UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MENCIÓN: ARTES AUDIOVISUALES

TRABAJO DE GRADO

ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA BELLEZA HUMANA INSPIRADO EN LA ESTÉTICA DE PEDRO ALMODÓVAR

Autor:

ACQUATELLA, Gina

Tutor:

ARISTEGUIETA, Alberto

Caracas, abril 2017

AAT4778

UCAB Universidad Católica ANDRÉS BELLO
Escuela de Comunicación Social

Acta de Evaluación de Trabajos de Grado

Código: 0417-AA017
Fecha: 30/6/2017
Mención: Artes Audiovisuales

Nosotros, profesores miembros de la Comisión de Trabajos de Grado de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, en cumplimiento con lo establecido en el artículo 15 de la normativa de evaluación aprobada por el Consejo de Escuela de fecha 14 de febrero de 2013, suscribimos el veredicto emitido por el Jurado sobre el Trabajo presentado por el/la estudiante de pregrado:

Acquatella Bustillo, Gina Patricia [redacted]

Titulado: *Ensayo fotográfico sobre la belleza humana inspirado en la estética de Pedro Almodóvar.*

El cual fue calificado con: **18** puntos

Este trabajo va dedicado a todo aquel que alguna vez ha sentido vergüenza de ser quien es,

a aquel que no sabe dónde encontrar la voluntad,

a todo aquel que me ha brindado su mano amiga,

al que descansa, pero no se detiene en su lucha,

a todo aquel que ha sido incomprendido,

a aquel que se ha sentido rechazado,

a todo lo grandioso que me espera,

a aquel que nunca me ha juzgado,

al que le cuesta empezar de cero,

a todo aquel que me valora,

al que ha sufrido y llorado,

a todo lo que me apasiona,

a todo lo que me inspira,

a los momentos únicos,

al que me ha sido leal,

a todo lo que siento,

a todo lo que sueño,

a todas mis metas,

a todo lo real.

Gina Acquatella

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quiero agradecer a Dios, en quien, tengo que reconocer, había perdido la fe. Prometí, días antes de la entrega, que, si me escuchaba, volvería a creer en él. Deseé con todas mis fuerzas que algo pasara, y sucedió.

Todo estaba en mi contra para que yo pudiera realizar este trabajo de grado. Hasta el último día dudé de mí y pensé que no lo iba a lograr. Lloraba, no lograba dormir pensando en todo lo que tenía que hacer, tomaba café negro para seguir, y todavía no lograba terminar.

Me imaginé que tendría que entregar en la siguiente cohorte, pero me encomendé a él y me escuchó. Así que, primeramente, le debo a Dios, por estar de mi lado; porque hoy en día este proyecto, que me ha costado tanto, ha llegado a su fin.

Asimismo, agradezco enormemente a Raquel Cartaya, mi profesora de fotografía durante el séptimo semestre de mi carrera. Ella, además de haber sido una de las profesoras más competentes, éticas y genuinas que tuve durante mi paso por la universidad, representa la luz de proyecto.

Gracias a su asesoría es que pude decir dos meses y medio atrás que tenía tesis. Ella era la única que realmente entendía lo que quería hacer y hasta dónde quería llegar. Gracias a Raquel, por darle sentido a todo, porque sin ella, todavía estaría pidiendo auxilio para desarrollar este proyecto.

Al profesor Alberto Aristeguieta, quien aceptó mi solicitud después de que yo llegara al décimo semestre sin tutor. No me conocía y jamás me había dado clases; en definitiva, no sabía quién era, y, aun así, apoyó mi proyecto con los brazos abiertos.

Le agradezco también, por siempre haber estado dispuesto a responder mis dudas y orientarme con sus conocimientos de fotografía e iluminación. Asimismo, quiero agradecerle que me prestara su equipo de luces artificiales de manera desinteresada durante todo este tiempo para que yo pudiera practicar con libertad y sacar unas fotos deslumbrantes.

A mi amiga Verónica Mujica, a quien, sin duda, le debo una gran parte de este proyecto. Ella es otra de las personas que, desde un principio, decidió apoyarme sin peros. Ya se había graduado y había salido del proceso de hacer una tesis; estaba en otra faceta, pues se encontraba trabajando y, aun así, cuando le pedí que fuera la directora de arte me dijo: "sí" de golpe.

Ella me orientó desde lo que sabía, escuchó mis notas de voz de tres minutos y mis llamadas eternas, me ayudó a buscar el qué del proyecto y los modelos, fue conmigo a buscar las locaciones, me ayudó a editar y a hacer la propuesta de arte. En fin, son muchísimas las cosas que tengo que agradecerle. Gracias a Verónica, por todo lo que hizo por mí para que yo saliera adelante con este proyecto. Con el corazón en la mano, no sé qué hubiera hecho sin ella.

A Valentina Cáceres, a quien conozco desde el primer semestre de Comunicación Social, le agradezco porque al cabo de un tiempo se convirtió en mi amiga. Y no solo eso, sino que se convirtió en una de las pocas personas que me brindó una amistad sincera durante mis cincos años en la UCAB.

Le agradezco por no darme la espalda, porque de verdad me quiso ayudar, porque se ofreció como la editora de mi proyecto. Me disculpé con ella por mandarle a hacer correcciones una y otra vez, pero quería que el producto final quedara lo más perfecto posible y ella hizo un trabajo espléndido. Estoy agradecida de por vida con ella por el favor tan grande que me hizo.

Gracias a mi vieja amiga de la infancia, María Bethania Ramírez, bibliotecóloga de la UCV, con quien había perdido el contacto después de muchos años. Habíamos tomado rumbos diferentes y eventualmente nos separamos, pero el cariño nunca se acabó.

Recientemente la contacté y me enteré de que estaba casada y viviendo en Atlanta. Aun así, no se negó a ayudarme en corregir las normas APA. Al contrario, me demostró su lealtad y compromiso al decidir ayudarme desde tan lejos y, sobre todo, después de tanto tiempo alejadas. Por eso y más, le agradezco muchísimo.

Gracias a mi amiga del colegio, Hana Kalaie, por seguir paso a paso la evolución de esta tesis, por estar tan pendiente de mí, por venir a practicar conmigo en reiteradas ocasiones, por ayudarme a conseguir a uno de los modelos. Sobre todo, le agradezco a Hana, el haber creído en mí.

Gracias a mi otra amiga del colegio, Adriana Trujillo, por haberse esforzado en ayudarme a resolver mis dudas sobre iluminación, por pasarme su guía de luminotecnia y ofrecerme libros en relación con el tema para que yo pudiera hacer un mejor trabajo y estar preparada a la hora de tomar las fotos.

Le agradezco también, porque cuando me vio desesperada, tuvo la iniciativa de llamarme a mi casa y darme los consejos que salían de su corazón. Sobre todo, le doy las gracias, por haberme ofrecido de forma voluntaria, el contacto de dos de sus amigos, Manuel y Caren, para que me ayudaran con la iluminación.

Gracias infinitas al sr. Pedro Emilio Coll, quien me dijo: "siéntate" cuando le dije que quería tomar las fotografías de mi tesis en su restaurante. Le agradezco su amabilidad, su educación y su solidaridad, porque conseguir un lugar tan hermoso como Antigua, y, además, de forma gratuita por dos días, es algo sin palabras; simplemente es una de las mayores contribuciones que me han hecho. De igual manera, agradezco al sr. Oliver Salazar, gerente del sitio, y a todo su personal.

Le agradezco a Antonio Vásquez, gran amigo de mi familia, porque cuando me tocó hacer las sesiones fotográficas en un momento crítico y no tenía cómo transportarme, madrugó y me llevó a las locaciones, espero durante cuatro horas bajo el sol por dos días mientras que yo terminaba mi trabajo y me buscó de regreso en reiteradas ocasiones. Gracias a Antonio por su incondicionalidad.

Gracias a Daniela Freitas y su familia por prestarme su casa con los brazos abiertos durante dos días para que yo realizara con calma la primera sesión fotográfica. También le agradezco todo su interés en mi proyecto y su iniciativa constante para ofrecerme ayuda en lo que yo necesitara.

Gracias a mi amiga Andrea Gamboa y su familia por prestarme su casa para la última sesión fotográfica y haber sido tan colaboradora y amable conmigo durante todo ese día.

A Sherman Martínez, compañero de la universidad, le agradezco el haber venido a la segunda sesión de fotos realizada en Antigua para asistirme con la iluminación. De igual manera, agradezco a Caren Tavares por haber hecho lo mismo durante el segundo día de shooting en el restaurante.

Le agradezco enormemente a mi amiga de la UCAB, Gabriela Feito, por ofrecerme su ayuda para resolver las recurrentes dudas que me surgían sobre las Normas APA, así como por leer mi tesis y darme sus correcciones.

Gracias a mi madre, Cecilia Bustillo, por cargar a pie desde el otro polo de Caracas, todos los elementos que me prestó para las fotos de esta tesis. Gracias por prepararme café con leche y café negro cuando necesitaba trasnocharme, por estar pendiente de mí, por brindarme ánimo y apoyo, gracias porque eres pilar fundamental de este proyecto.

Gracias a mi padre, Roberto Acquatella, por todo lo que me ha dado, por facilitarme la mejor educación desde pequeña, por ayudarme a cumplir mis más grandes metas, por nunca defraudarme y protegerme siempre.

Agradezco a mi hermano Paul, por haberse leído mi tesis desde Múnich, Alemania, y haberme dado sus correcciones y su punto de vista. Agradezco también a mis otros hermanos, Neil y Erik por estar en mi vida.

Gracias a Paola Huamán y Gabriela Montaño por brindarme asesoría. A Sabrina Fariña, Mariela Ríos, Alexandra Quintero, Anatábata Rodríguez, Daniela Castro, Santiago Méndez y Christian Ruiz por ayudarme en la asistencia de producción. A todos y a cada uno de los modelos por sumarse al proyecto sin prejuicios.

Gracias a todos y a cada una de las personas que me ayudaron, porque gracias a ustedes, tengo tesis.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN……..……...12

I. MARCO TEÓRICO……...……...15

Capítulo I: La belleza humana……...…..……15

1.1 La belleza……...….15

1.2. Canon…….21

1.3 El cuerpo humano……...22

1.4 La belleza humana……...……...24

1.4.1 La belleza femenina……...……...25

1.4.2 La belleza masculina……..……...27

1.5 La belleza a través del tiempo……..……..28

1.5.1 La Prehistoria……28

1.5.2 Antigua Grecia……..28

1.5.2.1 Perfección……...……...……..32

1.5.2.2 Proporción…….……...32

1.5.2.3 Armonía……...33

1.5.2.4 Simetría…….……...33

1.5.3 Edad Media……...34

1.5.4 Renacimiento……..……..35

1.5.5 Barroco…...……..36

1.6 La fealdad…….……..36

CAPÍTULO II: Pedro Almodóvar……..…….....38

2.1 Vida y obra……...…….....38

2.2 Estética…….……...53

2.2.2 La estética de lo feo……..56

2.2.2.1 La estética de Almodóvar……..……...57

2.2.2.1.1 Almodóvar y el color…….……...61

2.2.2.1.2 Almodóvar y la moda……...62

2.2.2.1.3 Almodóvar y lo kitsch……..64

2.2.2.1.4 Almodóvar y el camp…….……...…68

2.2.2.1.5 Almodóvar y la pintura…….……70

2.2.2.1.6 Almodóvar y Pop Art…….……...…71

2.2.2.1.6.1 Andy Warhol……..……73

2.2.2.1.6.2 Roy Lichestein.…….……..73

2.2.2.1.7 Almodóvar y el Surrealismo……..……...74

CAPÍTULO III: La fotografía……..…….....75

3.1 La fotografía…….……..75

3.2 La fotografía como documento……...81

3.3 La fotografía artística……...……...84

3.4 El retrato……...……..86

3.5. El ensayo fotográfico……..……...91

3.6. Fotógrafos referenciales…….....96

3.6.1 Diane Arbus……...……...96

3.6.2 David Lachapelle……...……...98

3.6.3 Pierre et Gilles……..…99

II. MARCO METODOLÓGICO...……....……100

2.1. Planteamiento del problema……100

2.2. Objetivo general…….....…….102

2.3 Objetivos específicos……..……..102

2.4 Justificación……..…….....102

2.5 Delimitación……..……105

2.6 Procedimiento……..…….105

2.6.1 Investigación documental……...……...…….105

2.6.2 Observación directa……106

2.7 Propuesta visual y justificación……106

2.7.1 Propuesta de iluminación……...…….108

2.7.2. Propuesta artística……..……..…109

2.7.3 Paleta de colores……...……..……109

2.7.4 Ambientación y utilería……..110

2.7.5 Vestuario…….....111

2.7.6 Maquillaje y peinado……..112

2.8 Ejecución del plan……...…….……113

2.8.1 Contactos y permisos……..……..……...…….113

2.8.2 Locaciones……...……..…….……114

2.8.3 Recursos técnicos……..……..…….……115

2.8.4 Recursos humanos……..…….……116

2.8.5 Presupuesto……..……..…….……120

2.8.6 Análisis de costos……..…….……121

2.9 Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo…….....123

2.10. Ensayo fotográfico “Lo que mis ojos no miran”……...126

III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES……...……...169

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS…….....176

V. ANEXOS...……...……178

INTRODUCCIÓN

Indudablemente, Pedro Almodóvar es un cineasta que ha sabido dejar una distinguida huella en el cine a través de las inconfundibles características que enmarcan su estilo, su estética y la temática de sus historias. Algunos ejemplos de esto son los largometrajes: *Mujeres al borde de un ataque de nervios, Todo sobre mi madre, Hablé con ella y La piel que habito*, solo por mencionar algunos de ellos.

Estas cintas, que, por lo general, giran en torno a la mujer, la sexualidad, el maltrato, el consumo de drogas y cualquier otro tipo de tema tabú presente en la sociedad española y del mundo, significaron, en gran medida, un alto impacto en la estudiante.

Visto así, el director se aleja de los conceptos trillados que, si bien representan grandes números en taquilla, no logran invitar a la reflexión respecto a aquellos factores que dificultan la estabilidad del ser humano tanto como individuo, como parte de la sociedad.

Contrario a la gran mayoría de los directores conocidos y explotados en la industria actual, Almodóvar le otorga protagonismo al sector vulgarizado de la humanidad, por lo que su obra está, sin lugar a dudas, caracterizada por elementos escandalosos y que han sido vistos, durante muchos años, de manera negativa por una sociedad llena de prejuicios.

En otro orden de ideas, el director deja, metafóricamente, una incógnita en cada una de sus obras, que alienta al cuestionamiento sobre actitudes y comportamientos que los humanos como seres sensibles adoptan. Es por eso que, quien disfruta de sus películas se siente identificado con lo que él relata, pues es evidente que este autor trabaja exhaustivamente en los perfiles psicológicos de los personajes, no solamente para entretener, sino para tocar el alma.

Por otra parte, entre otro de los aspectos que formaron parte de la base inspiradora de este trabajo, está la concordancia entre la dirección de fotografía y la dirección de arte presente en su trabajo, en el cual, colores fríos como el azul y el negro son combinados

con colores cálidos como el amarillo y el rojo de una forma ecléctica, pero totalmente cautivadora.

Así como el presuntuoso estilo del *kitsch* [itálica añadida], la corriente exagerada del *camp* [itálica añadida] y corriente artística del *pop art* [itálica añadida], caracterizada por la presencia de elementos de la cultura popular; han sido las influencias más notables en la estética que define el trabajo de Almodóvar, es pues, su estética, como conjunto, la que ha de influenciar este trabajo.

De esta forma, determinar *el cómo* [itálica añadida] del presente proyecto fue algo que estuvo muy claro desde el principio. Se partiría entonces, desde la estética del cineasta, en términos de dirección de arte, para simbolizar a través de la fotografía, lo expuesto por el director en códigos cinematográficos. Si bien ahora, por medio de un recurso diferente, igualmente determinante.

Sin embargo, al indagar en *el porqué* [itálica añadida] de la estética de Almodóvar, se conoce que surge como respuesta a su interés por marcar una diferencia en el acostumbrado cine español, donde generalmente, toman lugar elementos y temas relativos a la alta sociedad europea. Esto es lo que para Allison (citada en Tabuenca, 2011) sugiere "la ruptura de fronteras ortodoxas entre la cultura de masas y la 'alta' cultura'. (p.2)

En tal sentido, a la hora de reflexionar sobre el *qué* [itálica añadida] de esta investigación, se formularon una serie de posibles argumentos, que surgen a partir de las mismas incógnitas del director. Así, el abuso a la mujer; presente de múltiples maneras en su cine; el poderío femenino en la sociedad de hoy y los estereotipos como fuente principal de la incomprensión social, fueron algunos de los tantos temas que se consideraron como idóneos para el proyecto.

Sin embargo, fue necesario ir más allá y pensar en un cuestionamiento que fuera igualmente relevante tanto para la estudiante, como para el cineasta y el mundo; es decir, algo en lo que quizás Almodóvar no se afincara con tanta fuerza, pero que sugiriera las mismas interrogantes. Así, se determinó después de un largo período

reflexivo, que era la belleza humana el verdadero punto sobre el cual se quería tomar acción.

Como expuesto por Núñez y Peguero (2009), la imagen que proyecta el hombre es algo que siempre ha estado en tela de juicio por sus semejantes. El determinar lo que es bello como lo que no lo es, ha sido, desde el origen más primitivo de la humanidad, algo casi imposible de definir en tanto no se ha podido establecer un significado fijo con el que se pueda concordar.

De esta forma, queda claro que, así como en la dirección de Almodóvar, el arte y la fotografía están en perfecta simbiosis, lo mismo ocurre entre la belleza y la estética. Esto, por supuesto, al entender que ambas funcionan como complemento de la otra.

Así como explican Núñez y Peguero (2009), la belleza es un resultado del conocer humano, y de una forma más específica, la estética nace como respuesta de lo bello, para determinar entonces la veracidad del concepto de una forma más universal.

Dicho esto, se conseguirán diferentes individuos con particularidades fisionómicas y corporales como el peso, el estrabismo, la heterocromía, los lunares de sangre, las manchas y cicatrices en la piel, entre otras, para contrastar, así como lo hace Almodóvar, que lo que algo es para unos, no es igual para los otros.

En este sentido, la modalidad específica del ensayo fotográfico, sirve para llevar a cabo un análisis, fundamentado en códigos estéticos y visuales, en el que se propondrá otra visión, una vista distinta a la que nos han hecho creer y consumir, porque ¿quiénes son las personas para dictaminar algo como bello?, ¿por qué es necesario compararse con alguien para estar seguro de sí mismo?, ¿será que el rechazo de las personas hacia alguien o algo viene más bien, de ellos mismos?

Son estas algunas de las preguntas que estuvieron deambulando por mucho tiempo en la mente de la estudiante para determinar lo que conformaría el trabajo que hoy día se ha materializado luego de año y medio de trabajo.

Y qué mejor recurso que la fotografía, como argumenta Barthes (1989) para plasmar aquello que visualmente habla por sí solo, aquello que no muere, pues queda grabado para siempre en una imagen que perdurará en el tiempo. Así, el ensayo fotográfico es una de las maneras más efectivas de llevar este concepto, desde el cual Almodóvar ha venido trabajando desde sus inicios.

Los modelos retratados fungirán como una metáfora de la obra de Almodóvar, en tanto visualmente, pudieran ser percibidos como extraños, pues no se puede olvidar lo que comúnmente se dice: “la primera impresión es la que cuenta” o “todo entra por los ojos”. Esto toma fuerza en el contexto sociocultural donde se encuentran, es decir, Venezuela, donde todavía, así como en muchas otras partes del mundo, no se ha logrado la total aceptación de lo que viene siendo diferente.

La realización de este trabajo significa, *grosso modo*, una expresión muy personal llevada a cabo a través de parámetros académicos. De la misma forma, representa la salida del mundo estudiantil y la entrada al mundo laboral. Es, en definitiva, el reto más desafiante hasta el momento.

A continuación, se explica con detenimiento la belleza, la estética y la fotografía; cada una desglosada en función de los requerimientos que este trabajo amerita.

I. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: La belleza

1.1. La belleza

Lo que en el castellano moderno es conocido como *bell*o [itálica añadida] fue denominado como *καλὸς* [itálica añadida] por los griegos *y pulchrum* [itálica añadida] por los romanos. Es así como esta palabra latina se utilizó durante toda la época antigua y medieval, pero no es sino hasta el Renacimiento que es reemplazada por un nuevo vocablo, *bellum* [itálica añadida]. (Tatarkiewicz, 2001)

El autor explica que este último término nació como diminutivo de la palabra *bonellum* [itálica añadida], la cual quedó, finalmente, como palabra definitiva para definir lo que actualmente se denomina "bello", Por ende, se eliminó el vocablo pulchrum usado por los romanos.

> Ninguna lengua moderna ha adoptado una palabra que se derive de *pulchrum*, aunque muchas hayan adoptado la palabra *bellum* de un modo u otro: los italianos y los españoles, bello; los franceses, *beau*; los ingleses, *beautiful*. Otras lenguas europeas poseen palabras equivalentes que se han derivado de otras nativas: el alemán, *schön*; el ruso, *krasseeviy*; el polaco, *piekny* (Tatarkiewicz, 2001, p.153)

Mondolfo (1963), en su estudio preliminar acerca del *Tratado de las Sensaciones* desarrollado por el filósofo Condillac, sostiene que la bondad y la belleza son las palabras que le dan significado a lo que es capaz de gustar o dar placer al ser humano. Por esta razón, cualquier persona sensible puede detectar lo que para él es bello o bueno.

Por su parte, Eco (2004) define:

> 'Bello' −al igual que 'gracioso', 'bonito', o bien 'sublime', 'maravilloso', 'soberbio' y expresiones similares− es un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta. En este sentido, parece que ser bello equivale a ser bueno y, de hecho, en distintas épocas históricas se ha

> establecido un estrecho vínculo entre lo Bello y lo Bueno. (p.4)

(…) “llamamos bueno todo lo que agrada al olfato o al gusto, y bello todo lo que place a la vista, al oído o al tacto.” (Mondolfo, 1963, p.262)

> La existencia que existe entre definición y teoría la indica claramente Aquino en dos proposiciones. ‘Aquello que es agradable de percibir’ es una definición de belleza; ‘la belleza consiste en el esplendor y una adecuada proporción’ es una teoría. La primera intenta decirnos cómo reconocer la belleza, la segunda, cómo explicarla. (Tatarkiewicz, 2001, p.155-156)

Así pues, el autor señala tres diferentes clasificaciones respecto a la belleza:

1. Belleza en el sentido más amplio: es este el concepto griego original de belleza. Incluye la belleza moral, la ética y la estética.

2. Belleza en el sentido puramente estético: es refiere a todo lo que produce una experiencia estética. Va desde los productos mentales hasta los colores y sonidos. Esta es la connotación de belleza sobre la cual toma lugar la cultura europea.

3. Belleza en el sentido estético (percibida mediante el sentido de la vista): bajo esta teoría, únicamente la figura y el color son bellos. Temporalmente, los estoicos adoptaron esta connotación; en la actualidad es completamente usada en el habla popular.

Mondolfo (1963) comenta:

> Lo bueno y lo bello son (…) relativos a las pasiones y al espíritu. Lo que halaga a las pasiones es bueno; lo que el espíritu estima es hermoso; y lo que agrada al mismo tiempo a las pasiones y al espíritu es bueno y hermoso a la vez. (p.262)

Lo bello es todo aquello que agrada naturalmente sin la necesidad de asociar esta percepción a una definición específica para reconocerlo. El gusto, el placer o el agrado son las condiciones para juzgar de manera desinteresada a un objeto o representación. (Eco, 2004)

Bermúdez Gutíerrez (s.f.) habla de una belleza más allá de la belleza:

> Si (…) la belleza es armonía y simetría entre otras cosas, podría ser como dice Santo Tomas (1225-1274), que lo bello es todo aquello que gusta al ser contemplado, y que va más allá de la forma exterior, que la belleza es algo más de la forma interior captada por los sentidos, es decir por la percepción. Además, que va ligada al intelecto de las personas, pues todos tenemos una interpretación diferente de la belleza, por ejemplo, si hablamos de la belleza artística y la natural, no solamente en las personas sino también los objetos y obras. Puede ser más bello para algunos aquello recargado de adornos, de objetos plásticos, que lo único que hacen es opacar su interior y hacer más difícil la percepción de la verdadera belleza, de esa belleza que es captada por lo que sentimos, que conmueve el interior y no solo que deslumbra al exterior, que entra por los ojos y nada más. Puede ser más bello entonces, ese objeto simple, cargado de detalles naturales, sin más adornos que el mismo, sin más extravagancias que su simpleza. (p.10)

El hombre es capaz de reconocer lo que es bueno y bello porque tiene sentidos: puede oler, tocar, ver, oír y saborear. Sin embargo, hace entender que el llamar algo bueno o bello es algo netamente subjetivo, pues dependerá del juicio de la persona que atribuya o no esta categoría. Es por esto que lo bueno y lo bello no son absolutos. (Mondolfo, 1963)

De este modo, Eco (2004) coincide con lo planteado por Mondolfo (1963), pues en su libro *La historia de la belleza*, señala que, naturalmente, cuando una persona considera algo como bello, se imagina que su opinión será igual al resto de las personas.

En otras palabras, el autor explica que como cada quien goza de su propia percepción para considerar algo como bello, el concepto de belleza pasa a ser algo meramente relativo. Entonces, no hay una universalidad que determine lo que es bello.

Asimismo, Mondolfo (1963) considera que lo bueno y lo bello son de alguna forma complementarios. Si algo se percibe como bello en primera instancia, al dejar florecer la imaginación resultará después aún más hermoso. Esto, porque aportará −en consecuencia− cualquier otro uso o utilidad. Por consiguiente, lo bueno y lo bello son de ayuda mutua.

Eco (2004) opina:

> Es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo bello, aunque pertenezca a otra persona. Naturalmente, no estamos considerando la actitud de quien, ante un objeto bello como el cuadro de un gran pintor, desea poseerlo por el orgullo de ser su dueño, para poder contemplarlo todos los días o porque tiene un gran valor económico. Estas formas de pasión, celos, deseo de posesión, envida o avidez no tienen ninguna relación con el sentimiento de lo bello. El sediento que cuando encuentra una fuente se precipita a beber no contempla su belleza. Podrá hacerlo más tarde, una vez que ha aplacado su deseo. De ahí que el sentimiento de belleza difiera del deseo. (p.10)

La novedad y la rareza son factores que potencian a la bondad y la belleza, pues el asombro que despierta algo bueno y hermoso de por sí, aunado a la dificultad de poseerlo, suscita, inevitablemente, un mayor goce al disfrutar de él. (Mondolfo, 1963)

Evidentemente, para Mondolfo (1963) la belleza y la bondad son sinónimos, postura con la que Eco (2004) parece coincidir cuando afirma que el ser humano considera bueno aquel objeto o persona que además de ser bello en sí mismo, produce la necesidad de ser poseído.

No obstante, el autor indica que lo bueno también se asocia con lo virtuoso, lo honorable, incluso con lo doloroso, porque goza de la cualidad de bondad. Cuando algo es bueno gracias a estas características en particular, el hombre prefiere admirarlo con encanto desde la distancia, sin la querencia de involucrarse; y es allí cuando se contradice al indicar que, para definir algo como bello, no necesariamente tiene que generar deseo.

> (…) La bondad y la belleza de las cosas consisten en una sola idea o en una multitud de ideas que tienen ciertas relaciones entre sí. Un solo sabor, un solo olor pueden ser buenos; la luz es bella, un sonido tomado aisladamente puede ser hermoso. (Mondolfo, 1963, p.263)

Eco (2004) explica que el deseo sexual o el deseo de pertenencia no es un condicional para que una persona pueda considerar a otra como bella. A su vez, sostiene que, aunque una persona desee otra, a pesar de no tener la posibilidad de relacionarse con

ella, el resultado que se generará será el de sufrimiento; he ahí la diferencia entre la belleza y el deseo.

Mondolfo (1963) sugiere:

> (…) cuando hay multitud de ideas, un objeto es mejor o más hermoso a medida que las ideas se distinguen más y a medida que se perciben mejor sus relaciones, pues entonces gozamos de él con mayor placer (…) Una pequeña cantidad de sensaciones o de ideas se confunde también si alguna de ellas predomina demasiado con respecto a las otras. Por consiguiente, para mayor bondad y para la mayor belleza es preciso que la combinación se realice de conformidad con ciertas proporciones. (p.263)

"Lo bello consiste en la debida proporción, porque los sentidos se deleitan con las cosas bien proporcionadas.", reafirma (Eco, 2004, p.88)

Sin embargo, Mondolfo (1963) señala que el hombre puede pasar a considerar algo como bello y bueno, cuando, con anterioridad, no se le atribuían a ese algo, esas características. Esto dependerá estrictamente del momento en que el ser humano perciba lo que cataloga como bello y bueno.

Eco, (2004) arguye:

> Es posible que, más allá de las distintas concepciones de la belleza, haya algunas reglas únicas para todos los pueblos y en todos los tiempos. (…) la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica del país; y esto es aplicable no solo a la belleza física (del hombre, de la mujer, del paisaje), sino también a la belleza de Dios, de los santos o de las ideas… (p.14)

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) sostiene que todo lo bello se refiere a lo que cautiva placenteramente, a lo que calma porque relaja e influye positivamente en el hombre. No obstante, agrega que, si la belleza influye en el modo de ver las cosas, y cada quien −como es sabido− tiene una capacidad de percepción distinta, lo que produce alivio para algunos, produce angustia en otros.

Asimismo, opina que, probablemente, lo que se conoce hoy en día como bello, responde al acuerdo común de una multitud de personas que coincidieron respecto a

las características según las cuales se puede reconocer algo como portador de tales cualidades. Empero, la autora se cuestiona quiénes son estas personas, pues considera que seguramente, son pocas las personas que realmente saben apreciar lo que es bello.

Mondolfo (1963) habla sobre la estatua para referirse al ser humano y ahonda en lo anteriormente expuesto por Bermúdez (s.f.):

> (…) la estatua solo juzga en relación consigo misma. En un comienzo toma como modelos los objetos que contribuyen más directamente a su felicidad; luego juzga otros objetos según sus modelos, y le parecen tanto más bellos cuanto más se asemejen a estos. Porque, después en comparación, su vista le produce un placer que nunca había probado hasta entonces. (…) (p.264)

De acuerdo a lo planteado por Eco (2004) las distintas ideas de belleza han evolucionado y lo seguirán haciendo de una época a otra. Sin embargo, es posible que un modelo de belleza arcaico se remita en un modelo de belleza de la actualidad, pero de manera transformada. Por ello es que la belleza, en la variedad de modelos en los que puede ser concebida, tiene la cualidad de permanecer a través del tiempo.

