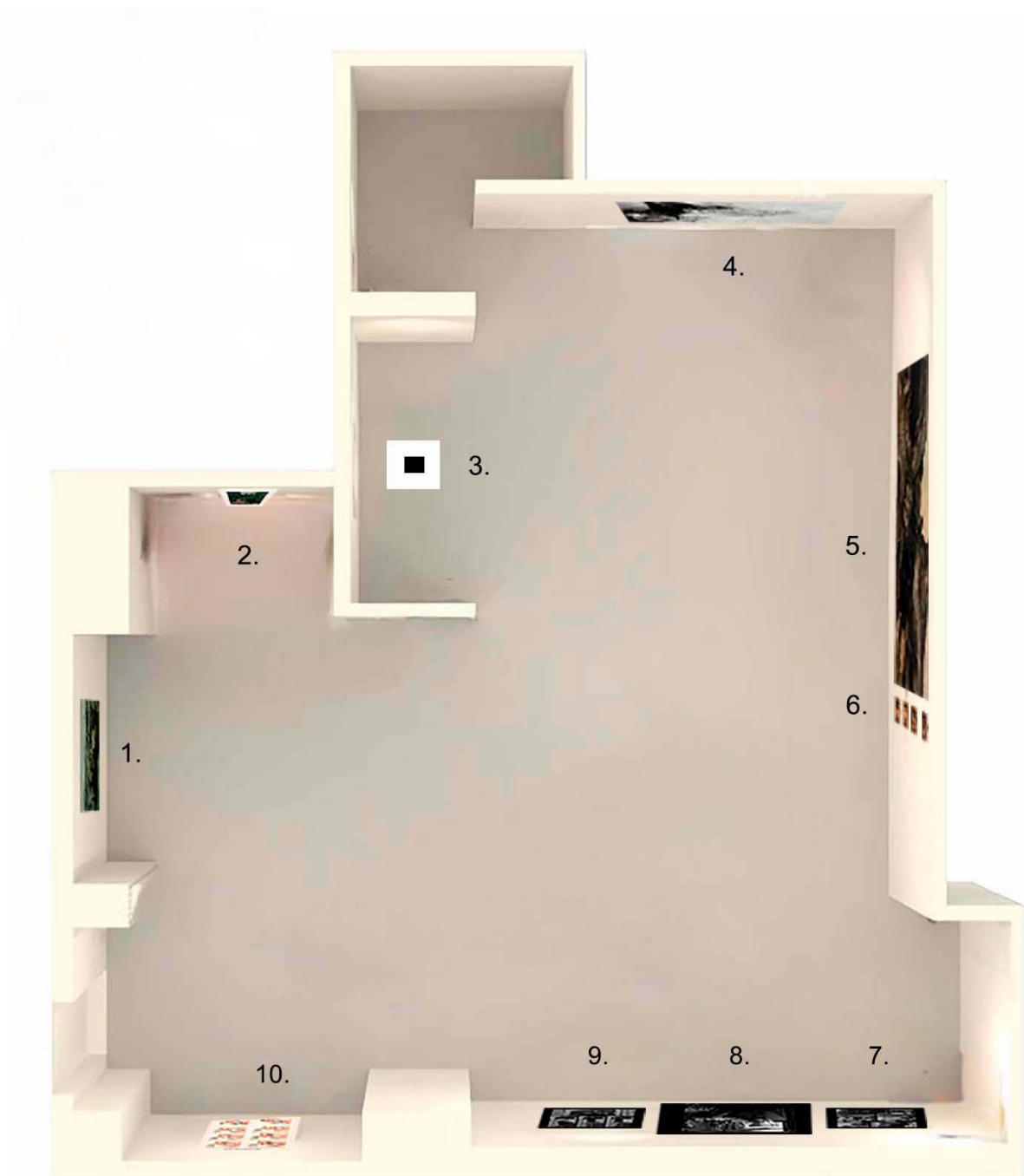


Fig. 81. Experimentación con técnicas de sujeción.



