



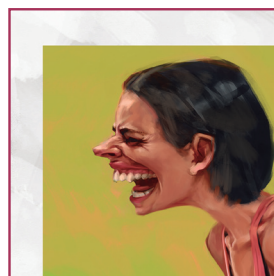
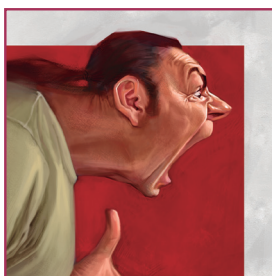
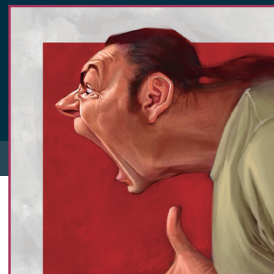
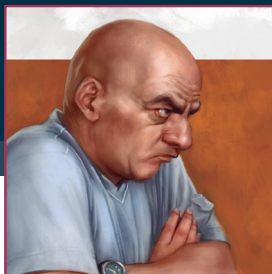
UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

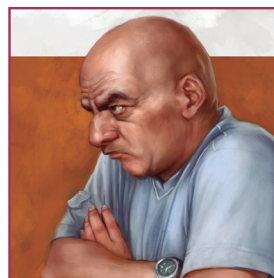
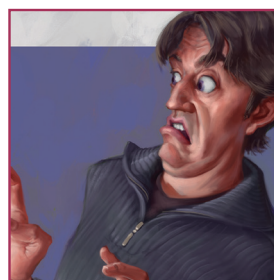
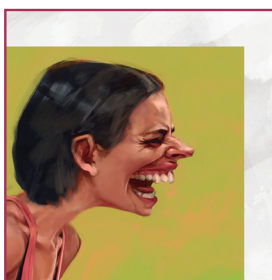


Trabajo Fin de Máster [Tipología 4]  
Máster Oficial en Producción Artística



## diálogos **PLANO** contra **PLANO**

Estudio, ejecución, interpretación y combinación entre sí de una serie de expresiones corporales mediante la pintura digital.



VALENCIA. SEPT. 2014

### **Alumno**

Joaquín J. Pérez Gimeno

### **Tutor académico**

María Carmen Poveda Coscolla

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

**FACULTAT DE BELLES ARTS**

diàlogos **PLANO** contra **PLANO**

Estudio, ejecución, interpretación y combinación entre sí de una serie de expresiones corporales mediante la pintura digital.

Trabajo Fin de Máster

Máster en Producción Artística

Tipología 4 — Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

**Alumno**

Joaquín J. Pérez Gimeno

**Tutor académico**

María Carmen Poveda Coscollá

—

Valencia, septiembre 2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES



El presente documento es el resultado del Trabajo Fin de Máster y se enmarca dentro de los estudios de Postgrado de la Universidad Politécnica de Valencia - Facultad de Bellas Artes (Máster Oficial en Producción Artística); dentro de la especialidad de Práctica Artística de Tipología 4 (Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica).

**Autor, diseño y maquetación:** © Joaquín José Pérez Gimeno

**Tutor académico:** María Carmen Poveda Coscollá

Licencias Creative Commons.



**BY (Reconocimiento):** *En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.*

**NC (No Comercial):** *La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.*

**SA (Compartir igual):** *La explotación autorizada incluye la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas.*

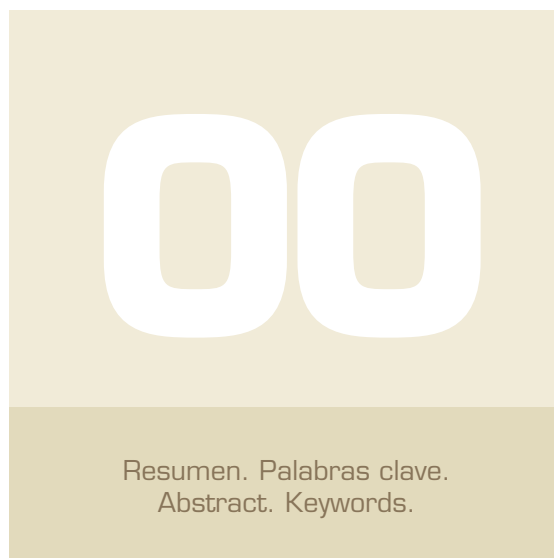
Valencia, Septiembre de 2014

### *Agradecimientos*

Quiero agradecer en primer lugar a M<sup>a</sup> Carmen Poveda por dirigir este Proyecto en unos plazos imposibles y que sin sus apreciadas recomendaciones no estaría materializado. También quiero agradecer sobre todo a Eva Marín por convertir lo imposible en posible. Quisiera dar las gracias también a todos aquellos que con su inestimable ayuda han contribuido al desarrollo de este proyecto, en especial a aquellos que desinteresadamente aportan referencias para los artistas plásticos.

Y finalmente agradecer a toda mi familia, mi mujer MJ y mi hijo Guille, puesto que realmente han sido ellos los que con mucha paciencia han permitido que desarrolle este proyecto, incluida Gosky.





## Resumen

La expresión corporal es usada por el ser humano para expresar sus emociones pero su lectura e interpretación es compleja y en ocasiones ambigua. En este trabajo se partió de la idea de que una expresión puede tener varios significados y que enfrentada a otra expresión, a modo de diálogo entre dos personas, puede en determinados casos ampliar o modificar la lectura de la misma.

En una primera fase de dicho trabajo se estudió, ejecutó e interpretó una serie de ocho obras pictóricas usando la técnica de la pintura digital, representando cada obra una diferente pose de expresión corporal. En una segunda fase se combinaron dichas obras entre sí a modo de díptico, recreando una escena de diálogo entre dos personas para posteriormente evaluar y reflexionar sobre el significado global de la composición y de las partes que la componen. Como referencias para dicha investigación fueron los estudios sobre la expresión (Charles Darwin, Charles Le Brun y Edward Cuyler) y también los estudios relacionados con la comunicación no verbal (R.L. Birdwhistell, P. Ekman o W. Friesen).

## Palabras clave

Expresión corporal. Comunicación no verbal. Pintura digital. Expresión facial. Emociones.

## **Abstract**

The body language is used by humans to express emotions but their reading and interpretation is complex and sometimes ambiguous. In this project, the starting point was that an expression may have different meanings and confronted with another expression, simulating a dialog between two people, it may in some cases extend or modify its interpretation.

In the first phase of this work was studied, performed and interpreted a set of eight paintings using digital painting technique, each work representing a different body expression. In a second phase these paintings were combined as a diptych, recreating a scene of dialogue between two people to assess the overall meaning of these composition and its individual parts. References for this research were studies on the expression (Charles Darwin, Charles Le Brun and Edward Cuyer) and studies related to non-verbal communication (Birdwhistell RL, P. Ekman and W. Friesen).

## **Keywords**

Body language. Non-verbal communication. Digital painting. Facial expression. Emotions.



Tabla de contenidos

## Índice

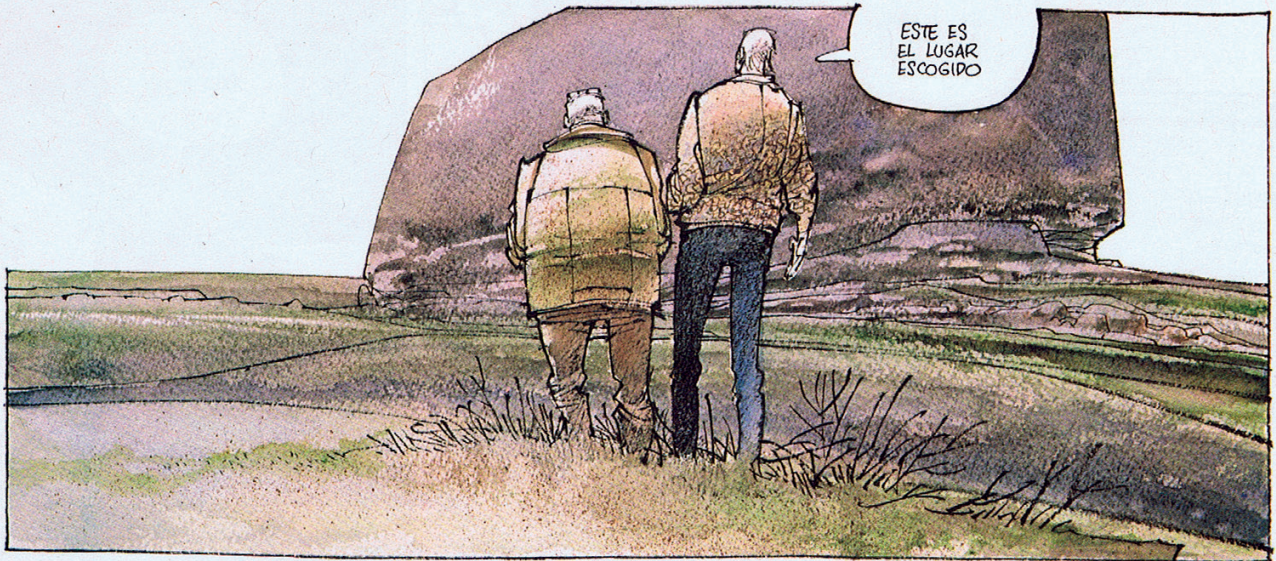
---

<b>1. Introducción</b> .....	pág. 11
<b>1.1. Objetivos</b> .....	pág. 15
<b>1.2. Metodología</b> .....	pág. 15
<b>1.3. Estructura del documento</b> .....	pág. 16
<b>2. Referentes</b> .....	pág. 19
<b>3. Desarrollo conceptual</b> .....	pág. 29
<b>3.1. La comunicación no Verbal</b> .....	pág. 30
3.1.1. Kinesia.....	pág. 31
3.1.1.1. <i>El rostro</i> .....	pág. 33
3.1.1.2. <i>La mirada</i> .....	pág. 35
3.1.1.3. <i>Movimientos de cabeza</i> .....	pág. 36
3.1.1.4. <i>El cuerpo</i> .....	pág. 37
3.1.1.5. <i>Las extremidades superiores (brazos y manos)</i> .....	pág. 37
3.1.2. Proxémica.....	pág. 40
3.1.3. Apariencia.....	pág. 41



<b>3.2. Análisis conceptual y reflexión de las ilustraciones individuales</b> .....	pág. 45
3.2.1. Culpabilidad, vergüenza .....	pág. 45
3.2.2. Ira, enfado, enojo, indignación, frustración.....	pág. 47
3.2.3. Risa, explosión alegría, carcajada .....	pág. 49
3.2.4. Susto, sorpresa, asco, repugnancia, repulsión.....	pág. 51
3.2.5. Duda, ignorancia, desaprobación.....	pág. 53
3.2.6. Prepotencia, orgullo, desprecio, desdén, enfado .....	pág. 55
3.2.7. Pasotismo, hipocresía, sonrisa falsa, indiferencia .....	pág. 57
3.2.8. Enfado, malhumor, reproche .....	pág. 59
<b>3.3. Consideraciones previas a las composiciones finales</b> .....	pág. 61
3.3.1. Efecto Kuleshov .....	pág. 61
<b>3.4. Composiciones finales</b> .....	pág. 65
3.4.1. Análisis de las composiciones finales .....	pág. 67
<b>4. Descripción técnica: proceso de trabajo</b> .....	pág. 73
4.1. Proceso de trabajo.....	pág. 75
4.2. Muestra de fases de las obras .....	pág. 85
<b>5. Exposición de las obras</b> .....	pág. 93
<b>6. Presupuesto</b> .....	pág. 95
<b>7. Conclusiones</b> .....	pág. 97
<b>8. Bibliografía</b> .....	pág. 101
<b>Anexo A. Listado de figuras</b> .....	pág. 105
<b>Anexo B. DVD</b> .....	pág. 109

# QUE GENTE!

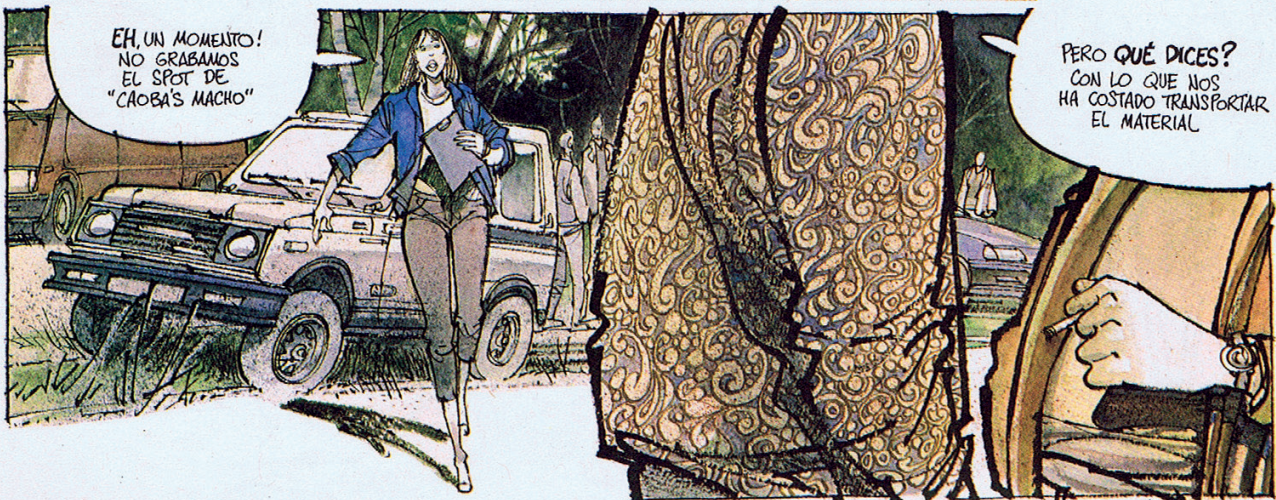


ESTE ES EL LUGAR ESCOGIDO



DEL HORIZONTE SALE LA CHICA QUE VA AL TROTE CON EL CABALLO BLANCO. SE ENCUENTRA AL CHICO RUBIO CON EL DEPORTIVO ROJO. SE CRUZAN UNA MIRADA Y ELLA CAE IRRESISTIBLEMENTE A SUS BRAZOS ANTE LA AUREOLA DEL PERFUME "CAOBA'S MACHO" QUE USA EL

BIEN... DESPLEGAMOS EL EQUIPO Y RODAMOS



EH, UN MOMENTO! NO GRABAMOS EL SPOT DE "CAOBA'S MACHO"

PERO QUE DICES? CON LO QUE NOS HA COSTADO TRANSPORTAR EL MATERIAL



Tharrats J. THARRATS '90

Figura 1. Doble página del cómic de los hermanos Tharrats. THARRATS, J. y THARRATS, A. Qué gente! Pendones del humor nº 75. Barcelona: Ediciones El Jueves SA. 1991.

# 01

Introducción. Objetivos. Metodología.  
Estructura y resumen documento.

## 1. Introducción

---

La doble página que mostramos a modo de introducción, ilustra el origen de este proyecto. En el quehacer de mi práctica profesional (diseño gráfico) muchas veces te encuentras sumergido en un proceso de búsqueda de la imagen perfecta que encaje con el mensaje de la campaña, folleto o cartel que te han encargado. Navegando en bibliotecas de imágenes que a veces parecen interminables, seleccionas imágenes que se intentan acomodar al eslogan o idea del trabajo.

A veces, la coincidencia hace que vuelvas a encontrarte con esas imágenes que ya evaluaste en el pasado y curiosamente también encajan en el nuevo proyecto del mismo modo que encajaron en el pasado. Sin saber las intenciones del fotógrafo cuando las realizó, el diseñador las usa con diferentes finalidades. Esta situación me lleva a reflexionar sobre la versatilidad de las imágenes y de cómo se puede cambiar el significado con un simple titular o en compañía de otras imágenes.