En este sentido, el escritor indica que, aunque el concepto de belleza haya mutado, regresado y se haya transformado a través de los diversos periodos de la humanidad, esto ha permitido su manifestación en una variedad de formas como la literatura, pintura, filosofía, etcétera., las cuales encarnan −en códigos diferentes− la amplia expresividad de la belleza.

Mondolfo (1963) coincide con las posturas de Eco (2004) y Bermúdez Gutiérrez (s.f.) cuando afirma que existe una multitud de posibilidades, −en función de las circunstancias, −para que el ser humano determine que algo es bello y bueno, o no −en su defecto−. Alega así, que la belleza y la bondad existen para cada quien, de una forma muy particular, y que, entre tanto el hombre tenga menos ideas, tendrá −en consecuencia− menos necesidades, sabiduría y vehemencia.

1.2 Canon

> Siempre ha habido motivos ocultos detrás de cada prototipo de belleza: si se quiere incrementar el índice de la natalidad el ideal de belleza se forma con caderas anchas y pechos grandes; si se quiere ostentar la condición de clase social dominante se muestra la gordura en tiempos de hambruna o crisis; si se quiere mostrar cuidado de la imagen, selección de alimentos, exaltación de la juventud y tiempo libre para cuidarse físicamente se muestra un cuerpo con unas dimensiones de 90-60-90 con cabellos rubios y aspecto frágil, o cuerpos delgados, casi infantiles; si se quiere mostrar dinamismo, fortaleza física, aventuras y exploraciones varias se presenta un cuerpo más musculoso y una tez más curtida. (Pérez Parejo, 2006, p.4)

Para Pérez Parejo (2006) los cánones de belleza, también definidos como patrones de belleza, generalmente han sido condicionados por aspectos sociales y económicos. Refiriéndose a la actualidad, sostiene que los comics, la tecnología y los medios de comunicación son los determinantes de los modelos de belleza.

El profesor trae a colación los superhéroes de los videojuegos como Madelman y Laracrof, a quienes describe como atléticos, poco elocuentes, altivos y dotados de atributos para ejemplificar la influencia de los ciberseres en el ideal de belleza actual.

Los hombres y las mujeres de hoy en día dedican mucho tiempo de su vida acudiendo al gimnasio, haciendo algún deporte, midiendo las calorías de su comida, utilizando maquillaje para el rostro, bronceando la piel, cambiando de peinado o de corte de cabello, renovando el closet constantemente y optando por la cirugía plástica para llegar a la figura soñada. (Pérez Parejo, 2006)

El autor hace alusión a algunos ejemplos lejanos a la cultura occidental para aludir a la tortura que sugiere ser bello:

> (…) en algunos pueblos de Birmania la belleza se mide por los aros que se consigan colocar en el cuello de las mujeres, que puede alcanzar incluso 25 cms., hasta deformarlo por competo (les llaman las mujeres jirafa), de modo que si llegasen a quitárselo se les romperían los huesos del cuello. La mujer tuareg es valorada según el número máximo de michelines que consiga acumular en el vientre. A las

> adolescentes de Papua Guinea les estiran los pechos para dejarlos caídos; así tendrán más posibilidades de casarse. Las etíopes deforman sus labios con discos; en otras tribus se estiran las orejas con peso o permiten que les vendan los pies desde pequeñas para, con la excusa de la belleza de los pies pequeños, impedir su movimiento. Pérez Parejo, (2006) N Vol., p.4

El escritor sostiene que, así como estos patrones se leen tortuosos, pasa igual en la cultura occidental, a pesar de que los medios utilizados sean otros: la perforación de las orejas, tatuajes, piercings, las dietas, los tacones, etcétera.

Sin embargo, Pérez Parejo (2006) acota que este patrón se ha ido transformando a lo largo de las etapas de la humanidad, pues como cada época está enmarcada históricamente por características diferentes, la concepción de belleza −entonces−, cambia y seguirá cambiando en función de la mentalidad y de la forma de ver el mundo del momento.

Para Pérez Parejo (2006) la relación entre la imagen y el poder ha sido determinante en el patrón de belleza, sobre todo para la mujer donde su cuerpo es tomado como un objeto más. Esto tiene que ver con el hecho de que las ideas son reemplazables por dinero. De este modo, el autor concluye al decir:

> Los cánones de belleza actuales implican que gastemos dinero sin medida para alcanzarlos: gimnasios, dietas, siluetas, cirugía para la eterna juventud. La gran mayoría de los humanos han pasado y pasarán por esa especie de tiranía de la moda y del canon de belleza porque así ha sido siempre (…) Vivimos pendientes de nuestra apariencia. Es posible que eso sea innato en el ser humano, aunque debamos variar por completo la imagen que la naturaleza nos dio. Pérez Parejo, (2006) N Vol, p.7

1.3 El cuerpo humano

De acuerdo a Espejo y Heredia (2009): “Todo, absolutamente todo en el universo posee una belleza (hasta lo feo). Desde las artes, pasando por la naturaleza y las máquinas, la obra más perfecta y bella es el cuerpo humano.” (p. 33)

> El cuerpo es el sentido de los sentidos, una actividad práctica material. No es objeto ni sujeto, es la exteriorización

> progresiva y continua de sí mismo, una presencia de la que tenemos completa certidumbre, pero que olvidamos siempre. El cuerpo es un organismo con movimiento propio y, entre las distintas formas de manifestación de la materia se encuentra la nuestra corporal. (Gurmendez, 1981, p. 23)

"El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido." (Nietzsche citado en Gurmendez, 1981, p.25)

Gurmendez con base en la opinión de Kierkegaard (1981) dice que cuerpo es un poder que define al ser humano debido a que se interioriza en él. Dicho en otras palabras, Kierkegaard (citado en Gurmendez, 1981) sugiere: "al mismo tiempo que el hombre se determina como espíritu, se determina como cuerpo." (p. 27)

Baudrillard (1980) sostiene que la pintura y el maquillaje condicionan −de manera importante− el valor que se le da al cuerpo. Una boca pintada ya no habla, pues, ahora, como signo artificial pierde sus funciones de intercambio: hablar, comer, vomitar y besar. Entonces, existe la función erótica, la cual ejemplifica como el juego cultural en donde toman lugar los labios fascinantes, maquillados y simbolizados como joyas.

Asimismo, agrega que −contrario a lo que se piensa− el valor erótico de una boca maquillada está en su cierre y no en su orificio erógeno. Es decir, la pintura en el cuerpo constituye un *intercambio fálico* [itálica añadida]: "(…) la boca eréctil, hinchazón sexual por la que la mujer se erige, y en la que el deseo del hombre quedará atrapado en su propia imagen." (Baudrillard, 1980, p. 120)

La belleza, atada al cuerpo se puede analizar de dos formas. La primera se relaciona con los atributos del cuerpo: la talla, el grosor y color de la piel, el color y la forma del cabello y los ojos, así como los rasgos faciales. La segunda tiene que ver con la exterioridad corporal; es decir, la ropa y sus accesorios, el maquillaje −e incluso−, los modales y la educación. (Gil Hernández, s.f.)

Así, la autora concluye que la belleza no se puede evaluar por raza o clase.

> Tenemos que considerar que la belleza como atributo del cuerpo físico es una cuesti6n localizada (los modelos de belleza cambian según los lugares y el tiempo. Para esta

> reflexi6n exploro la belleza atada a dos cuestiones: la primera es el cuerpo mismo con sus atributos, incluidos talla, grosor, el color de piel y los rasgos fenotípicos (color y forma del cabello, color y forma de los ojos, rasgos faciales, la segunda es la exterioridad corporal, la ropa, los cosméticos, accesorios e incluso los modales}, es decir, la belleza, o mejor, la evaluaci6n de lo que es bello o no, pasa, entre otras cosas, por una evaluaci6n racial y de clase.

1.4 Belleza humana

Barbería, Durán, Muñoz, Rodríguez M.E., Rodríguez M. y Vera, (2000) arguyen: "la belleza humana, la preocupación del ser humano por su belleza física, su perfección corporal, genera sentimientos de autoestima y viene de muy antiguo." (N.1 Vol.3, p.157)

> La belleza es portadora de unos determinados valores intrínsecos. Desde la belleza que podría calificarse de gran impacto, hasta el extremo opuesto, la natural, sirve y motiva a determinados ambientes y personas. La primera utiliza la fantasía, los contrastes, provocando un verdadero choque de sensaciones en quien la admira. La belleza natural, que utiliza la sencillez, la dulzura de formas y de expresión, constituye probablemente la escala superior de la belleza: inspira confianza y es duradera. (Anónimo, p. 4)

Barbería et al (2000) sugieren: "cuanto mejor aspecto tiene un animal entre los de su especie más importante y poderoso es, pues debe agradar y convencer para imponerse a los demás." (p.156)

"Los ideales estéticos de los hombres y las mujeres han seguido unos pocos patrones, de modo que el hombre ideal de la antigüedad grecolatina, el del Renacimiento y el contemporáneo son similares." (Pérez Parejo, 2006, p.4)

El mercado del siglo XXI se beneficia de la imposición de la eterna juventud; esen decir, primeramente, la figura firme para poder cumplir las metras trazadas. (Pérez Parejo, 2006)

"La apariencia física, especialmente centrada en el concepto de buena presentación personal (…) influye bastante en la vida cotidiana, en la consecución de trabajo y en el acceso a los lugares de socialización y de ocio." (Gil Hernández, s.f., p.493-494)

Pérez Parejo (2006) cierra al asegurar que existe un modelo de belleza humana postmoderno. Se trata de aquel que se ha apartado de la estética para enfocarse en el bienestar físico, mental, la intelectualidad, la educación y los valores.

1.4.1 Belleza femenina

Pérez Parejo (2006) explica que la mujer fue apartada de los órganos del gobierno y de las responsabilidades sociales porque el machismo instauró que su función era conseguir esposo, complacerlo sexualmente, tener hijos y ocuparse de los quehaceres del hogar.

El autor comenta que las mujeres adineradas de antaño no gozaban de una silueta delgada porque, al no tener la necesidad de trabajar, podían aprovechar de quedarse comiendo durante todo el día. A partir de la adolescencia, la mujer seguía una serie de instrucciones con el fin de ser atractiva para el hombre.

"En general, el hombre cuando busca una compañera, se acerca a ella por una atracción física" (Anónimo, 1982, p.4)

El hombre ha expuesto a la mujer como un trofeo porque siempre le ha dado más importancia a su físico que a su talento. Así, Pérez Parejo (2006) menciona la *tiranía de la moda* [itálica añadida] o la *dictadura de la belleza* [itálica añadida] para explicar el fenómeno de que la mujer se esclaviza ante las querencias del hombre.

Pérez Parejo (2006) arguye:

> El canon de belleza femenino tiene una fórmula clave: el culto a la imagen. Se trata de una figura esbelta, altura superior a la media, apariencia deportiva sin incurrir en lo atlético ni excesivamente musculoso, piel tersa y bronceada, ojos grandes, nariz pequeña, boca grande y labios gruesos, medidas publicitarias (90-60-90), senos firmes, simétricos y sólidos, vientre liso, pelo largo (a partir de los 50 también corto), piernas largas y torneadas y, sobre todo, tener menos de treinta años. (p.4)

"Recordemos que el hombre, a través del aspecto externo de la mujer, intuye lo que espera encontrar en ella. Si no es así, se considera engañado." (Anónimo, 1982, p. 5)

Baudrillard (1982) sostiene que, así como la boca y la mirada son ejes fundamentales del intercambio simbólico, lo es también cualquier parte o detalle del cuerpo humano y comenta:

> (…) Pero el objeto más bello, el que resume en todas partes esta puesta en escena y aparece como la piedra de toque de la economía política del cuerpo, es el cuerpo de la mujer. El cuerpo desvelado de la mujer, en las mil variantes del erotismo, es evidentemente la emergencia del falo, del objeto fetiche, es un gigantesco trabajo de simulación fálica, a la vez que el espectáculo, siempre renovado, de la castración. De la profusión de las imágenes al ritual minucioso del *strip-tease*, el poderío liso y sin falla del cuerpo femenino desplegado actúa como cartel fálico, poder medúsico en una exigencia fálica sin tregua (…) (p. 120)

Espejo y Heredia (2009) opinan que en occidente muñecas como la Barbie han tenido una marcada influencia respecto al modelo de belleza que las mujeres deben seguir. Esto se encuentra reforzado por la medicina cuando lo delgado, por lo general, está asociado a la buena salud; así como el sobrepeso lo está a los malos hábitos y, en consecuencia, a la fealdad.

Anónimo (1982) afirma: “a la mujer ya no le es posible ser bella por concepto; ahora le es necesario ser atractiva al ambiente en que desea desenvolverse. En general, el hombre cuando busca una compañera se acerca a ella por una atracción física.” (p.4)

Anónimo (1982) sugiere que no es recomendable copiar el tipo de belleza de otra mujer, pues los resultados nunca serán favorecedores, e inclusive pudiera llegar a tener un impacto muy negativo sobre los demás. Asimismo, comenta que por más parecido que esto pudiera llegar a ser, al momento de una mujer interactuar con otras personas, se notará sin lugar a dudas, la falsedad de esta belleza que intenta copiar.

“Se ha de buscar una belleza personal, adquiriendo así ese atractivo que emana del rostro y de todo el cuerpo. La mujer que lo consigue tiene ganado el primer punto de unión psicológica con el hombre.”, señala (Anónimo, 1982, p. 5)

Actualmente la obesidad es percibida de una manera muy negativa en los países desarrollados, especialmente por las enfermedades que esta condición puede acarrear en las personas. (Pérez Parejo, 2006)

El autor agrega que en los tiempos de hoy esta enfermedad no vende, pues lo que capta la atención de las personas es la imagen de un cuerpo estilizado, apuesto y tonificado que dé a entender a la humanidad que aquél que goza de un cuerpo así, tiene muy bien definido lo que quiere a la hora de planificar su alimentación y su tiempo con el objetivo de mantenerse en forma.

Pérez Parejo (2006) menciona al psiquiatra Luis Rojas Marcos, quien habla sobre el patrón de la delgadez principal causante de trastornos como anorexia y bulimia, el cual está potenciado por la industria de la belleza. Agrega que este modelo, irrefutablemente determinado por los deseos de los hombres, beneficia con altas sumas de dinero a los miembros de esta industria.

Así, el doctor define la *tiranía de la belleza* [itálica añadida], planteamiento en el cual explica que el 80 % de las mujeres occidentales se sienten insatisfechas con su cuerpo y que un 20 % proceden a la cirugía plástica para adaptar su figura al prototipo de belleza impuesto en la sociedad. (Pérez Parejo, 2006)

El autor concluye al asegurar el efecto negativo que ha tenido la influencia del hombre en la mujer en tanto esta pierde parte de su esencia. En otro orden de ideas, a la mujer la gobierna una obsesión por la imagen física, lo que fomenta las visitas al quirófano y disminuye, en muchos casos, su desarrollo social y cultural.

1.4.2 Belleza masculina

> El ideal de belleza masculino destaca la importancia del ejercicio físico para conseguir el arquetipo, como había hecho el mundo clásico de Grecia, de modo que la estatura superior a la media, el cabello abundante, la frente ancha, los pómulos prominentes, la mandíbula marcada, las extremidades y el tronco levemente musculosos, la espalda ancha y las piernas largas y deportivas no difieren excesivamente del canon propuesto por el Discóbolo de Mirón, salvo quizá por unos pequeños detalles como lo de los pomulos y mandíbulas, que

> en Grecia eran más redondeados y en la actualidad se prefieren más tipo Robocop o Terminator, probablemente debido a la influencia de la robótica y cibernética. (Pérez Parejo, 2006, p.4)

1.5 La belleza a través del tiempo

1.5.1 La Prehistoria

De este período, el principal referente de belleza es la estatua amorfa de Venus de Willendorf. Aquí, el ideal de belleza estaba basado en la mujer robusta con rasgos faciales poco visibles, con el busto y cadera grandes −notoria innegablemente por su alimentación−. Estas características indicaban su feminidad y su capacidad procreadora, lo que a su vez significaba protección y vaticinio. (Pérez Parejo, 2006)

> La vida en la edad de piedra era extraordinariamente dura. Desgraciadamente no había demasiado tiempo para prestar atención a la belleza, pues tenían suficiente con sobrevivir. Hace 35.000 años, en el paleolítico, el hombre comienza a desarrollar su sentido de lo bello, pues la supervivencia empieza a hacerse menos ardua. Este despertar a la sensibilidad tiene su representación en el arte primitivo, pinturas, figuras y representaciones. Barbería et al, (2000) N.1 Vol.3, p.156

El escritor explica que la fertilidad, la preservación de la especie de la vida eran ejes fundamentales en esta etapa, por lo que algunas estatuas femeninas se representaban embarazadas. Entonces, el canon de la prehistoria tuvo como eje fundamental la tierra madre y productora con la mujer madre y protectora. Así, estas representaciones y los murales.

1.5.2 Antigua Grecia

"El concepto griego de belleza era más amplio que el nuestro, y comprendía no solo las cosas bellas, figuras, colores y sonidos, sino también los pensamientos y costumbres bellas." (Tatarkiewicz, 2001, p.154)

'El que es bello es amado, el que no es bello no es amado' cita (Eco, 2004) a Hesíodo en su texto *La historia de la belleza*, para explicar que esta, era la opinión general de

la antigua Grecia respecto a la belleza. Sin embargo, argumenta que, durante este período fue normal encontrar diferentes concepciones de lo que significaba la belleza.

En otro orden de ideas, el autor argumenta que cuando al oráculo de Delfos se le pregunta qué es la belleza, este responde: 'Lo más justo es lo más bello', entre tanto durante la edad dorada de esta época, la belleza estuvo relacionada más bien, a los valores de medida y conveniencia.

Al mismo tiempo, participa el autor −los griegos eran desconfiados respecto a la poesía y para explicar ello, trae a colación a Platón indicando que este afirmaba que el arte y la poesía, y, por tanto, la belleza, tenían el potencial de alegrar la mirada y la mente, aunque no necesariamente tuviera relación con la verdad. Así pues, Eco explica que las diferentes nociones de belleza también eran palpables en los textos homéricos y en otros poetas líricos posteriores.

Tatarkiewicz (2001) sostiene que los sofistas de Atenas se centraron en establecer límites para definir la belleza, pues lo bueno y lo bello se habían mantenido aunados en una misma definición. Como esto suscitaba una dualidad indefinida, considera esta distinción como una ventaja debido la complejidad que, por separado, cada una tiene para ser comprendida. Así, definieron lo bello como "lo que resulta agradable a la vista o al oído." (p. 154)

Los estoicos determinaron *a posteriori* otra definición: "aquello que posee una proporción apropiada y un color atractivo." (Tatarkiewicz, 2001, p. 154).

No obstante, el escritor agrega que durante el momento en que Plotino escribió sobre ciencias y virtudes bellas utilizó la palabra en el mismo sentido que Platón. Esta ambigüedad de concepto sigue presente hasta hoy día, con la diferencia de que mientras en la época clásica el significado más amplio era el más deliberado, el que sobresale en la actualidad es el más limitado. (Tatarkiewicz, 2001)

Tatarkiewicz (2001) agrega sobre esto:

> Bello o significaba, casi siempre, 'digno de reconocimiento' o 'meritorio', y sólo una sutil sombra de significado lo

> separaba del ‘bien’. Platón incluyó en él a ‘la belleza moral’ una característica del carácter que nosotros excluimos escrupulosamente de las cualidades estéticas. (p. 121)

El hombre busca y encuentra la belleza en todos los objetos que le rodean porque aparte de ser una necesidad ideal, sirve para transformar la realidad. Estos cambios se dan a partir de un ideal estético definido, lo cual constituye una actitud estética hacia el mundo. (Núñez Pérez y Peguero, 2009)

A su vez, el autor señala:

> Aristóteles definió la belleza como ‘aquello que es bueno y por tanto agradable’, el promedio de los griegos de la época clásica- no consideraban es bueno y por tanto agradable’. Este concepto de belleza no podía servir naturalmente como el vínculo que uniera las artes. (p. 121)

Policleto fue el primero en estudiar la teoría griega del ideal de belleza cuando redacta el texto *El canon*, del que hoy por hoy no se encuentra hallazgo alguno. Así pues, la escultura, marcada por la dualidad que lo bello es equivalente a bueno, fue la modalidad más significativa en la que se manifestó el ideal estético del mundo clásico. De esta forma, la simetría, la proporción y los cálculos matemáticos eran los indicadores de la belleza para los griegos. (Pérez Parejo, 2006)

A pesar de que la cualidad de la simetría era determinante tanto para los hombres como para las mujeres, el aspecto cultural que enmarcaba a la época sí determinaba algunas diferencias. Así, el escritor explica que las esculturas femeninas eran corpulentas y ausentes de sensualidad. Las describe con ojos grandes y nariz afilada, labios y orejas de tamaño mediano, pómulos y mandíbula ovalados que daban un perfil triangular, pecho reducido y cabello posicionado detrás de la cabeza.

En contraparte, añade el autor, las esculturas masculinas eran ejecutadas en función al modelo de los atletas y gimnastas, ya que, así como a los dioses, los englobaban en el mismo grupo de facultades, léase: equilibrio, voluntad, valor, control y belleza. Roma copió toda la iconografía de la escultura griega, pero varió el hecho de que como era un pueblo más guerrero, le incorporó armadura al atleta.

Eco (2004) difiere al decir: "(…) en la antigua Grecia la belleza no tenía un estatuto autónomo: incluso podríamos decir que los griegos, al menos hasta la época de Pericles, carecían de una auténtica estética y de una teoría de la belleza." (p.37)

Jenofonte (citado en Eco, 2004) manifiesta que la belleza, como estudio, es analizada por Sócrates, encontrando para ella tres distinciones: la belleza ideal, la cual simboliza la naturaleza por medio de la disposición de las partes; la belleza espiritual, que refleja el alma a través de la mirada y la belleza útil, o, dicho de otra manera, la belleza provechosa.

> (Eco, 2004, p. 50) Más compleja es la postura de Platón, de la que nacerán dos concepciones más importantes de la belleza que se han elaborado a lo largo de los siglos: la belleza como armonía y proporción de las partes (derivada de Pitágoras), y la belleza como esplendor (…), que influirá en el pensamiento neoplatónico.

"Para Platón, la belleza tiene una existencia autónoma, distinta del soporte físico que accidentalmente la expresa; no está vinculada, por tanto, a uno u otro objeto sensible, sino que resplandece en todas partes.", relata (Eco, 2004, p. 50)

Núñez Pérez y Peguero, (2009):

> Por otra parte, Platón (427-347 a.C) habla de belleza real y Belleza abstracta, considerando la Belleza como una idea, que existe independientemente de las cosas bellas. En el mundo podremos ver la Belleza, pero sólo adentrándonos en ella bpodremos conocer la belleza verdadera, que es aquella que reside en el espíritu. Lo terrenal, la belleza del mundo, es tan solo una manifestación de Belleza espiritual. N 4 Vol.8, p.4

Sin embargo, Eco (2004) añade que la belleza no es solamente percibida por medio de los sentidos, pues hay algo más allá para considerar algo como bello, y esto tiene que ver con el alma y el carácter de la persona que juzga.

> Así, podemos hablar de una primera comprensión de la belleza, aunque está ligada a las diversas artes que la expresan y no tiene un estatuto unitario: en los himnos la belleza se expresa en la armonía del cosmos, en poesía se expresa en el encanto que hace gozar a los hombres, en escultura en la medida proporcionada y en la simetría de las partes, en retórica en el ritmo adecuado. Eco, 2001, p.41)

1.5.2.1 Perfección

Pérez Parejo (2006), refiriéndose al ensayo *La deuda de Eva* de Alicia Giménez-Bartlett, relata que, en la actualidad, la población mundial vive de la apariencia, y que quizás, esta constante preocupación ha sido pues, innata en el hombre desde el origen de la humanidad en tanto el humano está, de alguna forma, en contra de la imagen que la naturaleza creó. Se refiere a esto como una especie de tiranía de la moda. Agrega a su vez, de acuerdo a la interpretación de este escrito, que el modelo de belleza actual comprende el gastar dinero de manera despilfarradora entre gimnasios, dietas y cirugía, para entonces, conservar la eterna juventud.

Espejo y Heredia (2009) alegan:

> Actualmente, los estándares de perfección están dados por dos aspectos, tales como belleza y juventud. Y en realidad, en nuestra sociedad es visible que las personas que poseen este tipo de características puede que tengan mayor éxito que las otras. (p.44)

Pérez Parejo (2006) indica: "la eterna juventud se ha impuesto en la estética: la figura firme, la forma intacta y el resto de la vida por delante para cumplir grandes sueños. Este es el patrón del siglo XXI del que se beneficia el mercado." (p. 4)

1.5.2.2 Proporción

San Agustín (citado en Tatarkiewicz, 2012) afirma que la belleza consiste en: "la proporción que una parte mantiene con otras partes y con el todo, siempre y cuando se combine con matices que sean bellos." (p. 122)

> Lo que los griegos apreciaban de la proporción no era el orden que se 'observaba' sino el que se 'conocía': este apelaba al intelecto y no a los sentidos. Percibían más proporción y belleza en las figuras que construían los geómetras que en las que esculpían los escultores. (Tatarkiewicz, 2012, p. 121)

Tatarkiewicz (2012) señala que la proporción no gozaba de una cualidad artística propiamente, pues se percibía principalmente en la naturaleza, así como en el arte en tanto este se acercara a la naturaleza. En ese sentido, se reconocía la esencia divina de

las cosas. Por ello, todo lo que era divino, era armonioso y hermoso al mismo tiempo. En definitiva, la proporción se apreciaba mucho más por su divinidad que por su belleza.

Eco (2004) comenta: "(…) parece que en todos los siglos se ha hablado de la belleza de la proporción, pero que, según las épocas, a pesar de los principios aritméticos y geométricos que se aplicaban, el sentido de esta proporción ha cambiado." (p. 94)

> (…) Tomás de Aquino dirá que, para que haya belleza, hace falta que haya no solo una adecuada proporción, sino también integridad (esto es, que cada cosa tenga las partes que le corresponden, de ahí que un cuerpo mutilado sea considerado feo), claridad (porque se considera bello lo que tiene un color nítido) y proporción o consonancia. (Eco, 2004, p. 88)

1.5.2.3 Armonía

La armonía consiste en la oposición entre el límite y lo ilimitado, la unidad y la multiplicidad, la derecha y la izquierda, lo masculino y lo femenino, el cuadrado y el rectángulo, la recta y la curva, lo par y lo impar. No es ausencia de contrastes, sino equilibrio. (Eco, 2004)

1.5.2.4 Simetría

(Vitrubio citado en Eco, 2004) define:

> La valoración de la simetría tenía (…) una tendencia intelectual o mística, sobre todo estética. Así que este concepto, más preocupado con las matemáticas y la metafísica que con la estética, no pudo contribuir al surgimiento de las bellas artes como una categoría separada en sentido moderno. (Tatarkiewicz, 2001, p. 121)

El autor señala que la simetría es equivalente a la belleza absoluta, y la euritmia, a la belleza del ojo o el oído. Agrega que en la Grecia Clásica era irrelevante el percibir o no la simetría, puesto que la consciencia permite comprenderla también como un proceso de razonamiento. La euritmia está calculada para actuar directamente sobre los sentidos perceptivos. De esta forma, explica el teórico, es este concepto el relacionado al arte y no la simetría.

“La naturaleza de los sentidos, al deformar lo que percibe, hace que se tenga de la simetría una impresión que no es simétrica −tiene entonces que transformarse de tal modo que proporcione impresiones eurítmicas.” (Tatarkiewicz, 2001, p. 122)

El autor afirma que estos conceptos eran completamente opuestos entre sí cuando dice que los artistas griegos se dividieron entre los partidarios de a simetría y los partidarios de la euritmia. Así, principalmente los arquitectos trabajaron en función del concepto de simetría, y se preocuparon por estudiar los cánones de belleza. En contraparte, las artes visuales se apoyaron en la euritmia y la corriente ilusionista.

Tatarkiewicz, (2001) finaliza alegando que en esta época la belleza se construía sensorialmente, visualmente y cromáticamente y que, mientras al principio, la definición de belleza era muy amplia, ahora era mucho más limitada. Por ello no era suficiente definir a la belleza en solo concepto.

1.5.3 Edad Media

El ideal de belleza del Medioevo, expone Pérez Parejo (2006), estaba pautado por las invasiones bárbaras que mostraban la belleza escandinava de ninfas y caballeros. La pintura, para esta época, fue la modalidad artística más resaltante para representar el modelo de belleza. Al ser este, un período marcado por la religión, la fe hacia Cristo impuso prudencia en la vestimenta de las personas, así como una casi ausencia del maquillaje porque era visto como una falta de respeto para con la naturaleza que Dios había creado.

Tatarkiewicz comenta en su libro *Historia de seis ideas* que el concepto de simetría es el que parece estar más asociado a la sociedad actual. Sin embargo, hace un paréntesis sobre esto cuando afirma que es en la simetría cuando surge una diferencia esencial.

El canon femenino en esta etapa de la humanidad, continúa Pérez Parejo (2006), estaba determinado por ciertas características, tales como: piel blanca porque simbolizaba pureza, además de la procedencia del norte de Europa; cabellera larga y blonda; rostro aovado; ojos pequeños, vívidos y alegres; nariz chica y afilada; boca pequeña y de

tonalidad rosada; torso delgado y estructura ósea propia de las nórdicas; caderas estrechas; senos reducidos y firmes y manos blancas y delicadas.

El canon masculino, en contraposición, estaba caracterizado por los caballeros guerreros; es decir: hombres delgados y hercúleos con el pelo largo, pues este último indica vigor, hombría y libertad; armadura y espada, estatura alta, pecho y hombros anchos para sostener su armazón, piernas largas y rectas en tanto señalaban distinción y finura y manos grandes como representación de su masculinidad y destreza. (Pérez Parejo, 2006)

1.5.4 Renacimiento

El patrón de belleza era parecido al del mundo clásico, basándose entonces, en la armonía y la proporción. En este período Italia se convirtió en el principal referente del arte y, todas las variaciones del mismo adoptaron este canon de belleza. Así, el autor menciona que la escultura del *David* de Miguel Ángel quedó para la historia como máximo referente de canon masculino, así como la pintura *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli lo hizo para el femenino. (Pérez Parejo, 2006)

Las características del canon femenino, participa el autor, eran las siguientes: piel blanca con las mejillas rosa, cabello largo y rubio, frente descubierta, ojos grandes y vivos, labios rojos, hombros estrechos al igual que la cintura, cadera y estómago lobulados, manos delgadas y chicas, puesto a que hacía alusión a la gracia y estilo; pies delgados y proporcionales, dedos largos y delicados, cuello extenso y delgado, cadera sutilmente pronunciada, busto firme, redondeado y pequeño.