Fig. 82. Una de las propuestas de disposición para obras en formato libro y originales.

Cada una crea lazos personales con el resto y habría inmensidad de combinaciones al ser un proyecto propuesto como experiencia empírica. Aquí mostraré una de las disposiciones que para mí funcionan mejor, pero para sala existiría una propuesta expositiva única, y para el espacio del estudio se propondrá otra propuesta diferente y única a ese espacio.



1. *En este pueblo hay brujas.*
2. *La Cabaña en el río. Muestra.*
3. *Álbum de Lola.*
4. *Vespertina.*
5. *El sacrificio.*
6. *La metamorfosis.*
8. *Augurio de muerte I.*
9. *Augurios de muerte II.*
10. *Augurios de muerte III.*
11. *Cómo nace una larva.*

## 5. PRESUPUESTO DETALLADO

Trementina 1000 ml.	28 €.
3 Pinceles lengua de gato, 1 paletina.	16,99 €
Tela imprimada 2m.	25 €
Listón madera 116 cm x 2 uds.	12,6 €
Listón madera 180 x 2 uds.	18,6 €
Listón madera 41 x 2 uds.	4,26 €
Listón madera 54 x 2 uds.	5,63 €
Papeles Ingres, Basick y otros A1.	26 €
Páginas A4 200g Carson.	5,99 €
Acuarela negra en tubo.	6 €
Escaneado 600 dpi (3€ x 6 uds.)	18 €
Impresión de carteles (1 ud. A2, 10 uds. A3)	24,43 €
Impresión piezas Augurios I, II y III (3 uds.)	80 €
Revelado fotografías 10 x 15 cm (0,25 x 60 uds).	15 €
Álbum de fotos, 10x15 (200 fotos). Medidas: 23 x 18 x 4,5 cm.	20,99 €
	Total: 307,49 €

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### CÓMIC Y ÁLBUM ILUSTRADO:

Martin Vaughn-James (2013): *The Cage*. Coach House Books.

Burns, Charles (2007): *Agujero Negro*. Barcelona: La Cúpula Ediciones.

Gorey, Edward (2011) [1957]: *El Huésped Dudoso*. España: Libros del Zorro Rojo. [Estados Unidos: Doubleday].

Hecht, Ben y Smith, Wallace (1922): *Fantazius Mallare a Mysterious Oath*. Chicago: Covi-McGee.

Lema, Bea (2024): *El Cuerpo de Cristo*. Astiberri.

Leyh, Kat (2020): *Snapdragon*. Barcelona: Astronave.

Mcguire, Richard (2015): *Aquí*. Barcelona: Salamandra Graphic.

Medem, María (2024): *Por culpa de una flor*. Barcelona: Blackie Books.

Monteys, Albert (2014): *Universo*. Astiberri.

—. (2024): *¡Universo! 2*. Astiberri.

Nilsen, Anders (2013): *Grandes preguntas*. Barcelona: Sins Entido.

Karasik, Paul y Mazzucchelli, David (2005): *Ciudad de cristal*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Ware, Chris (2012): *Building Stories*. Barcelona: Reservoir Books.

### FILMOGRAFÍA:

Berger, Pablo, dir. (2012): *Blancanieves*. España: Arcadia Motion Pictures.

Ducournau, J, dir. (2016): *Grave*. Francia: Petit Film, Rouge International/Farkas Productions.

—. (2021): *Titane*. Francia: Kazak Productions.

Franz, Veronika y Fiala, Severin, dir. (2024): *El baño del diablo*. Coproducción Austria-Alemania: Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, ARTE, Bayerischer Rundfunk (BR), Heimfilm GmbH, Österreichischer Rundfunk (ORF).

Hitchcock, Alfred, dir. (1960): *Psicosis*. Estados Unidos: Shamley Productions.