Por otra parte, se une un interés especial por la expresión corporal del ser humano, ya que a veces, te sientes involucrado en situaciones en las que como espectador presencias cómo dos personas desconocidas se interrelacionan en público; y aunque por la distancia no puedas oír la conversación, sus gestos son lo suficientemente sugerentes como para disparar la imaginación y empezar a elucubrar teorías. En estas ocasiones la lectura de los gestos es fundamental para interpretar el hilo argumental de la relación

que observamos, máxime dada la ausencia del lenguaje verbal. A este interés por la forma de actuar del humano, habría que añadir una especial predilección por el tema de la figura humana dentro del ámbito artístico.

De este modo, el inicio de este proyecto surge a raíz de los dos temas anteriormente mencionados; por una parte de la **expresión corporal de la figura humana** y por otra parte de la **versatilidad y polisemia de las imágenes**.

En relación a la expresión corporal, podríamos decir que aunque no nos demos cuenta, nuestros gestos nos delatan, son de una asombrosa franqueza y no pueden engañar a nadie que sepa interpretarlos. Las personas que nos conocen pueden distinguir perfectamente nuestro estado de humor sin necesidad de mediar palabra. Algunos caricaturistas cuando trabajan suelen dialogar con el modelo con el objetivo de conocerle mejor y poder observar su forma de expresarse, pero ¿puede un desconocido llegar a conocernos realmente sólo a través de nuestros gestos? ¿Puede acaso profundizar en nuestro interior?

*Más de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles. Los músculos de la cara son extremadamente sensibles y en teoría una persona podría demostrar todas las expresiones en sólo dos horas. Sólo unas pocas, sin embargo, poseen un sentido real e inequívoco y Ekman considera que esas pocas se ven en toda su intensidad en la cocina, en el dormitorio o en el baño, puesto que la etiqueta exige que sean controladas en casi todas las circunstancias.<sup>1</sup>*

Se puede extraer de esta cita que algunas personas tienen la capacidad de detectar esas señales que para otros son imperceptibles, algunas veces sospechamos que nos mienten aunque no sepamos decir porqué. Se trata, según algunos autores, de un "sexto sentido", una intuición que atraviesa la "mascara social" que tenemos cuando estamos en compañía o en público. Son gestos que pueden decir más de lo que podemos y queremos controlar cuando nos expresamos, y si bien nuestros gestos pueden desvelar emociones primarias como por ejemplo, alegría, tristeza, sorpresa o dolor, también pueden evidenciar emociones que intentamos controlar u ocultar, como por ejemplo enfado, timidez, hipocresía, impaciencia o desconfianza. Estas últimas emociones pueden pasar desapercibidas y son ligeros los matices que pueden permitir

---

<sup>1</sup> DAVIS, F. *La comunicación no verbal* [en línea]. FGS, 2010 [citado el 27 de Agosto de 2014]. Disponible en internet en versión PDF: <<http://linguisticauam-i.blogspot.com.es/2011/09/flora-davis-la-comunicacion-no-verbal.html>> p 64.

su lectura ya que la emoción puede desaparecer tan rápido como se generó una vez desaparece el evento que la ocasionó o cuando tomamos consciencia de la emoción y logramos controlarla.

No obstante, no es una ciencia precisa aunque existan gran cantidad de estudios al respecto, en su mayoría por parte de autores de campos como la psicología, sociología, antropología, psiquiatría o etnología. La expresión corporal es algo tan complejo como el propio ser humano, su lectura es ambigua y está sujeta a múltiples interpretaciones; y si bien una expresión aislada es compleja de interpretar ¿qué lectura nos da cuando la combinamos con otra expresión?

Supongamos que vemos una persona que sonríe, podremos interpretar si es una sonrisa franca o una sonrisa falsa, si está muy alegre o poco alegre, ya que estos datos podríamos obtenerlos de la lectura de su rostro y movimientos corporales.



Figura 2. Expresión aislada sonrisa.

¿Pero y si en lugar de una expresión aislada vemos el diálogo entre dos personas (dos expresiones)? Si simulamos un diálogo entre dos personas expresando diferentes emociones podrían arrojar lecturas diferentes. Por ejemplo, si la persona sonriente que mencionábamos anteriormente la enfrentamos a otra persona sonriente (ambas sonrisas francas) se podría entender que son dos amigos en una conversación amigable.



Figura 3. Expresión combinada sonrisa-sonrisa.

Supongamos ahora una situación diferente, la misma persona sonriente frente a una persona triste, ¿qué se interpretaría? ¿el que sonríe es un sádico? ¿un cretino? ¿intenta animar con una sonrisa? Lo que sí está claro es que independientemente de la interpretación de la situación, la imagen de una persona sonriendo es versátil y adquiere significados polisémicos dependiendo de la situación.

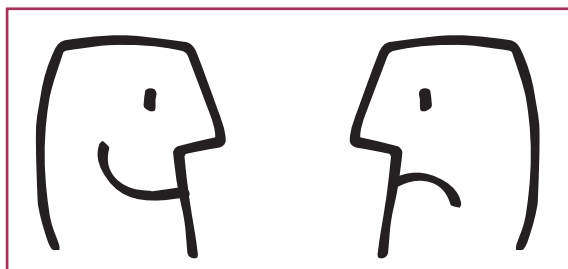


Figura 4. Expresión combinada sonrisa-tristeza.

Por dicho motivo, el objeto de este proyecto no se limita solo a la realización de expresiones corporales aisladas (alegre, triste, enfadado, etc.) sino que pretende que dichas expresiones se relacionen entre sí creando historias en función de la interpretación que le de el espectador (alegre vs enfadado, enfadado vs culpable, etc.).

Una vez definido el tema de interés de este proyecto, habría que hablar de la pintura digital que es la técnica elegida para el desarrollo de la parte práctica de este proyecto. De ella podríamos decir que obedece exclusivamente a temas prácticos (comodidad y rapidez) y aunque en ciertos aspectos no es equiparable a los medios tradicionales existen otros aspectos comunes en ambas técnicas. Por poner un ejemplo, el proceso de construcción en ambos casos es secuencial y el artista va construyendo la obra pincelada a pincelada, actuando según los resultados obtenidos en cada momento<sup>2</sup>.

Sin embargo, la principal diferencia estriba en que la pintura tradicional es, entre otras aspectos, intrínsecamente material y aun siendo conscientes de dicha virtud y de sus posibilidades expresivas, la pintura digital ofrece otras opciones o valores añadidos que hacen que sea un medio especialmente interesante.

A nivel de experimentación el aspecto más importante es el potencial de corrección infinita. El hecho de poder actuar sobre ella sin miedo a dañar la obra, invita a realizar

---

2 MUNÁRRIZ, Jaime. *Imagen digital*. Tres Cantos (Madrid):Tursen/H. Blume, 2006. p. 73

pruebas que en medios tradicionales dejarían huellas visibles de nuestras acciones. No obstante, es importante resaltar que dicha virtud de la técnica digital es una característica que aumenta el aura de exclusividad de la pintura o dibujo tradicional, convirtiéndola en un objeto único, ya que tanto los aciertos como los errores son visibles mientras que en la obra digital estos últimos pueden ocultarse.

Finalmente habría que mencionar que si bien es cierto el carácter inmaterial de la pintura digital, el objetivo final es materializar dichos resultados en un soporte físico desligado del mundo virtual, para de algún modo enfrentarla al público.

## 1.1. Objetivos

---

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados en anteriormente, los objetivos tanto generales como particulares que se intentan conseguir con este trabajo son los que exponemos a continuación:

- I. Estudiar el tema de la expresión de la figura humana a través de señales no verbales (corporales y faciales) ya sean conscientes o inconscientes.
- II. Plasmar los conocimientos adquiridos en una serie de al menos ocho obras individuales mediante la técnica de pintura digital. En cada obra individual se representará un personaje que refleje una expresión reconocible por el espectador.
- III. Combinar las obras individuales entre sí a modo de díptico, simulando un diálogo entre ambas obras (personajes).
- IV. Analizar las obras combinadas (composición de dos obras individuales) y reflexionar sobre el mensaje final de la composición.

## 1.2 Metodología

---

Teniendo en cuenta los objetivos anteriormente mencionados y constatando el carácter teórico-práctico de este proyecto, la metodología de trabajo se ha basado en:

- I. Recopilación y estudio bibliográfico de los textos más representativos vinculados a la temática de la expresión corporal relacionada con la



comunicación no verbal, ya sean del ámbito artístico o de otras áreas de investigación (psicólogos, antropólogos, psiquiatras, sociólogos, etnólogos).

- II. Elaboración de un archivo de imágenes que sirvan de referencia para el desarrollo de la práctica artística.
- III. Experimentación plástica digital a partir de los datos recopilados y observados.
- IV. Análisis e investigación de la versatilidad de las expresiones en la de las obras finales (combinación de expresiones).
- V. Estudio de resultados y extracción de conclusiones.

### **1.3. Estructura y resumen del documento**

---

El presente documento está estructurado siguiendo el orden planteado en en apartado de objetivos.

#### *Consideraciones*

Llegados a este punto, me gustaría tener en cuenta algunas consideraciones al respecto del presente documento. Después de estudiar minuciosamente las fuentes bibliográficas de mayor interés relacionadas con el tema de la expresión corporal es necesario mencionar que este trabajo no tiene por finalidad convertirse en un estudio pormenorizado del lenguaje corporal en el que analizar con detalle todos los posibles gestos que puede realizar un ser humano. Dichos estudios ya existen, siendo algunos de ellos espléndidas obras resueltas con gran minuciosidad y detalle; estos estudios son los que se han tomado para referenciar la parte práctica de este proyecto. De esta forma deseo constatar que lo que persigo es centrarme, analizar y correlacionar solo en los gestos usados en mis propias obras.

También quiero aclarar que, al contrario que Darwin y otros autores, no tengo intención de buscar y argumentar el “por qué” de los gestos. La búsqueda de una causa que justifique o argumente el origen del gesto, por ejemplo, de mover la cabeza de izquierda a derecha como signo de negación no tiene tanta importancia para la resolución de mi proyecto. El interés radica en el efecto causado, en los síntomas que reflejan ese acto o acción, en el mensaje que transmite al espectador dicho gesto así

como la postura corporal y posición de las extremidades que confirmen o nieguen lo expresado verbalmente.

Del mismo modo no tengo intención de crear un arte ecuménico aun siendo consciente, tal y como veremos más adelante, que el lenguaje corporal puede ofrecer diferentes lecturas dependiendo de las normas y hábitos culturales; no pretendo tampoco encontrar expresiones corporales inequívocas, tan solo deseo plasmar pautas de comportamiento que en mi contexto local pudieran interpretarse y reconocerse fácilmente.

### *Resumen*

Tras este apartado inicial de introducción (punto 1) se referenciará en el punto 2 algunos artistas que se considera han tenido una influencia notable en el desarrollo de la parte práctica de este proyecto, y a pesar de ser una selección limitada considero que son artistas que por la temática (Norman Rockwell) o por su trabajo mediante la técnica de pintura digital (Jason Seiler) han servido de referencia para el desarrollo de este proyecto.

A continuación en el apartado 3 se analizarán y desarrollarán conceptualmente aspectos relacionados con el tema de este proyecto. Se iniciará el punto hablando de la comunicación en general y progresivamente avanzaremos hasta llegar a conceptos de mayor interés para el desarrollo de la parte práctica que es la comunicación no verbal (apartado 3.1). En dicho apartado se analizarán conceptos ampliamente desarrollados en otras áreas de investigación (psicólogos, antropólogos, psiquiatras, sociólogos, etnólogos) y que también han sido abordados por otros autores dentro del ámbito artístico. Entre los conceptos que profundizaremos está la kinesia (3.1.1) que es la disciplina que se encarga de estudiar y analizar las posturas, gestos y movimientos del cuerpo humano; dentro de este apartado (kinesia) mencionaremos de forma general los principales aspectos que contempla esta disciplina (el rostro, la mirada, movimientos de la cabeza, el cuerpo y las extremidades superiores).

En el apartado 3.1.3 se desarrollará el aspecto de la proxémica que es la disciplina que estudia el espacio y la distancia que guardan las personas al comunicarse verbalmente; este punto que a priori pueda parecer irrelevante es de obligatoria mención pensando en la segunda fase del proyecto (combinación de expresiones) ya que influye en la composición, por ejemplo una persona que se asusta dará un paso atrás y una

persona agresiva se avalanzará hacia delante. Finalmente se abordará el aspecto de la comunicación no verbal relacionado con la apariencia (3.1.3) que al igual que el punto anterior pudiera parecer a primera vista innecesario, pero su omisión impediría justificar las desproporciones y deformaciones perfectamente visibles en desarrollo de la parte práctica.

Después de este apartado de fundamentación general acerca de las expresiones del ser humano, aplicaremos dichos conceptos teóricos en el análisis individual de la expresión de cada personaje (apartado 3.2). El objetivo de este apartado es profundizar y concretar los gestos y señales que nos muestran las ocho ilustraciones desarrolladas en la parte práctica.

Una vez analizadas las obras individuales y antes de combinarlas entre sí, es necesario fundamentar teóricamente algunos aspectos que se abordarán en el apartado 3.3 con el título de contexto. En este apartado se mencionarán algunas consideraciones a tener en cuenta cuando la expresión no existe solo de forma aislada, sino cuando se presenta en compañía de la expresión de un interlocutor. De este modo se estudiarán aspectos como el factor tiempo o el raccord de imagen. A continuación se mencionará el efecto kuleshov (apartado 3.3.2), en un intento de buscar una analogía entre el montaje cinematográfico en su versión plano contraplano (origen del título de este proyecto) y las composiciones finales de las ilustraciones individuales. El efecto kuleshov parte de la premisa de que el espectador asigna un significado diferente a una expresión según con qué se combine a través del montaje cinematográfico.

Teniendo en cuenta las consideraciones generales del apartado 3.3 abordaremos en el apartado 3.4 un estudio y análisis de las composiciones finales. Las composiciones finales son el resultado de combinar las expresiones de las ilustraciones individuales entre sí a modo de díptico, simulando un diálogo entre ambos personajes. Con este apartado finalizaremos lo que se entiende como desarrollo conceptual del proyecto.

En el apartado 4 se considera que la descripción técnica y tecnológica está íntimamente relacionada con el proceso de trabajo debido a la técnica aplicada en la práctica artística, de este modo en la sección "proceso de trabajo" se abordarán las diferentes fases realizadas en la elaboración de las ilustraciones.

Finalmente se mencionarán temas relacionados con la exhibición de las obras, presupuesto, etc. para finalizar con el apartado de conclusiones.

# 02

Referentes conceptuales y formales.  
Influencias técnicas.

## 2. Referentes

No vería justo limitar el número de artistas que han influido en la elaboración de este proyecto. No obstante, deseo nombrar algunos autores que por su especial importancia han influido notablemente en el desarrollo de este proyecto tanto por su proximidad temática como por la similitud en metodologías de trabajo dentro de la técnica digital:

### *Norman Rockwell*

Norman Rockwell, fue un ilustrador y pintor estadounidense celebre por reflejar en sus trabajos la forma de vida americana de la primera mitad del siglo XX, los temas de sus obras son anuncios publicitarios, asuntos de interés social, retratos, autorretratos o costumbrismo norteamericano.

Considero a dicho autor un referente que influye notablemente en mi búsqueda de expresiones corporales específicas y con matices particulares difíciles de plasmar



Figura 5. *Libres de temores*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 116x90 cm. 1943.



Figura 6. *Pintando la casita*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 71x61 cm. 1921.



Figura 7. *El paquete con comida de Willie Gillis*. Norman Rockwell. 1941.

siguiendo referentes teóricos. No es lo que más me cautiva su cuidada puesta en escena o su equilibrado uso del color aún siendo importantes ambos. Es la sonrisa inocente, orgullosa y bobalicona de enamorado adolescente de "Después del baile", la pícara mirada de los personajes de "El paquete con comida de Willie Gillis", el gesto de concentración de "Pintando la casita", el profundo temor interno que no pueden esconder los padres en "Libres de temores" que contrasta con la ingenuidad de los niños durmiendo, el tenso silencio de "El soldado vuelve a casa" en el que todos los elementos de la composición nos llevan al punto de interés principal, la frente arrugada de un soldado que siendo el centro de las miradas se mantiene en silencio evitando recordar y hablar de sus experiencias vividas mientras acaricia una bandera del sol naciente; se perciben plasmadas en el regreso de este héroe de guerra muchas expresiones corporales, gran cantidad de ceños fruncidos y alguna que otra sonrisa forzada.