Con respecto al ideal masculino, Pérez Parejo (2006) relata que estaba singularizado por el hombre sin barba, con el cabello largo y relumbrante, cejas abundantes y destacadas, quijada fuerte y pectorales anchos. Añade, además, que el maquillaje presente en esta época era solamente el carmín, los vestidos eran opulentos y que, como los renacentistas estaban enfocados en reflejar perfección del cuerpo humano, por lo general, lo hacían con los desnudos.

1.5.5 Barroco

Es en esta fase cuando Pérez Parejo (2006) opina que el ideal de belleza pasó por una evolución radical, pues lo que ahora era la belleza estaba marcado por la superficialidad en tanto la apariencia y coquetería era lo más importante. Aquí es cuando los hombres y mujeres usaron pelucas para ostentar su poder y cuando surgió el uso de perfumes, coloretes, lunares, corsés, encajes, ropas lujosas, tacones, espejos, joyas y peinados extravagantes. Así pues, surge lo que hoy en día es conocido como el maquillaje a nivel mundial, que, durante este período, en muchas ocasiones fue asociado con trampa y estafa.

El autor continúa al decir que el canon femenino estaba definido por una piel blanca, un cuerpo más relleno, hombros estrechos, senos resaltados por corsés, caderas y cintura anchos y brazos redondeados y adiposos. El canon del hombre destaca básicamente por su pelo, mejillas rosadas y trajes fastuosos con muchas capas.

Pérez Parejo (2006) cierra al decir: "(…) el hombre ha cambiado mucho y muchas veces el concepto de belleza a lo largo de la historia cuando en realidad llevamos desde hace cuatro mil años aproximadamente teniendo la misma apariencia física." (p.7)

1.6 La fealdad

Eco (2004) menciona a Nietzche en su libro *La historia de la fealdad* para explicar que este define el concepto de belleza y fealdad con base en un arquetipo determinado que, a pesar de haber sido analizado y asumido de distintas maneras a lo largo del tiempo, siempre se ha intentado determinarlo de una forma universal.

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) sostiene que lo feo es la antítesis de lo bello. En otras palabras, es todo lo que influye negativamente en el hombre porque afecta su energía, todo lo que lejos de causar placer, causa rechazo y todo lo que es considerado deforme, incorrecto, desorganizado y desproporcionado.

Eco (2004) concuerda con Bermúdez cuando alega:

> (…) lo feo es una antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción (…) en las que se la

> belleza, tanto física como moral, o una carencia que sustrae al ser lo que por naturaleza debería tener. (p.133)

Bermúdez (s.f.) afirma que decir que lo feo es contrario a lo bello es equivalente a decir que la fealdad es la negación de la belleza. Si para que exista una negación, debe existir una afirmación, la belleza no existiría sin la estética.

Eco (2004) participa:

> Todas las culturas, además de una concepción propia de lo bello, han tenido siempre una idea propia de lo feo, aunque a partir de los hallazgos arqueológicos normalmente es difícil establecer si lo que está representado realmente era considerado feo: a los ojos de un occidental contemporáneo ciertos fetiches o ciertas máscaras de otras civilizaciones parecen representar seres horribles y deformes, mientras que para los nativos pueden o podían ser representaciones de valores positivos. (p.54)

Emocionalmente lo bello atrae porque hace abrir los ojos; en cambio lo feo retrae porque induce cerrarlos. Lo bello proporciona la tranquilidad y a la relajación. La fealdad en cambio, sugiere sentimientos negativos en el ánimo que se expresan mediante la expresión del rostro, los gestos y el lenguaje corporal. Una forma común del rechazo es el alejamiento físico. (Bermúdez Gutiérrez, s.f.)

La autora concluye cuando dice:

> (…) debemos fijarnos bien si lo que llamamos feo es realmente feo, o si lo bello es bello, pues si esto lo define el intelecto y la percepción y todos pensamos y sentimos diferente, quien podría asegurar tener la verdad absoluta; entonces por que llamar a lo feo, si puede ser bello. (Bermúdez Gutiérrez, s.f., p.11)

CAPÍTULO II: Pedro Almodóvar

2.1 Vida y obra

Según Sensacine (s.f.) Pedro Almodóvar nace un 24 de septiembre de 1949 en Calzada de Calatrava, Ciudad Real de España y actualmente tiene 67 años de edad. [página web en línea]

Biografías y vidas (2004) lo describe como uno de los directores, guionistas y productores de cine español independiente con mayor proyección a nivel internacional. [página web en línea]

Su padre era un vendedor de vino y aceite, Antonio Almodóvar; y su madre era una ama de casa, Francisca Caballero. En un punto de su niñez se mudó a Extremadura, específicamente a la ciudad de Cáceres, donde estudió bachillerato en el colegio de los salesianos. Es a partir de esta época cuando nace su interés por la cinematografía que cultivaría posteriormente durante su adolescencia. (Aloha Criticón, s.f.) [página web en línea]

De acuerdo a lo leído en Sensacine (s.f.), Almodóvar recibe una educación estrictamente religiosa, lo que hace que se refugie en el teatro a modo de escape. Inconforme con su vida, se va de su casa sin dinero ni trabajo, con el fin de inscribirse en la Escuela de Cine en Madrid. Sin embargo, el director se lleva una decepción al encontrar cerrada esta institución, por lo que ve truncado su sueño. [página web en línea]

Durante los años sesenta, Madrid estuvo caracterizada por un gran apogeo cultural, comúnmente conocido como la *Movida Madrileña* [itálica añadida]. Es allí cuando el manchego toma la decisión de dejar Castilla, La Mancha y mudarse a la capital de su país. Así, adquiere un cargo administrativo en la compañía Telefónica, trabajo que combinó con la realización de cortometrajes en súper-8 y con la colaboración de revistas y montajes teatrales. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Almodóvar se integró con facilidad en el ambiente de la Movida Madrileña, de la que sacó provecho al formar un dúo de rock junto con Fanny McNamara llamado Almodóvar-McNamara. (Sensacine, s.f.) [página web en línea]

Al leer lo descrito en Aloha Criticón (s.f.) se conoce que *Gran Ganga, Suck It To Me* y *Voy a Ser Mamá* son algunas de las canciones que el ahora director grabó durante esta experiencia musical. El pseudónimo que usaba para redactar sus publicaciones en las revistas era Patty Diphusa. [página web en línea]

De la misma fuente se entiende que el manchego decide permanecer durante doce años en la empresa donde consiguió sustento económico a la par de su otro trabajo en el pequeño grupo de teatro Los Goliardos. Algunos de los cortos que realizó se titulan *Film Político* (1974), *Sexo Va, Sexo Viene* (1977) y *Dos Putas* (1974), también titulada *Historia De Amor Que Termina En Boda* de (1974).

"(…) hubo un tiempo, en el que Almodóvar era (…) un director marginal; sus películas eran 'underground', su popularidad limitada a un par de amigos, y sus historias consideradas abyectas por gran de la crítica y el público." Atehortúa, (2014) Pedro Almodóvar: autor pop, cineasta camp. [página web en línea]

Es después de todos estos trabajos que Almodóvar estrena *Folle… Folle… Fólleme, Tim* (1978), una comedia protagonizada por Carmen Maura quien se convertiría en una de sus actrices preferidas para trabajar. (Aloha Criticón, s.f.) [página web en línea]

Realiza su primer largometraje en 16 mm denominado *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, con el cual pudo llegar al cine comercial en 1980. Aunque le faltaba experticia en la técnica cinematográfica, esta primera cinta supuso un impacto en el público en tanto comenzaba a evidenciar su estilo único y diferenciador. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Sobre esta película se lee: "(…) un film definidor del ambiente *underground* que le rodeaba y una película que muestra su tendencia al protagonismo de personajes femeninos, generalmente mejor construidos e interesantes que sus caracteres masculinos." Pedro Almodóvar, (s.f.), Aloha Criticón [página web en línea]

Esta película fue una respuesta al código cultural presente durante los años setenta donde tomaban lugar el sexo, la drogas, las tribus urbanas y la atracción por todo lo extravagante y excéntrico. Sin embargo, a pesar del reconocimiento de la audiencia, todo se vislumbraba engorroso en la carrera del director, ya que los productores no lo tenían en cuenta para futuros proyectos. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

En la sección de Pedro Almodóvar, (s.f.) de la revista electrónica Hola aseguran: "Tras el estreno, y la aprobación por parte de la crítica, (…) le parecieron cortas las horas del día y decidió decir adiós a las oficinas de Telefónica para abrazarse plenamente a la magia de poder crear sin límites horarios." [página web en línea]

Atehortúa, (2016), El Mundo alega:

> Desde sus primeros trabajos está presente en su cine la voluntad expresa por habitar lo políticamente incorrecto, por conmover las bases morales de la sociedad española, y ante todo por escandalizar a través de la flagrante profanación de los tabúes morales, religiosos y sexuales de una sociedad apegada (…) a un férreo sentido conservador heredado del franquismo y la iglesia católica. [página web en línea]

Tabuenca, (2011) en su revista *El leit motiv de la estética de Pedro Almodóvar a través de la característica de su obra*, opina: "al principio de su obra, cuando Almodóvar pasaba por ser un agitador cultural, los contextos que creaba eran un espejo del carrusel en el que se había convertido su vida." (N1 Vol.1, p.91)

En la publicación Pedro Almodóvar, (s.f.), Aloha Criticón se observa:

> Provocador y estiloso, tan influenciado por Luis Buñuel como por Alfred Hitchcock, Rainer Werner Fassbinder, John Waters o Douglas Sirk, las películas de Pedro Almodóvar, pivotando en singulares personajes, historias *camp* [itálica añadida] y apariencia *kitsch* [itálica añadida] que confluyen en torno a sus habituales obsesiones sexuales, socioculturales y religiosas, muestran también una distintiva perspectiva de las costumbres y tradiciones españolas, expandiendo su propio universo en base a diversos géneros, abordando tanto la comedia negra, como el melodrama, el *thriller* o

> el drama social, con lugares para la sátira, la farsa o el esperpento. [página web en línea]

El director consiguió el apoyo de los cines Alphaville en Madrid para filmar la que sería su siguiente película, *Laberinto de pasiones* (1982). Con esta, volvió a recobrar el reconocimiento del público en tanto el tema resultaba un poco menos tabú, aunque mantenía la esencia truculenta que lo caracteriza. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Esta obra cinematográfica es una ironía más que el reflejo de la realidad. Madrid estaba reflejada como la ciudad más divertida del mundo, en donde la mujer, con la llegada de la democracia, mostraba un rol de depredadora ante el hombre. Antonio Banderas, Fabio McNamara, Helga Liné, Imanol Arias, Cecilia Roth, Marta Fernández Muro y Luis Ciges fueron los actores principales de esta cinta. (Penderton, 2016) [página web enlínea]

> En sus películas hay personajes que son mujeres Almodóvar [itálica añadida], hombres Almodóvar, [itálica añadida] porque su sello va impreso casi sin quererlo en cada uno de los aspectos que hace de una película una joya del séptimo arte. Ahí están las chicas Almodóvar [itálica añadida] que interpretan desgarros con unos toques de excentricidad que las hacen, a dosis similares, humanas y divinas. Ahí están sus descubrimientos, léase Antonio Banderas que surgió de sus historias rotas y acabó comiéndose Hollywood a base de vitalidad. (Pedro Almodóvar, s.f., Hola) [página web en línea]

La productora Tesauro confió en él para sus proyectos siguientes, dentro de los que figuran *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Entre tinieblas trata sobre un convento de monjas que trafican con drogas. Es a partir de esta película donde su estilo se empieza a ver más claramente, pues sus producciones se hacen más grandes, su puesta es más impecable, las actuaciones histriónicas de sus actores ganan dramatismo y la imagen cinematográfica de su obra es más ecléctica. (Atehortúa, 2016) [página web en línea]

Penderton, (2016) comenta sobre esta película en la revista Vanity Fair:

> Aquel director de cine tan guarro e irreverente que hacía las películas más modernas de la nueva España dio un quiebro de cintura y se dejó caer de repente con una película de monjas. A día de hoy, 32 años y 16 películas después, aquella madre superiora de Julieta Serrano, mujeriega, manipuladora y narcotraficante, sigue siendo uno de los personajes más ricos que ha escrito Almodóvar, y el convento de las Redentoras Humilladas, utopía feminista cristiana pop, cuyos muros se caían a pedazos bajo el peso de los secretos que guardaban, sigue haciendo su magia mejor aún que el primer día. [página web en línea]

Carmen Maura interpretó excepcionalmente el cataclismo de su personaje en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* como respuesta a la miseria en la que su personaje se veía envuelto. Esta cinta en el cine, uno de los retratos más duros jamás vistos. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

"Cierto es que un gran número de las características de la cultura contemporánea, a menudo calificada de posmoderna (…) pueden observarse en el trabajo de Almodóvar." (Tabuenca, 2011, N°1 Vol.1, p.91)

Penderton, (2016) participa:

> Mientras el cine español sobre basura blanca, muy de moda en aquellos años, se quedaba en el atraco a la caja de ahorros, el polvo contra la tapia, el trapicheo y el padre guardia civil, Almodóvar recolocaba el punto de vista e iba mucho más allá, observando a las víctimas desde el interior de los electrodomésticos y los escaparates. La historia de esta desgraciada ama de casa adicta a las anfetaminas que vendía a su hijo y mataba a su marido en homenaje a Roald Dahl abrió las fronteras para el director, que comenzó a cosechar piropos fuera de España. Con ella, Almodóvar descubría el filón de su origen rural y su condición de inmigrante en la gran ciudad. Siempre ha sido una de las películas más prestigiosas de su filmografía y construye protoelementos almodovarianos esenciales como la apertura de mente de la clase baja. Vanity Fair [página web en ínea]

Con estas primeras cintas se empezó a conocer con mayor profundidad el particular estilo narrativo de Almodóvar. En este, caracterizado por la tragicomedia, sus personajes siempre irían en contra de cualquier corriente social, cultural o religiosa impuesta. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Matador (1986), supuso un nuevo camino en su cinematografía. La historia, centrada en las pasiones, los sentimientos humanos y la tragedia asimilada como placer metaforizaba muchos aspectos de su vida personal. Esta particularidad no fue el todo bien recibida por sus seguidores. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

> Pasados los años, esta fantasía de serie be ibérica, romántica y fetichista que siempre fue el hijo tonto de Almodóvar resulta de una ingenuidad que pasma y florece como rareza. Puede leerse como retrato freudiano de una España enferma que seduce y devora a sus jóvenes para perpetuarse, advierte una vez más sobre las consecuencias de tener una madre dominante, contiene a la mejor Chus Lampreave y explica el toreo y la violación como métodos para escapar del Opus Dei. Penderton, (2016) Vanity Fair [página web en línea]

Es después de esta película cuando funda junto a su hermano una productora propia, *El Deseo S.A.* [itálica añadida]. De esta forma, se estableció un antes y un después en la carrera de Almodóvar en tanto su faceta como jefe le proporcionaba control sobre sus creaciones cinematográficas. Así, creó para sus cintas, títulos de gran alcance comercial y con el tiempo se convirtió en el máximo referente internacional del cine español de los ochenta y noventa. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Al leer la biografía del director en Sensacine (s.f.) se corrobora la fundación de esta casa productora en el año 1986, desde la cual el cineasta dirigiría una variedad de filmes como *La ley del deseo*, *Tacones lejanos*, *Átame* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. [página web en línea]

Penderton (2016) ve *La ley del deseo* como una historia sagrada, una película de culto que define como un “animal urbano salvaje hijo de Hitchcock y Fassbinder.” La cinta gira en torno al amor fraternal y pasional expresados en medio de la perdición vivida durante las noches de un verano en Madrid. [página web en línea]

Sobre esta misma película se lee: “pasional, rocambolesca historia en base a un triángulo *gay* interpretada por Eusebio Poncela, Antonio Banderas y Miguel Molina.” Pedro Almodóvar, (s.f.), Aloha Criticón [página web en línea]

Tabuenca, (2011) opina:

> Las diferencias entre el cineasta manchego y el resto de cineastas españoles residen en las influencias aprehendidas a la hora de hacer arte. En el momento en el que comenzó a rodar largometrajes, sólo quienes hubiesen visto películas de los realizadores *under* estadounidenses, como John Waters, podían encontrar una lógica a su estilo, en el que las intenciones parecían más importantes que los recursos técnicos. (Nº 1 Vol.1, p. 93)

Para el momento en que se estrena *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, es decir, el 23 de marzo de 1988, Pedro Almodóvar ya era un artista reconocido en España y en círculos cinéfilos de Europa. Empero, es esta la película que le otorga consagración mundial en tanto resultó ser una comedia más sofisticada. Hasta ese momento era conocido como un cineasta provocador, melodramático y popular. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

“En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (…) Almodóvar atemperó sus aristas más sexuales y creó una divertida farsa plagada de curiosos personajes. Su éxito le convirtió en uno de los directores españoles más importantes a nivel internacional.” Pedro Almodóvar, (s.f.), Aloha Criticón [página web en línea]

Aunque la película sugiriera una notable diferencia en su arte, pues está influenciada por la comedia estadounidense, no pierde la esencia *almodovariana* [itálica añadida]. En ella, se observa la importante presencia de cómics, así como la particularidad de sus personajes descompuestos. La acción transcurre en veinticuatro horas y, en su mayoría, en medio de un solo escenario, que es el apartamento de la protagonista. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

> Cuando estaba encasillado como un director de cine para gentes de mal vivir, Almodóvar nos hizo explotar la cabeza con una elegante comedia para todos los públicos

> que mostraba una España competente, elegante, amable, luminosa, poblada por abogadas feministas, modelos postmodernas, y ese tipo de gente que coge vuelos a Estocolmo y necesita permanentemente hacer una llamada. Hasta el fantasma del pasado tenía un aspecto amable y pop: aquella loca que cabalgaba una *harley* con su peluca al viento y dos pistolas en el bolso, decidida a matar al padre de su hijo. (…) es una película perfecta con (…) Carmen Maura (…) Penderton, (2016) Vanity Fair [página web en línea]

Es ahí cuando el cineasta, que había sido apartado de los premios por un tiempo, logra el que representara su más importante reconocimiento para el momento: cinco premios Goya, el premio del Festival de Venecia al Mejor Guion, el Fénix Europeo y la nominación a los premios de la Academia en Hollywood a la Mejor Película Extranjera. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

A pesar de que fue la cinta sueca *Pelle, el conquistador* la que se llevó la estatuilla de los Óscar, Almodóvar estaba en los ojos de la industria y de la crítica al contemplarse como uno de los cineastas más prominentes. Billy Wilder apuntó durante esa noche que lo proyectaba como su sucesor y, Almodóvar catapultó al mercado internacional a sus actores, Carmen Maura y Antonio Banderas. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

"Cuando en 1990 la Academia de Hollywood le propuso al Oscar por *Mujeres al borde de un ataque de nervios,* todos esperaron que más allá de los mares pudieran captar la fina ironía, la idiosincrasia evidente, de las imágenes almodovorianas." (Pedro Almodóvar, s.f., Hola) [página web en línea]

Es en los noventa cuando se da su gran consolidación como *cineasta pop* [itálica añadida]. Sus escenografías coloridas, sus números musicales y el vestuario estrambótico de sus personajes denotaban su irrefutable estilo. Todo esto, aunado a sus tramas enmarañadas, casi siempre relacionadas al deseo y al amor frenético, se convierten en la pauta para reconocer su cine de autoría en películas como *Átame, Tacones lejanos y La flor de mi secreto*. (Atehortúa, 2014) [página web en línea]

Penderton, (2016) comenta sobre *Átame* (1990) en Vanity Fair: “El idilio dejaba paso a las raíces y a la alianza femenina como núcleo indestructible de la familia.” La película comienza con un secuestro y narra la conquista entre Antonio Banderas y Victoria Abril, quienes logran consumar escenas de amor cargadas de muchísima credibilidad. [página web en línea]

A su vez, el autor afirma que *Tacones lejanos* (1991) narra la historia de Becky del Páramo, interpretada por Victorial Abril, una cantante que duerme con el esposo de su hija y decide morir en el lugar donde la vio nacer. Esta, desde el más allá, se atribuye la culpa de la muerte del marido de su hija, quien lo asesina al darse cuenta de que este la traicionaba con su madre. [página web en línea]

Después llega *Kika* (1993):

> Precedida por una crítica desfavorable desde su nacimiento, *Kika* contaba de manera algo difusa la lucha del bien contra el mal. El bien estaba representado por la incontinencia verbal y amorosa, la pelirrojez y el optimismo; el mal, por una intrépida reportera ciborg sin escrúpulos. Andrea Caracortada es una especie de incursión almodovariana en la ciencia-ficción, y su programa de televisión, *Lo peor del día*, un augurio grotesco en el que cada crimen y cada acto íntimo tenía lugar ante las cámaras omnipresentes de Caracortada patrocinados por una marca de leche. Así empezaba la fascinación mórbida de Almodóvar por el *reality show* como espejo inmundo de nuestra degradación moral que tantas profecías cumplidas nos ha traído. La asistenta lesbiana que quería ser jefa de prisiones y su reivindicación del bigote como patrimonio femenino, así como el atrevimiento de hacer comedia situando una violación en el camarote de los hermanos Marx, son oro puro. Penderton, (2016), Vanity Fair [página web en línea]

La Flor de mi Secreto (1995) trata sobre una escritora cansada de complacer a sus lectores con temas rosa, que además es abandonada por su esposo. Frustrada por su situación familiar y profesional, regresa a su pueblo natal con su madre y sus vecinas. La escena conflictiva entre madre e hija, personificadas por Chus Lampreave y Rossy

de Palma respectivamente, forman un ícono neorrealista dentro de la cultura española. (Penderton, 2016) [página web en línea]

Desde *¡Átame!* hasta *Carne Trémula* las obras de Almodóvar siguieron identificándose por los temas de soledad, la crisis personal femenina y la doble personalidad. En su cine el espectador vive una experiencia, pues la historia de cada personaje traspasa las pantallas. Estos, siempre conectados con la cantidad de elementos presentes en las escenas del director, generalmente colocados en forma de *collage*. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Penderton, (2016) sostiene sobre *Carne Trémula*:

> Los hijos de la España cavernícola pagan por los pecados de sus padres en esta historia de fatalidad repleta de pistolas con una femme fatale pusilánime y otra flamenca con síndrome de Yocasta, ambas al servicio de la testosterona como semilla y motor de la violencia. Tal vez sea la denuncia de este parentesco entre masculinidad desmesurada y homoerotismo la explicación de que los señores más rabiosamente heterosexuales que usted conoce sufran de urticaria y sudores fríos ante la sola idea de tener que ver una película de Almodóvar. Empieza y acaba con dos villancicos separados por 30 años que querían dar un mensaje de esperanza; pero lo cierto es que al final, como contaba la película, la Avenida Príncipe de Asturias acabó devorando el barrio de la Ventilla. Vanity Fair [página web en línea]

Con el pasar de los años, y a raíz de esta independencia que adquirió, pudo situar a sus películas entre las más taquilleras del cine español. Esto le permitió enfrentar con éxito a la industria que le dio la espalda al principio de su carrera. Almodóvar entonces, se convertía, sin lugar a dudas, en una artista de talla internacional al obtener numerosos galardones, homenajes e invitaciones a seminarios universitarios sobre a su obra. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

“Pocos directores de cine podrían encarnar el concepto de ‘autoría’ con la misma comodidad y legitimidad popular (o mejor de masas) con la que Pedro Almodóvar lo

hace." Atehortúa, (2014), Pedro Almodóvar: autor pop, cineasta camp, El Mundo [página web en línea]

Sardá, (2008), comenta en El Cultural:

> En 1999 (…) la vida de Pedro Almodóvar sufría un terremoto. Por una parte, la muerte de su madre. Por la otra, *Todo sobre mi madre* iniciaba una fulgurante trayectoria que terminaría con Penélope Cruz gritando "Peeeedro" en la gala de los Óscar. Fue el principio de una nueva etapa en la filmografía del cineasta que lo ha catapultado a la primera división mundial, donde se codea con Martin Scorsese, David Lynch, Lars Von Trier o Steven Spielberg. [página web en línea]

Así, llega *Todo sobre mi madre*, película con la que gana el premio a Mejor Dirección en el Festival de Cine de Cannes, siete premios Goya, entre ellos el de Mejor Película y Mejor Dirección. Asimismo, obtiene el premio del Festival de Palm Springs; el de la Crítica de Nueva York y Los Ángeles; el Globo de Oro a la Mejor Película Extranjera; el César Francés; el Oscar de Hollywood y el David de Donatello en Italia. (Biografías y vidas, 2004 [página web en línea]

Atehortúa (2014) asegura en El Mundo que esta cinta es un melodrama definido por una mezcla de las películas americanas *Todo sobre Eva* de Joseph L. Mankiewitz, *Noche de estreno* de John Cassavetes y la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. [página web en línea]

Penderton, (2015) alega sobre *Todo sobre mi madre*:

> La película que supone un antes y un después en la almofilmografía, además de conseguir su primer Óscar, enamoró la crítica y público por todo el mundo. (…) El alegato por la diversidad no tenía precio, y a nadie se le ocurrió chistar ante nuevos modelos familiares como el de la monja con SIDA enamorada de un hombre con tetas que parecía el Conde Drácula. Vanity Fair [página web en línea]

Asimismo, el autor coincide con Atehortúa (2014) y Sardá (2008) cuando afirma que es esta obra cinematográfica la que marca un vuelco en su carrera. Sin embargo, acota que a pesar de que los gustos de Almodóvar estuvieran presentes en sus películas

anteriores, su cinefilia estaba definida a modo de influencia, mientras que a partir de *Todo sobre mi madre* estas referencias se ven de forma consciente. Es decir, usa a partir de aquí la tradición del cine clásico de Hollywood, en el cual se relacionan los géneros cinematográficos.