—. (1958): *Vértigo*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Kon, Satoshi, dir. (2004): *Paranoia Agent*. Japón: Madhouse.  
— (1997): *Perfect blue*. Japón: Rex Entertainment.  
— (2006): *Paprika*. Japón: Madhouse.

Lynch, David, dir. (1977): *Eraserhead*. Estados Unidos: American Film Institute.  
— (1969): *The Grandmother*. Estados Unidos: American Film Institute.  
— (2001): *Mulholland Drive*, Estados Unidos: Asymmetrical Productions.  
— (1986): *Blue Velvet*. De Laurentiis Entertainment Group. Orion Pictures.

Martínez Jordan, Marc, dir. (2023): *Tigre Místico*. España.

#### LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBRO:

Agamben, Giorgio (2006) [1995]: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos.

Bernárdez, R. M., y Martínez, M. D. E. (2022): *La muerte en el cristianismo. Rituales y costumbres Augurios de muerte*. Murcia: Náyades, pp. 41-50.

Blake, W., & Bartra, A. (1971): *Poemas*. Barcelona: Plaza & Janés.  
— Harpur, P., & Santano, B. (2013): *Libros proféticos* (Ed. bilingüe). Girona: Atalanta.  
— (2014): *Ilustraciones al libro de Job*. Madrid: La Felgera.

Burke, E y Boulton, JT. (2020): *Edmund Burke: Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*. Prensa de la Universidad de Notre Dame.

Caro Baroja, Julio (1961): *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2000): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.

De Hoyos Sancho, Nieves: *Cap. Costumbres funerarias y culto a los muertos en tierras de Don Quijote*, en *Cuadernos del instituto nacional de investigaciones folklóricas 3*. pp. 149-150.

Deleuze, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.  
— (2018): *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Fisher, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.  
— (2013): *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.

Freud, Sigmund. (1919): CIX. *Lo siniestro Sigmund Freud: Obras Completas*, en «Freud total, 1.

- Gasset, J. O. Y. (2015): *Meditación de la técnica: Ensimismamiento y alteración*. Colección Austral.
- . & Marías, J. (1957): *Meditaciones del Quijote* (pp. 14-5). Madrid: Revista de Occidente.
- Gustav Jung, Carl (1997): *Aion*. Barcelona: Paidós.
- . (1995): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- . (1993): *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Hudson, Nancy, (2017): *La especie fabuladora*. Galaxia Gutenberg.
- López Gómez, María Dolores y más (1999): *Antropología. Las creencias en torno al nacimiento en una comunidad alicantina*. (Una cosmovisión en torno al nacimiento). pp. 52-63.
- Lovecraft, H. P. (2008): *Narrativa Completa / Vol. I*. Madrid: Valdemar.
- Lynch, David (2022): *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Reservoir Books.
- Lynch, David y McKenna, Kristine (2018): *Espacio para soñar*. Barcelona: Penguin Random House.
- Michelet, Jules (2014): *La bruja*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- Nietzsche, Friedrich (2013) [1872]: *El origen de la tragedia*. Barcelona: Austral.
- . (1994): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: Nobooks editorial.
- Otto, Rudolf (20216): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial.
- Pedraza, Pilar (1991): *La bella, enigma y pesadilla: (esfinge, medusa, pantera)* Tusquets.
- . (2004): *Espectra. Descanso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Poe, Edgar Allan (2016): *Cuentos completos*. Penguin Clásicos
- . (2015): *Histórias extraordinárias*. Ediciones Akal.
- Quintero Morón, Victoria (2008): *Cap: Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte. Ayer y hoy de los ritos de paso ecijanos*, en *Patrimonio inmaterial de Écija II: Costumbres, Artesanía y Tradiciones Culinarias*. pp. 39-54.
- Ruiz-Morales, Fernando. C. (1997): *Algunas expresiones de la muerte en la cultura popular tradicional andaluza*. Instituto de Estudios Almerienses, pp. 173-187.
- Sontag, Susan (2005): *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Sprenger, Jacobus, y Kramer, Heinrich (2010) [1487]: *Malleus Maleficarum*. Valladolid.