También merece la pena hacer hincapié en la capacidad de Norman Rockwell para, tan solo a través del lenguaje del cuerpo, plasmar situaciones en las que no es necesaria la representación facial. Buenos ejemplos de ello son "Rumbo al horizonte" en la que el artista deja suficientemente clara la naturaleza de la interacción entre las dos figuras marítimas; "Grupo leyendo



Figura 8. *El soldado vuelve a casa*. Óleo sobre lienzo. 117x107 cm. 1945.



Figura 9. *Rumbo al horizonte*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 100x83 cm. 1927.

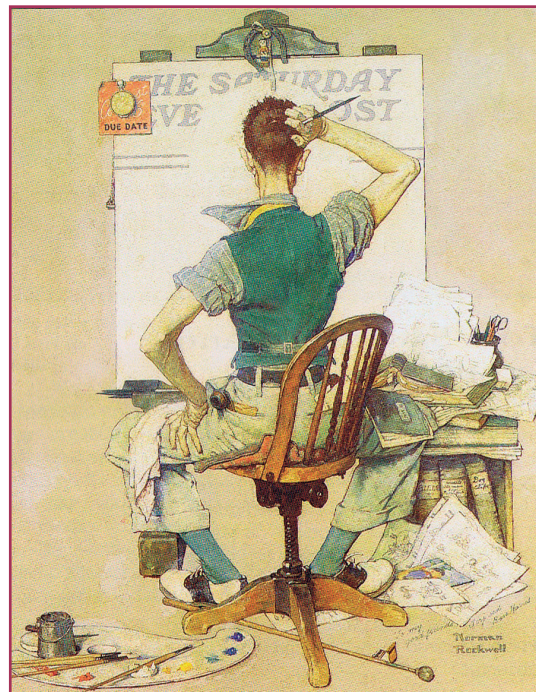


Figura 10. *Fecha tope*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 98x77 cm. 1938.

las cotizaciones de la Bolsa” en el que se visualiza el interés de los personajes a través de las posiciones de sus cuerpos o “Fecha tope” en la que el autor a través de uno de sus famosos autorretratos de espaldas, refleja perfectamente el sentimiento de falta de ideas de un creador.

Aunque podría seguir enumerando varios ejemplos más de la obra de Rockwell que en cierto modo considero un referente en la elaboración de este trabajo, voy a finalizar nombrando uno que considero de especial importancia que es “The Gossips” que en castellano ha sido traducido como “los chismosos” (Fig. 6).



Figura 11. *Los chismosos*. Óleo sobre lienzo. 1948.

*Parece ser que Rockwell tenía un vecino que comenzó un rumor desagradable sobre él. ¿Qué se puede hacer acerca de un chisme desagradable? Bueno, si usted es un famoso ilustrador, puedes pintar una portada sobre el tema.*

*Comenzó con sólo un par de personas, entonces creció, dejando Rockwell con necesidad de más modelos. El resultado, dijeron los editores, es que vemos “casi toda la población adulta de Arlington, Vermont.” Mientras trabajaba en el proyecto, el artista preocupado de que sus amigos y vecinos pueden sentirse ofendidos, así que incluyó a su esposa y a sí mismo. María Rockwell es la segunda y tercera de la tercera fila, extendiendo el rumor a través del teléfono. El del sombrero de fieltro gris de la fila inferior es, por supuesto, el propio artista. Se puede ver que la señora del final es la primera que inició el rumor, y nuestro amigo Rockwell le está diciendo lo que piensa. Al parecer, el vecino que inició el rumor en la vida real nunca habló con Rockwell de nuevo. Aunque no fue una gran pérdida. La lección es: no enfadar a alguien cuya portadas del Saturday Evening Post son vistas por millones de personas<sup>3</sup>.*

La elección del punto de vista de perfil y la escenografía, convierte a esta obra en un punto de referencia importante ya que mantiene un cierto paralelismo con el trabajo realizado en mi proyecto.

## *Caricaturistas*

La Real Academia de la Lengua define la caricatura como “Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien”. A tenor de dicha definición, resulta de especial interés esa capacidad de “deformar” e interpretar la figura humana, de tal modo que no solo no se pierde el parecido del representado, sino que se potencia la lectura y expresividad del mismo. Es la magia del dibujo, una interpretación de la realidad que se aleja de las formas relativamente objetivas de la fotografía.

El interés por estos autores que voy a mencionar a continuación no solo radica en temas de dibujo o en sus deformaciones de la figura humana. Interesan por su capacidad para trasladar conceptos de medios tradicionales al medio digital; el modo de tratar la mancha, la integración figura-fondo o la gestualidad y expresividad de las pinceladas.

---

<sup>3</sup> <http://www.saturdayeveningpost.com/2011/09/09/art-entertainment/classic-covers-art-entertainment/story-rockwell-classics.html>



## Jason Seiler<sup>4</sup>

Artista que iniciando su trabajo profesional con técnicas y metodologías tradicionales, da el salto al medio digital sin perder los aspectos básicos de la pintura tradicional. Argumenta el uso de la pintura digital sencillamente por aspectos técnicos de reproductibilidad y rapidez de ejecución. Siendo sus ilustraciones mayoritariamente caricaturas han evolucionado, a demanda del cliente, a retratos realistas. El destino de sus pinturas suelen ser portadas e ilustraciones de artículos para revistas y medios impresos como: Rolling Stone, Billboard, The Reader Utne, TIME, The New Yorker, Der Spiegel, la revista Business Week, The New York Times, The Wall Street Journal, The Weekly Standard, la revista MAD, Golf Digest, SEMANA AD, la revista KING, Revolver, guitarrista, The Village Voice, Penguin Group, Disney, The New York Observer, New Line Cinema, Universal Pictures, Aardman Animation y Sony de imagen, entre otros. Jason también ha trabajado como diseñador de personajes en la Alicia de Tim Burton en el país de las maravillas.

La capacidad de usar la técnica digital de forma similar a como se pinta tradicionalmente, se puede observar en

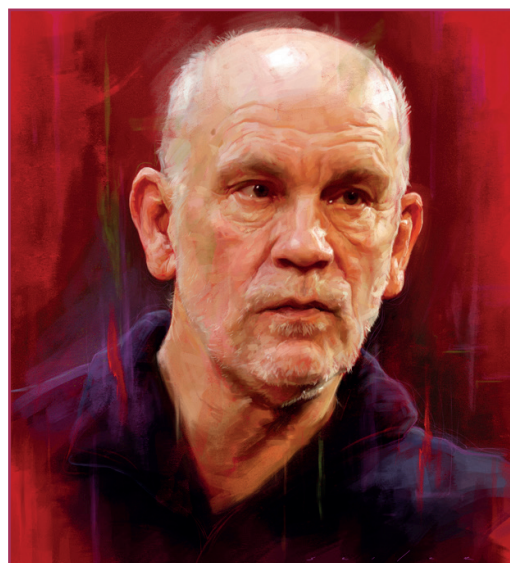


Figura 12. Cover John Malkovich. Jason Seiler. Ilustración digital para la portada de la revista New York Observer. Ilustración digital.



Figura 13. Autorretrato. Jason Seiler. Ilustración digital.

<sup>4</sup> Información obtenida de la web del autor: Seiler, Jason [en línea]. [citada el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <<http://jasonseiler.com/about/>>.

las imágenes detalle de la figura 15 en la que la imprimación verde base no se pierde completamente con la incorporación de nuevas pinceladas, ello ayuda a una entonación general y a una perfecta integración figura-fondo.



Figura 14. *30 with parents*. Jason Seiler. Ilustración digital para artículo del Wall Street Journal sobre los hijos de 30 años que todavía viven con sus padres.



Figura 15. Fases de la obra "*Día de los veteranos*". Jason Seiler. Ilustración digital.

## Dominic Philibert<sup>5</sup>



Figura 16. Estudio de expresión. D. Philibert.

Artista de formación clásica, cuyas obras son ilustraciones de encargo que se mueve tanto en el arte tradicional como en el digital, trabajando entre otros clientes para Major League Baseball (NY), Claritin, Publicis Dialog, CLARKtoys, Viau Mckormicks, Home Depot, Gallimard (France), XFUNS Magazine (Taiwan), Selection Merite, Urbania, Safarir, Le Lundi, Dernieres Heures, Le Samedi Magazine, Coup de Pouce, Infotech, Cataractes de Shawinigan.

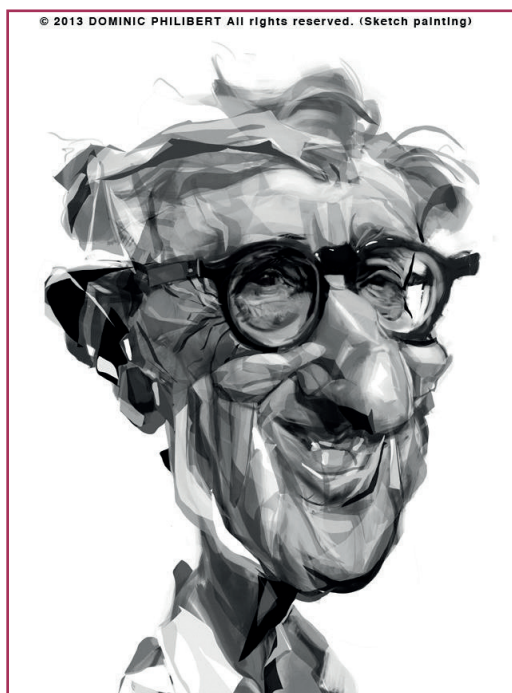


Figura 17. Estudio caricatura Woody Allen. D. Philibert. Ilustración digital.



Figura 18. Autorretrato D. Philiberte. Técnicas tradicionales.

<sup>5</sup> Información obtenida de la web del autor: Philibert, Dominic [en línea]. [citada el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <<http://dominicphilibert.blogspot.com.es/>>.



Figura 19. Diferentes etapas de la obra “Gripe porcina”. Dominic Philibert. Técnica tradicional y digital.

## Sebastian Krüger<sup>6</sup>

Artista alemán que después de una trayectoria profesional como diseñador e ilustrador caricaturista de portadas, se aleja de la labor comercial para dedicarse exclusivamente a la pintura realizando obras de autor, cuyo objetivo está comprometido con el enigma de la identidad y el retrato, la autenticidad de la ficción.

Sus obras han evolucionado a un “New Pop Realism” y La característica que define su trabajo es una reflexión creativa sobre los dispositivos en los que se presentan los medios de comunicación y la fiebre iconográfica en la producción de la imagen contemporánea.

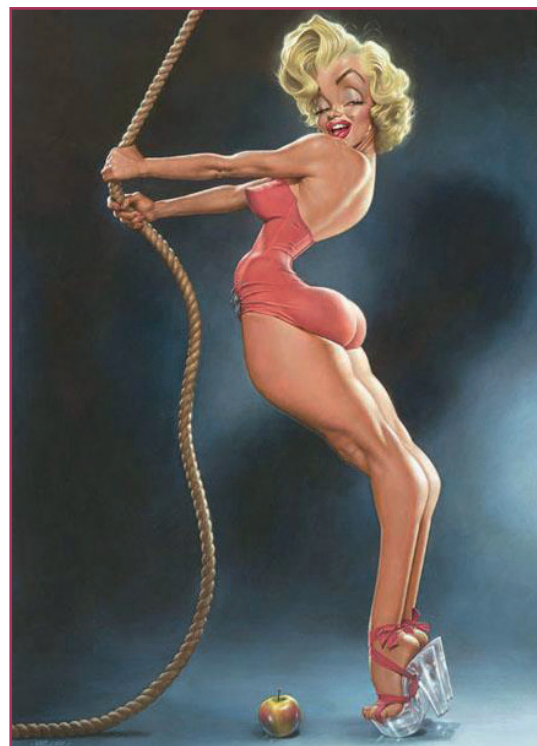


Figura 20. Marilyn Monroe. S. Krüger.

<sup>6</sup> Información obtenida de la web del autor: Krüger, Sebastian [en línea]. [citada el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <<http://www.sebastiankruger.com/>>.



Figura 21. *Performing Keith*. S. Krüger. Serigrafía.



Figura 22. S. Krüger trabajando en un retrato de Keith Richards.

# 03

Aspectos relacionados con expresión corporal y su contexto a nivel conceptual.

## 3. Desarrollo conceptual

---

La comunicación es definida por la Real Academia de la Lengua Española como la “transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor”. Siguiendo esta definición es importante analizar lo que entendemos por “señales” y la importancia de conocer el “código” para completar el proceso de comunicación.

Es necesario también hacer mención de un factor no contemplado en la definición de comunicación que es el contexto comunicativo que haría referencia al conjunto de factores, elementos y circunstancias (ambientales, sociales, personales, afectivas, etc.) que condicionan el acto comunicativo. Sirva como ejemplo el hecho de que no es lo mismo recriminar en público que en privado, es decir, el contexto afectará al devenir del proceso comunicativo y provocará reacciones diferentes en el receptor.

Con respecto a las señales inicialmente podemos diferenciar el tipo de señales como verbales o como no verbales. Con señales verbales podemos referirnos tanto a expresiones orales, como por ejemplo el lenguaje hablado, como no orales siendo el caso del lenguaje escrito.

Dentro de las señales mencionadas que puede emitir el ser humano, nos ceñiremos a las posibilidades expresivas de la comunicación no verbal que es realmente el punto de interés que atañe a este proyecto

### 3.1 La comunicación no verbal

---

La comunicación no verbal puede entenderse, normalmente, como un lenguaje complementario a las palabras<sup>7</sup> que usamos para expresarnos de forma consciente o inconsciente y, del mismo modo que la comunicación verbal, puede ser tanto oral (paralingüística) como no oral (kinesia y proxémica). Por este motivo, es importante no cometer el error de asociar la comunicación no verbal con la comunicación no hablada (oral), ejemplo de ello es que existen comunicaciones no habladas (orales) que deben considerarse verbales como es el caso del lenguaje escrito o el lenguaje de señas que en su variante del alfabeto manual o dactilológico es una representación a través de las manos del abecedario (representación visual de la palabra escrita).

Respecto a la importancia de la comunicación no verbal frente a la comunicación verbal no voy a entrar en detalles estadísticos, origen de debates, sobre porcentajes del peso de ambas en un proceso de comunicación verbal-no verbal<sup>8</sup>, aunque sí puedo afirmar su gran relevancia en un proceso comunicativo; en ocasiones es más importante lo que hacemos que lo que decimos, ya que en situaciones de contradicción verbal-no verbal damos mayor credibilidad al mensaje no verbal. Por ejemplo podemos estar llorando y ante la pregunta de qué nos pasa, da igual que respondamos “nada”; el mensaje no verbal prevalecerá sobre las palabras.

*“La base de las comunicaciones humanas se encuentra en un nivel por debajo de la conciencia, en el cual las palabras sólo tienen una importancia relativa”<sup>9</sup>.*

---

7 No siempre el lenguaje no verbal es un complemento del verbal, la mayor parte del tiempo mandamos mensajes con nuestro cuerpo independientemente de si estamos en un proceso comunicativo. Cuando estamos en espacios públicos (metro, restaurante) continuamente emitimos señales (no me molesten, ¡hola, quiero compañía!, etc.).