Así pues, Atehortúa (2014) explica que, Almodóvar se asemeja a Brian de Palma y a Tarantino en tanto es un director que se nutre del cine para poder aportar dentro de su producto sus gustos, pasiones y sus experiencias personales. [página web en línea]

De la misma forma, repitió éxito en el 2002 con *Hablé con ella*, la cual fue elegida como la mejor película extranjera por la crítica estadounidense. Lo nominaron a siete diferentes premios Goya, consiguió un galardón por el trabajo musical de Alberto Iglesias en la película y recibió cinco premios de la Academia Nacional de Cine, dentro de los que figuran Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guion. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

> En 2002, Almodóvar asombra al mundo con Hablé con ella, considerada por la revista TIME una de las 100 mejores películas de la historia del cine. Javier Cámara y Leonor Watling protagonizan un drama moral cuya 'extraordinaria belleza' el diario parisino Le Monde saludaba desde su portada. (Sardá, 2008, El Cultural) [página web en línea]

A pesar de que la cinta no quedó seleccionada por esta academia para representar a España en los Óscar como Mejor Película de Habla No Inglesa, consiguió dos nominaciones en las categorías de Mejor Director y Mejor Guion original. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

A su vez, recibió el premio de la Asociación de Críticos de Los Ángeles, el Globo de Oro a la Mejor Película extranjera, el César de la Academia Francesa a la Mejor Película Europea, dos premios BAFTA del cine británico al Mejor Guion y Mejor Película Extranjera. Por último, la madrugada del 24 de marzo de 2003, logró en Los Ángeles el segundo Óscar de su carrera, esta vez como Mejor Guion Original del año. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

> Media España puso un mohín de disgusto al verla, pero el éxito morrocotudo de esta película más allá de nuestras fronteras sugiere una posibilidad que nos produce sudores fríos: que las películas de Almodóvar sean mejores de lo que nos creemos. La premisa era muy atrevida: la historia de amor de un enfermero loco por una mujer en coma. La guinda de la película era El amante menguante, un cortometraje mudo en blanco y negro que servía para contar lo que para unos era una violación y para otros un acto de amor milagroso. Penderton, (2016) Vanity Fair [página web en línea]

Delfín (citado en Giralt, 2015) comenta: "más que una película en concreto, el cine de Pedro es algo que te toca y te influencia. Todos tenemos incluso coletillas de frases de sus películas que se han quedado instaladas en nuestro día a día." El Mundo [página web en línea]

"En *La mala educación* (2004) creó un triángulo sexual que giraba sobre sus recuerdos en un colegio religioso. La película estaba protagonizada por Fele Martínez y el actor mexicano Gael García Bernal." Pedro Almodóvar, (s.f.), Aloha Criticón [página web en línea]

La película es una crónica negra al estilo de la Comunidad Valenciana en la cual los personajes se ven reflejados entre sí mismos, se multiplican y se cuentan la misma historia unos a otros. Se define por la *femme fatale* de un actor obsesionado por su ambición, que lo hace capaz de todo por lograr su cometido. La cinta hace entender que el pasado nunca está muerto, sino que, al contrario, está más presente que nunca. (Penderton, 2016) [página web en línea]

Después de esta película, también elogiada por la crítica, el 10 de marzo de 2006 el manchego presenta en su ciudad natal *Volver*, una historia rodada entre Madrid y La Mancha donde actúan Blanca Portillo, Lola Duenas, Chus Lampreave y Yohana Cobo. La cinta, caracterizada por una mezcla entre el drama y la comedia supuso nuevamente un gran éxito de crítica y taquilla. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

> Cuando parecía que Almodóvar había tocado techo, *Volver* se convierte en un gigantesco éxito de público en

> todo el mundo, el mayor de su carrera, logrando una candidatura al Óscar a la mejor actriz para Penélope Cruz. Un regreso a las raíces con el que también regresaba el Almodóvar más popular, encantador de multitudes. (Sardá, 2008, El Cultural) [página web en línea]

Visto así, el reconocimiento de Almodóvar no tuvo tropiezos, pues ese mismo año recibió los premios a Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actriz, Mejor Actriz Secundaria y Mejor Música en los Premios Goya. A su vez, obtuvo el premio Príncipe de Asturias de las Artes y el premio al Mejor Guion en el Festival de Cannes. Seis de las actrices de la película se alzaron con el premio a Mejor Interpretación Femenina. (Biografías y vidas, 2004) [página web en línea]

Posterior a esto llega *Los abrazos rotos* (2008), protagonizada por Penélope Cruz, Blanca Portillo y Lluís Homar. La película trata sobre los recuerdos traumáticos de un escritor y guionista ciego a raíz de un accidente automovilístico que lo llevó a perder el amor de su vida. (Aloha Criticón, s.f.) [página web en línea]

Por su parte, se estrena en el 2011 *La piel que habit*o, una historia al estilo de telenovela, en la que Antonio Banderas funge como un doctor vengativo que cambia el sexo del violador de su hija transformándolo en la viva imagen de su difunta esposa. En la película se observan confesiones, violaciones, herencias desgraciadas y destinos desiguales para los personajes. (Penderton, 2016) [página web en línea]

> Desde que su mujer sufrió quemaduras en todo el cuerpo a raíz de un accidente de coche, el doctor Robert Ledgard, eminente cirujano plástico, ha dedicado años de estudio y experimentación a la elaboración de una nueva piel con la que hubiera podido salvarla; se trata de una piel sensible a las caricias, pero que funciona como una auténtica coraza contra toda clase de agresiones, tanto externas como internas. Para poner en práctica este hallazgo revolucionario es preciso carecer de escrúpulos, y Ledgard no los tiene. Pero, además, necesita una cobaya humana y un cómplice. Marilia, la mujer que lo cuidó desde niño, es de una fidelidad perruna: nunca le fallará. El problema será encontrar la cobaya humana. La piel que habito, (s.f.), Películas IO [página web en línea]

Luego, se estrena *Los Amantes Pasajeros* (2013), una comedia en la que una serie de individuos variopintos están propensos a morir dentro de un avión que se dirige a

Méjico D.F. En vista de la imposibilidad de escapar de esta situación de riesgo, los personajes se las arreglan para apaciguar su angustia confesando sus secretos. Es de esta forma que se enfrentan al mayor peligro de todos, el que cada uno guarda sobre sí mismo. (Los Amantes Pasajeros, s.f.) [página web en línea]

Finalmente llega *Julieta* (2016), un relato sobre el dolor, la culpa y la pérdida que sufren las mujeres. Esta es una adaptación de los relatos Destino, Pronto y Silencio de Alice Munro, ganadora del Premio Nobel de la literatura canadiense. (Film Affinity, s.f.) [página web en línea]

> Además de tratar sobre la culpa y la fatalidad, Julieta se ocupa de los peligros de la paternidad, esa imprudencia tan grande y sin embargo tan común. La micropelícula protagonizada por Susi Sánchez, la madre enferma de alzheimer, es sobrecogedora y bien vale un Óscar ella solita. *Julieta* es una película que avanza a machetazos, confiando en que el espectador está familiarizado con el dolor e inoculando en su interior la idea de que hay algo hermoso en ese dolor. *Julieta* es como un beso de amor que te dan mientras duermes. Penderton, (2016) Vanity Fair [página web en línea]

Atehortúa (2014) opina que Almodóvar tiene una identidad muy potenciada, pues un espectador sin muchas pretensiones puede identificar con plena facilidad cualquiera de sus películas, con solo ver uno de sus fotogramas. [página web en línea]

El escritor comenta que este es uno de los pocos directores que es apreciado tanto por la crítica como por los espectadores, algo que encuentra poco común hoy en día, al abundar películas sin identidad, secuelas carentes de significado y superproducciones de fantasía que tienen como objetivo fundamental generar números en taquilla. [página web en línea]

Tabuenca, (2011) afirma:

> Su público habitual sabe distinguir entre lo popular y lo nuevo, todo ello en el marco de una obra muy personal en la que el director utiliza la estrategia del contraste culto e inculto. Pedro Almodóvar es una persona muy culta, sabe citar a Montaigne, a Faulkner, a Flaubert etc., pero se distancia del arquetipo del director de cine, entendido éste como un hombre intelectual de letras, producto de una cultura superior; el propio director opta por trivializar en cierta manera la propia cultura. (N.º 1 Vol.1, p.93)

En la sección Pedro Almodóvar, (s.f.) de la revista Hola afirman sobre el director: “un trasfondo de la España profunda, sabiamente combinada con el poderío de la ciudad, quedó inherente en sus paseos por el celuloide.” [página web en línea]
A su vez, el mismo Almodóvar (citado en Sardá, 2008) cierra al decir en una entrevista: “Mientras esté vivo siempre pensaré que podré hacer una película mejor.” El Cultural [página web en línea]

2.2 Estética

Estética, etimológicamente, viene del latín *aesthetikos* que significa “lo que se percibe mediante sensaciones”. En tal sentido, determina los parámetros para estudiar la belleza cuando está asociada con la perfección de las cosas. (Barbería et al, 2000)

Plazaola (2007) opina más bien, que etimológicamente, la estética no expresa el alto alcance que ha tenido, pese a los intentos que se han hecho para atribuirle tal repercusión. Es un vocablo que no tiene que ver con lo bello propiamente, sino más bien, con lo sensible y el vivir humano.

Estudia, de manera muy específica, la relación que existe entre la apropiación de la realidad y otras formas de apropiación humana dentro de un contexto histórico, social y cultural definido. (Sánchez Vásquez, 1992)

“(…) abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos.” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p.15)

Sánchez Vásquez (1992) concuerda con Aumont et al (2005) cuando alega que la estética se puede entender como una teoría en la que el arte es el centro de reflexión. En otras palabras, es la ciencia que estudia la belleza en tanto se entienda por bello, aquello que se encuentra en el centro de esta reflexión. (Sánchez Vásquez, 1992, p.3)

Barbería et al (2000) coinciden con Sánchez Vásquez (1992) cuando arguyen que la estética es la disciplina que estudia lo bello y las distintas maneras de creación y de

interpretación de realidades bellas, comprendiendo por bello todo lo que suscita en el ser humano una sensación de agrado.

Fontanillo (citado en Barbería et al, 2000) también coincide con la postura de Sánchez Vásquez (1992) cuando define la estética como una apreciación que responde al interés sobre lo bello. Significa, en otras palabras, tener cultura acerca de la belleza.

"(…) es considerada también como una forma particular de consciencia social, inclusive es una de las más antiguas en el desarrollo del hombre. Sus orígenes se remontan a la prehistoria.", (Núñez y Peguero, 2009, N.4 Vol.11, p.1)

Pérez Parejo (2006) opina:

> La historia de la estética debe incluirse dentro de la historia de la belleza, realidad más amplia en la que caben no solo las obras realizadas por la mano del hombre sino también cualquier objeto que haya sido percibido o sentido como bello, incluso la propia figura humana. (p.3)

La estética se podría conceptualizar como un grupo de percepciones sensitivas que surgen a raíz de la observación de un objeto, y del gusto o placer que este genera en quien lo observa. (Barbería et al, 2000)

Para Baena (citado en Bermúdez Gutiérrez, s.f.) la estética se encarga de discernir entre la subjetividad y la objetividad respecto a las cuales se cuestionan las cualidades de algo. Así, su finalidad es determinar si lo que se percibe como estético depende la percepción del individuo o, si, al contrario, depende del carácter estético que de por sí tienen las cosas.

Barbería et al (2000) hacen entender que la belleza y la estética son sinónimos cuando arguyen lo siguiente sobre la estética:

> Percepción subjetiva personal que provoca sentimiento de placer o agrado. En el fondo, reside en el ojo del observador y es imposible formular un concepto objetivo de belleza que tenga carácter universal. (p.156)

Sin embargo, Sánchez Vásquez (1992) opina que la estética y belleza no son necesariamente sinónimos: "(…) si cabe afirmar que todo lo bello es estético, no todo

lo estético es bello. La esfera de lo estético (…) es más amplia que la de lo bello." (p.2-3)

Cada individuo tiene su propia capacidad de interpretación, la cual será única, pues dependerá de su experiencia personal. De esta forma, el concepto de estética está influenciado por la cultura y se relaciona con todo lo referente al arte y la belleza, mientras esta última esté ligada a la proporcionalidad de las cosas. (Barbería et al, 2000)

Las dificultades para definir lo que es la estética derivan precisamente del lugar central que en ella ocupa lo bello. Fuera de lo bello queda lo que no se encuentra en las cosas bellas. Es decir, no solo su antítesis: lo feo; sino también lo trágico, lo cómico, lo grotesco, lo monstruoso, lo gracioso, etcétera. En otras palabras, todo esto es lo que, sin ser bello, no deja de ser estético. (Sánchez Vásquez, 1992)

Bermúdez Gutiérrez, (s.f.) reafirma la postura de Sánchez Vásquez cuando comenta en su estudio sobre la fealdad estética lo siguiente:

> (…) se puede afirmar que la fealdad es estética. Aunque comúnmente percibamos el término de estética como sinónimo de belleza y tendamos a asociarlo con lo que comúnmente es agradable, armónico, ordenado, sublime y, desde el sentido del oído, melodioso, y calmo; la estética también envuelve todo aquello que denominamos fealdad que proviene del latín *foedus - fétido e impuro-* [itálica añadida], y que, por el contrario, se dice que es todo aquello que encontramos desagradable a la vista y al olfato. Si destacamos también que la belleza y la fealdad son relativas, ya que lo que es bello para algunos puede no serlo para otros, entonces podríamos preguntarnos si realmente lo bello es bello y lo feo es feo. (p.9)

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) concluye que es complejo sentenciar algo como feo mientras otros lo podrían encontrar como bello, y viceversa. Entonces, realmente no hay una definición universal para poder discernir entre lo bello y lo feo.

Núñez y Peguero (2009) también cierran por su lado cuando afirman: "comprender la naturaleza de la estética, significa relacionarla con la esencia y la percepción que el hombre ha tenido de la belleza y la fealdad como categorías que se relacionan." N.4 Vol.8, p.2

2.2.2 La estética de lo feo

(Bermúdez, s.f.) “No podemos pensar, catalogar y definir a la estética como la ciencia que estudia lo bello solamente, porque estaríamos dejando por fuera lo que para otros también es bello pero que lo llamamos feo. “(p. 11)

> (…) lo feo, mediado por el arte, se convierte en recurso de fruición y se transforma en estético, no por bello, sino por arte... el artista logra mayor impacto en sus obras con la estética de lo feo; cuya impresión es más duradera y diversa. No obstante, aunque la fealdad en las obras de arte logre impactar al espectador, no lo afecta con el mismo grado que si se tratara de una relación de fealdad con objetos de la naturaleza. En la obra, aunque se produzca Fealdad, el sujeto-espectador no está activamente implicado, en cuanto es consciente de que se trata de una invención del artista. Muñoz (citado en Bermúdez Gutiérrez, s.f., p. 10)

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) alega que, las cosas desagradables, −lo suficiente para generar rechazo y repulsión− en muchas ocasiones, permanecen intactas en la memoria de la gente −mucho más que las cosas consideradas solemnes por el común denominador− pues su impacto es tan grande como para realmente dar cabida a la reflexión de las personas.

> Aunque comúnmente el termino belleza está asociado con estética, cabe aclarar que la fealdad también hace parte de esta, pues no se podría dejar por fuera algo que se considera feo cuando para algunos resulta bello. (Bermúdez Gutiérrez, s.f., p. 9)

La autora hace referencia a que, como el significado de belleza varía de acuerdo a la diversidad de culturas de existentes, la estética, por ende, no se encuentra únicamente en lo que para algunas personas algo es bello. En la fealdad, en definitiva, también existe una expresión estética, pues lo que es feo, fétido e impuro para unos, será sublime y agradable para otros.

> (Bermúdez Gutiérrez, s.f.) En el arte la fealdad es aprovechada por el artista para causar recordación, sin embargo, cuando se habla de estética (…) inmediatamente se asocia a lo bello, que serían todas aquellas formas armónicas y simétricas. Considerando entonces a lo feo como lo

> contrario a esto, y que además causa repulsión y rechazo, dependiendo del punto de vista de cada persona, que es influenciado por su forma de percibir, debido a su cultura, creencias o entorno. (p.9)

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) comenta que ciertos teóricos estudiaron a grandes rasgos, la problemática de la estética de lo feo. Esto desde lo natural, pasando por lo moral hasta lo artístico. Añade que la presencia de la fealdad en el arte es demasiado notoria como para negarla. El arte no puede escapar de lo feo, lo malo, lo diabólico y del elemento negativo, pues lo bello nació de lo feo. Por ende, la estética no se puede asociar solamente al concepto de belleza, pues no hay nada que pueda refutar que la fealdad también es estética.

> Si encontramos una obra catalogada por grotesca y hasta vulgar, pero nos fijamos en su intención, en ese "lo que no se ve" de la obra y tal vez impacte tanto que nuestros sentidos, en nuestro interior, que llegue a conmovernos y cautivarnos, eso tan desagradable se convierte en algo bello y tal vez sublime. Esto porque sentimos que se ensancha nuestro interior, que podemos respirar profundo y que todo se torna mágico. Longino (citado en Bermúdez Gutiérrez, s.f. p.11)

Bermúdez Gutiérrez (s.f.) concluye que la fealdad es una idea relativa. Jamás se podrá tener la certeza de que algo es bello o, en su defecto, sobreponer esta calificación sobre lo que para muchos es feo, pues todo dependerá del efecto que la obra, objeto o persona produzca en quien esté por emitir un juicio de valor.

2.2.2.1 La estética de Almodóvar

La estética del cineasta en cuestión se define por la mezcla de estilos como, por ejemplo, la incorporación de elementos de cintas *hollywoodenses* en combinación con el escepticismo europeo. Esto, en definitiva, implica una distancia, marcada por la ironía y el autorreflexión. (Tabuenca, 2011)

Esta combinación, agrega la escritora, supone la separación entre la cultura de masas popular y la alta cultura del cine de autor, lo que define a Almodóvar como un artista que incluye en su arte lo *kitsc*h, lo *camp* y el *punk-glam*. Así, las características de la época posmoderna están muy presentes en el trabajo de Almodóvar.

Se lee en la publicación Pedro Almodóvar, (s.f.) en la revista electrónica Hola:

"Lo artístico, el deseo por hacer estética de las imágenes cotidianas, le llevaron a enamorarse del mirar tras la cámara." Pedro Almodóvar, (s.f.), Hola [página web en línea]

Tabuenca (2011) considera que los elementos estéticos presentes en la obra almodovareña toman protagonismo. Para explicar esto en otro orden de ideas: "son más una marca de estilo y una comunión plástica que puro ornato." Holguín (citado en Tabuenca) N 1, Vol. 1, p.91

> Lo de Almodóvar fue una guerra sin cuartel por crear un idioma propio en, fundamentalmente, el color de sus películas. Cada tapicería, cada objeto están cuidadosamente estudiados para que entren a formar parte de una sinfonía visual única. Pero sus películas son mucho más que objetos armoniosamente colocados, a gusto y estudio exhaustivo de Almodóvar. (Pedro Almodóvar, s.f., Hola) [página web en línea]

Tabuenca (2011) alega: "El mundo del director español se nutre de revistas del corazón, canciones sentimentales como los boleros y las rancheras y otros subproductos de la cultura popular, utilizando todo lo frívolo y lo artificial y huyendo de lo auténtico y original." (N1 Vol. 1, p.91)

Las películas del director son una respuesta a su cercanía con los movimientos artísticos de la contemporaneidad y con los "ismos" del siglo XX. Estas corrientes lograron consolidar al siglo anterior como el más variado y productivo de todos. Todos estos, contrapuestos entre sí, conforman un aspecto importante en la obra del manchego, sin los cuales su cine no sería el que hoy se conoce.

Allison (citada en Tabuenca): "(…) su forma de producción de bricolaje dio a sus películas una cualidad ecléctica: la cultura pop, la publicidad, lo narrativo, la intertextualidad, la música y el decorado *kitsch* fueron mezclados con una distancia sustancialmente irónica y autorreflexiva." N 1, Vol. 1, p.94

"Pedro Almodóvar está considerado un representante de la estética y el *savoir faire* de una generación de artistas y creadores surgidos en España en la década de los ochenta, justo en plena ebullición de las libertades." Tabuenca, (2011) N 1 Vol. 1, p.89

> A lo largo de tres décadas, el director Pedro Almodóvar ha sido uno de los grandes embajadores internacionales del cine español e indiscutiblemente una fuerte influencia en el campo de las artes y en la poderosa industria de la moda. Giralt, (2012) El Mundo [página web en línea]

Ahora, para comprender la estética del cineasta en cuestión, merece la pena hablar de en qué consiste su estética:

> En pocos casos de la historia de la narración cinematográfica importa tanto el marco en el que se desarrollan las historias como en el de Almodóvar. Al margen de los personajes protagonistas hay una declaración de principios en las estéticas que los rodean. Pop-Art, kitsch o camp son las referencias artísticas y culturales más evidentes que subyacen en el imaginario iconoclasta de un Pedro Almodóvar ligado al movimiento posmoderno. Tabuenca, (2011) N 1 Vol 1, p. 90

Díez, (2013), Revista GQ contradice el hecho de que crear un estilo propio en el cine sea complicado para algunos cuando afirma que, en Pedro Almodóvar, esto es más bien, algo obligatorio. Considera que es uno de los directores del cine actual con uno de los imaginarios visuales más marcados, lo cual determina como: 'la estética Almodóvar'. [página web en línea]

(Navarrette-Galiano, 2011) ahonda en lo expuesto por Díez (2013) cuando arguye:

> Almodóvar configura un universo con unas singularidades, fáciles de reconocer, y cuenta con unos personajes concretos, que representan fielmente su universo, a lo largo de toda su filmografía. Es decir, hay una serie de atributos que permiten detectar con facilidad el producto almodovariano. Características determinadas que lo configuran: personajes transgresores y malditos; personajes alejados del estereotipo; conductas sexuales abiertas; el cine y la literatura dentro del cine, el amor no correspondido.

Velásquez y Zurián (2003) exponen en su libro *Almodóvar: el cine como pasión* que a pesar de que este director no estudió cine en alguna universidad y de que no aprendió académicamente acerca de estética ni cinematografía, ha sido capaz de crear sus propias reglas y de hacer de su cine algo único. Lo que utiliza, enfatizan, es su vida y sus intereses, su propia emocionalidad y su ojo para contar historias. Y esto también ha formado parte de un proceso, ya que primero observó cine para entender los códigos universales antes de él darse a la tarea de crear los suyos.

Tabuenca (2011) cuando habla de la estética almodovariana, comenta que además de la particularidad los personajes protagonistas en las películas de Almodóvar, hay tres referencias artísticas y culturales ligadas al movimiento posmoderno que envuelven a la estética del director manchego. Estas son el Pop Art, el *kitsch* y lo *camp*.

Así pues, Navarrette-Galiano (2011) explica que son estas las particularidades que le dan al cineasta manchego su propio lenguaje, el cual es reconocido por su audiencia y que, por consiguiente, han llegado a convertirse en un código que lleva tanto a críticos del cine como a espectadores, a reconocer el producto almodovareñas entre todas las producciones cinematográficas.

"Toda esa amalgama de personaje, ideas, relaciones y situaciones configuran una trabazón importante, que apoya la estructura narrativa y que además pauta una forma de crear tramas y personajes que no ha abandonado el realizador." (Navarrete-Galiano, 2011)

Navarrette-Galiano (2011) participa:

> El realizador Pedro Almodóvar aporta en su corpus filmográfico su particular ideario, así como su percepción y concepción del mundo que le rodea. Es obvio que esto es inherente a cualquier creación artística, más allá de si en el origen, el creador mantiene alguna postura comprometida política o socialmente, pero lo cierto es que cualquier expresión o manifestación original aporta una visión, una manera de ser o estar ante el medio que da cuenta de la sociedad de momento. (p.6-7)

"(…) en la filmografía de Almodóvar predominan abiertamente las *women pictures*. (…) También la óptica del esperpento valleinclanesco, (…), entendido como percepción grotesca para llegar al fondo de la realidad, forma parte de la estética almodovariana." (Velásquez y Zurián, 2003, p.48)

Bajtin (citado en Navarrette-Galiano, p.7) comenta: "la esperpentización de Almodóvar en sus inicios, esas imágenes grotescas, van asociadas a momentos de crisis, de trastornos en la vida de la naturaleza de la sociedad y del hombre."

2.2.2.1.1 Almodóvar y el color

Velásquez y Zurián (2003) indican que no hay una manera de determinar una codificación en cuanto a los colores que Almodóvar selecciona para sus obras, y mucho menos una decodificación. Claramente se puede ver que esta selección corresponde a una significación, pero no refiriéndose a leyes globales racionalizadas por al autor.

Sin embargo, Tabuenca, (2011) opina:

> Tanto los diseñadores como el propio Almodóvar son perfectamente conscientes de que cada color tiene unas connotaciones simbólicas, psicológicas y sociales asociadas, del mismo modo que el uso de determinados colores transmite sensaciones directamente contempladas en los argumentos de las películas. De este modo, los rojos de los carteles de Matador, Tacones lejanos, Todo sobre mi madre, Hablé con ella, La mala educación y Volver transmiten emociones relacionadas con la pasión, la violencia, el amor, la vitalidad, la acción y el peligro. De otro lado los azules de Matador, La ley del deseo y Hablé con ella provocan misterio además de evocar la inmortalidad, la amistad y la fidelidad. Los amarillos de Mujeres al borde de un ataque de nervios y Todo sobre mi madre denotan precaución, celos y vitalidad, mientras que la gama de ocres empleada para los carteles de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, La ley del deseo y Carne trémula hace referencia al contacto con lo terrenal, con las pasiones y los instintos más primarios. N 1 Vol. 1, p. 140

A su vez, esta profesora agrega en su escrito *El leit motiv de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la característica de su obra* que, aunque el empleo de colores pasteles se consideren generalmente femeninos, permiten atraer a hombres y mujeres por igual. A pesar de que estos no sean el común denominador utilizado por el director en sus cintas, en *La Flor de mi secreto,* − al guardar relación con las novelas rosas, el uso de estos colores era necesario en tanto evocaban al romanticismo y a la delicadeza.

> Los colores vivos tan presentes en la estética almodovariana tienen la cualidad de atraer la atención y de sugerir energía, positividad, dinamismo y vitalidad, al tiempo que tienden a provocar reacciones instintivas, como puede ser el acudir a un cine a visionar una de sus películas. Valga recordar que su

> combinación con colores más oscuros no hace más que aumentar su viveza como sucede en la composición en rojo y negro de Tacones lejanos. Tabuenca, (2011) N 1 Vol.1, p. 140

Por encima de todo, está el creador que es algo más que un artesano que sabe realizar una buena receta porque tiene los secretos de la buena cocina; el autor tiene la intuición para saber seguir un código y para violarlo a la vez y es precisamente eso lo que constantemente hace Almodóvar. −apuntan los autores−.

2.2.2.1.2 Almodóvar y la moda

Díez (2013) afirma en su escrito para la Revista GQ [página web en línea]: "(…) la moda española siempre ha estado presente en las producciones del manchego."

Díez (2013) Revista GQ [página web en línea] apunta:

> De la estética almodovariana es en parte responsable José María de Cossío, que colaboró con él durante los primeros años de su carrera. Fue director de vestuario en La ley del deseo, Átame, Mujeres al borde de un ataque de nervios, Kika, Tacones lejanos, Matador, Carne trémula y Todo sobre mi madre, una época en la que pasó de comprar ropa en las tiendas de Madrid a encargarlas directamente a diseñadores y grandes firmas.

Díez (2013) afirma en su escrito para la Revista GQ que, así como existe un rojo de Valentino, existe un rojo Almodóvar [página web en línea]: "Si le pones delante un vestido rojo, le llama la atención, pero tiene claro que de momento solo le gusta el color, luego tiene que ver si le sienta bien al personaje." Hernández (citado en Díez, 2013) [página web en línea]

> Como apunta Delfín, la moda ha sido sin duda alguna la otra 'chica Almodóvar' tanto en su rol puramente estético y visual, como en la formación de personajes o en la incorporación en guiones, donde encontramos frases míticas de la talla de 'A mí, Prada me parece ideal para monja', pronunciada por Penélope Cruz en 'Todo sobre mi madre' (1999). Giralt, (2012) El Mundo [página web en línea]

Giralt, (2012) alega en El Mundo que la moda hecha en España es un factor recurrente en el cine del director. Para ello, menciona al personaje de Candela en Mujeres *al borde de un ataque de nervios* (1988), quien es vestida por Antonio Alvarado. A su vez,

menciona la película *Matador* (1986), en la que el mismo Almodóvar se personifica en una escena del desfile del diseñador Francis Montesinos, quien precisamente fue el encargado del vestuario de la película. [página web en línea]

Díez, (2013), Revista GQ [página web en línea]:

> (…) Chanel, Giorgio Armani o Jean Paul Gaultier, tres de los nombres internacionales que han conseguido forjar la imagen estética de sus películas: del Armani negro o de Marisa Paredes, los chaneles rosa y rojo de Victorial Abril en Tacones Lejanos y el original vestuario de Kika, diseñado por el enfant terrible francés, al Chanel de Penélope Cruz en Los abrazos rotos o el disfraz de tigre (otra vez) de Gaultier en La piel que habito.

Giralt, (2012) El Mundo concuerda con Díez cuando dice que el manchego se ha preocupado por expandir sus horizontes fuera del territorio español y ha ido usando en sus cintas diseños de las *maisons top*, en donde están incluidas grandes firmas de la alta costura: Chanel, Dolce & Gabbana y Jean Paul Gaultier. Este último, creador de la vestimenta que usaron los actores: Victoria Abril en *Kika* (1993), Gael García Bernal en *La mala educación* (2004) y Elena Anaya en La piel que habito (2011). [página web en línea]

> De ahí que Almodóvar aborde su quehacer estético en pleno diálogo con todas sus 'lecturas', de este modo, una multiplicidad de 'tradiciones', 'sensibilidades' y problemáticas se hacen presentes en su obra, son las llamadas contaminaciones almodovarianas, las mezclas imposibles, imposibles al menos aparentemente porque en sus películas nos aparecen con armoniosa naturalidad, mezclas tan propias, ya se ha dicho, de una estética post-moderna en las que no hay estética sino estéticas, no hay cultura, sino culturas y todas perfectamente a la vez en un eclecticismo que pocos como Almodóvar han sabido utilizar. (Velásquez y Zurián, 2003, p.26)

Es esta la razón por la cual la obra de este cineasta se puede abordar desde distintas perspectivas, lo que quiere decir que su obra es difícilmente abordable desde un punto de vista holístico. Sus películas son caleidoscópicas y cuando presenciamos los puntos de giro de las mismas, se pueden entender desde diferentes lecturas por la polifonía que su arte ofrece.

> Vásquez y Zurián (2003) Pedro Almodóvar se mueve con un pie en el melodrama anglosajón, de impostación hollywoodense, y con otro en el melodrama latino, caracterizado por sus componentes católicos y extrovertidos (en razón del recurso a la confesión salvífica), provincia cultural que ha generado además la fotonovela como modalidad de 'melodrama fotográfico', a cuyo influjo no ha escapado tampoco el imaginario almodovariano. (p.48)

Según Polotto, (2010), Representación y catarsis: Hablé con ella de Pedro Almodóvar: Articulación y efectos de la teoría brechtiana, Universidad Católica Argentina:

> El estilo de Almodóvar es una constante puesta en escena, es pura teatralidad. Es un autor posmoderno que utiliza el código del kistch para expresarse, un código popular que le es completamente funcional a los contenidos que quiere expresar (…) La estética Kitsch que desarrolla Almodóvar en sus películas está directamente relacionada con la clase social que retrata en sus filmes. La clase media española, urbana y neo consumista.

2.2.2.1.3 Almodóvar y lo kitsch

Alavez Castellanos (2014) arguye que, una mayoría de autores coinciden con que el término *kitsch* proviene de Europa Occidental en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, comenta:

> De acuerdo con los etimólogos Friedrich Kluge y Alfred Götze, el termino kistch se debe al inglés sketch, como testimonio de la búsqueda insaciable de esbozos y obras de arte baratas por parte de los turistas estadunidenses que visitaban Múnich cerca de 1870. Por otra parte, es un lugar común referenciar al dialecto mecklemburgués, donde se puede ubicar al verbo kitschen, que significa 'recoger barro de la calle' o 'trucar muebles para hacerlos parecer antiguos', mientras que su variante verkitschen significa 'vender a bajo precio'. En otra vertiente, autores como John Walker encuentran el origen del término en el yiddish שטיק (kitsch), que se podría traducir como 'mercancía barata'. (p. 75)

(Alavez, 2014) alega que es un error frecuente determinar esquemas de estilo para ciertas obras de arte que son consideradas *kitsch*, pues:

> (…) al estar estrechamente relacionado y condicionado por el gusto y su momentum cultural, posee valores que no son inmutables y que varían con el paso del tiempo; lo que en el

> pasado no fue considerado como arte kitsch, posteriormente lo fue, y en el mismo sentido, lo que en el presente se podría apreciar como kitsch puede ser que, en realidad, no lo sea tanto. (p. 76)

Sobre esto, agrega el historiador del arte que, aunque todavía sigue habiendo distintas posturas respecto a su origen, en lo que sí coinciden todos los estudios, es en el valor peyorativo que ha tenido el arte *kitsch* respecto a las corrientes artísticas que siempre han estado enmarcadas dentro de las bellas artes. Explica la causalidad de esta denigración con la siguiente cita:

"La esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un 'buen trabajo', sino un trabajo 'agradable': lo que más importa es el efecto." Broch (citado en Alavez, 2014, p. 76).

Tabuenca (2011) acota que eventualmente, esta significación cobró sentido en la obra almodovareña, pues cada una de sus cintas figuran como una pieza de rompecabezas.

"Actualmente, el término *kitsch* se utiliza de manera indiscriminada más en cuestiones que versan en torno a moda, diseño y estilo de vida que en cuestiones propiamente relativas al arte." (Alavez, 2014, p. 75)

Así, el autor apunta diferentes contextos en los que está presente el *kisch* para facilitar su comprensión. En este sentido, sostiene que se habla de la moda *kitsch*, también conocida como *prêt-à-porter*, cuando se combinan de manera aleatoria prendas de vestir en tonos saturados o con estampados que estén lejos de lo delicado, así también como cuando se usa una sobrecarga de accesorios.

Habla sobre la cultura kitsch cuando se mantienen en el tiempo ciertas festividades populares que por lo general han estado arraigadas a los estratos sociales más bajos. También, agrega que el diseño de interiores *kitsch* es aquel caracterizado por combinaciones eclécticas.