Editorial Maxtor.

Stoichita, Víctor (1999): *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Van Gennepe, Arnold (2008): *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

Zizek, Slavoj (2013): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Kristeva, Julia (2023): *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.

TFGs y TFM:

Luque Maldonado, Nuria (2020): *Cleansing*. TFG, Universidad de Málaga

Morata González, Jairo (2021): *El Chachi Jirou*. TFG, Universidad de Málaga.

Pacholik, Katarzyna (2017/2018): *El último bosque*. TFM, Universidad de Málaga.

WEBGRAFÍA:

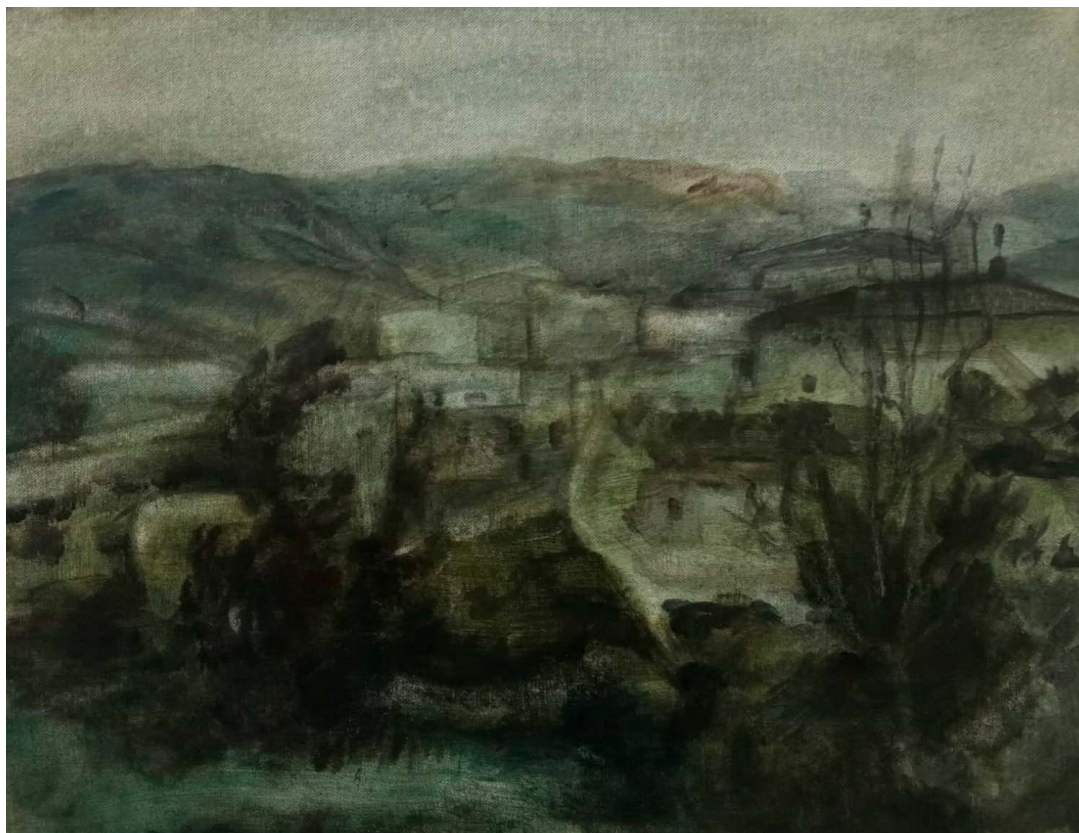
Disparates. Museo Goya. Disponible online en <https://museogoya.fundacionibercaja.es/los-disparates.php> [5 de octubre 2022].