8 MEHRABIAN, Albert. *Nonverbal communication*. In J.K. Cole (Ed.), *Nebraska symposium on motivation*, 1971:Vol. 19. (pp. 107-161) [en línea]. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1972 [citado el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <<http://www.kaaj.com/psych/articles/NonverbalCommunication.pdf>>. Albert Mehrabian publicó a raíz de sus experimentos la fórmula “Total Liking = 7% Verbal Liking + 38% Vocal Liking + 55% Facial Liking” en el artículo “Non verbal Communication” interpretándose como que el 7% de la información se atribuye a las palabras, mientras que el 38% se refiere a la entonación y el 55% a la expresión facial que podría resumirse como 7% verbal, 93% no verbal. Dicha fórmula ha sido descontextualizada y el propio autor ha tenido que hacer aclaraciones al respecto remitiéndolas a los experimentos que la originaron y que justificaban dicho resultado. Ray Birdwhistell consideraba una relación de 35%-65% entre verbal-no verbal.

9 DAVIS, F. *Ob. cit.* p. 36.

### 3.1.1 Kinesia

La *kinesia* o *kinesis* (término griego que significa movimiento) es la disciplina que se encarga de estudiar y analizar las posturas, gestos y movimientos del cuerpo humano. F. Davis sitúa en los estudios de Ray L. Birdwhistell los orígenes de esta disciplina; de ellos cabe destacar que realizando un estudio de audiovisuales percibió que en algunos casos los oradores presentaban un bilingüismo corporal.

*Parece que algunas personas son bilingües tanto en los movimientos corporales como en el lenguaje hablado. Existen películas que muestran al famoso alcalde de Nueva York, Fiorello La Guardia, pronunciando discursos políticos en inglés, en idish o en italiano. Sin sonido puede diferenciarse fácilmente por los gestos en qué lengua se está expresando<sup>10</sup>.*

El hecho de que una misma persona utilice gestos diferentes a la hora de expresarse en diferentes idiomas y otras observaciones lleva a Birdwhistell a afirmar que los gestos no son universales, que forman parte de una cultura y son aprendidos en base a unas normas sociales.

*“rápidamente llegué a la conclusión de que no hay gestos universales. Lo más que sabemos es que existe una expresión facial, una actitud o una postura corporal que en sí misma no tiene el mismo significado en todas las sociedades”.*

Siguiendo dicho carácter no universal de los gestos, sirva como ejemplo la ilustración que se muestra diferentes poses de manos que adquieren diferentes significados culturales dependiendo del contexto cultural (Fig. 18). Por tomar un ejemplo, la posición (A) de la citada figura puede significar OK (norteamérica), insulto sexual u orificio (algunas zonas del mediterráneo), cero (Francia, Túnez y Bélgica) o dinero-monedas (Japón)<sup>11</sup>.

Llegado a este punto, se inicia una controversia relacionada con dicha afirmación, ya que según Darwin sí existen gestos universales que forman parte de nuestra herencia genética tanto en animales como en humanos<sup>12</sup>. Existen determinados gestos que son innatos y no tienen que ser adquiridos en un proceso de aprendizaje. Por ejemplo

---

<sup>10</sup> DAVIS, F. *Ob. cit.*

<sup>11</sup> PEASES, A. *Ob. cit.* p. 125.

<sup>12</sup> DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones*. Pamplona: Ed. Laetoli SL, 2009.



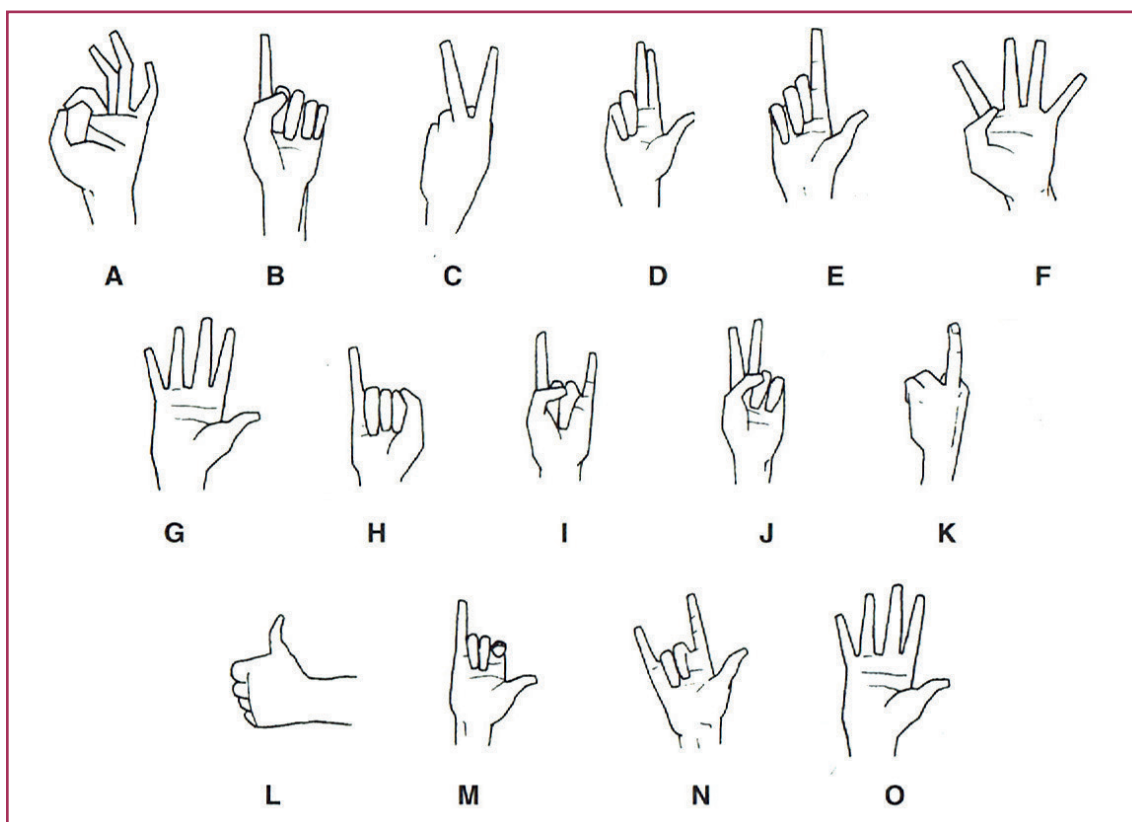


Figura 23. Ilustración de diferentes posiciones de manos con distintos significados dependiendo de la zona en que se use. Pease, A. *Ob. cit.* p. 125.

encontramos el gesto de sonreír que es innato tal y como se puede reputar observando a las personas invidentes de nacimiento que no han tenido la capacidad visual de aprender dicho gesto y sin embargo son capaces de reproducirlo a la perfección.

Desde mi punto de vista no son teorías contradictorias, la diferencia estriba en que Darwin considera la existencia del gesto en sí mismo, mientras que Birdwhistell va un paso más allá refiriéndose al significado de dicho gesto; de este modo podríamos interpretar que el acto de sonreír es universal pero el significado de dicho gesto no es universal. El mensaje que transmite una sonrisa dependerá de condicionantes socioculturales; por ejemplo si bien las sonrisas suelen ser positivas, las personas de nacionalidad china también suelen sonreír cuando están avergonzados o sienten timidez.

*Podemos concluir/extraer/entender entonces que nuestro lenguaje no verbal es en parte instintivo, en parte enseñado y en parte imitativo.<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> FAST, J. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Editorial Kairós SA, 1971. p. 20

Dentro de los principales actos no verbales que estudia la kinesia profundizaremos a continuación en aquellos que por su importancia están relacionados con el desarrollo de mi trabajo; no obstante quiero recordar que no es objeto de este proyecto realizar un exhaustivo estudio de todas las posibles lecturas que nos ofrece el cuerpo humano ya que dicho análisis exhaustivo, concretamente el significado de cada elemento, lo realizaré en el análisis individual de mis obras.

### 3.1.1.1 El rostro

*Siempre existe expresión en un rostro. En muchas ocasiones tardamos en percibirla porque es de por sí, ambigua; y cuando lo hacemos, a veces nos equivocamos al interpretarla<sup>14</sup>.*

A raíz de esta cita he de comentar un hecho que me hizo reflexionar acerca de la ambigüedad de las expresiones. En la película "Mindscape" se produce un primer encuentro entre el experto que tiene la capacidad de introducirse en la mente de sus pacientes y la adolescente que tanto podría ser una joven traumatizada como una brillante sociópata; en la secuencia le muestra una serie de fotografías para que determine qué expresan. Mi sorpresa fue que lo que yo percibía con dichas imágenes no coincidía ni



Figura 24. Fotograma de la película "Mindscape".

con el significado que daría una joven traumatizada ni con el de un sociópata ni con el punto de vista de una persona normal. ¿habían errado en la elección de expresiones que se ajustaran al guión? ¿o acaso yo no era capaz de ver la evidencia?

14 PLASENCIA, C. *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1993. p. 26.

No conozco respuesta a dichas preguntas, pero es un buen ejemplo para reflexionar sobre lo complejo que resulta un análisis objetivo del rostro, ya que está sujeto a infinidad de interpretaciones. Por otra parte, también llama la atención la elección de expresiones faciales para evaluar al receptor en lugar de las clásicas manchas del test de Rorschach<sup>15</sup>. El rostro es la zona del cuerpo más expresiva en relación a los sentimientos, siendo numerosas las emociones que se pueden mostrar a través de la combinación de sus elementos.

*En el problema concreto del tratamiento artístico de la expresión, la compleja interacción entre lo móvil y lo permanente (dentro de la definición formal de un rostro), puede ser objeto de un método que, aplicado al esquema representativo inicial de la cara, permite en la medida de lo posible, establecer categorías, especificar funciones, verificar metáforas y expresiones, analizar factorialmente interacciones de signos, etc.<sup>16</sup>*

Carlos Plasencia justifica de este modo en su libro “El rostro” la necesidad de un esquema simplificado que sirva de base para un método de estudio de la expresión facial; en sus argumentaciones Plasencia continua adoptando las tres representaciones esquemáticas planteadas por Humbert de SuperVille (ríe, no significa nada, llora)<sup>17</sup>. Plasencia matiza la aportación de Cuyer de incluir un cuarto esquema (asombro, espanto, sorpresa); “no solo como intermediario de los dos extremos como propone Cuyer, sino como opuesto al esquema base, y con tanta entidad expresiva como este, aunque obviamente, de signo contrario”<sup>18</sup>

El uso de dicho esquema simplificado como base inicial, nos ayudará a experimentar y fijar las diferentes expresiones faciales que constituyen la parte práctica de este proyecto.

---

15 Consiste en una serie de diez láminas que presentan manchas de tinta, las cuales se caracterizan por su ambigüedad y falta de estructuración.

16 PLASENCIA, C. *Ob. cit.* p. 270.

17 Con dichos términos expresa Hunter de Superville las reacciones de las personas (incluidos niños) cuando les muestra dichos esquemas “Cette face rit; cette autre pleure... elle ne signifie rien” (refiriéndose a la del centro). SUPERVILLE, Humbert de. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* [en línea]. Leyden: C.C. Van der Hoek, 1827 [citado el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/superville1827/0001>

18 Plasencia, C. *Ibidem*.

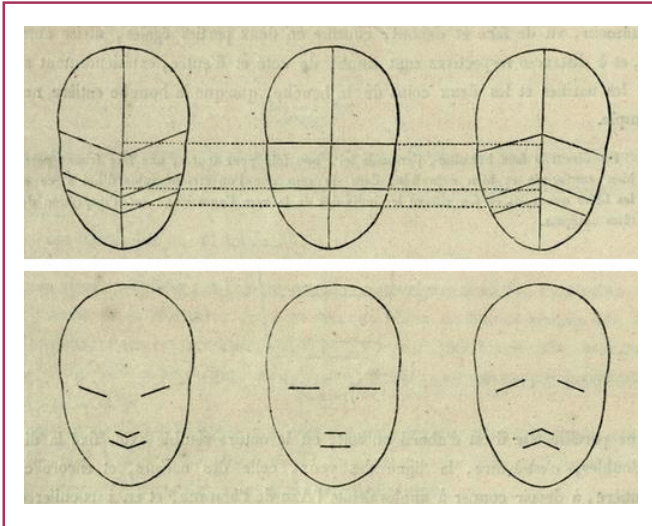


Figura 25. Ilustración de los esquemas planteados por Superville en su obra *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*.

### 3.1.1.2 La mirada

*The eyes are the visible part of the brain - directly connected to it. I think that's why we see the "soul" or person revealed in the eyes<sup>19</sup>.*

Pasamos gran parte del tiempo que dedicamos a las relaciones personales observando la cara de nuestro interlocutor, de modo que las señales oculares tienen gran importancia en la lectura de la actitud y los pensamientos de una persona<sup>20</sup>, pero no solo nuestra mirada está cargada de significado en procesos comunicativos, nuestro comportamiento en un espacio público revela gran información de nuestro interés o inquietud; se puede hacer la prueba de, sin cambiar la expresión facial, evitar la mirada o mirar fijamente en el momento de producirse la conexión visual; la persona receptora ante tales señales interpretará mensajes diferentes.

Los ojos tienen unas particularidades que merecen ser mencionadas. Una de ellas es que las pupilas trabajan independientemente del control consciente, por este motivo se puede considerar a la mirada como una señal reveladora y exacta. La otra particularidad es que el ser humano es el único primate con esclera, el blanco de los ojos que nos permite saber hacia dónde miran los demás<sup>21</sup>.

19 "Los ojos son la parte visible del cerebro - directamente conectados a él. Creo que es porque vemos el "alma" de la persona revelada en los ojos". WILLIAMS, R. *The animator's survival kit*. London: Faber and Faber, 2001. p. 325.

20 PEASE, A, y PEASE, B. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Editorial Amat SL, 2006. p. 183

21 PEASE, A, y PEASE, B. *Ibidem*.

### 3.1.1.3 Movimientos de la cabeza

La posición de la cabeza respecto al cuerpo, pueden considerarse otro factor expresivo a tener en cuenta en la lectura de expresiones corporales. Aunque conviene matizar que su lectura adquirirá un sentido u otro en combinación de otros elementos (mímica facial, postura, mirada, manos, etc.). Un ejemplo de ello es la ilustración que nos muestra Raul García en su libro *La magia del dibujo animado* (Fig. 21), en la que la posición de la cabeza no transmitiría tanto de no ser por la presencia de los ojos y la boca.

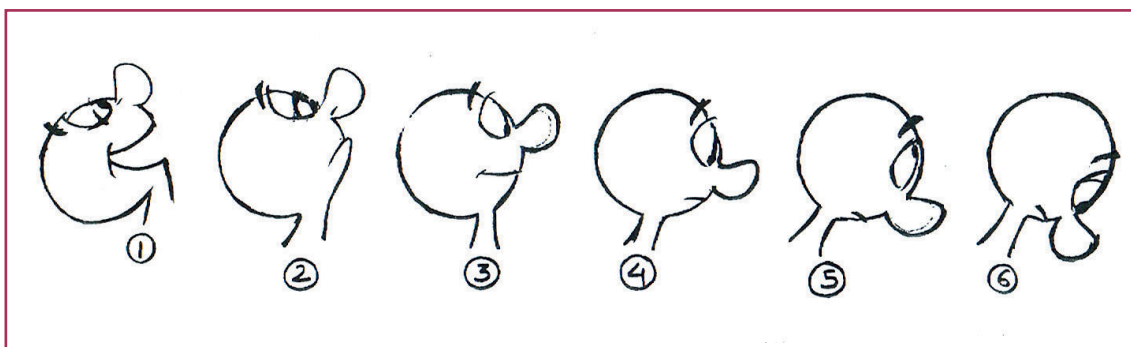


Figura 26. Ilustración de diferentes posiciones de cabeza y sus significados expresivos. (1) Gran alegría, (2) Orgullo, (3) Optimismo, (4) Pensativo, (5) Humildad y (6) Culpabilidad. GARCÍA, R. *Ob. cit.* p.41.

En posición normal (vertical, erguida y mirando al frente) puede expresar franqueza, firmeza, seguridad, inclinada hacia atrás, respecto a la posición normal, tiene connotaciones positivas y puede significar alegría, orgullo, optimismo aunque también puede significar prepotencia. Si se inclina hacia adelante puede ser un sentimiento de agotamiento, tristeza, pensativo, humildad, culpabilidad.

Respecto a la inclinación lateral, puede significar amor, ternura si va acompañada de una sonrisa; desafío, desconfianza en compañía de una cara de enfado.