Por parte del estilo de vida kitsch, Alavez (2014), menciona *la haute cuisine*, la cual describe como aquel tipo de cocina que incorpora antojos en sus menús y que, generalmente, están presentes en edificios abandonados y acondicionados con muebles de diseñador.

Arguillol y Jiménez (citados en Tatarkiewicz, 2001) alegan:

> (…) es muy difícil distinguir un kitsch que sea evidente, un producto pseudo artístico, de una producción artística de alto nivel que cumpla por lo menos con los mínimos requisitos estéticos. Las obras típicas del kitsch cumplen las condiciones que se especifican en la definición, pues reproducen la realidad y pueden al mismo tiempo deleitar o emocionar a aquellos receptores que estén menos educados. (p.19)

Hubo dos épocas del *kitsch*: la primera, donde se consumía esta tendencia sin realmente tener una noción de su existencia; la segunda, en donde ya el *kitsch* se configuró como un fenómeno cultural en tanto se integró en el gusto cotidiano. Este último, es el aspecto que llama la atención de Almodóvar para hacer uso de esta tendencia en la estética de su cine. (Tabuenca, 2011).

> Tradicionalmente el cine ha tenido en la industria de Hollywood una fábrica para convertir casi todo en kitsch, algo muy evidente en las películas de los años cuarenta y cincuenta, en las que el malo tenía cara de malo y las chicas buenas se casaban y las malas no. Estos estereotipos, empleados de una manera más reiterativa en la etapa inicial de Almodóvar, aparecen utilizados de una forma más consciente a lo largo de todas sus películas, aunque siempre con cierto distanciamiento cariñoso. (Tabuenca, 2011, N1 Vol.1, p.93

"Se puede afirmar por lo tanto que el *kitsch* es un producto estético y un producto sociológico e ideológico de los tiempos modernos, algo que la obra del director manchego expresa por medio de distintos estilos." Tabuenca, (2011) N 1 Vol.1, p. 93

Alavez, (2014) sostiene que, en la contemporaneidad, las consideraciones sobre lo *kitsch* son las que se identifican con aquello del mal gusto, y que, después de la reinterpretación y la observación del *connoisseur* pasa a ser de buen gusto.

(Tabuenca, 2011, p. 4) afirma:

> El kitsch adoptado por la posmodernidad aparece en las películas del manchego. En ellas, figuritas de plástico o escayola decoradas con colores brillantes llaman la atención y solicitan el derecho a compartir los medios de representación con los objetos refrendados por la considerada 'alta cultura'.

(Alavez, 2014) "(…) el artista kitsch no necesariamente posee una técnica deficiente, sino que, como sucede en ambos casos, la técnica puede convertirse en un artificio más para el efectismo que fomenta el disfrute superficial de las obras." (p. 77)

Tabuenca, (2011):

> El universo de los Costus, representación más kitsch de las tradiciones españolas, desde la iconografía flamenca típicamente española a la religiosa, pasando por las mitomanías españolas con influencias del pop americano, es la expresión más evidente de la personalidad y el estilo del director. N 1 Vol.1, p. 91

El autor opina que el objetivo de Almodóvar al plantear un universo *kitsch* en su cinematografía parte del hecho de querer reflejar la realidad vivida en su país, España. En otras palabras, esta tendencia en su arte implicaba la democratización o proletarización de las artes en su cinematografía.

> Almodóvar no era un director kitsch, sino un creador que se valía del kitsch inherente a la cultura popular española para crear los contextos y ambientes de sus historias. Su originalidad residía en ser fiel a sus raíces culturales, pero dándoles una visión estética más moderna. (Tabuenca, 2011, N 1 Vol.1, p. 92

El autor alega el cineasta español pretende hacer frente a algunas posturas como las planteadas por Hauser, quien considera que el *kitsch* no es un arte, sino en pseudoarte, un sueño, una percepción idónea de la realidad que surge a raíz de una fantasía de la felicidad.

> (…) nace de una creencia en la insignificancia de los antagonismos sociales y del frívolo optimismo de que uno puede pasar sin más de una clase social a otra, del mundo de las ilusiones al de la realidad, del ámbito de los sueños a la utopía de las satisfacciones. (Tabuenca, 2011, N 1 Vol.1, p.92)

Moles (citado en Polotto, 2010) define cuatro criterios en que los objetos al reunirse pueden crear una estética kitsch: 1. El amontonamiento: Departamentos minúsculos llenos de elementos innecesarios.

2. Criterio de heterogeneidad: Los elementos reunidos no se relacionan entre ellos.

3. Criterio de antifuncionalidad: Los elementos reunidos se relacionan entre ellos.

4. Criterio de autenticidad *kitsch*: Tiene que ver la idea de sedimentación, lo que quiere decir que realmente no es intencional crear la estética *kitsch.*

Asimismo, Moles (citado en Polotto, 2010) reúne cinco principios que permiten definir a un objeto como *kitsch:*

1. Inadecuación: Existe una desviación entre el objeto y su finalidad. (…) Tiene que ver con la antifuncionalidad.

2. Percepción sinestésica: Se refiere a la acumulación en un solo objeto para aglomerar la mayor cantidad de canales sensoriales posibles. La idea de arte total es algo propio de la sociedad burguesa.

3. Principio de mediocridad: Los elementos *kitsch* son mediocres mientras sea un arte al alcance de las masas.

4. Principio de confort: Tiene que ver con la satisfacción que siente el hombre al consumir algo.

2.2.2.1.4 Almodóvar y lo camp

Sobre el camp, Eco (2004) dice: “Es el amor por lo excéntrico, por las cosas que son lo que no son.” (p. 411)

(Alavez, 2014) Agrega que, luego de la correcta reinterpretación y la mirada sabia de quien conoce, el *kitsch* se convierte potencial estéticamente, y, por consiguiente, pasa a ser de buen gusto. De esta forma, explica que esta apreciación coincide mucho más con lo *camp* que con lo *kitsch,* y he allí la importancia de establecer una diferenciación entre ambos términos.

“Un espacio diseñado con gusto camp −y no kitsch− simula un encuentro aleatorio de objetos y estilos (…)” (Alavez, 2014, p. 75)

> Ante la tergiversación ordinaria del término kitsch y su confusión con lo camp, es necesario informar, (…) los orígenes de la utilización del término kitsch, que, si bien son turbios, distintos autores coinciden en que su germen está en Europa Occidental en la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con los etimólogos Friedrich Kluge y Alfred Götze, el termino kistch se debe al inglés sketch como testimonio de la búsqueda insaciable de esbozos y obras de arte baratas por parte de los turistas estadunidenses que visitaban Múnich cerca de 1870. (Alavez, 2014, p. 75)

El Mundo [Página en línea] Lo *camp* se refiere a la sensibilidad que no se basa en el amor a lo natural, sino más bien a lo artificial y a la exageración según Susan Sontag, lo cual enmarca su estilo dramático, que a su vez define el visual manifestado entonces por medio del arte kitsch.

> En el gusto por lo camp se despierta un sentimiento de simpatía por lo ajeno y por el pasado, siempre y cuando ese vínculo se realice de manera sensiblera y poco intelectualizada. Lo camp coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si éstas se encuentran en circunstancias culturales ajenas. (Alavez, 2014, p. 75)

Almodóvar usa el recurso del *camp* de manera inteligente, pues se las arregla para que los errores luzcan como intencionales y encantadores. El cineasta se fundamenta en este principio estético al considerar que cuando una película tiene unos cuantos defectos, es, por consiguiente, una película defectuosa; pero que, si una cinta tiene, en cambio, varios defectos, entonces esto constituye un estilo. (Tabuenca, 2011)

Almodóvar, claramente le debe mucho al *Cutre Lux*, arte español de sensibilidad *camp* por excelencia, creado por su compañero de militancia durante la Movida Madrileña, Paco Clavel, que tiene como fin hacer que lo vulgar sea transformado en objeto transgresor y artístico, borrando la línea divisoria entre el arte y el mal gusto. (Atehortúa, 2014) [página web en línea]

"El camp coincide con el dandismo en su búsqueda por nuevas experiencias aun si estas se encuentran en circunstancias ajenas." (Alavez, 2014, p. 75)

2.2.2.1.5 Almodóvar y la pintura

Salas González (2014) explica:

> Almodóvar es uno de los cineastas más personales de las últimas décadas. Basta con ver un solo plano de cualquiera de sus películas para adivinar su autoría. En la configuración de tan particular universo juegan un importante papel las influencias de otras disciplinas artísticas, caso de la pintura. En ocasiones Almodóvar compone planos directamente inspirados en obras pictóricas, tanto del arte tradicional como, muy fundamentalmente, del contemporáneo. (p. 2)

Salas González (2014) alega que la vinculación del cine almodovariano con la pintura está presente en una variedad de modalidades: carteles publicitarios, títulos de crédito, el uso de obras pictóricas como parte de la escena y la composición de los planos.

> (Navarrete-Galiano, 2011) Almodóvar cuenta con el arte pictórico y con los creadores del mismo, desde los inicios de su filmografía. En ocasiones la pintura será un complemento artístico y en otras se verá implicada en la dramaturgia interna de la narración almodovariana. Es decir, los temas, su universo simbólico e icónico (…) se verá refrendado en muchas ocasiones por la presencia de cuadros y creaciones pictóricas originales. (p. 9)

Navarrete Galiano (2011) explica que el plano de un filme puede estar compuesto igual que un cuadro. Así pues, indica que Almodóvar consigue esto constantemente a través de varias técnicas, como por ejemplo el uso de horizontales y verticales, los puntos de fuga y la variación en los tipos de angulación. En función del encuadre se verá reflejado el plano que se querrá lograr, así como el resto del discurso de la toma ejecutada, la cual se encuentra dentro de un compendio sintáctico que está construido y elaborado por el montaje.

"Almodóvar por su composición y planificación de su sintaxis fílmica es capaz de crear pintura, de realizar elementos pictóricos con su cámara y componer en ocasiones verdaderos cuadros, plasmados en un fotograma." (Navarrete-Galiano, 2011, p. 10)

El autor explica que ya sea por la recreación de pinturas existentes o por una nueva conceptualización del arte pictórico, el director manchego realiza y presenta la pintura en sus obras fílmicas de cuatro formas diferentes que se agrupan en dos vertientes a través del uso de artilugios ópticos:

1. Incorpora cuadros. Es decir, usa pinturas ya conocidas en los espacios donde se desarrollan sus películas y plantea la creación de nuevos cuadros para sus títulos de créditos o carteles.
2. Crea nueva pintura. Por un lado, la recreación de cuadros conocidos, o por la conceptualización de lo que se conoce como *tableaux vivants*; y por otro, origina nuevas pinturas influenciadas por pintores (abstracción, realismo) por medio de la técnica o la sintaxis fílmica.

2.2.2.1.6 Almodóvar y el Pop Art

"Si bien el expresionismo abstracto dominó todo el panorama del quehacer plástico norteamericano de la década de los 50, tanto los artistas como el público comenzaron a exigir nuevas formas de expresión." (Álvarez del Real, 1990, p. 226)

> (...) por primera vez el arte se nutría y reflejaba "la cultura de masas", es decir, la actitud materialista, el vacío espiritual, la sexualidad, etc., que habían conformado el milagro norteamericano. Por ello vale aclarar que el término 'popular' (pop), no se refiere a la creatividad del pueblo, sino más bien a la ausencia de esta. El movimiento lo que brinda es una visión, si no crítica, sí desilusionada de la realidad. (Álvarez del Real, 1990, p. 230)

El arte pop tiene su base en dos movimientos capitales que marcaron el desarrollo del arte en el siglo XX: el dadaísmo y el surrealismo. A su vez, la escritora agrega que el grafismo de Léger y las experimentaciones de Duchamp. (Álvarez del Real, 1990)

El autor alega:

> Por primera vez un movimiento fue reconocido por el público y los coleccionistas antes que, por la crítica, y esto era debido a que el Pop Art se apoyaba en códigos socio-culturales de fácil decodificación para el gran público, y en su sentido más superficial, sus contenidos y formas −simples y

> divertidos−eran de fácil acceso para la generalidad. (Álvarez del Real, 1990, p. 227)

A raíz del surgimiento del *Pop Art*, los artistas tradicionales consideraban a este movimiento escaso de sinceridad emocional, ya que se basaba, mediante la técnica del *drip*, en la imitación y la simulación de las cosas. Esto, para la autora, implicaba una contradicción en cuanto al valor original de esta corriente, el cual era la expresión individualizada de los estados emocionales.

> Los postulados ideológicos del movimiento eran ampliar los objetos artísticos a todo aquello que hasta ahora era considerado indigno del arte. Así entraron en las manifestaciones plásticas las tiras cómicas, las ilustraciones de las revistas, los objetos fabricados en serie, los hot dogs, etc. (Álvarez del Real, 1990, p. 229)

Álvarez del Real (1990) sostiene: "las imágenes publicitarias, los objetos concretos, pasaron a convertirse en elementos plásticos, lo que trajo como consecuencia que el público hiciera una recepción ideológica simplista del fenómeno y enajenara su esencia, que era en sí, una crítica irónica." (p. 227)

> La reproducción de objetos manufacturados, de rostros −bien fotografiados o de comics −seriados, y, por ende, anónimos y hasta inexistentes, pero representativos de una estructura social determinada, manifiesta una abierta actitud crítica, puesto que el Pop art, fue más bien un reflejo frío (cool) del medio, fue, sin duda, una valoración irónica −y, en consecuencia, crítica− de las propias condiciones sociales que le dieron origen y vida. (Álvarez del Real, 1990, p. 231)

(Tabuenca, 2011) "Todos los elementos pop perviven en el mundo del realizador, tanto en el campo profesional como en el personal." (p. 91)

> No es sólo un director, es un artista del pop art. Se podría bajar el volumen de las películas y simplemente visualizar las imágenes. Lo magnífico de Almodóvar es la combinación de diferentes estéticas que simplemente no pegan unas con otras, pero que de alguna manera lo que podría ser un total caos se convierte en algo maravilloso. Espinet (citado en Giralt, 2012) El Mundo [página web en línea]

Álvarez del Real (1990) comenta: "Andy Warhol y Lichstenstein, (…) no se molestaban por crear sus imágenes, sino que las tomaban hechas de la realidad. Este

último empezó a utilizar la serigrafía comercial que le permitía encargar a otros la realización de sus obras." (p. 230)

2.2.2.1.6.1 Andy Warhol

Cuando Tabuenca (2011) menciona la irrefutable presencia del arte pop en la estética del manchego, hace especial énfasis en el artista Andy Warhol, de quien describe: "siempre rodeado de actrices, drogadictos, travestís, músicos y seres de todos los estratos sociales, algo que queda de relieve en los personajes de la filmografía almodovariana."

> El hecho de formar parte de la Movida y de ser una de sus cabezas más visibles hizo que el cineasta se convirtiese en el más directo discípulo de Warhol, no solamente en España, sino también en todo el mundo (…) Los homenajes al artista americano son constantes en la obra de Almodóvar desde su primer largometraje, Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, donde ya aparece Interview, revista que Warhol editó en Nueva York. Tabuenca, (2011) N 1 Vol 1, p. 90-91

Sobre esto, Holguin (citado en Tabuenca, 2011) comenta: "las relaciones que este movimiento guardó con el desarrollo del pop americano, en su faceta artística y lúdica, hace que ambos movimientos lleguen a canalizarse en uno solo." N 1 Vol 1, p. 91

2.2.2.16.2 Roy Lichtenstein

Otra de las máximas influencias del arte pop en la obra almodovareña es el americano Roy Lichtenstein, quien llevó el *comic* a tomar lugar dentro la categoría del arte, modalidad presente tanto en la literatura, específicamente en las fotonovelas, como en el cine, claro ejemplo de esto, el cine de Almodóvar. (Tabuenca, 2011)

"El artista del Pop Art convierte al objeto común en artístico por sí mismo. Ejemplo de esto es la serigrafía de Roy Lichtenstein." (Álvarez del Real, 1990, p. 229)

2.2.2.17 Almodóvar y el Surrealismo

(Salas González, 2014) señala que la influencia pictórica de Pedro Almodóvar viene también de viejas vanguardias como el surrealismo cuando dice: “el universo Almodóvar se puede calificar, entre otras muchas cosas, de surrealista, por lo que tampoco nos ha de extrañar que precisamente el surrealismo ocupe un lugar de preferencia a la hora de surtir referentes pictóricos a su cine.” (p. 75)

> El surrealismo es una desafección burguesa; que sus militares lo creyeran universal es solo un indicio más de que es propiamente burgués. Como estética que anhela ser una política, el surrealismo opta por los desvalidos, por los derechos de una realidad apartada o no oficial. (Sontag, 2006, p. 83)

De esta forma, Salaz González (2014) apunta que en el cine de Almodóvar se encuentran numerosos referentes vinculados a ciertos artistas de importancia del siglo XX. Estos, en su mayoría, pertenecientes al Pop-Art o a cualquiera de sus variaciones; en particular las más relacionadas a lo *kitsch*, que representa un concepto estético inherente al universo que aborda el director manchego.

> (…) las referencias a ciertas obras de Magritte, Dalí o Kubin se nos han revelado como extraordinariamente eficaces y sutiles. El hecho de componer determinados planos inspirándose libremente en aquellas pinturas sólo se puede interpretar como un ejercicio de guiños a los espectadores más avezados, aquellos que cuentan con un mayor bagaje cultural y artístico. La mirada cómplice que el cineasta establece con este sector de su público se nos antoja un fenómeno digno de ser subrayado y valorado, contándose entre los indiscutibles aciertos de uno de los directores más controvertidos, polémicos e irregulares de las últimas décadas. Salas González, (2014) N 2 Vol. 14, p. 82

CAPÍTULO III: La fotografía

3.1 La fotografía

Para Barthes (1989) la fotografía es razón de tres prácticas, emociones o intenciones: hacer, experimentar **y** mirar. Asimismo, describe tres aspectos fundamentales de la misma: el *operator* [itálica añadida] que se traduce en el fotógrafo, el *spectator* [itálica añadida], quien observa la foto y, por último, el blanco o el referente, quien es la persona o el objeto fotografiado.

Vásquez Escalona, (2011) afirma: "(…) la fotografía es una cita, una representación, una apariencia de la realidad." (N°16 Vol.8, p.13)

Smith (citado en Incorvaia, 2010) alega:

> La fotografía es, a lo sumo, una pequeña voz, pero llega de vez en cuando y no siempre es verdad que una única foto, mirando un conjunto, seduce nuestros sentidos al punto de desembocar en una toma de conciencia. Todo depende del que la mire. Ciertas fotos suscitan tal emoción que engendran la reflexión … La fotografía es una pequeña voz. (…). Si es bien concebida, conseguirá hacerse escuchar. (p.129)

Sobre el referente en la fotografía, Barthes (1989) explica que hace veces de simulacro y lo denomina como *Spectrum de la Fotografía* [itálica añadida], en tanto el mismo está relacionado con el espectáculo y el retorno de lo muerto. A su vez, señala que las funciones de la fotografía para el operator son informar, representar, sorprender, hacer, significar y dar ganas.

Además, el filósofo define otros dos aspectos en su análisis: el *stadium* [itálica añadida] y el *puctum* [itálica añadida]. El primero lo define como aquella particularidad que llama la atención en el fotógrafo o aquel elemento que este aplica en su realización para hacer interesante la fotografía. El segundo, como el mismo denomina "perturbador del stadium*"*, se remite a aquella huella o casualidad que el fotógrafo utiliza para emitir un mensaje distintivo en su trabajo.

> El *stadium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta, *I like/I don't*. (…) Pertenece a la categoría del *to like* y

> no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos 'bien' (Barthes, 1989, p.58)

"(…) punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte (…) es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)." (Barthes, 1989, p.59)

El autor señala que lo que es la fotografía para el operator no será igual para el spectator, ya que el primero toma su visión desde lo que quiere encuadrar mediante el agujero de la cámara, mientras el segundo solamente recibe parte de esta percepción al presenciar una revelación química.

Colorado, (2015) opina sobre esto: "En cierto sentido el observador le roba la imagen al fotógrafo. El lector se apropia de la fotografía (…)" Oscar en Fotos [página web en línea]

Soulages (citado en Colorado, 2012) expresa:

> La obra fotográfica no es ya entregada llave en mano, con sus instrucciones de uso y sus prohibiciones: es una obra abierta, necesariamente abierta, obra viva que adquiere una dimensión nueva y un destino nuevo en cada realización: y la historia de la obra también está viva, porque cada recepción puede ser una nueva recreación. Oscar en Fotos [página web en línea]

Barthes (1989) explica que una foto se compone de dos vertientes: un referente y un significante. De este modo, la fotografía no es ajena a su referente, pues nunca se podrá distinguir de lo que ella en sí misma representa. Esto no es algo fácil de notar, o bien, no se percibe inmediatamente por todo el mundo. El significante necesita, por tanto, un acto de sabiduría o reflexión, particularidad que se le facilita más a los profesionales en fotografía que al común denominador.

Vásquez Escalona, (2011) opina: "la fotografía rompería con la continuidad de lo real. Esa discontinuidad contenida en la imagen fotográfica es el origen de su ambigüedad. Tal ambigüedad disminuiría si lo narrado en las imágenes surge del imaginario cercano a quienes intentan interpretarlas." (N16 Vol.8, p.312)

Para Colorado (2015) la fotografía como mensaje no es fácil de interpretar porque contrario a lo que se piensa, el código visual no es universal. Los significados de las fotos no se descifran a través de códigos habituales porque todo código de lenguaje es arbitrario.

Barthes, (1989) opina, sin embargo: "la fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual*, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (…) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera." (p.29)

Por otro lado, Badger (citado en Colorado 2015) parece estar de acuerdo con Vásquez y Escalona cuando afirma:

> La fotografía crea un discurso entre el mundo y nosotros, un discurso que jamás es neutral, ni siquiera -o más bien, sobre todo- cuando la imagen que nos brinda es obra de un satélite o una 'cámara de vigilancia'. Y aun cuando el fotógrafo y la cámara fueran neutrales, el observador no lo sería. Oscar en Fotos [página web en línea]

"Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente." (Barthes, 1989, p.29)

Según Colorado (2015) la fotografía nunca es neutral porque las elecciones del fotógrafo afectan al sujeto. Sin embargo, opina que el resultado de la fotografía dependerá de la conexión entre ellos.

Vásquez Escalona, (2011) ahonda en esto al decir:

> El fotógrafo no es el sujeto que revuelve la vida de unos seres y acontecimientos que serían su objeto de investigación. Al contrario, se esmera en la búsqueda del otro, en el encuentro en condiciones de similitud como posibilidades de autenticidad. Desde métodos de búsqueda, de análisis y comparación aprendidos desde disciplinas como la antropología y la sociología. Entre estos métodos se incluirían los trabajos de observación en el ámbito a fotografiar, diversidad e interés de las fuentes, historias de vida, relatos orales sobre hechos históricos. Aunado a esto, convivirían en

> el trabajo de indagación visual del fotógrafo asuntos manifiestos como la necesidad del otro, disposición para la alteridad que difuminaría las líneas de separación entre sujeto y objeto, su participación en lo observado y su inmersión en la realidad que se va a representar en imágenes, especie de visados para reconocerse en la otredad. (N 16 Vol.8, p.303)

Barthes (1989) sostiene que, erróneamente, la fotografía suele clasificarse en tres categorías distintas. La empírica, donde entran profesionales y aficionados; la retórica, la cual se distingue por los paisajes, objetos, retratos, desnudos; y, por último, la estética, donde toman lugar el realismo y el pictorialismo.

Sin embargo, el autor acota:

> La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se, como la leche. Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. (Barthes, 1989, p.32)

El autor opina que la semiología de la fotografía está sujeta únicamente a los resultados de pocos retratistas porque para el resto de los fotógrafos, una buena foto es aquella que apenas vagamente, induce a pensar.

Sontag (2006) opina por su parte:

> Las fotografías causan impacto en tanto que muestran algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa; en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror. El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa. p.37)

Barthes (1989) difiere en cuanto al postulado de Sontag (2006) cuando alega: “la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal puede hacer presa en el proceso institucional de la significación.” (p.26)

El autor ahonda en esto cuando explica que mientras más directo sea el trauma, más difícil resulta la connotación; es decir, el efecto de una foto será inversamente proporcional a su efecto traumático. La connotación fotográfica es un ejercicio institucional que se caracteriza por tranquilizar al hombre, no desequilibrarlo.

Para Vásquez Escalona (2011) el fotógrafo se valdrá de su capacidad creativa para llevar un discurso mediante reflexiones y análisis personales que le permitan llevar su ojo a lo que quiere retratar, lo cual realizará por medio de su experiencia y permitirá naturalmente que sus fotografías tengan una marca propia.

Es por eso que el fotógrafo narra y describe a través de sus imágenes, pero lo más importante es que a través de sus fotos interpreta el mundo que ve, haciendo sus cómplices a todo aquel humano u objeto que se refleje en estas imágenes capturadas por él. (Vásquez Escalona, 2011)

El autor sostiene que el fotógrafo toma una imagen en un determinado momento porque ha estudiado con antelación el comportamiento de los seres que quiere retratar, porque sabe dónde encontrar lo que ha estado buscado, porque sabe lo que quiere reflejar. Así, es imperante que el fotógrafo mire antes, mire durante y mire después de ejecutar su acción, pues esta exploración le permitirá exteriorizar algo novedoso.

Por su parte, Colorado (2015) agrega que el observador casual roza la fotografía, mas no la contempla. Es pues, la contemplación la única manera de que la imagen propicie algo en el lector. En este sentido, la observación nunca es pasiva sino activa y es necesario pasar la frontera visual para interpretar el contenido fotográfico. [página web en línea]

Barthes, (1989) comparte la opinión de Colorado (2015) cuando dice: “en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.” (p.73)

Colorado (2015) hace énfasis en que el mensaje fotográfico no siempre será recibido de la manera que el fotógrafo desea. Para explicar esto de una forma más amplia y clara, determina cuatro posibles relaciones de mirada entre emisor y receptor:

Mirada documental-intención documental: Este caso toma lugar cuando la imagen se ejecuta con una intención documental y el destinatario la comprende de la misma forma. El fotógrafo y el lector están entonces, en consonancia.

Mirada artística-intención artística: Se evidencia cuando la intención del fotógrafo es generar arte mientras que el lector lo interpreta también como arte. En este punto es imperante que el observador cuente con el contexto necesario para descifrar el mensaje que emite el artista.

Mirada artística-intención documental: El productor crea un documento, pero el receptor interpreta una obra de arte. Aunque el punto de partida del fotógrafo haya sido distinto, la lectura siempre estará abierta para el observador.

Mirada documental-intención artística: Este caso es el comúnmente asociado con el "artista incomprendido". El artista pretende comunicar algo y el público no lo asimila. Oscar en Fotos [página web en línea]

Costa (citada en Colorado, 2012) opina:

> Las imágenes (…) no son objetivas ni subjetivas. Son por naturaleza, intersubjetivas. Son el punto de encuentro del sujeto que las ha producido con una determinada intencionalidad y otro sujeto que las contempla desde su interpretación. Es la mirada de cada quien la que hace el significado." Oscar en Fotos [página web en línea]

Vásquez Escalona (2011) da su opinión cuando explica que el fotógrafo podrá acercarse a una fotografía exenta de artificios cuando indague respecto a las cotidianidades que vive día a día. Esto sugiere en otras palabras: mirar, anotar y reflexionar sobre la vida

Colorado (2015) concluye al mencionar la importancia de cierto bagaje cultural para apreciar y comprender la fotografía. El problema radica pues, en el hecho de pensar que una imagen expresa todo su contenido desde la superficie, cuando realmente esto se remite a lo icónico de la imagen y no convoca una lectura profunda sobre lo que el fotógrafo trasnmite. [página web en línea]

3.2 La fotografía como documento

La fotografía ha permitido un registro de vida a raíz de su nacimiento y su implementación, pues desde su origen evidenció las características, modos y costumbres de la sociedad. Es por eso que se considera un documento visual que sirve como portal de información valiosa y determinante, decodificada según los parámetros culturales y sociales en que se desarrolla. (Incorvaia, 2010)

Para la autora, fotografía debe poseer esencialmente humanidad, puesto que detrás de la imagen que se contempla, queda marcado aquel objeto, paisaje o persona que para un determinado momento fue importante para alguien. Por esto, la fotografía se relaciona estrictamente con la historia.

> La palabra documento remite, según la definición de la Real Academia Española a 'diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos'. En su segunda acepción es 'escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo'. (Incorvaia, 2010, N13 Vol 13, p.127

Para Colorado, (2012) la fotografía tiene el poder de llevar al espectador al lugar exacto de los hechos, al mismo tiempo de la acción: "Desde un análisis semiótico, toda fotografía es un índex, una huella. (…)" Oscar en fotos [página web en línea].

Para Barthes (1986) el código fotográfico no es natural o artificial, sino histórico o bien, cultural. Es decir, la connotación fotográfica se basa en signos tales como gestos, actitudes, expresiones, colores y modismos: "la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero." (p.23)

Dubois (citado en Alonso Martínez, s.f,) arguye:

> La fotografía, por su génesis automática manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no indica a priori que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético." (p. 165)

“La fotografía comenzó como un vehículo perfecto para el recuento histórico, el archivo de datos, la preservación de huellas. En resumen, para preservar la memoria de la humanidad.” Colorado, (2012) Oscar en fotos [página web en línea]

“La historia de la fotografía como una rama de la investigación documental y/o como una ciencia interdisciplinaria difiere según los países y las culturas que la aprehendieron.” (Incorvaia, 2010, N13 Vol 3, p.127)

Colorado (2012) asegura que todo fotógrafo crea un documento porque el registro siempre estará presente:

“todos los fotógrafos hacemos fotografía documental, pero después todo depende de la interpretación de cada quien, si hay más o menos poesía, o imaginación.” Iturbide (citada en Colorado, 2012) Oscar en Fotos [página web en línea]

Barthes (2016) afirma que la lectura de la fotografía siempre es histórica, pues depende de la sabiduría del observador, tal como si el lenguaje fotográfico fuera una lengua en la que se requiere de un previo conocimiento.