Rembrandt: Grabados completos. Disponible online en [http://www.rembrandtpainting.net/rmbrndt\\_etchings/a\\_rembrandt\\_etchings.htm](http://www.rembrandtpainting.net/rmbrndt_etchings/a_rembrandt_etchings.htm) [7 de octubre 2022].

Ed Binkley. Fantasy Art & Sundry. Disponible online en <https://www.edbinkley.com/> [5 de marzo 2025].

Wallmor Correa. Disponible Online en <https://www.walmorcorrea.com.br> [3 de agosto 2025]

## 7. ANEXO



*En este pueblo hay brujas.* Acrílico sobre lienzo. 41 x 54 cm. 12 diciembre 2024.



*Vespertina.* Carboncillo sobre papel. 65 x 95 cm. 20-29 noviembre 2024.



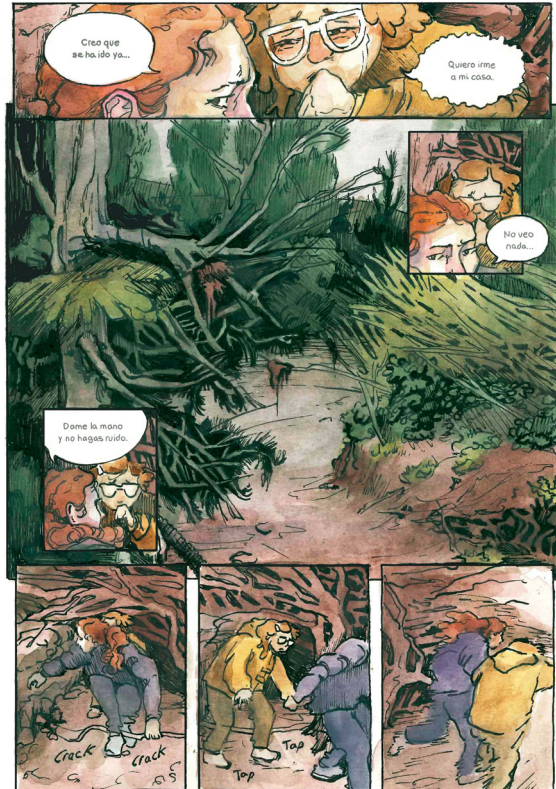
*El Sacrificio.* Acrílico y Óleo sobre lienzo. 116 x 180 cm. 2025.



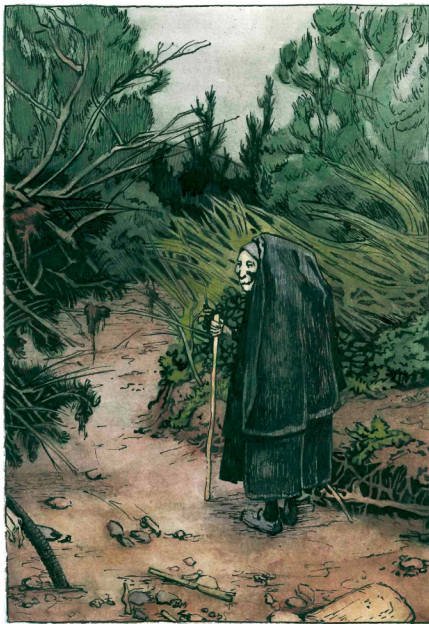
*La Metamorfosis.* Acrílico sobre tela cruda.  
8 x 5,5 superficie pintada. 13 x 9,5 marco. 2025.



1



2



3

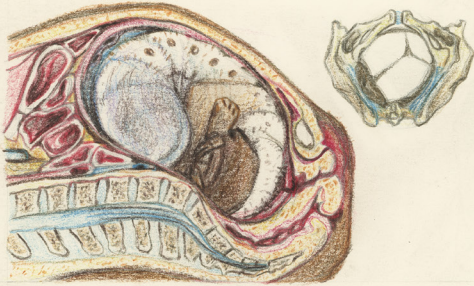


4

La cabaña en el río. Tinta, acuarela sobre papel A4. 2025.