En relación a las proyecciones hacia delante o hacia atrás en posición erguida; puede significar curiosidad, sorpresa agradable cuando es proyectada hacia delante, también puede ser una forma de agresión y de invasión del espacio del receptor; la proyección hacia atrás es una forma de huida y un intento de mantenerse alejado de algo o alguien.

En casos de rotación, puede ser tanto un manifiesto de oír mejor como una forma de retirar la cara de una agresión evitando oler o mirar algo desagradable, también puede ser una forma de desprecio.

#### 3.1.1.4 El cuerpo

La postura es el modo en que se mantiene el cuerpo cuando estamos de pie, caminando, sentados o acostados y refleja el estado emocional de las personas. Los principales movimientos del cuerpo, generalmente, están en consonancia con los movimientos de la cabeza, es decir un movimiento de la cabeza hacia delante, suele provocar que el cuerpo le acompañe, desplazándose también hacia delante, produciéndose una especie de cinemática inversa. Por este motivo tanto las inclinaciones como las torsiones van a adquirir significados similares a los expresados por los movimientos de cabeza.

Los movimientos de inclinación lateral, no arrojan tanta información como la inclinación hacia delante o hacia atrás, ello justifica la elección del perfil como punto de vista predominante en mi trabajo, además de ser el punto de vista análogo a los encuadres cinematográficos de plano contraplano en el que la mirada del personaje enlaza con lo que está mirando, consiguiendo mantener el *raccord* de la imagen.

#### 3.1.1.5 Las extremidades superiores (brazos y manos).

Las extremidades superiores son los elementos principales que en combinación con el cuerpo, definen el concepto de posturas abiertas y cerradas, aunque también adquieren un gran protagonismo las extremidades inferiores cuando estamos sentados. De este modo con los brazos podemos crear barreras que nos separen de nuestro interlocutor o nos acerquen, en este sentido puede darse el caso que entren en contradicción con expresiones faciales o con lo que decimos.

Aunque por norma general, la acción de los brazos está determinada por la acción del resto del cuerpo y su función es la de equilibrar el movimiento<sup>22</sup>. De este modo, no es de extrañar que ante una expresión de sorpresa o espanto, mientras el cuerpo y cabeza se desplazan hacia atrás, las manos se proyectan hacia delante, por una parte para protegernos de la amenaza pero también para equilibrar nuestra postura, del mismo modo cuando nos movemos hacia delante en una postura agresiva, hay una tendencia a llevar los brazos hacia atrás que si bien puede ser la anticipación de una agresión, también posee una función equilibradora (Fig. 22).

---

22 GARCÍA, R. *La magia del dibujo animado*. Madrid: Ed. MarioAyuso, 1995. p. xxx.

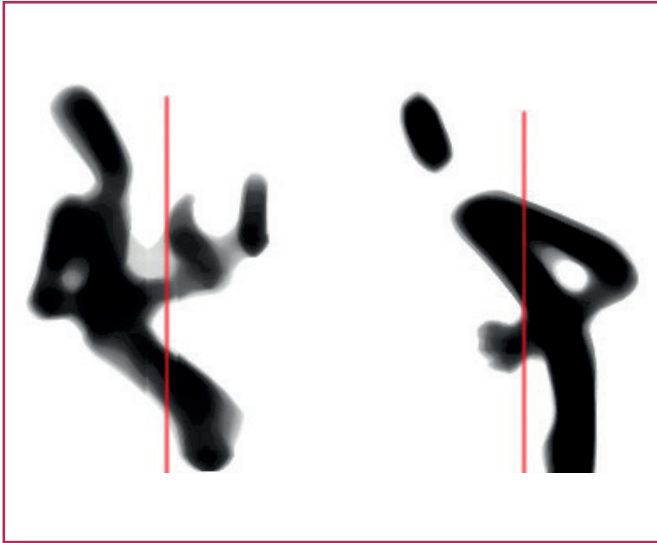


Figura 27. Esquema de la adaptación de los brazos al movimiento del cuerpo con objeto de equilibrar el movimiento. Elaboración propia.

En situaciones de cuerpo equilibrado, los brazos separados del cuerpo o pegados al mismo definirán expresiones diferentes (alegría frente a timidez o temor), del mismo modo aportan señales diferentes si están totalmente extendidos o flexionados, aunque es necesario insistir en que el significado lo adquiere en función del resto de elementos expresivos a los que acompañe. Un ejemplo es que una misma posición de brazos adquirirá significados diferentes según la posición que adquiera la mano.

Respecto a las manos, podríamos decir que junto con la cara es uno de los elementos más expresivos del cuerpo humano. Su especial importancia radica en las numerosas combinaciones posibles para mostrar señales explícitas, teniendo en cuenta que en combinación con el rostro puede desarrollar un lenguaje visual como es el lenguaje de signos o de señas. A raíz de esta apreciación, es necesario hacer notar si bien la mayoría de la gente no está versada en dicho lenguaje de signos, todas las culturas poseen un amplio repertorio de signos representados a través de las manos; dichos actos son conocidos como emblemas.

Los emblemas son actos no verbales que admiten una transposición oral, una traducción en una o dos palabras o en una frase. Sin volver a debatir el tema de la universalidad de los gestos y dando por sentado que pueden existir interlocutores que no interpreten correctamente el mensaje, la mayoría entendemos que el dedo índice extendido delante de la boca significa silencio.

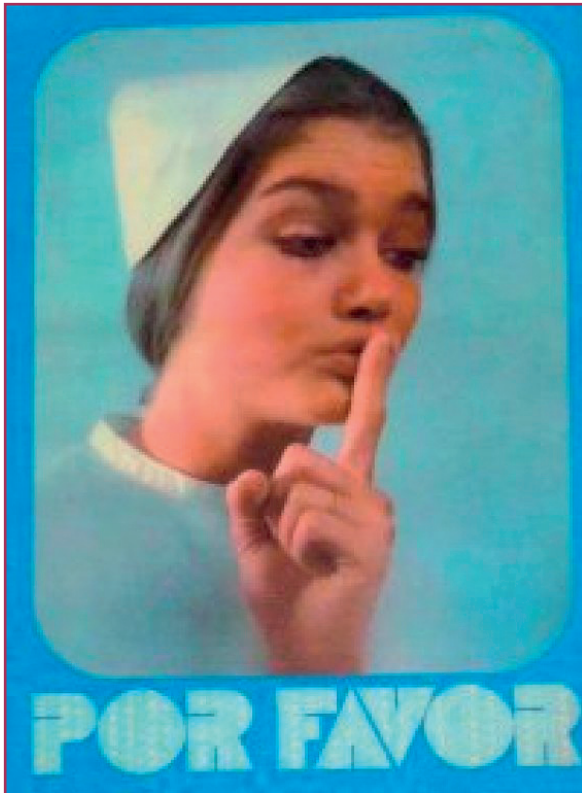


Figura 28. “*Silencio, por favor*”. Cartel antiguo e imagen icónica usada en todos los hospitales.

Los emblemas forman parte de los tipos de gestos no verbales que fueron ampliamente estudiados por Paul Ekman y posteriormente, colaborando con Wallace Friesen, fueron incluidos en la siguiente clasificación de actos no verbales: emblemas, ilustradores, reguladores y adaptadores<sup>23</sup>.

Dicha clasificación justifica que comentemos el tipo de gesto ilustrador; es otro uso de las manos, utilizado como complemento, que ilustran lo que se dice verbalmente y tienen por objeto potenciar o reforzar el significado. Cuando se coloca la palma de la mano perpendicular al suelo, como si fuese la hoja de un hacha se está reforzando la idea de afirmación tajante.

Finalmente considerar los significados que puede tener la mano cuando las mostramos como puño cerrado, palma de la mano abierta, dorso de la mano abierta.

---

23 En diversas fuentes atribuyen también a Ekman y Friesen una quinta categoría en dicha clasificación. Gestos que expresan “muestras de afecto”; este tipo de gestos reflejan el estado emotivo de la persona y es el resultado emocional del momento (ansiedad, tensión, dolor; triunfo, alegría, etc.) Es relevante mencionar este aspecto por la importancia que ocupan para el ámbito artístico; no olvidemos que la mayoría de los autores que tratan la comunicación no verbal, tienen por objetivo un tipo de estudio psicológico, antropométrico, educativo, etc. A pesar de mis esfuerzos, no he podido acceder a la obra original de Ekman y Friesen para corroborar dichas apreciaciones. RULICKI, S. y MARTÍN C. *Comunicación No-Verbal. Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Buenos Aires: Ed. Granica, 2012.



### 3.1.2 Proxémica

La *proxémica* (término relacionado con la proximidad espacial) es la disciplina que estudia el espacio y la distancia que guardan las personas al comunicarse verbalmente.

*“El límite físico de la piel, es ampliado dentro de una especie de burbuja invisible, que representa la cantidad de espacio aéreo que siente que debe haber entre él y los otros”<sup>24</sup>*

El concepto de “proxemics” en inglés, fue acuñado por el antropólogo Edward Hall en sus estudios en lo que definió como “el estudio de cómo, el hombre estructura inconscientemente el micro-espacio<sup>25</sup>”. Vuelve a surgir, a raíz de sus estudios y el de otros investigadores, el eterno dilema del carácter innato del sentido de territorio frente al sentido de territorio adquirido por aprendizaje sociocultural.

Por una parte, el sentido de territorio en el reino animal comparado con el del ser humano no difiere sustancialmente<sup>26</sup>, resulta de este modo innegable esa herencia genética; pero por otra parte las observaciones de E. Hall en las diferencias del concepto espacio entre diferentes culturas, por ejemplo el margen de respeto en culturas latinas es inferior al de cultura norteamericana; de este modo, un sudamericano que se desplaza en lo que él considera la distancia apropiada para el diálogo, puede ser considerado como “agresivo” por el norteamericano.

Cuando alguien invade la burbuja de espacio que nos rodea, respondemos a dicha invasión de diferentes formas aunque habrá factores que determinen dicho comportamiento: grado de intimidad (familiar-desconocido), motivo (negocios-cita), personalidad<sup>27</sup> (extrovertido-tímido), edad (joven-anciano) o cultura (anglosajón-latino).

Llegado a este punto, ¿cuánto espacio necesita un ser humano? Lo cierto es que es relativo y como hemos mencionado anteriormente dependerá de diversos factores, pero lo que realmente interesa de esta cuestión, particularmente en mi proyecto. es la

---

24 DAVIS, F. *Ob. cit.* p. 107.

25 DAVIS, F. *Ibidem*.

26 FAST, J. *Ob. cit.* p. 20. El autor atribuye dicha afirmación a los estudios realizados por Robert Ardrey en la obra “El imperativo del territorio”.

27 DAVIS, F. *Ibidem* p. 113. Augustus F. Kinzel en un experimento con convictos, constató que los convictos violentos requerían el mayor espacio que los no violentos. La intromisión de alguien en su espacio de seguridad era entendido como una amenaza.

reacción de un individuo cuando su cáscara de espacio es amenazada o destruida. Los efectos de dicho comportamiento son visibles y se evidencian en diferentes formas de expresión corporal.

La distancia entre personas es un aspecto a tener en cuenta en el desarrollo de este proyecto y afecta sobre todo en temas compositivos, de este modo la distancia entre los dos interlocutores serán mayores o menores en función de la expresión corporal que adopten y si son posturas agresivas, defensivas, etc.

### 3.1.3 Apariencia

*“Nunca hay una segunda oportunidad para una primera impresión”*

Dentro de la comunicación no verbal, hay un campo de estudio relacionado con la imagen personal que es mucho más amplia que el simple concepto de vestido. Por poner un ejemplo, en la película “My Fair Lady”, no es suficiente con vestirse como una persona de la alta sociedad, además tienen que comportarse, y hablar, como lo haría dicha persona en dicho entorno social. Está relacionado con el “estilo” del gesto, un mismo gesto puede ser chabacano o elegante. Pero, no es este el sentido que busco cuando me refiero a apariencia.

*“La mujer del Cesar no solo debe ser honrada, sino parecerlo” Plutarco*

En este punto, hay que recuperar la cita (mencionada anteriormente) de Carlos Plasencia cuando en su libro El rostro comentaba acerca de “... la compleja interacción entre lo móvil y lo permanente”. Hasta el momento hemos estado hablando de “lo móvil”, pero hay aspectos relacionados con “lo permanente” que forman parte también de los aspectos no verbales del mensaje.

Antes de aclarar lo que entiendo por “lo permanente”, deseo introducir el concepto de estereotipo que según la RAE es una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Como adjetivo (estereotipado) se aplica a los gestos, fórmulas, expresiones, etc. que se repiten sin variación. En su libro “La narración gráfica”, Will Eisner nos explica al respecto que los estereotipos son una realidad, una necesidad detestable, una herramienta de comunicación que necesita de la complicidad del lector para que las identifique.

Los estereotipos, continua W. Eisner, "...se sacan de unas características físicas comúnmente aceptadas y asociadas a un oficio. Dichos estereotipos se vuelven iconos y se usan como parte del lenguaje de la narración gráfica"; y son estas "características físicas" las que podemos asociar con el concepto de "lo permanente" que mencionábamos anteriormente, la fisonomía tanto facial como corporal es importante para potenciar la credibilidad del mensaje y está asociada con unas ideas preconcebidas que el espectador aceptará.



Figura 29. Imagen de diferentes estereotipos comúnmente aceptados. EISNER, W. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial SA, 1998.

Dentro del campo de la animación, en el apartado de diseño de personajes, en un proceso de caracterización (relacionado con el carácter) es tan importante elaborar un perfil psicológico como dotar una morfología acorde al mismo. También podemos observar dicha búsqueda en un casting de una producción cinematográfica, en el que seleccionan un actor acorde al papel que debe representar.

En una emisión radiofónica de Carlos Pumares criticaba abiertamente la errónea elección de Jack Nicholson para el papel de general del ejército en la película "Algunos hombres buenos". Pumares argumentaba que debido al tipo de personalidad del actor, y a pesar de intentar durante toda la película crear una cierta tensión acerca de si iba a explotar en un ataque de cólera, desde su punto de vista, la elección de dicho actor eliminaba cualquier duda y convertía el final en un desenlace totalmente previsible.

Y aunque parezcan temas diferentes (rol de personalidad actor vs fisonomía) los estereotipos surgen de la predisposición a interpretar el mensaje de una determinada forma y en ambos casos se produce un efecto similar, el espectador espera un tipo de comportamiento, por lo menos en la primera impresión.

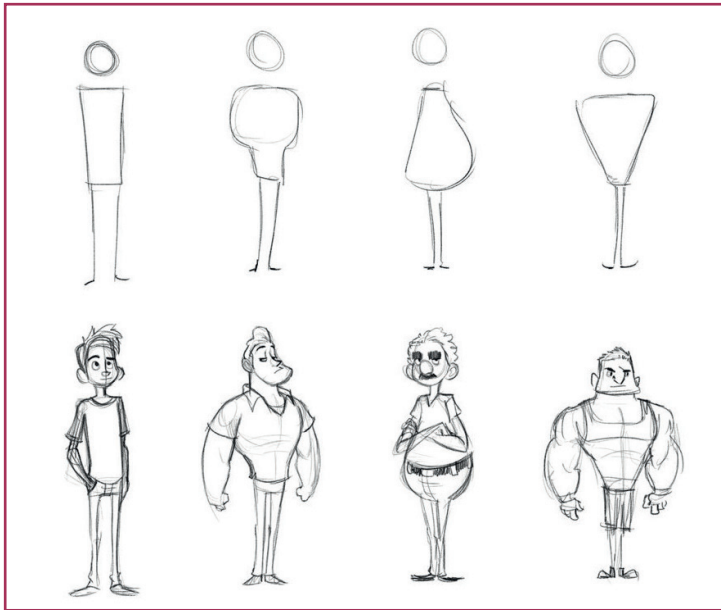


Figura 30. Bocetos de personajes a partir de formas básicas. Ilustración de Luigi Lucarelli.