No obstante, el escritor aclara en su libro *Lo obvio y lo obtuso:*

> (…) el análisis de los códigos permite quizá definir históricamente una sociedad con mayor facilidad y seguridad que el análisis de sus significados, ya que estos a menudo pueden aparecer como trans-históricos, como pertenecientes a un fondo antropológico en mayor medida que una auténtica historia (…) (Barthes, 1986, p. 27)

“Para la historia la fotografía es un documento que transmite información y nos sitúa en un tiempo y espacio determinado. Ese recorte de la realidad, que también hoy es puesto en discusión.” (Incorvaia, 2010, N13 Vol 13, p.127)

Para Colorado (2015) la fotografía adquiere vida propia una vez que, materializada en la realidad, es observada por otra persona distinta al fotógrafo. Esto quiere decir que−a no ser porque el realizador manifieste la intención de su obra− la imagen estará sujeta a la variedad de significaciones que puedan surgir de los lectores. Oscar en Fotos [página web en línea]

> Muchos fotógrafos dicen que una vez en manos el público, la fotografía deja de ser suya porque, aunque importan las ideas y conceptos del autor, así como sus intenciones, el receptor re-crea la fotografía con cada mirada. Una mirada informada obtendrá una experiencia más rica, mientras que el lector casual pasará casi todo por alto. Colorado, (2015) Oscar en Fotos [página web en línea]

Hallar un código de connotación en la imagen fotográfica consiste en apartar, separar y categorizar los elementos históricos presentes; es decir, todo lo que en la superficie fotográfica pueda extraer al lector de su sabiduría o cultura. (Barthes, 1986)

La fotografía tiene dos vertientes: "como documento −registro de una interpretación de la realidad−o como eje documental –testimonio social de lo que se representa ante nuestros ojos− para realizar ese registro que la vida nos ofrece." (Incorvaia, 2010, N13 Vol 13, p.129

Kossor (citado en Incorvaia, 2010) dice: "algo que refleja y documenta en su contenido no sólo una estética inherente a su expresión, sino también una estética de la vida en un momento de la historia." (N13 Vol 13, p.128)

"Así, para muchos, toda fotografía es un documento a partir de su concepción y depende del momento histórico, la ideología que denote y el criterio estético de su autor." (Incorvaia, 2010, N13 Vol 13, p. 127)

"(…) cuando se analiza el concepto de la fotografía (…) y aun incurriendo en áreas filosóficas, salta el criterio de la tecnicidad de la imagen, o sea del soporte que la sustenta." (Incorvaia, 2010, N 13 Vol 13, p.190)

Incorvaia (20120) concluye al decir que el carácter histórico en la fotografía ha sido puente de unión entre las distintas comunidades a nivel global, pues ha sido un factor complementario muy importante a la hora de indagar en procesos históricos amplios y relevantes.

3.3 La Fotografía artística

"Para muchos la fotografía es considerada un arte, pero no toda fotografía es artística." Anónimo, (s.f.) Foto Nostra [página web en línea]

Para Colorado, (2015) la fotografía artística está plenamente ligada al arte conceptual porque en él, la idea del realizador es lo que determina el objetivo de la obra. Lo mismo pasa en la foto artística; sin embargo, el autor considera que mientras el fotógrafo use una forma conceptual de arte, el obrar artístico será superficial en tanto se está interviniendo dentro de la realidad. En otras palabras, las ideas del fotógrafo artístico son condicionantes para crear arte.

> Antes, el fotógrafo aficionado se limitaba a tomar fotografías de momentos significativos con sus seres queridos, y muy de vez en cuando, solo si su intuitivo criterio estético lo demandaba, tomaba alguna fotografía con fines artísticos; hoy se capturan y comparten fotografías al por mayor: las redes sociales y demás soportes de telecomunicación virtual se saturan tanto de imágenes de momentos emotivos personales como de muchísimos momentos que cautivan el afán estético de quienes la fotografían. (Alavez, 2014, p. 77)

La fotografía artística consiste en crear un concepto que posteriormente será fotografiado. Depende esencialmente de la creatividad del fotógrafo y de los recursos que este tenga para plasmar en la imagen lo más cercano a su idea. En definitiva, está pensada con el objetivo de transmitir emociones y sensaciones en particular. (Anónimo, s.f.) Foto Nostra [página web en línea]

Colorado, (2015) La idea formulada por el artista es fundamental para construir la imagen que se tiene en mente, porque la fotografía figura como medio para plasmar un concepto y convertirse en un hecho artístico. Empero, con el fin de que esta idea sea interpretada de la misma forma que el artista espera, se requiere, por parte del receptor, de un poco de conocimiento sobre el tema. De lo contrario, no entenderá totalmente la intención del artista. Oscar en Fotos [página web en línea]

"La fotografía artística es la expresión de ideas y sentimientos por medio de la luz que se captura en una superficie sensible." Toro, (s.f.) Zona Cinco [página web en línea]

> La influencia de las corrientes artísticas y el advenimiento del cine, dotarán a la fotografía de una estética donde el erotismo y el juego visual cautivarán como ejes de una nueva expresión. Nombres tales como Man Ray, Alexander Rodtchenko, Lazlo Moholy Nagy, Herbert Bayer, entre otros, demostrarán las múltiples posibilidades que la fotografía brinda. Serán técnicos "creativos" tal como los define Bécquer Casaballe, que a través del trabajo "de laboratorio" establecerán documentos de profunda intensidad.

La foto artística va mucho más allá de la realidad, pues está determinada por la intención, los deseos, los sentimientos y los pensamientos del realizador. Por ende, contrario al resto de la fotografía, no solo se plasma la representación física que normalmente estaría en una foto.

En otro orden de ideas, el escritor asegura que la fotografía puede categorizarse de varias formas y explica que cualquier fotografía que no sea ideada por el fotógrafo, aunque genere emociones y sensaciones, no entra dentro de la fotografía artística, pues no está generada a partir de las ideas preconcibas del realizador.

Asimismo, el escritor alega que la subjetividad es el factor más presente en este tipo de fotos; por ende, habla más sobre el autor que sobre el objeto o sujeto retratado. Sin embargo, procura incorporar ciertos elementos universales para que pueda ser −en la medida de lo posible− entendida por un público.

> La fotografía artística no sólo transmite, sino que refleja la intención de su autor en una forma estética y técnica adecuada. Así, el momento en el que se realiza y/o expone también debe ir en consonancia con su contexto histórico, al igual que cualquier obra de arte. Escudero, (2016) Sara Escudero [página web en línea]

Un observador puede decodificar arte en una imagen fotográfica a pesar de que el fotógrafo −al tomar una fotografía− no hubiera codificado esto en primera instancia. (Colorado, 2012) Oscar en Fotos [página web en línea]:

> Como la fotografía está viva y en cada recepción se puede dar una nueva re-creación (cada observador crea una imagen diferente), el problema es que el autor podría tener una intención puramente registral y, sin embargo, convertirse en

> ojos del observador en una obra de arte. Colorado, (2012) Oscar en Fotos [página web en línea]

Colorado, (2012) postula tres claves para comprender la idea y el concepto de la fotografía artística:

1. Evitar la intencionalidad: A pesar de que cada realizador tiene una intención en particular, es importante que la fotografía sea una obra abierta, dispuesta a que cada lector pueda sacar conclusiones en función de su bagaje cultural y experiencias de vida. Esto, porque permite una multitud de nuevos significados a partir de la interpretación del lector.

2. De la obra a la conexión: Este punto trata sobre la conexión que debe hacer el fotógrafo con el público, más allá de la originalidad de su obra. Esto se puede lograr de distintas maneras, como, por ejemplo, haciendo combinando la fotografía con el diseño gráfico, con texto literario y demás.

3. De la pieza unitaria al cuerpo de obra: Este punto se refiere a la importancia de la realización de series, pues cuando se contempla una sola fotografía es más difícil descifrar su mensaje a cuando se observan varias. Una serie de fotos permite −en definitiva− un mayor eje de comprensión.

Colorado, (2015) concluye al decir:

> (…) la fotografía es una expresión artística donde la idea, el concepto, concebido a partir de las ideas de Marcel Duchamp, pueden ser claves fundamental para la creación de conexiones a partir del punto de vista del autor, y cuyo descubrimiento por parte del observador puede constituir una llave para descifrar el enigma de la fotografía artística (…) Oscar en Fotos [página web en línea]

3.4 El retrato

Colorado, (2012) considera: “La fotografía de identidad (pasaporte, carnet de conducir) resulta insuficiente para determinar la individualidad y eso se ha convertido en materia de reflexión para algunos artistas contemporáneos.” Oscar en fotos [página web en línea]

Barthes, (1989) en su libro *La Cámara Lucida* comenta que hay dos formas de ser fotografiado: la primera, cuando el fotógrafo mira al sujeto y ejecuta su labor sin que este último lo sepa, y la segunda, cuando el modelo es fotografiado habiendo a sabiendas de la labor que ejecutará *a posteriori* el fotógrafo.

El autor hace énfasis en esta segunda modalidad cuando dice que todo cambia una vez el sujeto reconoce que está siendo observado por el objetivo, pues ahora −en vez de ser capturado naturalmente −se dispone a posar y de esta forma, se fabrica inmediatamente en otro cuerpo. Para él, esto significa transformarse en imagen por adelantado.

"(…) la fotografía no es significante sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (mirada dirigida al cielo, manos juntas) (…) (Barthes, 1986, p. 18)

Viene siendo una transformación activa en tanto la fotografía crea al cuerpo o lo ajusta a su conveniencia. Dicho en otras palabras, −para Barthes (1989) − posar ante la cámara no implica mucho riesgo, pues la existencia de la persona en la fotografía estará supeditada a los intereses del retratador. Y aunque, esta sea una dependencia imaginaria, generará siempre angustia mientras el modelo no esté consciente, del resultado expositivo que tendrá ante la cámara.

El escritor agrega sobre esto que el sujeto cuando posa crea una especie de máscara para el objeto fotográfico: "me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos lo sepáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (…) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy, al margen de toda efigie." (Barthes, 1989, p. 39)

Contrario a hacer una fotografía que no coincida con la imagen real de un individuo, como trivialmente se estila en la sociedad, lo ideal es mantener la esencia del retratado, a pesar de la cantidad de fotos que se puedan sacar de una misma persona, de las posibles situaciones y de la edad. (Barthes, 1989)

“La fotografía sirve para derribar las antiguas fachadas y construir nuevas. La cámara capta ahora una renovada tipología de rostros que pueden incluir rostros falsificados, construidos, perdidos y recuperados.”

“(…) la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. (…)” (Barthes, 1989, p. 40)

> La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (Barthes,1989, p. 41-42)

El autor señala que, mientras un sujeto se deja fotografiar, lo que hace es imitarse a sí mismo, lo cual describe como una acción totalmente inauténtica: “La fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo (…)

> (Barthes, 1989) Imaginariamente, la fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. (p. 42)

En otro orden de ideas, el autor señala que un retrato puede tener infinidad de lecturas. Sin embargo, acota que cuando un individuo se descubre en el producto que resulta operación fotográfica, se convierte entonces, en toda una imagen; es decir, en la muerte en persona.

Así, los observadores de la fotografía, despojan al ser de sí mismo y lo convierten en objeto. Dicho en otras palabras, está a su completa disposición: se ha convertido en una imagen móvil, dispuesta a estar ubicada en cualquier lugar ser usada para cualquier fin.

> Puesto que toda foto es contingente (y por ello, fuera de sentido), la fotografía solo puede dar significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y su historia. (Barthes, 1989, p. 69)

Es aquí cuando el filósofo habla sobre la máscara de la fotografía. Explica que la sociedad desconfía del sentido, o no lo quiere del todo absoluto. Es decir, quiere un sentido en donde entre en juego un ruido que le quite veracidad.

Así pues, cuando una foto es demasiado impresiva es rápidamente rechazada, pues pierde esteticismo. Por ende, la fotografía de la máscara es lo suficientemente crítica como para inquietar: "Como distancia, la mirada social se sirve de una estética refinada que la convierte en vana: solo hay critica en aquellos que son ya aptos para la crítica." (Barthes, 1989, p. 71)

"Según los fotógrafos Van Moore y Joe Zeltsmann un retrato se puede componer según el modelo de la Venus de Cnido." (Rosso, 2012, p. 1)

> La venus de Cnido es una escultura del siglo IV AC obra de Praxísteles. Es una de las obras más populares en la antigüedad. Representa a Venus quitándose la ropa para entrar en el baño. Se encontraba en un santuario dedicado a Afrodita en la ciudad de Cnido. (Rosso, 2012, p. 1)

"Así como en tiempos pasados la Afrodita de Cnido (c.330 a.C.), fue un escándalo en algunas regiones, y fue catalogada como una obra grotesca y fea; en otros lugares fue reconocida como una obra hermosa." (Bermúdez Gutiérrez, s.f., p. 10)

Rosso (2012) sugiere ser cuidadoso al buscar esta escultura como referencia, ya que existen múltiples copias de la misma con cabezas que no corresponden a los cuerpos. Agrega a su vez, que la Venus Cnidia ha representado un modelo para muchas otras esculturas como la Capitolina, la Máxima o la Venus Medici, y que, la obra más perfecta de todas las que existen es la conocida como la cabeza Kaufman.

Sin embargo, Rosso (2012) opina:

> (…) probablemente Moore se equivocó de modelo y confundió la Atenea Lemnia con la Venus de Cnido. La Atenea Lemnia fue un regalo de los atenienses a los lemnios, es obra de Fidias y representa a la protectora de Atenas de pié, con la lanza en la mano izquierda y en la derecha el casco, lo que significa que la guerra ha terminado y viene la paz. La cabeza de la Atenea Lemnia se conoció en la antigüedad con el sobrenombre de la belleza. (p. 3)

Así pues, Moore (citado en Rosso, 2012) determina cinco distintos tiros del retrato que siempre serán funcionales para retratar correctamente a un modelo. A estos, los llama Los cinco tiros de Venus:

1. El perfil delantero.
2. Tres cuartos frontal.
3. Frontal.
4. Tres cuartos alejado.
5. Perfil trasero.

Rosso (2012) afirma, que según el fotógrafo Zeltsmann, el patrón de la Venus-Atenea permite ir directamente al objetivo y realizar, sin lugar a dudas, un retrato sin errores. Arguye que, de una misma pose, se obtienen cinco diferentes tiros de cámara, los cuales siempre estarán catalogados como retratos. Los explica definiéndolos como Los cinco tiros sobre un rostro real:

1. Perfil trasero: El rostro se muestra de perfil: medio ojo, media nariz, media boca y una mejilla. El hombro visible es hacia el cual no gira el rostro, lo que deja al torso frontal a la cámara. Aristeguieta, (s.f.) en su *Guía de lluminación* añade sobre este perfil, que el rostro está sacado desde la espalda del modelo.

2. Tres cuartos en avance: la mirada directa es hacia la cámara. Una mejilla queda completamente a la vista mientras que la otra queda a medias y la nariz no sale del perfil. La elección del lado a fotografiar depende de la posición de las luces artificiales, si hubiere, y de la forma de la cara del modelo.

Aristeguieta (s.f.) también define esta posición como Tres cuartos trasero y explica sobre la misma lo siguiente: “la cámara ve la mejilla del lado de espaldas y los dos lados de frente. Tres de las cuatro partes del rostro. La oreja oculta no llega a verse y se muestra el ojo lejano.” (p. 10)

3. Frontal: Del retratado se ven ambos ojos, sus labios enteros y sus dos mejillas completas. El hombro hacia el cual gira la cabeza queda ligeramente adelantado, y el otro un poco hacia atrás.

Aristeguieta, (s.f.) explica de manera más explícita este tiro de cámara en su *Guía de Iluminación* con el ejemplo de una mujer:

> El rostro está de frente y deja ver sus dos lados. El cuerpo, como es natural, nunca está de frente. El busto muestra la cabeza girada del lado contrario a los hombros, es lo que se llama 'pose femenina'. La línea de los hombros hace de soporte a la cabeza que es como una pelota que no debe rodar, sino quedarse quieta. (p. 10)

4. Segundo tres cuartos: La cara del modelo se encuentra tornada hacia el hombro lejano. Si la mirada queda frontal al rostro se aleja de la cámara, si la mirada se hace hacia la cámara aparece sesgadamente.

Aristeguieta (s.f.) también define esta posición como Tres cuartos delanteros y expone sobre ella lo siguiente:

> En este escorzo vemos tres de las cuatro partes del rostro: un perfil y el frontal. Se puede ver el ojo del lado estrecho, pero no la oreja. Además, las líneas que dibujan el lado lejano de la cara perfilan los rasgos sobre el fondo. Es escorzo frontal porque deja ver el pecho en vez de la espalda del otro escorzo. (p. 10)

5. Perfil delantero: El rostro se ve exactamente de perfil: medio ojo, media nariz y media boca. Como la cabeza está ligeramente ladeada hacia el hombro, la espalda queda visible a la cámara.

Aristeguieta (s.f.) también denomina esta posición de cámara como "perfil frontal", e indica sobre la misma: "el rostro se dibuja por la frente, la nariz y la barbilla mostrando solo medio frontal y la mejilla completa. Este perfil se llama frontal porque muestra el torso por delante, no por detrás." (p. 10)

3.5 Ensayo fotográfico

Para Vásquez Escalona (2011) El ensayo fotográfico parte de la misma premisa que un ensayo literario porque permite relatar una historia por medio de imágenes fijas. Dicho de otra forma, es una narración visual, la cual se construye a partir de una idea que es trabajada amplia y creativamente por el fotógrafo.

Herrera (citado en Vásquez Escalona, 2011)

> El ensayo fotográfico, similar al literario, se descuelga de una tesis o premisa que el autor desarrollará. El fotógrafo desplegará su capacidad creadora para argumentar con análisis, reflexiones e interrelaciones el universo que escudriñará visualmente para alumbrar el discurso ante sus semejantes. Esto lo abordará con un tratamiento lo más personal posible. Y será la huella troquelada de olor autoral. En este proceso, el fotógrafo describirá, narrará, pero sobre todo interpretará en imágenes su encuentro con el otro, a quien hace cómplice al ofrendarle a la fotografía como mediadora. Como vasija que empoza su imaginario. (p.307)

Para Incorvaia, (2010) un ensayo fotográfico es: "un modo de contar historias a través de las imágenes." (N 13 Vol.13, p.129)

Smith (citado en Colorado, 2015) quien fue el creador del concepto de foto ensayo alega:

> Un artículo gráfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, con cada foto en relación con las otras, de la misma manera que se escribe un ensayo. (…) Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre en la publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de notas gráficas. Oscar en Fotos [página web en línea]

Vásquez Escalona (2011) indica que el reconocimiento del ensayo fotográfico como género dentro de la fotografía es reciente. Además, coindice con Colorado (2015) cuando también afirma que Eugene Smith acuñó el género del *photo essay* [itálica añadida]. Así, el autor asegura que −para Smith− la observación participante, los trabajos de ciclo largo, la libertad creativa, la consciencia de la función activa del receptor, la unión de emociones y la reflexión son las condiciones fundamentales para abordar un foto ensayo.

"Podríamos decir que en el foto-ensayo la forma transforma al fondo, es decir, el *cómo* cambia el qué: dicho de modo más rimbombante, lo adjetivo altera lo sustantivo." Colorado, (2015) Oscar en Fotos [Página web en línea]

Vásquez Escalona (2011) alega que el ensayo fotográfico es un discurso visual largo que se compone por más de diez imágenes. Es, −en otras palabras− como la novela en la literatura, pero con fotografías. Estas, estructuradas de forma lógica, permiten

indagar en los pensamientos, sentimientos, reflexiones y hallazgos del realizador sobre un tema en el que ha dedicado un tiempo de estudio.

Cattaruza, (s.f.) opina:

> Un ensayo fotográfico es un grupo de fotografías realizadas con la intención de mostrar la visión del autor acerca de un tema de su interés, al que le ha dedicado un tiempo de estudio, de análisis, y sobre el que se ha formado una opinión que quiere transmitir buscando una coherencia estética a la hora de exponerlo. Dzoom [página web en línea]

Por su parte, De Palma (2012) afirma que el ensayo fotográfico es un "género periodístico fotográfico informativo que consiste en un fotoreportaje de profundidad, que oscila entre 15 y 25 imágenes, con temáticas que van desde las sociológicas, las económicas y las culturales hasta temas más superficiales." (p.56)

Vásquez Escalona (2011) alega que en el foto ensayo, el fotógrafo tiene el poder de plasmar su autoría dentro de un espectro bastante amplio, a diferencia del *picture story* [itálica añadida] o reportaje fotográfico. Enfatiza así, la diferencia entre estas dos en tanto la última se define como un compendio de imágenes en donde no hay tanta libertad creativa y que responden a los intereses de una publicación en particular.

Smith (citado en Vásquez Escalona, 2011) ahonda en esta distinción cuando dice:

> Creo que un reportaje fotográfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos coherencia que no creo que usted encuentre con frecuencia en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de reportaje fotográfico. (N 16, Vol.8, p.303)

El foto reportaje −como indica Colorado (2015)− tiene que ver las *hard news* [itálica añadida], pues las fotos siguen las mismas pautas que un reportaje escrito: el qué, el cómo, el cuándo y el por qué. En cambio, el ensayo fotográfico se acerca más a la

columna editorial de un diario; es decir, se relaciona más bien con las *soft news* [itálica añadida].

En esta última, no es tan relevante entrañar en un significado sino dar con la intención del autor. Pasa lo mismo con el ensayo fotográfico, pues: "En el caso del escritor, su pluma es el instrumento de juicio, pero para el fotógrafo la cámara es la herramienta que utilizará para tratar el tema." Colorado, (2015) Oscar en Fotos [página web en línea]

Vásquez Escalona (2011) comenta que antes de Eugene Smith diferenciara estas dos modalidades, era frecuente adjudicar investigaciones fotográficas extensas de largas narrativas al reportaje fotográfico. Lo mismo ocurría en el caso contrario cuando unas cuantas fotos tomadas al azar, le eran conferidas al ensayo fotográfico.

El autor comenta que la observación participante es imperante en tanto invita a la indagación. Así, la función principal del realizador en un ensayo fotográfico es exponer su trabajo de tal forma que permita entablar un diálogo, pues conforma inherentemente, un discurso en imágenes.

Pérez Taylor (2003) citado en Vásquez Escalona (2011) explica que el trabajo de campo adquiere su significación como observación participante cuando el trabajo fotográfico sugiere una diversidad de interpretaciones distintas. Esto, porque resulta imposible uniformar la diversidad de culturas existentes en el mundo, capaces todas de conferirle a las fotografías connotaciones diferentes.

El ensayista denso y apasionado recupera las idas y venidas del día, pues entiende que la observación es su herramienta principal para su trabajo. Por eso tiene un ojo que le permite mirar antes de fotografiar porque sus ojos anticipan lo que quiere retratar. (Vásquez, 2011)

Como se puede observar, existen diferentes visiones de lo que es un ensayo fotográfico; sin embargo, todas estas en el fondo definen lo mismo, y es importante tener muy claro

su significado para no confundirlo con una fotonovela −género que, además− ha sido utilizado por el propio Almodóvar en amplitud, aunque no es la modalidad que se quiere aplicar en este trabajo de grado.

Cattaruzza, (s.f), Dzoom [página web en línea] explica las diferencias:

	Secuencia o serie	Timelapse	Pequeño ensayo	Ensayo
Ordenamiento	Cronológico	Cronológico	Puede o no ser cronológico.	Puede o no ser cronológico.
Cantidad de imágenes	3 como mínimo a unas 5 ó 6	Ilimitado dependiendo de a qué velocidad se reproduzcan y la duración deseada,	3 a 10	5 como mínimo. 10 como buen número. 20 pensando en que pueda ser expuesto. Ilimitado si el proyecto lo exige por su duración
Tiempo de producción	Suele ser corto	Variable dependiendo del proyecto	Suele ser corto.	Variable dependiendo del proyecto.
Forma de exhibición para la que está pensado originalmente	En copias fotográficas o en pantalla	En pantalla	En copias fotográficas	En copias fotográficas
Tiempo de producción habitual	Una misma sesión	Una o varias sesiones	Una o varias sesiones	Lo más común es que se realice en varias sesiones
Tema / Compromiso	Indistinto	Indistinto	Trascendente para el autor	Trascendente para el autor
Opinión del autor	No es necesaria	No es necesaria	Suele estar presente	Indispensable

Zurián y Velásquez (2003) “La fotonovela es un género cultivado por el propio cineasta en sus comienzos artísticos. *Pepi, Luci,* Bom y otras chicas del montón tenía que ser, en un primer momento, una fotonovela pornográfica.” (p. 60)

Vásquez Escalona, (2011) opina sobre e ensayo fotográfico:

> No hay orden espacio temporal. No existe una evidente línea argumental. Quien mira y desmonta el ensayo, es libre para avanzar en cualquier dirección. Lo vital anida en la presencia de una situación intangible que nos anima a seguirle el rastro a la tensión, al desarrollo del relato visual. Esta sería una manera de narrar sugestiva, sencilla en apariencia, pero endiabladamente compleja cuando nos embarcamos en su tren para relatar el viaje por las inmediaciones de la imagen. N.16 Vol.8, p.14

Vásquez Escalona (2011) arguye que el ensayista apasionado hace de su observación su acompañante más fiel, porque antes de fotografiar ya conoce todo lo que necesita saber para captar lo que quiere. De este modo, plasma todos los detalles que quiere y que son importantes para comunicar un mensaje.

Así, concluye al alegar que el ensayista honesto es como un antropólogo visual pues reconoce distintas realidades −diferentes a la suya− que alimentan su conocimiento. Explica que a medida que el fotógrafo se acerca al otro, se da cuenta de que este es un reflejo de sí mismo. Por ende, es necesario descubrir las rutinas, las marcas y la esencia de quienes o de lo que se quiere fotografiar para poder abrir una interpretación sobre lo que se tiene enfrente.

3.6 *Fotógrafos referenciales*

3.6.1 Diane Arbus

Fontcuberta, (1997) apunta que para Diane Arbus la cámara representa una herramienta de análisis y crítica, lo cual explica como un binomio que consiste en el sujeto que observa y la sociedad que es observada

“Quién mejor para apreciar la verdad de los monstruos que alguien como Arbus, fotógrafa de modas por profesión, falsificadora de la mentira cosmética que enmascara

las incurables desigualdades de nacimiento, clase y aspecto físico." (Sontag, 2006, p. 70)

> Casi toda la obra de Arbus se inscribe dentro de la estética de Warhol, es decir, se define en relación con los polos gemelos del tedio y la monstruosidad; pero no tiene el estilo de Warhol. Arbus no poseía el narcisismo ni el genio publicitario de Warhol, ni tampoco la insipidez protectora con la cual él se aísla a sí mismo de lo monstruoso, ni su sentimentalismo. (Sontag, 2006, p. 71)

"Siempre me pareció que la fotografía era una cosa traviesa, y cuando lo hice por primera vez me sentí muy perversa." Arbus (citada en Sontag, 2006, p. 28)

"Para Arbus lo real son los hechos y las cosas tangibles, el mundo físico que interactúa con nuestro yo, pero del que se es totalmente independiente." (Fontcuberta, 1997, p. 45)

> Arbus tal vez tenía una visión simplista del encanto, la hipocresía y el malestar de fraternizar con monstruos. Tras la exultación del descubrimiento, estaba la emoción de haberse ganado su confianza, de no tenerlos miedo, de haber dominado la propia aversión. (Sontag, 2006, p. 62)

Sontag (2006) explica que en casi todos los retratos hechos por Arbus los modelos miran directamente hacia la cámara con el fin de hacerlos ver más raros y desquiciados. De esta manera, la vista frontal del modelo hacia la cámara implica −en definitiva− la colaboración que tienen los retratados con la fotógrafa, pues lo extraordinario en la posición frontal que utiliza Diane Arbus radica en la franqueza y credulidad con la que posan sus modelos, cosa que normalmente no se esperaría en estas personas que retrata. Entonces, es evidente que Arbus trabajó de manera muy inteligente el ganarse la confianza de sus modelos.

> (…) al contrario de Warhol, que trabajó muchos años como artista comercial, Arbus no produjo su obra seria a partir de la promoción y la treta de la estética del glamour de la cual había sido aprendiz, sino que le volvió la espalda por completo. La obra de Arbus es reactiva: reactiva contra el decoro, contra lo aprobado. (…) (Sontag, 2006, p. 70)

“(…) aquel que mira fijamente a los ojos está loco. (…) La fotografía, en efecto, se acerca entonces a la locura, alcanza la ‘loca verdad’. (Barthes, 1989, p. 168-171)

El mirar directamente a la cámara es una pose que, para Barthes (1989) ha ido perdiendo poder con el tiempo, al ser juzgada ordinariamente por el público. Esto, sin embargo, resulta paradójico, pues mirar no es igual a ver. En este sentido, explica que la fotografía hace una distinción entre atención y percepción, y, por tanto, es un error darle importancia a una de las dos cuando ambas se complementan.

“Lo que ocurre es que, ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior.” (Barthes, 1989, p. 168). Se puede entender entonces, que la mirada no necesariamente está condicionada por el hecho de mirar, como el significado denotativo indicaría, sino por el hecho de retener internamente de los sentimientos y estados emocionales del retratado.

Barthes, (1989) expresa: “Ahora bien, la mirada, si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura.” (p.168)

"La fotografía es un secreto de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes.” Arbus (citada en Estrada, 2016) [página web en línea]

3.6.2 David Lachapelle

Su primera fotografía la realizó a los seis años de edad, y esta fue de su madre en bikini. Lachapelle estudió en la Escuela De Artes de California del Norte y cuando cumplió la mayoría de edad se mudó a la ciudad de Nueva York para trabajar en un bar gay donde vendió su cuerpo para mantenerse. (Castro y Romero, 2008)

Los autores indican que el fotógrafo, a medida de que continuó con sus estudios de artes visuales, mostró una inclinación por la fotografía con connotaciones sexuales. En medio de su experiencia, conoció al pintor Andy Warhol, con quien empezó a trabajar en la revista *Interview*.

Con el tiempo, la orientación homosexual de Lachapelle, quien también se convirtió en director y productor de videos, pasó a ser el principal punto de foco en su estética. Esta última se reconoce por ser extravagante, grotesca, colorida y recargada de escenarios surrealistas. (Castro y Romero, 2008)

Los escritores cierran al participar que Lachapelle logró ser reconocido a mediados de los años 80 cuando empezó a retratar a grandes estrellas del cine y del deporte, trabajo que sigue desempeñando en la actualidad. De esta forma, las revistas más famosas del mundo lo han contratado para sus ediciones. En 1995 fue reconocido como el mejor fotógrafo del año por varias revistas de fotografía.

3.6.3 Pierre et Gilles

Pierre Commoy es un fotógrafo francés nacido en 1949 y Yon Gilles Blanchard es un pintor francés nacido en 1953. Juntos, además de ser una pareja homosexual, conforman una marca en la fotografía. (Castro y Romero, 2008)

Los autores indican que ambos se comparten el trabajo de la producción de vestuario, la escenografía y el retoque de sus fotografías. Estas última se caracteriza por ser muy artística y romántica.