## MECANISMOS DEL PARTO

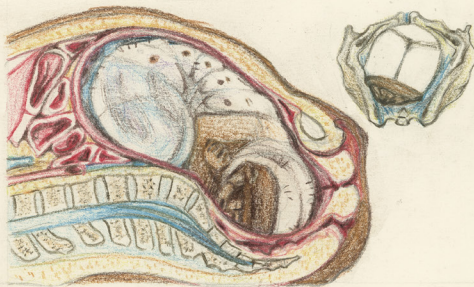
**1 ENCAJAMIENTO:** Primer paso en el que la cabeza del feto (diámetro biparietal) pasa por el estrecho superior de la pelvis. Determina si el parto será vaginal o por cesárea.



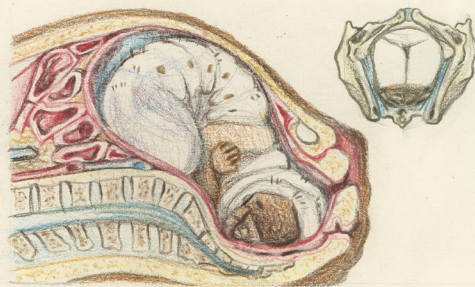
**2 DESCENSO:** El feto comienza a bajar por el canal del parto, impulsado por la presión del líquido amniótico, las contracciones y su propia postura.



**3 FLEXIÓN:** El mentón fetal se inclina hacia el pecho, reduciendo el diámetro cefálico para facilitar el paso por el canal.



**4 ROTACIÓN INTERNA:** La cabeza del feto gira hacia el pubis para adaptarse al canal del parto. El estrecho medio, (diámetro interespinoso), suele ser un punto de estancamiento. A veces hay que recurrir a un parto instrumentalizado.



**5 EXTENSIÓN:** Al llegar a la vulva, la cabeza se extiende para atravesar el estrecho inferior. Suelen producirse desgarros vaginales. Se podría recurrir a la episiotomía. En algunos casos, la cabeza puede incluso romper el cóccix.



**6 ROTACIÓN EXTERNA:** Una vez fuera, la cabeza gira de nuevo para alinearse con el cuerpo del feto.



**7 EXPULSIÓN DE LOS HOMBROS:** La rotación externa se traduce en la rotación interna del hombro (es decir, un hombro toca la sínfisis y el otro el sacro). El obstetra tracciona un poco hacia abajo para que el hombro anterior salga, y luego ascendemos para que salga el hombro posterior. Expulsados los hombros el resto del cuerpo sale sin dificultad.