Estos estereotipos, aunque racionalmente injustificados, son asumidos por el colectivo general aunque nuestras experiencias nos digan lo contrario,

*“... el hombre tiende a adquirir conceptos de estructura simple sobre la base de una evidencia insuficiente, que puede haber sido recogida de primera o segunda mano. Aunque esto puede llevar a valoraciones unilaterales o enteramente equivocadas de individuos o grupos de personas, la existencia de estereotipos no explica el origen de los juicios fisiognómicos.”<sup>28</sup>*

Rudolf Arnheim continúa en su argumentación sobre los estereotipos para rematar con las siguientes palabras “... Y aun puede que sean tan resistentes por lo acertadas que son”, Resulta curiosa la expresión, ya que parece entenderse la expresión coloquial “cuando el río suena, agua lleva”, dando la impresión de que los indicios pueden ser fuente de verdad.

Pero ¿qué se entiende por estereotipos fisiognómicos? Para responder a esta pregunta, es necesario hablar de Charles Le Brun que si bien sus teorías acerca de la expresión facial son cuestionables<sup>29</sup> sí resultan interesantes sus estudios comparativos de fisionomía humana-

28 ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Edición nº 13. Madrid: Alianza Editorial SA, 1995. p 488-489.

29 Dichas apreciaciones hay que tomarlas en su contexto y dentro de los conocimientos de la época en la que fueron escritos. Consideraciones como por ejemplo, cuando habla del amor sencillo: “...la boca debe estar un poco entreabierta, las comisuras algo elevadas, los labios aparentemente húmedos y esta humedad puede estar causada por el vapor que se eleva desde el corazón”

animal en su búsqueda de representar los diferentes arquetipos humanos (“conferencia sobre la fisionomía”). De este modo Le Brun nos plantea la fisionomía estereotipada de una serie de personajes que adquieren las características de los animales que provienen. Considero, de este modo, interesante su aportación no tanto por los ejemplos que propone sino por el concepto de búsqueda de símiles visuales en formas naturales reconocibles por el espectador para atribuírselas al ser humano.

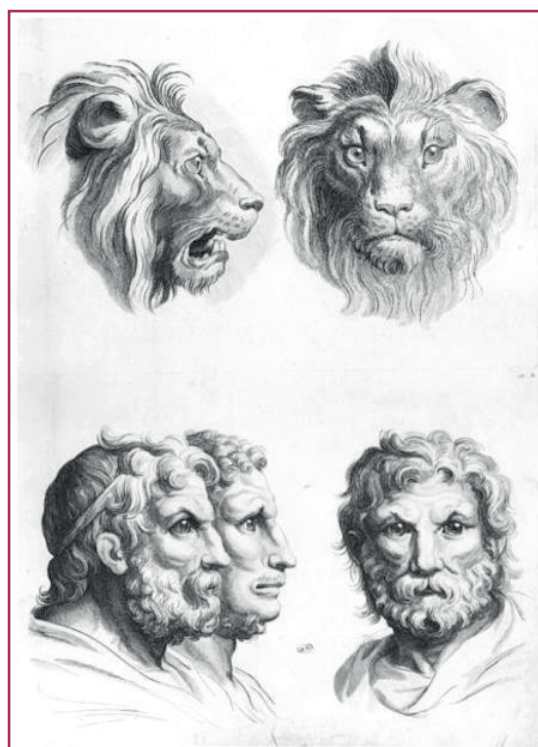


Figura 31. Ilustración de Charles Le Brun realizada para su obra Conferencias.

Aun reconociendo el valor histórico de la obra de Le Brun, en la parte práctica es importante la referencia del libro de Carlos Plasencia “El rostro humano” y en especial la tercera parte en la que otorga valores expresivos a los diferentes elementos del rostro en función de su morfología; resulta dicha parte un excelente ejercicio recopilatorio de las variaciones morfológicas y sus correspondientes significados que son relevantes por estar actualizados habiendo descartado los comentarios anacrónicos de fuentes bibliográficas históricas.

En conclusión, para ser un villano no es suficiente con ser malo, además hay que parecerlo; en algunas de las ilustraciones realizadas para mi proyecto he pretendido una relación directa entre el personaje (rasgos fisonómicos) y la expresión (mensaje) que representa, porque desde mi punto de vista, aportaban mayor credibilidad en la expresión.

## 3.2 Análisis conceptual de las ilustraciones individuales.

Después de haber desarrollado los aspectos básicos generales sobre los elementos expresivos del ser humano que se han tenido en cuenta en la elaboración de las obras, en este apartado aplicaremos dichos conceptos teóricos en el análisis individual de la expresión de cada personaje. Profundizando y concretando en el análisis de los gestos y señales que nos muestran las ocho ilustraciones desarrolladas.

### 3.2.1 Culpabilidad, vergüenza.

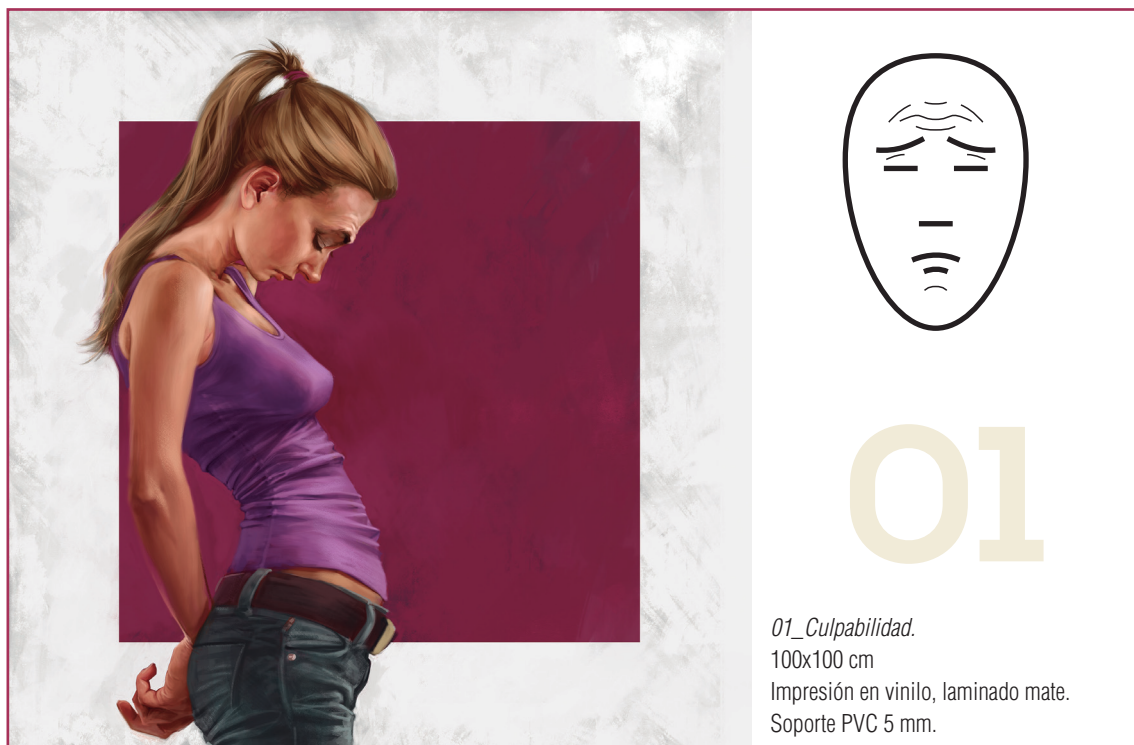


Figura 32. Culpabilidad, vergüenza.

En esta ilustración, la fuerza de la expresión está presidida por la cabeza cabizbaja a la vez que el cuerpo es proyectado hacia delante. La mirada hacia el suelo u ojos cerrados, es muestra de máxima sumisión, aunque una mirada de abajo arriba, podría entenderse como una solicitud de clemencia.

El sujeto con las manos en la espalda, deja expuestos sus órganos vitales, una entrega total. Inicialmente se planteó otra posición similar pero con los brazos delante

del cuerpo, lo que algunos autores denominan “cremallera rota”; dicha posición de brazos proporciona más seguridad que las manos en la espalda y sirve de protección al individuo en previsión de una situación desagradable. Por otra parte, la posición de brazos en la espalda provoca que el cuerpo potencie su desplazamiento hacia delante para mantener el equilibrio, provocando una postura corporal más interesante visualmente.

Respecto a la posición de las manos en la espalda, he optado por una posición natural con las palmas semiabiertas, ya que sujetarse las manos puede entenderse como un sinónimo de frustración, un intento de autocontrolarse y de evitar que el brazo vaya a situarse delante del cuerpo. De tal manera que cuanto más arriba se sujete (muñeca, antebrazo, codo) más nivel de frustración se sugiere, dicho gesto puede verse potenciado a su vez por la presencia del puño cerrado, signo de agresividad contenida.

A nivel compositivo, la figura se sitúa a la izquierda para mantener distancia con su interlocutor, ofreciendo su espacio vital, ya que cuando alguien se siente culpable renuncia a todo y asume su posible castigo.

En relación a la expresión facial, adquiere principal relevancia el músculo frontal que eleva la parte media del entrecejo hacia arriba, consiguiendo que la cabeza de la ceja sea arrastrada hacia arriba y hacia el eje axial del rostro. A su vez, el párpado desciende ligeramente por el orbicular de los ojos consiguiendo potenciar la inclinación de la ceja. También el músculo borla empuja el labio inferior y este a su vez al labio superior produciendo una elevación y curvatura de la boca.

La elección de una fisionomía ligeramente infantiloides es resultado de la asociación de culpabilidad con estados prematuros del ser humano en los que por su inocencia, las acciones de maldad premeditada no son habituales.

### 3.2.2 Ira, enfado, enojo, indignación, frustración.

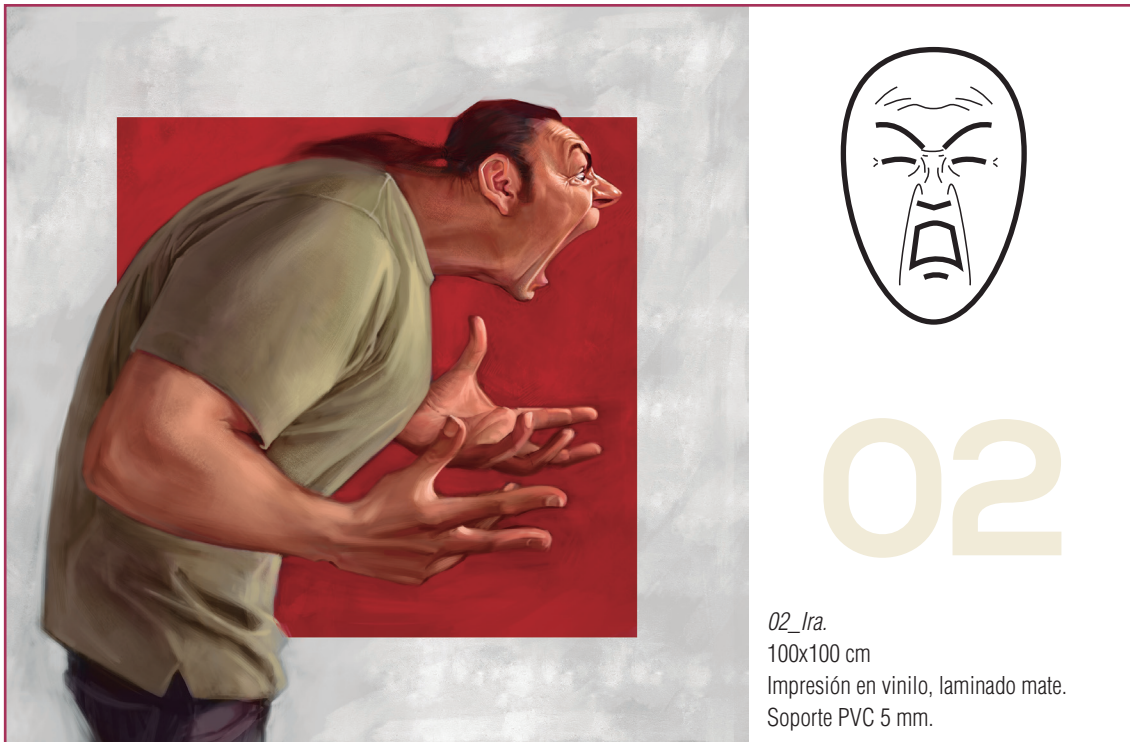


Figura 33. Ira, enfado, enojo, indignación, frustración.

En esta ilustración, la fuerza reside en la proyección hacia delante de cabeza, cuerpo y manos con una clara intención de invadir el espacio del interlocutor. Una postura agresiva que refleja tensión, el ritmo del corazón se acelera al igual que la respiración y las aberturas nasales se dilatan al no haber contención de las emociones.

La cabeza busca una confrontación directa con el interlocutor, manteniendo una conexión visual permanente y con una inclinación de cabeza ligeramente superior a la horizontal, reflejo de cierto orgullo del sujeto.

Los brazos ligeramente girados hacia atrás por una parte para mantener una posición de equilibrio y por otra parte como anticipación de una posible agresión, se mantienen en una tensión que también se percibe en las manos. El hecho de que las manos no adquieran posición de garra o puño cerrado advierten que no hay indicios de agresión inminente, por el contrario se exhiben las palmas de las manos con los dedos extendidos y pulgares hacia arriba que podría interpretarse como que a pesar del



estado colérico, el sujeto está abierto en cierto modo al diálogo. Una actitud en la que además del enfado parece pedir explicaciones.

Respecto a la expresión facial, inicialmente se puede observar tensión en el cuello por la acción del músculo cutáneo del cuello; por otra parte, a pesar de que el masetero se asocia con apretar dientes, desde mi punto de vista en esta acción en la que el sujeto parece estar gritando, tanto el músculo masetero como el temporal están trabajando.

En la región de los ojos, se produce una elevación de las cejas y un descenso de la piel del entrecejo producido por la acción del músculo piramidal arrastrando los extremos internos o nasales de la ceja y formando una serie de arrugas transversales muy marcadas que dan a la fisionomía una clara expresión de amenaza<sup>30</sup>.

Normalmente la acción del músculo piramidal en conjunción de la elevación de las alas de la nariz produce unos pliegues perpendiculares encima de las alas y arrastra el surco nasolabial hacia arriba, pero en este caso dicho efecto pasa desapercibido por el desplazamiento del maxilar inferior hacia abajo para poder articular el grito.

En este caso, se ha optado por una fisionomía corpulenta que acompañe visualmente la potencia energética del mensaje, del mismo modo se ha potenciado y exagerado proporcionalmente el tamaño de las extremidades superiores. Se optó por un color de fondo rojo con la intención de vitalizar y potenciar el sentimiento de ira.

---

30 PLASENCIA, C. *Ob. cit.* p. 127.

### 3.2.3 Risa, explosión de alegría, carcajada.



Figura 34. Risa, explosión de alegría, carcajada.

Que me parto! Esta expresión coloquial, define dicha ilustración, tal y como comenta Cuyer "... los músculos del tronco se contraen espasmódicamente. Resulta de ahí que la risa loca es dolorosa. En ese caso, á los violentos movimientos faciales característicos de la alegría excesiva, se unen los del dolor."<sup>31</sup> La risa excesiva que se convierte en carcajada puede llegar a provocar dolor abdominal llegando a provocar agujetas en estados prolongados.

Debido a dicha contracción abdominal, el tronco es proyectado hacia delante para minimizar el dolor provocado, aunque se ha optado por la versión de contracción del cuerpo, existe dentro de la risa extrema la variante contraria que es la extensión del cuerpo proyectando el tronco hacia atrás mientras la cabeza mira al cielo.

Los hombros acompañan al desplazamiento del tronco proyectándose también

31 CUYER, E. *La mímica* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 [citado el 27 de agosto de 2014]. p. 322

hacia delante en el proceso de contracción general mientras que las manos protegen el abdomen intentando inconsciente minimizar el dolor, como si hubieran recibido un impacto.