Sus fotografías están sujetas a la cultura popular, la cultura gay, la pornografía y la religión. Algunas de las celebridades fotografiadas por Commy y Gilles son Marilyn Manson, Madonna, Kylie Minogue y Naomi Campbell. (Castro y Romero, 2008)

II. MARCO METODOLÓGICO

2.1 Planteamiento del problema

Pedro Almodóvar tiene un tiempo considerable llamando la atención de la industria cinematográfica, y esto no es casualidad, pues su distinguida huella artística queda grabada en la memoria de todos aquellos que ven sus obras. Estas, destacadas por sus temas tan peculiares, protagonistas fuera de lo común e historias extrañas, logran, más allá de sensibilizar, dejarle una lección de vida a sus espectadores por el tratamiento con que aborda sus narraciones audiovisuales.

Así, el cineasta ha sabido plantear una propuesta distinta, enfocada en lo que no todos pueden ver. Son tan impactantes sus obras que, realmente cada una de ellas deja una moraleja diferente e inducen a la reflexión: "¿por qué las juzgo?", "¿he pensado cómo mis acciones afectan al otro?", "¿será mi apariencia proporcional a mi esencia?". Estas son algunas de las interrogantes que sugieren el replanteamiento de nuevas ideas y el estudio de algo, respecto a lo cual no se otorga la importancia que merece en la actualidad.

En sus tópicos toman lugar aquellos que por mucho que luchan, siguen ocupando el lugar de marginados, aquellos que son rechazados por su valentía y autenticidad o aquellos que son incomprendidos por presentar desequilibrios emocionales. Para estos personajes de ficción, que bien son un reflejo de la realidad, estas discriminaciones suponen un dificilísimo alcance de objetivos en tanto están sujetos a los prejuicios y señalizaciones de la sociedad.

Esto, dicho de otra forma, se traduce en la soledad, la hipocresía, la ambivalencia, la etiqueta, la desventaja, el estigma, lo diferente, lo raro, lo atípico; y realmente, en muchísimos temas más. Todo lo anterior, trabajado a profundidad en su cinematografía, implica un reto, sin lugar a dudas. Empero al ser el cine, o la literatura, en su defecto, uno de los medios más consumidos para contar historias, la fotografía supone, en este caso, un reto aún mayor.

A través de esta observación, se fomenta la curiosidad que cultiva su cine para continuar en la indagación de estas temáticas, respecto a las cuales, no todo el mundo tiene el atrevimiento de hablar. Es esto, en este proyecto, el fin principal, pero ahora a través de otro lenguaje, la fotografía.

Expuesto así, vale la pena apuntar que, si bien el cine y la fotografía están íntimamente relacionadas al pertenecer por igual a las artes audiovisuales, cada una se estudia y se trabaja con códigos diferentes. Innegablemente, comparten muchos de ellos, pero al menos el cine de Almodóvar se beneficia del sonido. En cambio, la fotografía, por lo general, debe hablar por sí sola.

A partir de esto, el estudiante, luego de una búsqueda bastante prolongada, que supuso reflexiones, meditaciones, conversaciones, investigaciones, y replanteamientos, dio en cuenta sobre lo que quería hablar, pero que no hallaba ponerlo entre palabras: la belleza.

¿Por qué la belleza? Porque lo que es bello para unos, es feo para otros; y esto irrefutablemente, plantea un problema. Así, esto parte de la misma premisa que los contenidos expuestos por Pedro Almodóvar, quien indudablemente apela a la pregunta: "¿lo que es bueno para alguien, será bueno para todos?"

En este sentido, nace el interés de retratar a ciertas personas con ciertas características en su rostro o cuerpo, que pudieran simbolizar algunos de los temas tratados por el director, los cuales, a su vez, representan preguntas sobre las cuales el estudiante, y probablemente muchas otras personas, quiere respuestas.

Para ello, se plantea como recurso esencial la estética del director; es decir, la estética *kitsch*. Esto, con el fin de potenciar el significado fotográfico en tanto lo visual es lo que define este proyecto. Dicho en otras palabras, sabiendo que lo *kitsch* se entiende como lo bello de lo feo, o bien, aquello de mal gusto, se considera entonces, como el abordaje perfecto para el proyecto en cuestión.

Así, la óptica definitoria del presente trabajo de grado está enmarcado por el contraste entre lo bello y lo feo. La pregunta del tesista es entonces: ¿es posible realizar un ensayo fotográfico sobre la belleza humana inspirado en la estética de Pedro Almodóvar?

2.2 Objetivo general: Realizar un ensayo fotográfico sobre la belleza humana inspirado en la estética de Pedro Almodóvar.

2.3 Objetivos específicos:

1. Delimitar los criterios de belleza humana a aplicar en este ensayo fotográfico.
2. Conocer la estética de Pedro Almodóvar.
3. Describir las características de un ensayo fotográfico.

2.4 Justificación

Después de investigar a lo largo de seis semanas del año 2015 en la biblioteca de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), se determinó que al menos en esta institución, desde el año 2006 no se hacen nuevas investigaciones centradas en el arte que ha aportado Pedro Almodóvar.

En este sentido, solamente una tesis de grado con referencia a *La Mala Educ*ación, película del director del año 2004, fue motivo suficiente para que una sola estudiante utilizara el aporte del manchego como base de su investigación.

No obstante, se observó que es realmente durante los años 90 donde estuvo el interés de la mayoría del estudiantado en incurrir sobre el trabajo de Almodóvar como fuente de inspiración para sus proyectos, tanto a nivel de guion, como a nivel de la dirección de arte presente en sus cintas cinematográficas.

Esto llevó a pensar que probablemente en la década actual, la inclinación por el cine se fundamenta en directores propios de la industria americana como Wes Anderson, Tim Burton y Steven Spielberg, de quienes sí se halló una gran cantidad de trabajos recientes.

De esta manera, a la hora de contrastar las distintas posibilidades para un proyecto interesante e innovador surgió la pregunta: ¿para qué continuar haciendo investigaciones de temas que ya han sido tan trabajados?

Fue necesario entonces, plantear algo nuevo y que generara un aporte, sobre todo tomando en cuenta el considerable tiempo desde el cual, el furor del arte almodovareño había acabado.

Expuesto esto, se dio también con el hallazgo de que, la gran mayoría de los ensayos fotográficos desarrollados en los últimos años, si bien incluían fotógrafos referenciales en su estudio, no enfocaban el procedimiento de su trabajo en una estética planteada por un director de cine.

Esto dio a pensar que otro de los factores que suscitarían un alto nivel de trascendencia en la propuesta de esta investigación, es el aporte que el cine, de una manera muy específica, representaría en este trabajo como código referente de la fotografía.

En este sentido, partir de la estética abordada dentro del cine por el director Pedro Almodóvar, con el fin de plantear una nueva estética en el arte de la fotografía, supone algo atrayente y singular para la UCAB, institución para la cual se desarrolla esta investigación, así como para otras universidades en Venezuela que impartan la Comunicación Social como parte de su programa educativo.

Algunas de estas universidades son la Universidad Monteávila (UMA), Universidad Santa María (USM), la Universidad Católica Santa Rosa (UCSAR) y la Universidad Central de Venezuela (UCV), ubicadas en la ciudad de Caracas.

De igual forma, el producto supone un aporte para las instituciones que formen artistas de la fotografía en Caracas como la conocida escuela de Roberto Mata, la Organización Nelson Garrido, la Asociación Venezolana de la Comunidad Fotográfica y Afines (AVECOFA) y el Centro de Investigaciones y Estudios Fotográficos (CIEF), ubicado en la Colina Creativa de la Universidad Metropolitana (UNIMET).

Asimismo, se espera que el proyecto no se quede estancado en territorios venezolanos, sino que pueda trascender internacionalmente, de modo que también sea de utilidad para organizaciones, escuelas, universidades y centros fotográficos de Latinoamérica, España y el mundo. Un ejemplo de esto sería la productora El Deseo, fundada por Pedro Almodóvar en 1885 en la ciudad de Madrid.

Visto así, el producto final de este trabajo representa una propuesta diferente para aquellos profesionales y aficionados que, lejos de lo convencional, busquen salirse de los paradigmas impuestos en el modo de concebir la fotografía.

Ejemplos de esto son las creencias de que una foto debe impactar o debe generar repudio y asco en tanto transmita algo a lo que la cultura de masas no esté acostumbrada a percibir como bello y estético.

Como señala Barthes (1989) en su reflexión personal *La Cámara Lucida* "la fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la 'realidad' sin desbordarla, sin hacerla vacilar (…): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia."

En tal sentido, el semiólogo explica que la fotografía unaria tiene todo para ser trivial porque no tiene en su esencia un detalle que aluda a la reflexión. Para ello, menciona la unidad de la composición como uno de los ejemplos de la retórica vulgar y académica que comúnmente fotógrafos y profesores imparten en la enseñanza de la fotografía.

Así, este proyecto, con las bases de Eco, Almodóvar, Barthes y otros teóricos sugiere, en definitiva, un gran aporte para futuras investigaciones que aborden de manera conjunta o separada, la belleza humana, la estética y la fotografía, desde puntos de vista exentos de lo trillado y de lo asequible para el común denominador.

Por otro lado, si se toma en consideración las habilidades que debe tener un comunicador social. específicamente especializado en las artes audiovisuales, a lo largo de cinco años de carrera, además de una afición especial por la fotografía y la práctica constante de la misma, es entendible, por consiguiente, que los conocimientos para realizar este proyecto están implícitos.

De este modo, el estudiante de Comunicación Social no solo cuenta con los conocimientos semióticos que ha aprendido desde los inicios de la carrera, sino que también cumple con un buen manejo de cámara, cierta experiencia laboral en el medio fotográfico y una práctica que lo acredita como explorador del arte fotográfico.

Por último, se espera que el resultado de esta investigación sea apreciado y valorado por aquellas personas que estén dispuestas a indagar respecto a la perspectiva propuesta sobre un tema que aqueja a la sociedad en términos de desenvolvimiento y aceptación.

2.5 Delimitación

El ensayo se realizará en tres espacios distintos ubicados en la ciudad de Caracas, Venezuela, desde el 23 de marzo y hasta el 10 de abril del año 2017. El mismo estará dirigido a un público objetivo comprendido por hombres y mujeres entre 20 y 35 años.

Se fotografiarán a ocho modelos en total, específicamente cuatro mujeres y cuatro hombres, dentro de un rango que va desde los 23 hasta los 28 años de edad. El criterio de selección que se usará con estos individuos es que posean características físicas y fenotípicas variables que vayan acorde al objeto de estudio tratado.

2.6 Procedimiento

2.6.1 Investigación documental

Al delimitar los diferentes criterios de belleza que se han establecido a través del tiempo, se entiende que, a pesar de los intentos de darle universalidad a este concepto, ha sido algo prácticamente imposible, en tanto no es algo cuantificable ni demostrable científicamente. Depende pues, del dictamen y no de la razón.

Sin embargo, se ha podido notar que, sin importar la inexistencia de tal universalidad, el hombre, de acuerdo a su propia experiencia, la influencia de los medios de comunicación y de las exigencias de la sociedad, ha adoptado un sentido de lo que es bello.

Esto, aunado a la estética del director Pedro Almodóvar, sugiere la consideración de un punto de vista diferente, en el que se plantea la belleza más allá de la belleza, una contemplación en la que es difícil de caer en cuenta si no hace el esfuerzo de indagar más allá de lo que el colectivo ha hecho creer y consumir.

En tal sentido, el retrato, llevado a cabo como fotografía artística, permite entablar a un público en particular, la postura sobre la que la estudiante espera convocar nuevos planteamientos y reflexiones sobre lo relacionado a la belleza humana.

2.6.2 Observación directa

Luego de esta investigación documental, se tomarán de la realidad, diferentes personas que cumplan con las características necesarias para reflejar, a través del ensayo fotográfico, el punto sobre la belleza humana que quiere demostrar el estudiante.

De esta forma, se crearán cuatro categorías distintas que agrupen los factores comunes de cada uno de los modelos. En cada categoría, tomará lugar por igual, un hombre y una mujer.

La primera categoría, denominada "Fisionomía", estará definida por ciertas peculiaridades en el rostro como la heterocromía, el estrabismo y las narices asimétricas; la segunda, "Manchas en la piel", corresponderá a aquellas marcas y manchas congénitas y adquiridas en el cuerpo por accidente o por escogencia propia; la tercera, definida como "La línea", englobará el aspecto del sobrepeso en el ser humano, y, por último, la categoría de "El tránsito" tratará sobre aquel paso indefinido sobre el cual ciertas personas exteriorizan una ambivalencia de identidad sexual.

2.7 Propuesta visual y justificación

Al partir esencialmente de la estética de Almodóvar y de los objetivos del trabajo de grado, y, luego de haber seleccionado la belleza humana como centro de investigación, se formulan los parámetros que la estudiante estima usar al momento de tomar y editar las fotografías. Esto, con el fin primordial de darle significado a la imagen, a la vez de mantener un hilo conductor unísono en todo el proyecto.

Se propone realizar en sentido narrativo, una serie de tres fotografías por individuo. En este sentido, tomar una primera foto para introducir al sujeto, una segunda imagen para desarrollar su tema y una tercera fotografía para concluir su historia.

Se plantea a su vez, narrar estas historias a través de la premisa "de lo menos obvio a lo más obvio" y de lo "más obvio a lo menos obvio". De esta forma, se realizarán planos generales para lo menos obvio, planos medios para una vista intermedia y planos cerrados para exponer lo más obvio de cada uno de los modelos.

Empero, algunos planos generales servirán también, para mostrar lo más obvio, de la misma manera que algunos planos cerrados funcionarán para mostrar lo menos obvio. Todo dependerá del sentido visual, que, en conjunto, vayan a conformar las imágenes dentro del ensayo.

De manera más específica, se estima realizar perfiles de cara y planos preferiblemente cerrados para la categoría de “Fisionomía”; primeros planos, planos americanos y medio enteros para “Manchas en la piel”; primeros planos, planos medios, medio enteros y enteros en la categoría de “La línea”, así como primeros planos, perfiles enteros, planos medios, medio enteros y planos enteros en la categoría de “El tránsito”.

Estas fotografías serán tomadas en formato RAW, específicamente denominado NEF en las cámaras Nikon, con el fin de que tengan una alta resolución y dimensión fotográfica. Estas imágenes, posteriormente, serán exportadas por medio del programa Adobe Lightroom, en formato JPG con un mínimo de 300 DPI. Las mismas, que en un principio habían sido ideadas para estudio fotográfico, serán tomadas en diferentes locaciones en tanto se busca ubicar a los modelos en sitios que evoquen artísticamente, la estética trabajada en este proyecto.

Se estima tomar las fotografías, tanto en formato vertical como en formato horizontal, pues esto dependerá estrictamente de lo que la fotógrafa quiera exponer de los modelos a la hora de encuadrar las imágenes.

A pesar de la naturalidad que enmarca este trabajo, se plantea realizar revelado digital en cada una de las imágenes para realzar el color, tomando en cuenta que este, es otro de los puntos definitorios del proyecto en tanto la estética de Almodóvar es recargada y colorida por definición.

De la misma manera, se estima suprimir, de ser necesario, aquellas intromisiones carentes de significado, que no se hayan podido omitir al momento de tomar las fotografías, por ser elementos propios de las locaciones a utilizar y que, por tanto, pudieran aparecer en las imágenes.

Este trabajo, titulado “Lo que mis ojos no miran” está pensado para exposición en tanto busca transmitir el poder de la imagen de una forma más contundente. Así, se estima, después de recibir la calificación de este proyecto, imprimir las fotografías en tamaño estándar; es decir, 8x10 cm, con el objetivo de que pueda ser trasladable fácilmente, y, por ende, permita el alcance de una mayor cantidad de personas.

2.7.1. Propuesta de iluminación

Al tomar en cuenta que se busca con este trabajo, realzar la esencia y la naturalidad de cada modelo, se plantea el uso de iluminación natural en los espacios donde tal luz sea favorecedora para las fotos.

Asimismo, como el favorecimiento de la entrada de la luz natural depende, en gran medida, de las horas del día, se plantea a su vez, utilizar la misma iluminación presente en las locaciones, con el objetivo de darle más credibilidad a las fotografías, así como también, mantener la premisa del proyecto, la cual es alejarse de artificios.

No obstante, se propone hacer uso de iluminación artificial en los sitios donde definitivamente, la iluminación no sea favorecedora, por ejemplo, en las locaciones que internamente, sean muy oscuras. En tal sentido, se estima usar un esquema que sirva tanto para iluminar el espacio, como para resaltar aquellos rasgos físicos que se quieran destacar de la persona.

Explicado así, en los casos donde sea necesario tal tipo de iluminación, se hará uso de dos luces tipo flash. Una, servirá como luz principal, mientras que la otra funcionará en “modo esclavo” para generar contraste, dependiendo del sentido espacial donde se ubique al modelo a retratar.

Como el objetivo del proyecto es intervenir lo menos posible en la ejecución fotográfica, se tiene pensado hacer uso de los espacios, tanto en la mañana como en la tarde, pues dependerá primordialmente de la disponibilidad de los modelos, de modo que puedan estar cómodos con su participación en el trabajo. Además, la idea de esto es aprovechar la espontaneidad que el quehacer fotográfico permita en el momento.

Sin embargo, el único momento del día durante el cual no se fotografiará, será en horas de la noche, pues la iluminación en este caso, sería, evidentemente muy oscura, lo cual no va acorde con la intención del trabajo.

2.7.2 Propuesta artística

Al tomar como referencia la estética trabajada en las películas de Almodóvar, donde reinan los colores vivos como el rojo y amarillo, los colores fríos como el negro y el azul, además del uso de colores complementarios y contrastantes dentro del círculo cromático, se escogieron diferentes ambientes por modelo con el objetivo de darle dinamismo al ensayo y evocar las diferentes corrientes artísticas que utiliza el director: el pop art, lo kitsch y lo camp.

A la hora de seleccionar estos espacios, se pensó no solamente en el sentido estético del color, sino también, en el sentido connotativo que implicaría este en la imagen. Ashley (citada en Tabuenca, 2011) lo explica de la siguiente forma:

> Por lo general, el amarillo eleva el espíritu y transmite un sentimiento de alegría; el negro apaga el espíritu, así como el marrón y el morado. El rojo provoca una reacción fuerte –algunos lo encuentran vigorizante, otros abrumador– pero sea como fuere no es un color relajante, como lo es el verde (...). El azul induce a la reflexión y a la tranquilidad. El blanco parece puro, pero no es del todo relajante. Los tonos entre estos colores variarán en su efecto e impacto dependiendo de cuánto contengan de los otros colores. (N. 1 Vol. 1, p.139)

2.7.3. Paleta de colores

A continuación, se muestran las paletas de colores que fueron desarrolladas en las escenas del proyecto. Las mismas parten del marco de referencia artístico del director, por lo que se usó el contraste entre colores como el blanco con el negro y el rojo con el azul.

2.7.4 Ambientación y utilería

Al saber que en las cintas del director predomina el recurso del kitsch, se partió del amontonamiento y del criterio de heterogeneidad de estéticas que este movimiento emplea.

También, al conocer que lo kitsch se define por el uso de múltiples referentes pictóricos, sobre todo enmarcados por la simbología que representan en la cultura popular, se buscaron elementos que saturaran el espacio, donde el rasgo más importante y predominante en lo que a nivel estético se refiere, es la simetría dentro del caos. Por ende, se hizo uso de ambientes versátiles donde los modelos pudieran interactuar con el espacio.

Así, la estética del cineasta en cuestión toma lugar en la mezcla de estilos para buscar una distancia marcada por la ironía y la autorreflexión de la situación planteada. Ergo, se escogieron locaciones que cumplieran con todas estas características ambientales, así como también se procedió a la búsqueda de elementos icónicos de su filmografía y de las corrientes artísticas que trabaja.

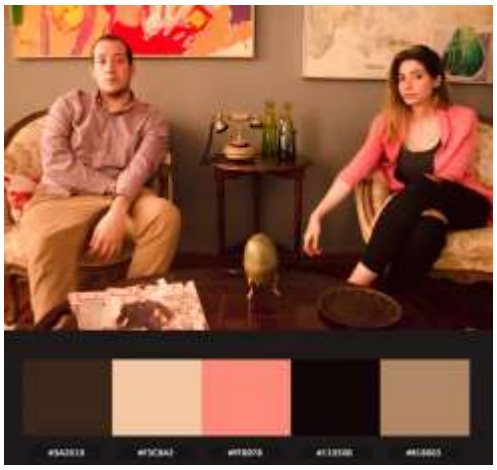
En tal sentido, del pop art se utilizó un cuadro donde se ve, de forma repetida y en múltiples colores, a la difunta actriz, Audrey Hepburn, quien, sin duda, es ícono del pop. También se usó una sopa de lata marca Campbell y un vaso de Pepsi Cola perteneciente al siglo XX.

Por otro lado, se utilizó también, un muñeco dorado chino, característico dentro del movimiento kitsch. También se utilizó un veliz verde como referente del estilo *vintage*. A su vez, se empleó el uso de vírgenes, ángeles y pequeñas estatuillas religiosas, representativos de este movimiento por definición. Por último, se hizo uso de flores y elementos populares, como los conocidos *souvenirs*, así como revistas *Hola*; todos estos típicos en la filmografía almodovareña.

2.7.5 Vestuario

En cuanto al vestuario en las fotografías, se busca que los modelos tengan libertad de escogencia; sin embargo, se sugirió el uso de elementos latentes en las películas como

los vestidos estampados, las camisas blancas, los colores pasteles y el rojo en la mujer. Es por ello que, si bien no se le asignó al modelo un color o tipo de ropa específicos, se les hizo recomendaciones a la hora de escoger el vestuario.



2.7.6 Maquillaje y peinado

El maquillaje y la peluquería son considerados fuente de belleza en la cultura consumista; sin embargo, al ser la belleza el objetivo principal del ensayo, donde más importante que las intervenciones externas es la esencia del ser humano, se decidió enfatizar en la belleza natural de los mismos, tratando de buscar que resaltaran sus aspectos más notorios en vez de ocultarlos.

Empero, a pesar de que el maquillaje en la cinematografía almodovareña no es el punto de foco, no está ausente del todo en su estética. Por ende, se permitió que las modelos que así lo desearan, se maquillaran, manteniendo las mismas pautas que siguen al maquillarse en su día a día.

2.8 Ejecución del plan

2.8.1 Contactos y permisos

Primeramente, se contó con la colaboración del Departamento de Producción Audiovisual (audiovisual.ucab@gmail.com) correspondiente a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). En reiteradas ocasiones, la estudiante pudo hacer uso de equipos, así como de los estudios fotográficos en la universidad para la práctica que ameritaba un trabajo de esta calidad.

Asimismo, se contó con el apoyo del tutor de este proyecto, Alberto Aristeguieta (alberto@aeaphoto.com), quien le proporcionó a la estudiante, su equipo de luces artificiales para las fotografías finales que necesitaran tal tipo de iluminación.

Por último, se contactó de manera personal, y después por vía electrónica, a uno de los dueños del restaurante Antigua, el sr. Pedro Emilio Coll (madameblac.ventas@gmail.com). Se procedió a tal búsqueda con el fin de contar con el permiso, o en su defecto, el alquiler del espacio, para realizar una parte de la sesión correspondiente al presente ensayo fotográfico.

2.8.2 Locaciones

La primera locación es una quinta localizada en La Castellana, Caracas, de la cual no se revela dirección exacta por razones de seguridad. La misma cuenta con dos pisos, en donde figuran varios sectores con características muy interesantes y diferentes entre sí.

Se compone de paredes amarillas y paredes con mosaicos azules, sillas con estampados de rosas y estampados de rallas, alfombras antiguas, cojines de colores y con estampados de rallas, floreros antiguos, cuadros coloridos, lámparas ostentosas y coloridas, suelos con diseños originales y una terraza llena de matas y cactus.

Para la segunda sesión fotográfica se hizo uso del restaurante Antigua localizado en la Calle Madrid de Las Mercedes, Caracas. Esta representó la locación principal para la ejecución del proyecto, pues de ocho personas, cuatro fueron seleccionadas para ser fotografiadas allí dadas sus inigualables características escenográficas.

El lugar cuenta con dos pisos y ambos gozan de una gran diversidad de espacios emblemáticos que hacen perfecta concordancia con lo ideado para el proyecto. En el piso de abajo se puede observar un bar suntuoso, paredes antiguas con espejos, retratos, cuadros religiosos, vírgenes y platos colgados; lámparas grandes y opulentas, mesas de mármol, cojines con estampados, balanzas antiguas, mesas oscuras, estanterías repletas de libros, jarras y objetos *kitsch*, pisos de mármol, muebles coloridos y lujosos, alfombras antiguas, sillones coloridos, suelos con diseños atrayentes y matas grandes.

El primer piso se conecta con el segundo por medio de una escalera marrón. Así, en el segundo se encuentran dos espacios: uno interno y otro externo. El primero cumple con las mismas características que el primer piso, pero goza de comedores más amplios, así como de paredes con pinturas. También posee cortinas y puertas antiguas de colores. La parte exterior, por último, cuenta con mesas de vidrio y una lavadora antigua.

La última locación corresponde a un apartamento ubicado en Los Samanes del cual tampoco se revela ubicación exacta por razones de seguridad. El mismo, es poseedor de varios cuadros pertenecientes al expresionismo abstracto y naturalezas muertas de pintores venezolanos.

Estos cuadros, coloridos por definición, fueron el factor principal para seleccionar el sitio. La casa goza de un piso de madera, un comedor, paredes blancas y grises, una biblioteca colmada de enciclopedias, una vitrina de madera, alfombras antiguas, mesas de madera, floreros de cerámica, sillones fastuosos y velas finas de colores.

2.8.3 Recursos técnicos

Equipos	Cantidad
Cámara digital marca Nikon D5100	1
Luces tipo flash marca Flashpoint 620A	2
Poncheras	2
Parales de luces	2
Sincronizador de flash	1
Cables conectores	2
Extensiones	1
Sombrillas tipo *soft-box*	2
Rebotadores (simultáneamente negros y plateados)	2

2.8.4 Recursos humanos

Cargo	Nombre	Teléfono de contacto	Correo electrónico	Lugar
Fotógrafo y productor	Gina Acquatella	+58 (414) 260 92 92	gacquatella@gmail.com	La Castellana, Antigua y Los Samanes
Director de arte	Verónica Mujica	+ (58) 416 716 08 37	veronicamujica.11@gmail.com	Todas las locaciones
Utilero	Cecilia Bustillo	+ (0424) 168 80 71	cecilia_bustillo@hotmail.com	Todas las locaciones
Editor	Valentina Cáceres	+ (58) 414 917 92 67	v.caceres92@gmail.com	N/A

De igual forma, se contó con varios asistentes de iluminación y fotografía. Estos son los siguientes:

Sherman Martínez	+ (58) 424 135 89 01	shermanmartinez@gmail.com	Antigua
Caren Tavares	+ (58) 414 127 15 45	carentavares1@gmail.com	Antigua
Alberto Aristeguieta	+ (58) 424 195 25 23	alberto@aeaphoto.com	N/A
Gabriela Montaño	+ (58) 412 972 46 03	gabymd411@gmail.com	N/A

Asimismo, se contó con una variedad de personas en la asistencia de producción. Estas son las siguientes:

Antonio Vásquez	+ 58 (414) 251 15 14	N/A	Antigua
Mariela Ríos	+ 58 (416) 933 77 67	riosmariela12@gmail.com	La Castellana
Sabrina Fariña	+ 58 (424) 131 14 95	sabrif72@hotmail.com	Antigua
Andrea Gamboa	+ (58) 412 239 48 26	andreagamboa11@gmail.com	Los Samanes
Alexandra Quintero	+ 58 (412) 288 50 08	ale.quintero7@gmail.com	N/A
Adriana Trujillo	+ 58 (416) 915 14 78	adri1692@gmail.com	N/A
Anatábata Rodríguez	+ (58) 414 155 46 23	ana.tabatard@gmail.com	N/A
Daniela Castro	+ (58) 414 162 67 40	dani08nacl@gmail.com	N/A
Cristhian Ruiz	+ (58) 414 187 28 12	crisbass7@gmail.com	Antigua

Encontrar las personas con las características específicas que se necesitaban para este ensayo supuso un reto, sin lugar a dudas. Después de acudir a las redes sociales, medio a través del cual se consiguió un solo modelo, quien fue Guillermo Aguilar–, se procedió a enviar una cadena vía *whatsapp* por celular, lo que resultó, sorpresivamente, más efectivo.

Sin embargo, después de haber encontrado una amplia gama de personas, se descartó del proyecto la mayoría de estas, pues al examinar con detalle los fenotipos de estos individuos, el estudiante dio en cuenta de que sus singularidades pudieran estar sujetas

a juicio. Así, a través de este medio usado, solamente Johannet Blanco figuró como modelo para el proyecto.

El resto de los modelos se consiguieron a través de la observación directa de la fotógrafa y gracias a la colaboración de amistades cercanas.