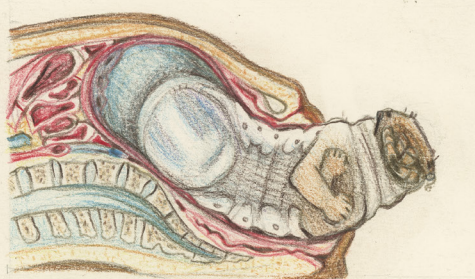
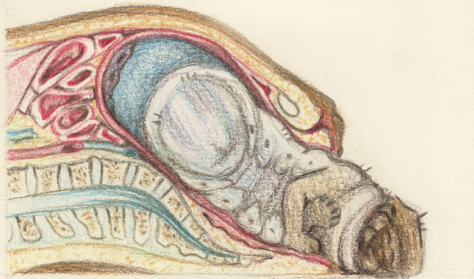
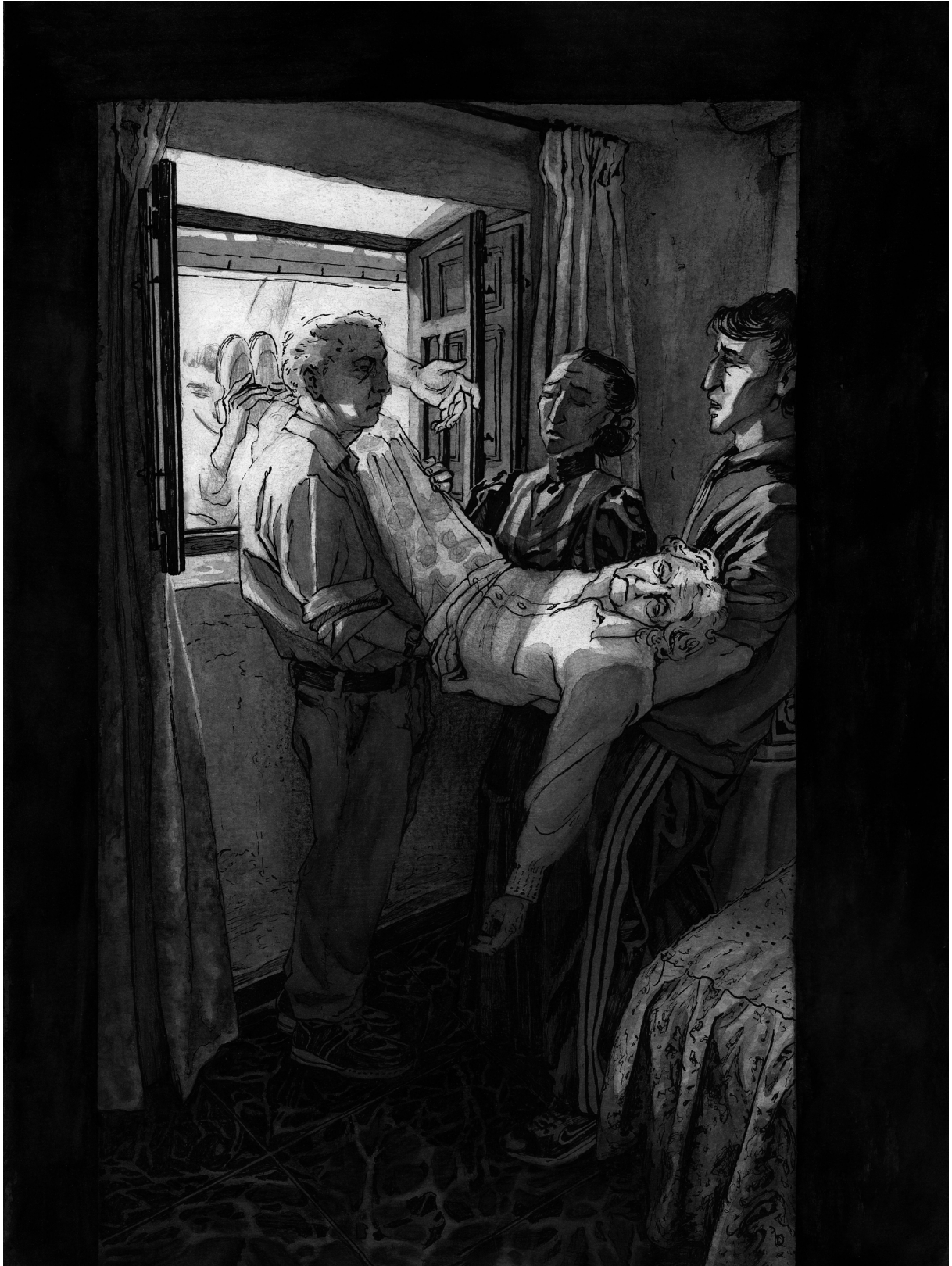


Fig. 5. Episiotomía: consiste en la ampliación del canal mediante la sección de la vagina y los músculos superficiales del periné a nivel de la horquilla vulvar. Esto ofrece protección contra los desgarros de los labios y el periné materno.