La cabeza se proyecta hacia delante, con los músculos del cuello en tensión, siendo el hecho de acercarse al interlocutor una cuestión de confianza, ya sea real o no; es decir, suponiendo que exista complicidad con el interlocutor y exista una complicidad mutua, la carcajada puede entenderse como "reírse con" de este modo, esa cercanía con el interlocutor no debería entenderse como una expresión corporal agresiva. Si por el contrario no existe dicha confianza, o incluso existiendo la otra persona tiene una postura defensiva, la proyección hacia delante puede interpretarse como una actitud agresiva y entenderse como un "reírse de", potenciando el desagrado del interlocutor.

Finalmente comentar que los músculos faciales presentan la misma tensión generalizada que el resto del cuerpo, a la acción del principal músculo asociado a la risa (zigomático mayor) le acompañan complementariamente otros músculos cutáneos. La máxima contracción de los orbiculares de los ojos provoca la elevación de la zona superior de la mejilla y el descenso de las cejas, con la consiguiente oclusión de la hendidura palpebral, ocultando prácticamente el globo ocular. Dicha acción acompañada de la elevación de las alas de la nariz provoca la aparición de arrugas en dicha zona y a su vez provoca la elevación del labio superior mostrando los dientes superiores e incluso las encías. Al mismo tiempo se produce un descenso de la piel del entrecejo que nos recuerda la relación entre la gran explosión de alegría y el dolor.

Para dicha ilustración se ha elegido una fisionomía histriónica que favorezca y permita una lectura verosímil de los movimientos exagerados de la expresión en cuestión, eligiendo una cabeza pequeña cuyos elementos óseos no fueran protagonistas en favor del principal protagonista, la boca; incluyendo una ligera desproporcionalidad de tamaño de la misma. También la elección de colores cálidos se consideraron oportunos para la transmisión de un mensaje positivo.

### 3.2.4 Susto, sorpresa, asco, repugnancia, repulsión.



Figura 35. Susto, sorpresa, asco, repugnancia, repulsión.

En este caso, la conjunción de diferentes elementos nos lleva a una lectura de sorpresa negativa o repulsión. El cuerpo se proyecta hacia atrás como resultado de una acción evasiva ante una situación desagradable que en su forma más extrema incluiría un salto o paso hacia atrás. A su vez se produce una ligera torsión para situar el cuerpo de forma lateral al interlocutor como medio de protección de los órganos vitales.

Los hombros también son desplazados hacia atrás mientras que las manos se proyectan hacia delante para proteger el cuerpo de la posible amenaza y para mantener una posición de equilibrio. Se muestran las palmas de las manos totalmente abiertas transmitiendo un deseo de apaciguar la situación, lectura que no podría interpretarse como tal con las manos semicerradas o puños que arrojaría una lectura diametralmente diferente.

La cabeza se proyecta hacia atrás, alejándose de lo que inspira miedo o repulsión, hasta el límite máximo que permite el cuello provocando que el maxilar inferior aplaste el cuello provocando arrugas características en el mismo.

Respecto a los músculos faciales, las comisuras están bajadas por la acción del triangular de la boca, el surco naso-labial se alarga y el labio inferior está estirado, elevado transversalmente y proyectado hacia delante por la contracción del músculo borla que contrasta con la flacidez del cuello. Las alas de la nariz están levantadas del mismo modo que se eleva el labio superior de forma asimétrica y la parte superior del surco naso-labial.

En la región de los ojos se produce el máximo descubrimiento del globo ocular con elevación de las cejas consecuencia de la contracción del músculo frontal. La máxima apertura del ojo de forma exagerada es sinónimo del máximo interés del individuo por la situación, llegando a ser visible la esclerótica o blanco del ojo.

En esta ocasión, se ha elegido un personaje delgado y alto para potenciar el efecto "respingo" que podría esperarse de una sacudida violenta del cuerpo causada por un sobresalto o sorpresa. Las manos adquieren una especial relevancia en la composición por dicho motivo han sido exageradas con un sustancial aumento de tamaño.

### 3.2.5 Duda, ignorancia, desaprobación.



Figura 36. Duda, ignorancia, desaprobación.

A priori, esta ilustración puede parecer tremendamente ambigua. Por una parte pudiera interpretarse que ante una pregunta del interlocutor estuviera respondiendo y justificándose con clara intención de exculparse; mostrando una elevación de hombros y los antebrazos en flexión, un poco separados del tronco y con las manos con la cara palmar hacia arriba y un poco hacia dentro, y los dedos moderadamente separados unos de otros. En dicho caso podríamos interpretar dicha expresión como duda o ignorancia<sup>32</sup> en el sentido de que el sujeto desconoce la respuesta.

En otro sentido, pudiera entenderse que es el sujeto de la ilustración quién está formulando la pregunta al interlocutor; ¿por qué? ¿pero de qué vas?, preguntas que se podrían asemejar con la duda planteada anteriormente en el sentido de incredulidad ante algún hecho o comentario del interlocutor.

32 CUYER, E. *Ob. cit.* p. 326.

En ambos casos, el no conocer la respuesta justifica la posición de hombros y extremidades superiores mencionada anteriormente. A su vez se puede observar que si bien la posición del tronco es prácticamente vertical, la posición de hombros hacia atrás evidencia sutilmente la intención de sacar pecho, sinónimo de plantar cara que se ve reforzado por la proyección del rostro hacia delante con una ligera inclinación por encima de la línea de horizonte levantando la barbilla, entendiéndose como una muestra de orgullo o afirmación ante lo que pueda estar diciendo.

Respecto a la expresión facial, si bien no hay rasgos excesivamente marcados, si puede apreciarse una ligera elevación de las cejas sin llegar a afectar a la hendidura palpebral; una sutil elevación de las alas de la nariz provocando un ligero surco nasolabial en la parte superior y finalmente una posición de la boca que podría considerarse una instantánea del diálogo que pudiera pronunciar.

La elección de la fisionomía del personaje viene definida por la sensación de robustez del mismo ante situaciones intimidatorias, por dicho motivo la capacidad de plantar cara a la situación desde el punto de vista psicológico debe ir acompañada de la verosimilitud de plantar cara ante una intimidación física.

### 3.2.6 Prepotencia, orgullo, desprecio, desdén, enfado.



Figura 37. Prepotencia, orgullo, desprecio, desdén, enfado.

Mirar por encima del hombro, dar la espalda, son expresiones que definen esta ilustración. Una postura de posición cerrada que muestra hostilidad o enfado. La posición del cuerpo completamente erguido en posición de contraposto pasa desapercibido frente al protagonismo de los brazos cruzados y la cabeza.

La ilustración ha sido diseñada para un interlocutor situado a la izquierda de la imagen debido al espacio vacío que generaría con el mismo con la intención de mantener distancias con el adversario. No obstante, mencionar que la ilustración también pudiera tener sentido con un interlocutor situado a la derecha, debido a que en ciertos casos un signo de prepotencia es dirigir la mirada al lado opuesto al que está la persona.

Los brazos cruzados en postura defensiva con el hombro elevado y proyectado hacia delante, contrastan con la ausencia de tensión en las manos que adquieren una posición natural en lugar de agarrar fuertemente el brazo.



La posición de la cabeza elevada en gesto de prepotencia, potencia con dicho punto de vista del espectador el descenso de las comisuras labiales. Dicho descenso de las comisuras, está acompañado por la elevación del labio inferior (músculo borla) y del labio superior que por la acción de dilatación de las fosas nasales provoca un alargamiento del surco naso-labial.

La contracción del frontal provocando una elevación asimétrica de cejas en combinación con la caída del párpado superior y los elementos faciales anteriormente mencionados son signos y matices de importante valor complementario para plasmar la expresión que se intenta ilustrar.

En este caso elección del personaje está supeditada más que por la fisionomía del mismo, por la puesta en escena. El ligero contrapicado unido a la elección de colores oscuros (fondo-ropa) contrastando con el rojo fuego del pelo se consideran oportunos en la transmisión de sentimientos negativos.

### 3.2.5 Pasotismo, hipocresía, sonrisa falsa, indiferencia.



Figura 38. Pasotismo, hipocresía, sonrisa falsa, indiferencia.

La ilustración aquí planteada es susceptible de distintas interpretaciones, inicialmente se planteó como una expresión de satisfacción, pero en el desarrollo de la misma evolucionó a un caso de falsa sonrisa. El matiz que convierte una expresión en otra, principalmente es la no intervención del orbicular de los ojos.

La posición del cuerpo es erguida y frontal al interlocutor sin apreciarse elementos de tensión en la misma. Por otra parte las extremidades superiores se presentan relajadas con las manos en los bolsillos; aunque se barajaron otras opciones, dicha posición de brazos parecía más oportuna que los brazos proyectados hacia delante o hacia detrás del tronco. Respecto a la lectura que arroja la posición de manos en los bolsillos, puede entenderse dentro de determinados contextos como que el sujeto, miente, oculta detalles o no tiene interés en participar en la conversación aunque sencillamente pudiera ser una posición de comodidad o relajación.

La lectura del lenguaje corporal es complicado, máxime cuando desarrollamos habilidades para enmascararlo. En esta ilustración la posición serena, solemne y erguida

de la cabeza manteniendo conexión visual profunda con el interlocutor contrasta con los matices de la expresión del rostro.

La elevación de las cejas puede entenderse como una incredulidad, atención o una búsqueda de mayor naturalidad de la sonrisa pero contrasta con el ojo parcialmente velado que denota cierta pasividad o desinterés. Por otra parte, como mencionábamos anteriormente el orbicular de los ojos no actúa, consiguiendo las arrugas circundantes más por la acción forzada del cigomático mayor y por la elevación exagerada del labio inferior que desplaza la mejilla y el labio superior.

A la vez que el desplazamiento hacia arriba, los labios se estiran y se alarga la hendidura bucal y proyectadas hacia atrás las comisuras, por la acción del músculo bucinador y risorio.

En la elección de la fisionomía del personaje se le dotó complexión muscular y se buscó una posición que dentro de la relajación, aportara cierta tensión. Se puede intuir cierta soberbia y condescendencia en la pose y se optó por una paleta de colores poco vívidos con la intención de potenciar la neutralidad y la minimizar de emociones.

### 3.2.7 Enfado, malhumor, reproche.

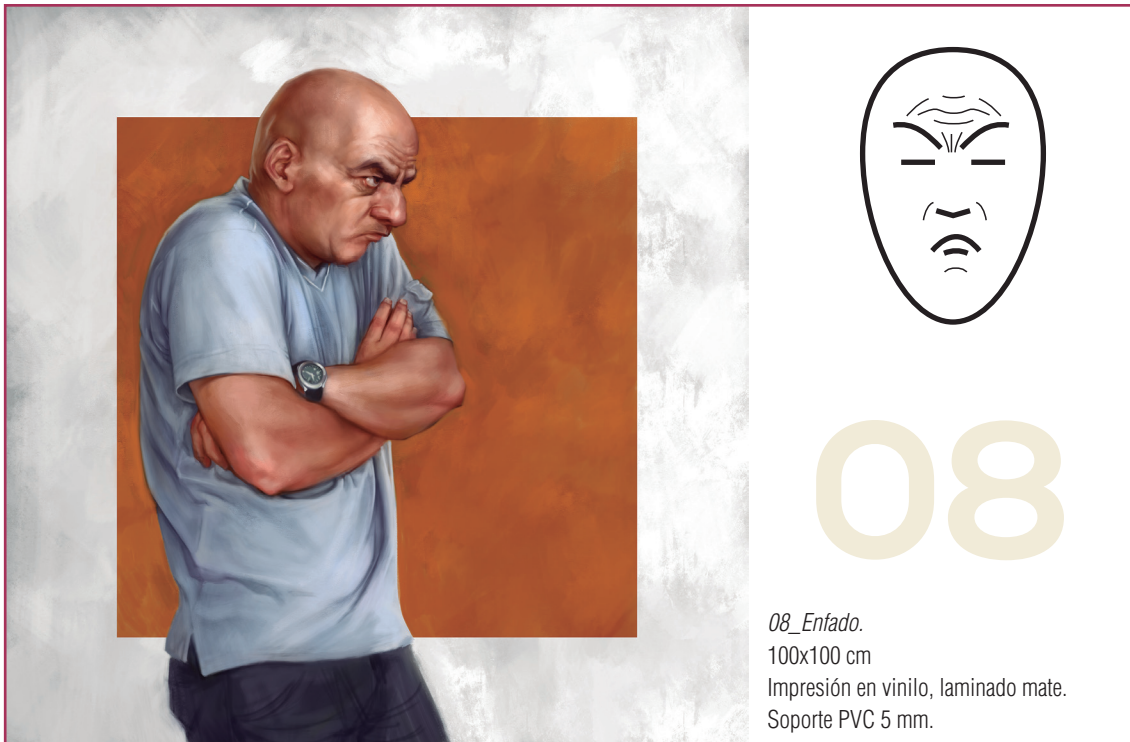


Figura 39. Enfado, malhumor, reproche.

La ilustración se caracteriza por una postura cerrada defensiva que al contrario de lo que podíamos observar en la ilustración de prepotencia los brazos presionan el torso y las manos sin llegar a estar cerradas a modo de puños se mantienen semicerradas en señal de hostilidad. Dicha postura muestra la tensión y el autocontrol para evitar provocar una explosión colérica que se ve potenciada por la forma de disponer los codos hacia afuera. Por norma general los hombres se cruzan de brazos frontalmente al interlocutor en posición más amenazadora que las mujeres.

Los hombros son levantados a la vez que desciende la cabeza y se inclina hacia delante manteniendo una conexión visual frontal amenazadora con el interlocutor; visualmente pudiera interpretarse que va a embestir hacia delante aunque más correcto sería interpretarlo como una máxima atención a los planteamientos del adversario. También podría entenderse como atención o reflexión la disposición de las cejas que de forma muy marcada descienden y la piel del entrecejo se arruga transversalmente.

Las diferencias estriban en la dirección de la mirada desafiante, las alas de la nariz ascienden y se dilatan en una respiración acelerada potenciando el surco naso-labial en su parte superior. El labio superior e inferior se elevan y se proyectan hacia delante mientras son presionan entre ellos para mantener la boca cerrada acción y que aunque no sea visible también se produce en apretar los dientes, acción complementaria de un contexto de tensión generalizada.

En la elección de la fisionomía del personaje, se le prestó especial atención a que tuviera gran volumen muscular de brazos debido a la importancia de los mismos en la ilustración.

### 3.3 Consideraciones previas a las composiciones finales

---

Tal y como mencionábamos anteriormente, la expresión corporal del ser humano es compleja y la lectura de la misma ambigua. Un error común en la interpretación del lenguaje del cuerpo es leer un gesto solitario aislándolo de otros gestos o circunstancias. Por ejemplo, rascarse la cabeza puede tener diferentes significados (sudor, inseguridad, caspa, piojos, olvido, despiste, mentira). Solo es posible comprender el significado de una palabra cuando esta entra a formar parte de una frase<sup>33</sup>.

No debemos de olvidar que la expresión corporal forma parte de un todo y analizar la parte puede inducir a error. Por dicho motivo es importante contextualizar la expresión corporal para que adquieran un significado más concreto que el que puede transmitirse separadas de su contexto. De este modo una expresión en compañía de otra expresión adquirirá mayor sentido que el que pueda tener de forma aislada.

Se pretende de este modo mediante la combinación de expresiones generar un todo mayor que la parte (expresiones aisladas) y la idea base surge de aplicar el montaje cinematográfico a imágenes estáticas.

#### 3.3.1 Efecto kuleshov

En este punto, se intenta realizar una analogía entre el montaje cinematográfico y la combinación de expresiones individuales (mostradas en el punto 3.2) a modo de díptico. Para argumentar dicha equiparación, hay que remontarse a los experimentos realizados por el cineasta y teórico ruso Lev Kuleshov.

El más famoso de sus experimentos que toma su nombre (efecto Kuleshov) consistía en que tomando un primer plano inexpresivo, el actor Iván Mozzukhin, eran combinados a través del montaje de forma alternada con un plato de sopa, una mujer muerta y un niño que juega. La reacción de los espectadores es que le atribuían al actor una alteración de la expresión en función de lo que estuviera observando, a pesar de ser la expresión idéntica en las tres situaciones; el espectador reconocía en la expresión del actor hambre, dolor o ternura.