La totalidad de los modelos se compone por:

Nombre	Correo	Correo electrónico	Lugar de residencia
Hana Kalaie	+ (58) 414 270 49 14	hanakalaie@gmail.com	Caracas
Amilcar Rosales	+ (58) 424 222 71 91	adrosales.111@gmail.com	Caracas
Johannet Blanco	+ (58) 424 235 54 80	johalbg@gmail.com	Caracas
Guillermo Aguilar	N/A	santiagom.photo@gmail.com	Caracas
Armando Monroy	+ (58) 412 237 35 97	ammonroy1988@gmail.com	Caracas
María Alejandra Saud	+ (58) 424 261 72 74	maria.alejandra.saud@gmail.com	Caracas
Ricardo Morvay	+ (58) 424 176 83 78	riimorvay@gmail.com	Caracas
Daniela Freitas	+ (58) 381 45 62	danfreitas14@gmail.com	Caracas

A continuación, se muestra el plan de *shooting* realizado para la división de las tres sesiones fotográficas:

Día	Fecha	Hora	Locación	Tema	Modelos	Equipo técnico
Jueves	23/03/2017	2:00 pm	La Castellana	El tránsito	Daniela Freitas	Mariela Ríos
Jueves	23/03/2017	3:00 pm	La Castellana	El tránsito	Ricardo Morvay	Mariela Ríos
Viernes	24/03/2017	2:00 pm	La Castellana	El tránsito	Daniela Freitas	N/A
Jueves	30/03/2017	De 8:30 am a 9:30 am	Restaurante Antigua	Manchas en la piel	Johannet Blanco	Sherman Martínez
Jueves	30/03/2017	De 9:30 am a 10:30 am	Restaurante Antigua	La línea	María Alejandra Saud	Sherman Martínez
Jueves	30/03/2017	10:30 am a 11:30 am	Restaurante Antigua	La línea	Armando Monroy	Sherman Martínez
Viernes	31/03/2017	08:00	Restaurante Antigua	Misceláneos	Antonio Vásquez	Caren Tavares, Sabrina Fariña y Antonio Vásquez
Viernes	31/03/2017	De 9:30 am a 10:30 am	Restaurante Antigua	Manchas en la piel	Guillermo Aguilar	Caren Tavares, Sabrina Fariña y

						Antonio Vásquez
Viernes	31/03/2017	De 10:30 am a 11:30 am	Restaurante Antigua	Misceláneos	Isabella Ramírez	Caren Tavares, Sabrina Fariña y Antonio Vásquez
Jueves	06/04/2017	2:00 pm	Los Samanes, Caracas	Fisionomía	Hana Kalaie	Andrea Gamboa
Jueves	06/04/2017	2:00 pm	Los Samanes, Caracas	Fisionomía	Amilcar Rosales	Andrea Gamboa

2.8.5 Presupuesto

El presupuesto expresado a continuación muestra las cifras de lo que se estima invertir en el proyecto. Aquellos precios correspondientes a los equipos técnicos se promediaron a través de lo investigado en la página Mercado Libre de Venezuela. El resto de los montos expresados se calcularon por medio de la observación directa de la estudiante en distintos establecimientos de la ciudad de Caracas.

Tipo	Precio estimado por unidad (Bs.)	Cantidad	Costo total (Bs.)
Equipo técnico			
Laptop Dell Latitude E5410	1.500.000	1	1.500.000
Cámara Nikon D5100	2.000.000	1	2.000.000
Tarjeta de memoria SDHC de 32 GB marca SanDisk	30.000	1	30.000
Kit de dos luces flash marca Flashpoint (alquiler)	150.000 (por día)	2 (días)	300.000

Locaciones (alquiler)			
Restaurante Antigua	300.000 (por día)	2 (días)	600.000
Arte			
Elementos de utilería	2000	20	40.000
Alimentación y catering			
Desayunos	2000	10	20.000
Pasapalos	2500	10	25.000
Bebidas (por litro)	3000	10	30.000
Post-producción			
Impresión de hojas en blanco y negro tamaño carta	100	150	15.000
Impresión de hojas a color tamaño carta	400	7	2.800
Impresión de fotografías tamaño 8x10	2500	27	67.500
Paquete de papel fotográfico brillante tamaño 8 x10 cm	12.000	1	12.000
Empastado del tomo	15.500	1	15.500
CD vírgenes	1000	1	1000
Etiqueta rotulada para CD	700	1	700
Otros gastos (aproximadamente)	10.000	5	50.000
TOTAL	Bs. 4.031.700		Bs. 4.709.500

2.8.6 Análisis de costos

La estudiante contaba con la gran mayoría de los equipos técnicos para la ejecución de este proyecto. Sin embargo, con lo que no contaba eran las luces artificiales, las cuales suponían uno de los gastos más altos del trabajo. Afortunadamente, estas fueron

prestadas por los dos días en que se hizo uso de las mismas, lo que, en definitiva, significó un gran ahorro.

De igual manera ocurrió con el restaurante Antigua. Cabe acotar que este hubiese representado el gasto más fuerte dentro del proyecto. Sin embargo, se consiguió el permiso para el uso de sus espacios de forma gratuita durante dos días, lo que significó el ahorro más grande dentro de todo el trabajo.

Como se evidencia a continuación, la mayoría de los gastos de esta investigación se suscriben a la comida y al refrigerio tanto del talento como del equipo técnico.

Tipo	Precio estimado por unidad (Bs)	Cantidad	Costo total
Equipo técnico			
Laptop Dell Latitude E5410	1.500.000	1	0
Cámara Nikon D5100	2.000.000	1	0
Tarjeta de memoria SDHC 32 GB marca SanDisk	30.000	1	0
Kit de dos luces flash marca Flashpoint (alquiler)	150.000 (por día)	2 (días)	0
Locaciones (alquiler)			
Antigua	300.000 (por día)	2 (días)	0
Arte			
Elementos de utilería	2000	1	2000
Alimentación y refrigerio			
Desayunos	876,228	10	8.762,28
Pasapalos	2.394,357	10	23.943,57
Bebidas (por litro)	2.800	10	28.000
Post-producción			
Impresión de hojas en blanco y negro tamaño carta	100	150	0

Impresión de hojas a color tamaño carta	400	7	0
Impresión de fotografías tamaño 8x10	2500	27	0
Paquete de papel fotográfico brillante tamaño 8 x10 cm	12.000	1	0
Empastado del tomo	15.500	1	0
CD vírgenes	1000	1	0
Etiqueta rotulada para CD	700	1	0
Otros gastos (aproximadamente)	10.000	1	10.000
TOTAL	Bs. 4.030.270,585		Bs. 72.705,85

2.9 Selección de fotos y ensamblaje del ensayo

La suma de todo el material en bruto dio un total de 2114 fotografías, dentro de las cuales se hizo una preselección de 200 fotos para el ensamblaje del ensayo fotográfico.

Específicamente, se tomaron 222 fotos de Hana Kalaie, 173 de Amilcar Rosales, 233 de Johannet Blanco, 173 de Guillermo Aguilar, 220 de Armando Monroy, 215 de María Alejandra Saud, 270 de Ricardo Morvay y 587 de Daniela Freitas. Esta última, representa, por ende, la modelo mayormente retratada en el proyecto.

Vale acotar que tanto para Ricardo Morvay como para Daniela Freitas se hizo uso de dos espacios diferentes, dado a que, durante su sesión, se tuvo el tiempo de aplicar una mayor libertad creativa con ellos. Así, en el primer set del modelo se tomaron 136 fotografías mientras que en el segundo se tomó un total de 134 fotos. Por su parte, en el primer set de la modelo se tomaron 203 fotografías y finalmente, en el segundo, se tomó un total de 464 fotos.

Sin embargo, se debió seleccionar, de manera definitiva, un solo set para cada uno de ellos. Esto, porque fue necesario mantener el mismo método respecto al resto de los

otros modelos, quienes, debido al tiempo, ciertamente limitado, se retrataron en un solo espacio.

Por otro lado, así como se fotografiaron a los modelos de forma individual, se retrataron en pareja a su vez. Así, a través del paso entre categorías, se podría contemplar de una forma más clara, la unión existente entre cada hombre y mujer presentes en el ensayo.

Sin embargo, esto fue posible únicamente con tres de las categorías, pues Guillermo Aguilar canceló una noche anterior su pauta en Antigua, originalmente establecida para el jueves 30 de marzo.

De esta forma, la pauta de Aguilar se postergó para el siguiente día, el viernes 31 de marzo. Esto, afortunadamente, permitió su aparición en el ensayo. Empero, no pudo ser retratado junto a Johannet Blanco, modelo que si asistió el día en que había sido pautada y que, junto a él, pertenece a la categoría de “Manchas en la piel”.

En este sentido, se pudo retratar en pareja, al resto de los modelos en tanto ninguno otro canceló su pauta establecida originalmente. De esta forma, Kalaie y Rosales fueron retratados juntos para acumular un total de 128 fotos, Saud y Monroy fueron fotografiados en un total de 115 imágenes, mientras que Freitas y Morvay sumaron juntos, una totalidad de 288 fotografías.

Debido a la cantidad de modelos, se indagó entre la posibilidad de seleccionar, por cada uno, un mínimo tres fotos, y un máximo de cinco fotos. A pesar de que, al principio, cinco fotos por individuo parecía la respuesta ideal, se llegó al acierto de que tres imágenes por modelo eran las justas y necesarias para contar una historia sin redundancias.

Respecto a las fotos en pareja, ocurrió algo parecido, pues se había pensado en exponer tres fotos grupales para seguir con la misma forma de las imágenes individuales. Sin embargo, posteriormente, se dio con la idea de que lo idóneo era seleccionar una sola foto grupal, pues al igual que con las fotos individuales, el objetivo del proyecto, es evitar lo redundante.

Visto así, se procedió a organizar la narración del ensayo. El mismo comenzaría con la categoría de “Fisionomía”, pues al ser el rostro, lo primero que ven las personas en sus semejantes, esto representaba entonces, la primera cara de este trabajo.

Se decide comenzar con Amilcar Rosales puesto que su particularidad, la heterocromía, reside en los ojos, y esto sugiere, de manera metafórica, la primera mirada, la primera impresión de este proyecto. Así, viene su compañera, Hana Kalaie, quien además de caracterizarse por su nariz asimétrica, exterioriza algo más en su cuerpo, y esto es su cicatriz en el pecho.

Después, se procede a mostrar el próximo nivel: “Manchas en la piel”. El mismo empieza con Guillermo Aguilar, que, por su albinismo, posee manchas congénitas en el rostro. Posteriormente, se muestra a Johannet Blanco, de quien se cree que puede generar un poco de mayor impresión visual debido a su gran lunar de sangre en el cuello. Es así, como esta categoría engloba, en un primer nivel, el rostro y el cuerpo.

Acto seguido, se dispone a la vista la categoría de “La línea”. La misma comienza con Armando Monroy, quien además de no estar en las medidas de peso estándares, posee estrabismo. Así, María Alejandra Saud continúa el recorrido al mostrar su sobrepeso de una manera mucho más fuerte y evidente. Así, esta categoría complementa más lo que se quiere explicar respecto al cuerpo.

Posteriormente, se muestra a Ricardo Morvay, quien, por su corporalidad y ademanes, representa la transición de un hombre a una mujer. Lo mismo ocurre con Daniela Freitas, quien, igualmente, funge como una mujer en tránsito. Se cierra con ellos porque ambos simbolizan la identidad a través del cuerpo.

De esta forma, se puede ver a continuación, el ensayo fotográfico titulado “Lo que mis ojos no miran”, compuesto por un total de 27 imágenes.

ENSAYO FOTOGRÁFICO

“Lo que mis ojos no miran”

FISIONOMÍA

AMILCAR ROSALES

HANA KALAIE

AMILCAR ROSALES Y HANA KALAIE

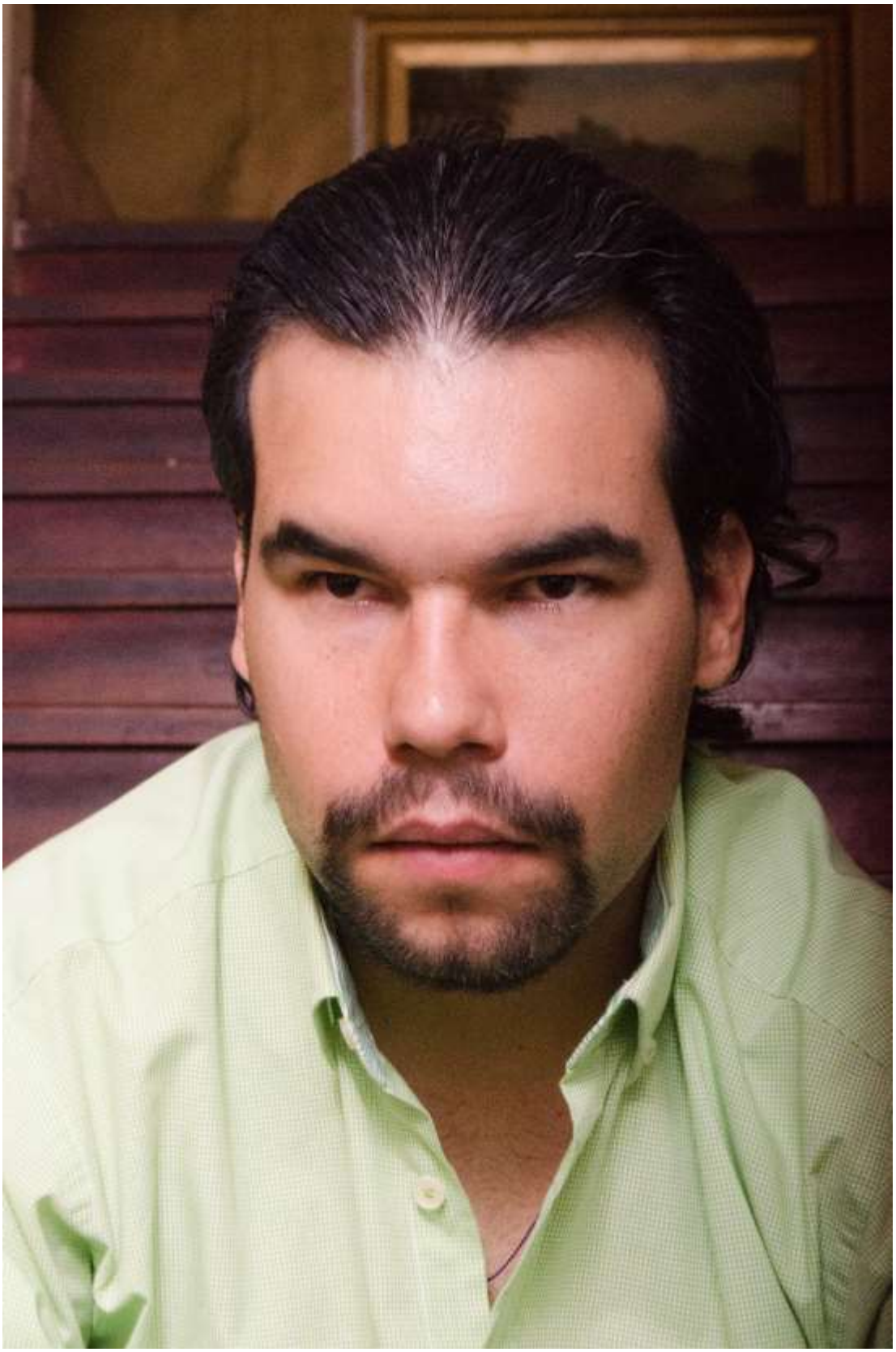
MANCHAS EN LA PIEL

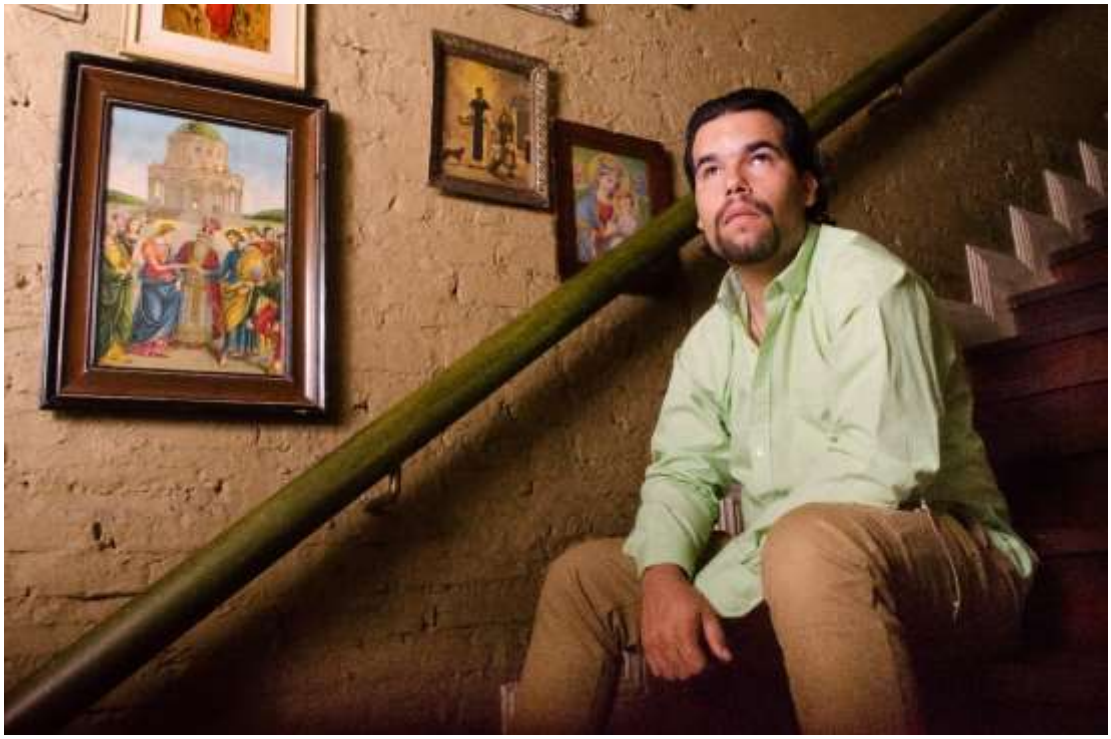
GUILLERMO AGUILAR

JOHANNET BLANCO

LA LÍNEA

ARMANDO MONROY





MARÍA ALEJANDRA SAUD

MARÍA ALEJANDRA SAUD Y ARMANDO MONROY

EL TRÁNSITO

RICARDO MORVAY

Campbell's

PEPSI

DANIELA FREITAS

RICARDO MORVAY Y DANIELA FREITAS

III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Fusionar un tema tan complejo como la belleza humana al lado de la estética almodovariana fue, sin lugar a dudas, todo un reto, y una meta satisfactoriamente alcanzada.

Para ello se requirió de una ardua investigación a lo largo de un año y medio de trabajo, que partió de la búsqueda de una diversidad de fuentes que permitieran un amplio espectro de análisis a través del contraste de posturas diferentes.

Es así como a partir de la estética de Almodóvar, que podría denominarse de otra forma, como la estética de lo feo, y de la herramienta de la fotografía como medio propicio para inmortalizar un documento, se cumplió con el objetivo general de este proyecto: realizar un ensayo fotográfico en el que se retrataran personas contrarias al canon de belleza tradicional, tomando como punto de partida la premisa kitsch; es decir, aquello de mal gusto.

De esta manera, se observó que, pese a todas las teorías y visiones expuestas, parece que el tema de la belleza humana es algo que siempre queda abierto, y, por tanto, inconcluso. Sin embargo, lo que sí es cierto es que desde el origen de la humanidad se han creado posturas e ideas que el hombre, hasta el sol de hoy, sigue adoptando de muchas distintas maneras.

La industria cinematográfica, desde donde el mismo Almodóvar pasa a ser conocido, así como la televisión y cualquier otro medio de comunicación, fungen como máximos influyentes del modelo de belleza que se consume en la sociedad contemporánea, pues promueven actores, periodistas y figuras públicas que hacen su vida a partir de la apariencia de su cuerpo.

Sin duda, el hombre se ve reflejado en todo este dominio, si bien implícito, muy funcional para marcar el sello de lo que determina el “yo que debo ser”. Esto sugiere un cambio de identidad, propiciado fundamentalmente por una cultura de masas que

nada tiene que ver con la identificación que un ser humano normalmente crea de sí mismo a partir de su propia personalidad.

Esto significa, por tanto, que la exteriorización del "yo" no es del todo real en tanto depende de la imagen que se quiera o que se necesite proyectar al colectivo. ¿Entonces, la belleza existe, o simplemente es una palabra para adiestrar a la humanidad en función de lo que las grandes masas quieran?

Ciertamente esta pregunta es algo que podría llevar a debates interminables, los mismos que tienen veintiún siglos haciéndose, y de los cuales todavía no se tiene respuesta.

No obstante, la fotografía en este caso, a través del poder intrínseco que en ella misma se encuentra, permitió a través de este ensayo una propuesta diferente en cuanto a los patrones de belleza que tienen tanto tiempo condicionando a la sociedad.

La estética del director manchego funcionó como el medio para contrastar una cara oculta de la belleza que es necesario sea vista y apreciada, tanto para las personas que sientan rechazo e incomprensión como para aquellas personas que voluntaria o accidentalmente son participes de este prejuicio magnificado que aqueja a la sociedad.

Expuesto así, se pueden observar los siguientes puntos respecto a la ejecución del proyecto:

- La convocatoria tuvo un 98% de respuesta positiva, pues solamente dos personas de las pensadas para el proyecto rechazaron ser fotografiadas. Estas personas, de quienes no se revela identidad, son poseedoras de sobrepeso y cicatrices grandes en la cara.
- El proyecto tuvo una alta aceptación por parte del público en general. Muchísimas personas se motivaron a participar porque lo vieron como algo interesante e innovador.
- Sin embargo, después una gran cantidad de consideraciones, la selección final se ató única y exclusivamente a las necesidades del objetivo general y de los objetivos específicos de la investigación. En tal sentido, las características de los prospectos guardaron total significancia entre la denotación y la connotación del mensaje que se buscó transmitir.

- El proceso creativo sufrió de muchos cambios, tanto en el concepto, como en el arte y la fotografía, pues las propuestas fueron cambiando radicalmente en función de la constante evolución del proyecto.

Ni las cicatrices, las manchas en la piel, el estrabismo, la heterocromía, el sobrepeso, la celulitis, las narices desproporcionadas ni el tránsito sexual suenan precisamente como cualidades que el común denominador estaría dispuesto a exponer. Sin embargo, la madurez de los retratados y su interés en participar en un proyecto diferente, permitieron, además del cumplimiento de los objetivos, el alcance de un proyecto con un valor muy personal.

A pesar de todo esto, es importante acotar la dificultad que conllevó conseguir a todas estas personas. Eran características muy específicas y no del todo comunes. Empero, afortunadamente, se contó con la ayuda de muchísimas personas que propagaron el mensaje en carácter de urgencia, lo que, en definitiva, permitió que el proyecto finalmente se materializara.

Por último, se muestran una serie de recomendaciones que pueden servir para futuras investigaciones asociadas a la fotografía:

- Tener muy claro desde un principio de qué se quiere hablar. Esto parece fácil, pero realmente es mucho el tiempo que puede tomar encontrar el verdadero centro de investigación. Si esto no se tiene claro, no se está haciendo nada.
- En tanto esta idea esté clara, proceder a buscar una tutoría o asesoría acorde al tema a abordar. Este punto es esencial porque de una buena orientación depende el progreso y la materialización del trabajo.
- Es necesario que el estudiante, si es tanto fotógrafo como productor del proyecto, esté capacitado para ejecutar todas las labores que implicará el mismo. Desde investigar y redactar, hasta fotografiar y editar las imágenes tomadas.
- Es recomendable que el fotógrafo esboce, de la manera que se le haga más fácil y productiva, un material en el que pueda plasmar sus ideas. Esto facilitará su trabajo a la hora de tomar las fotografías porque sabrá justamente lo que quiere.

- Si el ensayo fotográfico es un proyecto de producción artística, es indispensable visitar las locaciones que se vayan encontrando en el camino. No es suficiente ver los lugares a través de fotos, pues hay que estudiar las ventajas y desventajas del espacio. El fotógrafo, como productor de su proyecto debe conocer el sitio en el que ejecutará su trabajo.
- Si el proyecto de producción amerita iluminación artificial también es necesario ir a las locaciones con suficiente tiempo de antelación para hacer una prueba, de modo que todo salga en orden durante los días en que se ejecutará el trabajo.
- Toda esta planificación permitirá un buen uso del tiempo, una buena imagen con el talento y el personal colaborador, así como la calidad del producto final.
- Si el proyecto, lejos de ser sencillo, es sumamente ambicioso e implica muchas dificultades para su realización, es necesario replantear la idea.
- En este sentido, es necesario tomar en cuenta los siguientes puntos: la tutoría o la asesoría impartida, la compañía en la ejecución del trabajo, las condiciones del contexto espacio-temporal donde se realiza, la cantidad de tiempo con que se cuenta, la complejidad del tema y las condiciones económicas para su procedimiento.
- El éxito de un proyecto de esta magnitud dependerá principalmente del orden que el estudiante tenga para realizar su trabajo.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez del Real, M. (1990). *Todo lo que usted debe saber sobre Arte y Literatura*. Panamá, República de Panamá. Editorial América, S.A.

Anónimo (1982) *La belleza femenina*. Madrid, España. Ediciones Mateu S.A.

Baudrillard, J. (1980). *Intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores, C.A.

Barthes, R. (1986)**.** *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, España y Buenos Aires, Argentina. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Díaz García y Quintanilla (1967). *Curso de la Historia de la Filosofía* (Segunda edición). Venezuela.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. (Primera edición). Torino, Italia. Lumen.

Eco, U. (2010). *La historia de la belleza.* (Primera edición). China. Editorial Debolsillo.

Gurméndez, C. (1981). *Teoría de los sentimientos*. (Primera edición). Madrid, España. Ediciones F.C.E. España, S.A.

Mondolfo, R. (1963). *Tratado de las sensaciones*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas* (Sexta edición). Madrid, España. Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A.

Plazaola, J. (2007) Introducción a la estética (Cuarta edición). Bilbao. Publicaciones de la Universidad de Deusto.

Sánchez Vásquez, A. (1992) Invitación a la estética (Segunda edición) México D.F, México. Editorial Grijalbo.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (Primera edición). México D.F., México. Santillana Ediciones Generales S.A. de C.V.

Universidad Católica Andrés Bello (2008). *Resumen Normas APA*. Venezuela.

Zurián, F. y Vásquez C. (2003). Almodóvar: El cine como pasión. Ediciones de la Univesidad de Castilla-La Mancha

Revistas científicas:

Álavez, J. (2014) Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones actuales. Textos y contextos. *Discurso Visual*. 9 páginas.

Bermúdez Gutiérrez, S. (s.f.) La fealdad estética. *Grafías*. 4 páginas.

Espejo, G y Heredia, N. (2009) Historia de la belleza. Revisión de tema. Volumen 37. 16 páginas. 24

Navarrete-Galiano, R. (2011) Almodóvar: conceptualización de la pintura en los fotogramas. *Razón y Palabra*. Volumen 14. 24 páginas.

Núñez, B y Peguero H. (2009) La belleza a través de la historia y su relación con la Estomatología. Instituto Superior de Ciencias Médicas de La Habana. Facultad de Estomatología Raúl González Sánchez. *Volumen 11*. 7 páginas.

Pérez Parejo, R. (2010). El canon de belleza a través de la historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE. *Espéculo, revista de estudios literarios*. 32 páginas.

Rosso, P. (2011) *Los tiros de Venus*. Manuscrito enviado para su publicación.

Salas González, C. (2014) La pintura surrealista en el cine de Almodóvar. *Área Abierta*. *Volumen 14*. 10 páginas.

Tabuenca, M. (2011). El leit motiv de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la característica de su obra. *Index Comunicación*. *Volumen* 1. 55 páginas

Vásquez Escalona, A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. Quorum académico, Universidad del Zulia. Volumen 8. 15 páginas.

Tesis de grado:

Castro A y Romero A. (2008). Ensayo fotográfico: noche de lentejuelas. Universidad Católica Andrés Bello

Fuentes no publicadas:

Aristeguieta, A. (s.f.) *Guía de iluminación*. Caracas, Venezuela

Fuentes electrónicas:

Anónimo (2015) 10 frases icónicas en las películas de Pedro Almodóvar, http://www.farandula.com/10-frases-iconicas-en-las-peliculas-de-almodovar-farandula/ [Consulta: 17 de abril de 2017]

Anónimo (s.f.) Los Amantes Pasajeros, http://www.losamantespasajeros.com/info.php [Consulta: 18 de abril de 2017]

Anónimo (s.f.) *Las 15 frases más fabulosas de Pedro Almodóvar para celebrar su cumpleaños*, http://la.eonline.com/venezuela/enews/las-15-frases-mas-fabulosas-de-pedro-almodovar-para-celebrar-su-cumpleanos/ [Consulta: 20 de marzo de 2017]

Anónimo (s.f.) *Julieta* http://www.filmaffinity.com/es/film864360.html [Consulta: 12 de abril de 2017]

Anónimo (s.f.) *La fotografía artística*, http://www.fotonostra.com/fotografia/fotoartistica.htm [Consulta: 16 de abril de 2017]

Anónimo (s.f.) *Pedro Almodóvar* http://www.hola.com/biografias/pedro-almodovar/ [Consulta: 15 de abril de 2017]

Anónimo (s.f.) *Pedro Almodóvar* http://www.sensacine.com/actores/actor-5289/biografia/ [Consulta: 20 de abril de 2017]

Atehortúa, J. (2014) *Pedro Almodóvar: autor pop, cineasta camp* http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=239806 [Consulta: 10 de mayo de 2016]

Cattaruzza, G. (s.f.) Mis consejos para iniciarte en el mundo del ensayo fotográfico, https://www.dzoom.org.es/mis-consejos-para-iniciarte-en-el-mundo-del-ensayo-fotografico/ [Consulta: 14 de febrero de 2017]

Colorado, O. (2012) Fotografía artística contemporánea: idea y concepto, https://oscarenfotos.com/2012/07/29/fotografia-artistica-contemporanea-idea-y-concepto/ [Consulta: 20 de abril de 2017]

Colorado, O. (2015) El foto ensayo: las revistas ilustradas y las agendas fotográficas, https://oscarenfotos.com/2015/02/14/el-foto-ensayo-origen-y-definicion/ [Consulta: 20 de noviembre de 2015]

Escudero, S. (2016) La Fotografía Artística (Definición y 10 Grandes Autores), https://www.saraescuderogarcia.org/2016/06/04/la-fotograf%C3%ADa-art%C3%ADstica-definici%C3%B3n-y-10-grandes-autores/ [Consulta: 21 de abril de 2017]

Díez, J. (2013) *Todo el cine de Almodóvar en clave de moda* http://www.revistagq.com/moda/tendencias/articulos/el-cine-de-almodovar-en-clave-de-moda/17861 [Consulta: 7 de mayo de 2016]

Giralt, A. (2012) Un homenaje a la estética de Almodóvar http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/27/cultura/1335524567.html [Consulta: 11 de mayo de 2016]

Ocampo, D. (s.f.) El cine de Almodóvar en 5 frases, http://inkultmagazine.com/blog/almodovar-frases/ [Consulta: 06 de abril de 2017]

Penderton, W. (2016) *Todas las películas de Almodóvar, ordenadas de peor a mejor*

http://www.revistavanityfair.es/actualidad/cine/articulos/pedro-almodovar-silencio-fecha-estreno-filmografia-critica-peliculas-peor-a-mejor/21100 [Consulta: 17 de mayo de 2016]

Sardá, J, (2008) Pedro Almodóvar: Mis influencias han sido Andy Warhol y Lola Flores, http://www.elcultural.com/revista/cine/Pedro-Almodovar-Mis-influencias-han-sido-Andy-Warhol-y-Lola-Flores/24272 [Consulta: 07 de octubre de 2015]

V. ANEXOS

Campbell's
TOMATO
SOUP

PEPSI-COLA