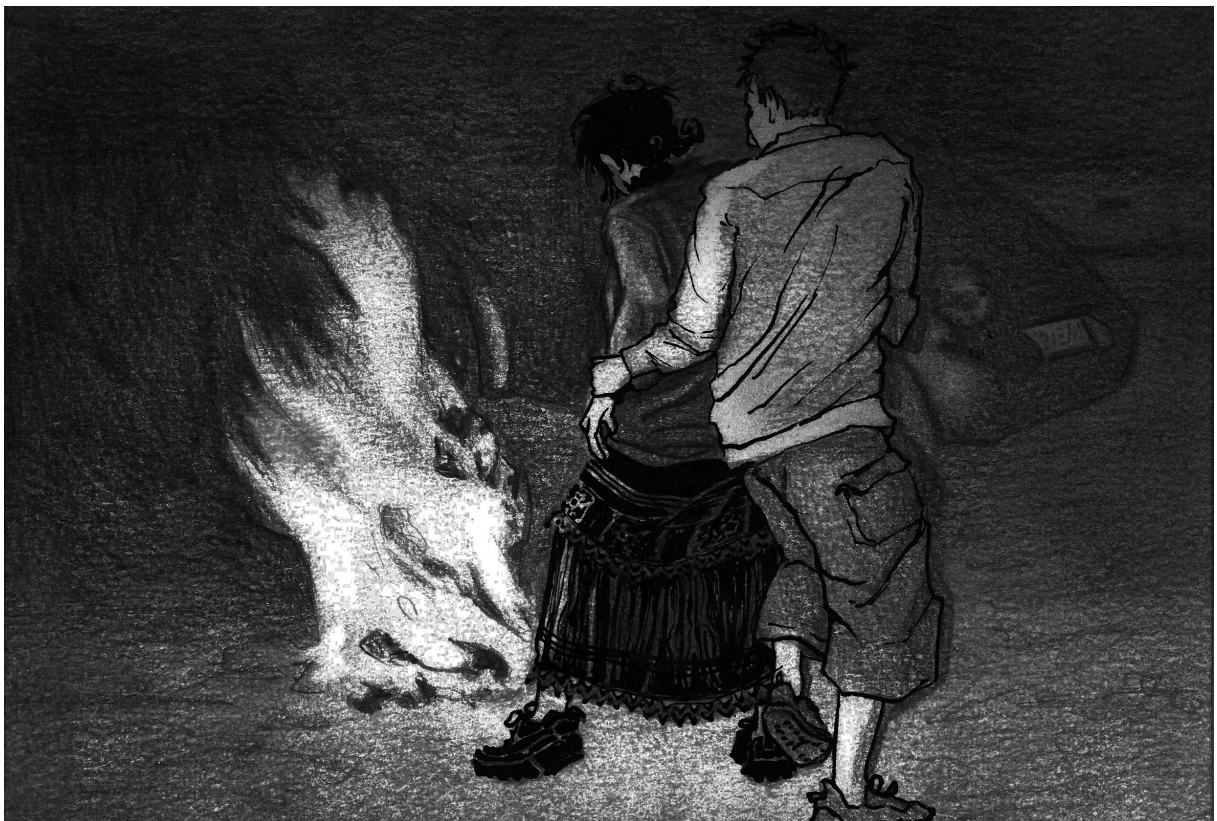
*Augurios de muerte I.* Tinta, acuarela y lápiz negro sobre papel. Impresión 60 x 45 cm. 2025.



*Augurios de muerte II.* Tinta, acuarela y lápiz negro sobre papel. Impresión 95 x 70 cm. 2025.



*Augurios de muerte III.* Tinta, acuarela y lápiz negro sobre papel. Impresión .60 x 45 cm. 2025.



*Álbum de Lola.*  
Dibujos a tinta y lápiz. 13,4 x 20.  
Reveladas en papel fotográfico brillo. 10 x 15 cm.  
Álbum fotográfico A5. 2025.



*Álbum de Lola.*  
Dibujos a tinta y lápiz. 13,4 x 20.  
Reveladas en papel fotográfico brillo. 10 x 15 cm.  
Álbum fotográfico A5. 2025.