---

33 PEASE, A. y PEASE, B. *Ob. cit.*

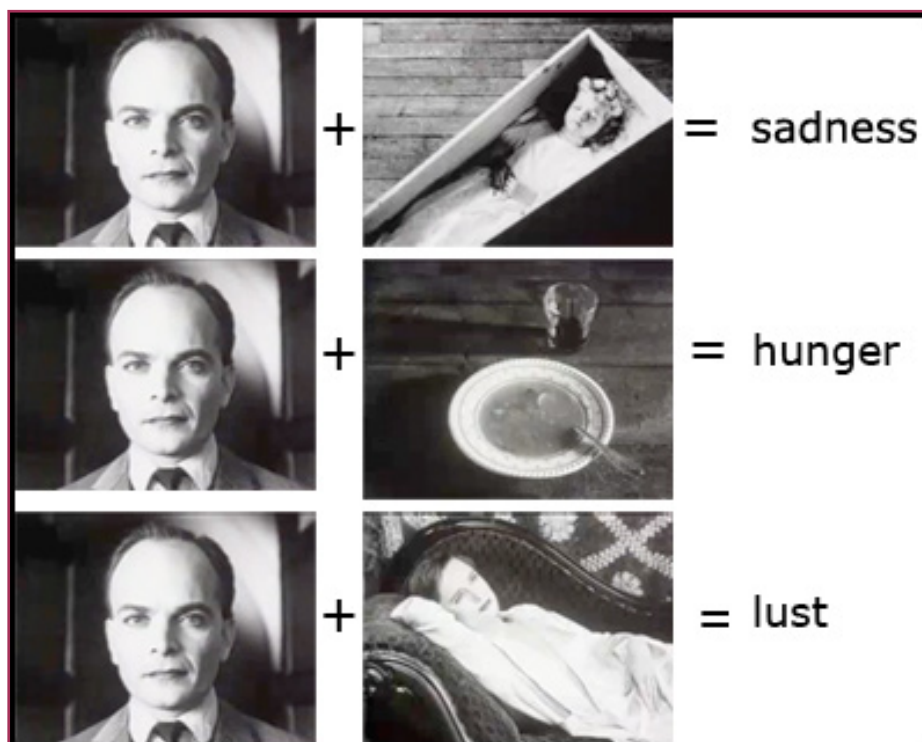


Figura 40. Esquema del experimento realizado por Kuleshov en relación al montaje cinematográfico.

En su obra "Teoría del montaje cinematográfico" Sánchez-Biosca aborda el tema:

*"El montaje permite, entonces, crear -dice Kuleshov- un espacio común y artificial allí donde los fragmentos rodados proceden de lugares distintos."*<sup>34</sup>

Sánchez-Biosca opina respecto al montaje que ha pasado al saber común sobre el cinematógrafo:

*"... el sentido está en la discursivización, que ésta depende del montaje y que el espectador completa la escena y, en momentos y bajo determinadas circunstancias, lo hace en conflicto -olvidando, despreciando o no percibiendo- con la materialidad y el contenido iconográfico explícito de los fragmentos concretos."*<sup>35</sup>

Entendemos de este modo que el significado es completado o modificado por la visión del espectador, el significado parcial de los elementos queda anulado por un significado global del conjunto.

34 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico* [en línea]. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991 [citado el 28 de agosto de 2014], p. 87.

35 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Ibidem*. p. 88.

*El montaje de la película y cómo puede modificarse para crear una idea distinta. Hacemos un primer plano y mostramos a un hombre que está mirando. Supongamos que él ve una mujer con un niño en sus brazos. Ahora volvemos a la reacción que le produce lo que ve, y él sonríe. Ahora, ¿cómo es ese personaje? Es un hombre bondadoso, es una persona amable.*

*Ahora cortemos la parte central de la escena, la mujer con el niño, pero dejemos las otras dos partes de la película como estaban. Ahora ponemos una escena de una chica en bikini. Él mira; chica en bikini; él sonríe. ¿Qué es él ahora? Un viejo degenerado. Ya dejó de ser el señor bondadoso que adoraba a los niños<sup>36</sup>.*



Figura 41. Secuencia de imágenes usadas por Alfred Hitchcock en su entrevista con Fletcher Markle acerca del montaje cinematográfico, 1964.

Este ejemplo que nos describe Hitchcock es aclarador, ya no estamos hablando de la expresión ambigua del actor ruso del experimento de Kuleshov, estamos hablando de algo tan inocente como una sonrisa, por si sola puede tener diferentes interpretaciones pero asociada e integrada en un contexto determinado, puede adquirir connotaciones positivas o negativas.

36 El efecto Kuleshov explicado por Alfred Hitchcock, de su entrevista con Fletcher markle, 1964. [en línea] [citado el 28 de agosto de 2014]. Disponible en internet en: <<http://www.youtube.com/watch?v=BpxYzs8hj3A>>.





### 3.4 Composiciones finales

El objetivo final del proyecto es la combinación de las ilustraciones individuales entre sí a modo de díptico simulando un diálogo entre ambas expresiones, de este modo, aunque las ilustraciones individuales son autosuficientes, consideramos como obras finales la composición de dos obras individuales.

	01	02	03	04	05	06	07	08
01								
01	consigo mismo							
02	simétrica	consigo mismo						
03	simétrica	simétrica	consigo mismo					
04	simétrica	simétrica	simétrica	consigo mismo				
05	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	consigo mismo			
06	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	consigo mismo		
07	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	consigo mismo	
08	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	simétrica	consigo mismo

Figura 42. Composiciones finales y asignación numérica de la composición: Composición (nº izq).(nº dcha).

Para las 8 ilustraciones individuales trabajadas, el número de combinaciones posibles es de 64, pero de esta cifra deberíamos descartar las composiciones que tienen como resultado la combinación con su imagen especular (8) y las que son composiciones simétricas (28), es decir consideramos que la composición risa-enfado es igual que enfado-risa. Teniendo en cuenta estos aspectos quedan 28 combinaciones visibles tal y como se puede apreciar en la tabla I.

El objetivo de este proyecto no es nombrar las 28 combinaciones posibles, con un título que clarifique el significado de la composición para dotarle un sentido, la intención es dotar a la obra de un título lo suficientemente ambiguo como para que sea el espectador el que aporte el significado a la obra.

*“Si nos atenemos a la constatación general de las relaciones entre texto y contexto, hay que decir que cuanto mayor sea la ambigüedad, la polisemia o la imprecisión de los significados explicitados en la pintura (con una orientación vaga hacia su lectura), mayor será la dependencia o necesidad del apoyo contextual, precisando una cooperación, no como matiz o ayuda, sino como verdadero catalizador del sentido, rompiendo, o al menos orientando la ambigüedad inicial”<sup>37</sup>.*

La intención es favorecer la ambigüedad mediante el título y que sea el espectador el que genere la composición deseada y le otorgue significado a la relación entre personajes. Por dichos motivos se considera otorgar a dichas composiciones un título aséptico que fije con claridad y exactitud la obra final. Las composiciones se denominarán “Composición x.y” donde x e y reflejarán el número asignado a cada ilustración individual.

*“Aunque simultáneamente seamos conscientes de otra función con un carácter más connotativo, en unos títulos que no sólo no parecen explicar una obra sino que, muy al contrario, incitan a una mayor apertura en su significado, favoreciendo las aportaciones del espectador. Un uso -en definitiva- que privilegia la ambigüedad, la polisemia de significados y la trascendencia del contexto”<sup>38</sup>.*

---

37 MIT, G. *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia: Diputació de València, 2002. p 46.

38 MIT, G. *Ibidem*.

### 3.4.1 Análisis de composiciones.

A modo de ejemplo analizaremos algunas de las composiciones para examinar las posibilidades polisémicas de las obras.

#### Composición 01.02 vs 01.03



Composición 01.02



Composición 01.03

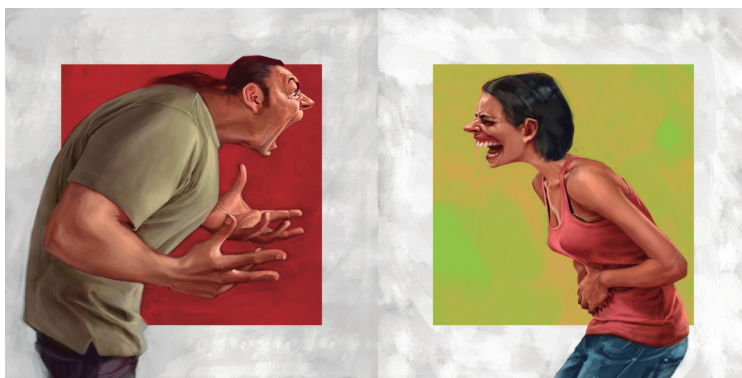
En esta obra podemos observar que el personaje masculino está abroncando al personaje femenino, ante esta situación de violencia verbal el hombre reprende ásperamente a la mujer haciendo que esta se sienta responsable por un comportamiento ya sea justo o injusto, el hecho es que da la impresión de que la mujer adquiere una expresión de culpabilidad.

Si comparamos dicha expresión de culpabilidad con la que resulta de la "Composición 01.03" en la que vemos que en este caso el interlocutor es una persona riéndose, en este caso da la impresión de que la mujer más que culpa siente vergüenza ante un hecho o anécdota que provoca la carcajada de la otra mujer, pero tal vez además de vergüenza también hay implícito un sentimiento de culpa.

### Composición 02.04 vs 02.03



Composición 02.04



Composición 02.04

En la "Composición 02.04" podemos ver que ante un ataque de ira enfado, el interlocutor tras el susto inicial con las manos intenta apaciguar el ataque verbal del primero; sin embargo cuando comparamos dicha explosión de ira con un interlocutor riéndose (Composición 02.03) puede dar la impresión de que están hablando de una tercera persona o de una situación vivida, aunque también puede significar que está reprendiendo a la persona que se ríe y el gesto de explosión de ira podría interpretarse como un gesto de frustración ante una falta de respeto, pero dicha emoción no elimina la sensación de enfado.

### Composición 06.07 vs 06.02

En estas composiciones la persona que da la espalda puede otorgar significados desde una prepotencia real a un una prepotencia fingida que en realidad es más un enfado con gesto despectivo. En el primer caso el hecho de dar la espalda y mirar por encima del hombro provoca en el interlocutor una sonrisa, pero con las manos en los bolsillos y una falsa sonrisa transmite que sí que le afecta esa muestra de desprecio. Sin embargo, cuando la combinamos con la persona enfadada (Composición 02.06)



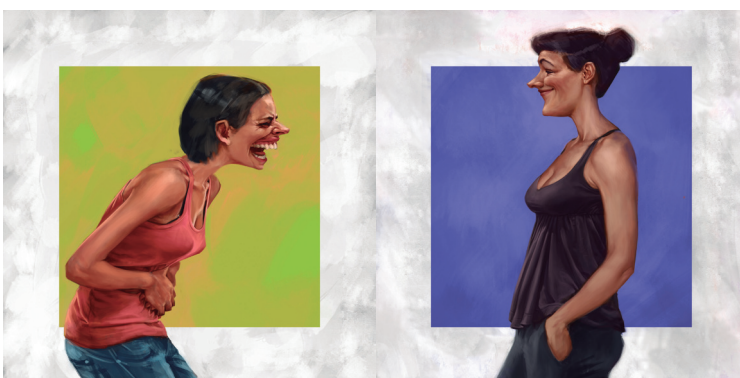
Composición 06.07



Composición 06.02

los brazos cruzados parecen adquirir un mayor protagonismo que en la composición anterior y el hecho de dar la espalda se convierte más en una postura defensiva y de protección ante el ataque de ira del interlocutor.

### Composición 03.07

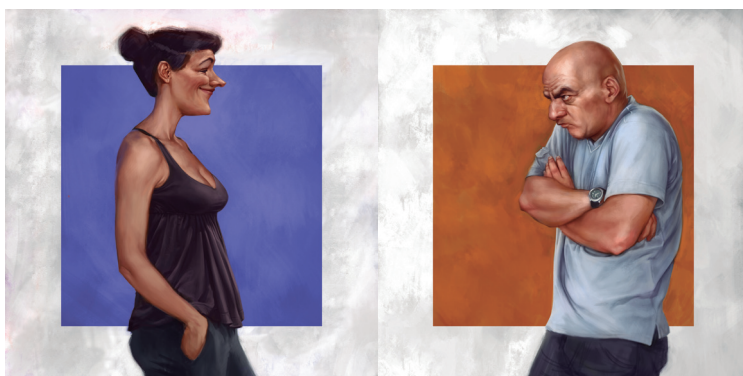


Composición 03.07

En este caso la persona que se ríe puede adquirir significados diferentes incluso en la misma composición, ya que no es lo mismo “reírse de” que “reírse con”. De este modo, una posible interpretación es que están hablando de una tercera persona que puede provocar la carcajada de la primera y una sonrisa forzada de la segunda en señal

de complicidad con la primera; en este caso podríamos interpretar un "reírse con" aunque no provoque la misma reacción en ambos personajes. Por otra parte, también podríamos interpretar que el objeto de la carcajada es el otro interlocutor, de este modo se está "riendo de" la otra persona; dicho gesto provoca una falsa sonrisa que en el fondo puede significar "ríete que yo me río de ti".

### Composición 07.08 vs 07.01



Composición 07.08



Composición 07.01

El gesto de falsa sonrisa puede entenderse también como una forma de encubrir emociones, por ejemplo en la Composición 07.08 mostrar dicha expresión podría entenderse como una mirada de maldad, venganza o intencionalidad en la que parece haber provocado intencionadamente el enfado del interlocutor, de hecho considero que en estos casos no se justifica una sonrisa sincera y la posición de manos parece justificada. Aunque si la combinamos con la chica que se siente culpable podría interpretarse que ante una situación de incomodidad una sonrisa intenta quitarle hierro al asunto y el objeto de la misma es reducir la tensión de la situación.

### Composición 08.02 vs 08.03

En este caso merece la pena observar que si bien en ambos casos el personaje de brazos cruzados está enfadado y en postura defensiva, da la impresión que en una de las composiciones es fundada y en la otra el gesto de enfado parece infundado aproximándose más a una rabieta de niño.



Composición 07.08



Composición 07.01





# 04

Aspectos técnicos relacionados con  
el desarrollo del proyecto.  
Proceso de trabajo

## **4.- Descripción técnica: proceso de trabajo**

La obra en su totalidad está realizada en soporte digital sin ayuda de cualquier otro medio tradicional, ya que desde su origen se parte de un lienzo en blanco sobre el que se realizan los bocetos. Podríamos expresar de este modo que se ha trabajado desde su origen con una imagen desmaterializada y que los valores procesuales son los que van conformando paso a paso, huella a huella el resultado final de la obra, quedando en determinados casos inacabada del mismo modo que sucede con las técnicas tradicionales<sup>39</sup>.

Para la realización del proyecto se ha trabajado exclusivamente con el software Adobe Photoshop y con una tableta digital con sensibilidad a la presión (Wacom Intuos 4) y la técnica podría denominarse "pintura digital". Llegado a este punto convendría aclarar lo que se entiende por dicho término. Considero importante remarcar que existen diferentes formas de abordar una imagen con la ayuda del ordenador y en concreto la diferencia entre colorear y pintar, entendiendo que la primera es la aplicación del color partiendo de una base de dibujo predefinida (digital o no digital) en el que las formas están definidas, por el contrario en el proceso de pintar, la base del dibujo no está definida y los contornos no existen de forma nítida, de este modo las formas se van definiendo paulatinamente conforme evoluciona la obra, del mismo modo que sucede en la pintura tradicional, es un proceso continuado de dibujo y uso del color que se

---

39 MUNÁRRIZ, J. *Ob. cit.* p. 23

desarrolla pincelada a pincelada<sup>40</sup>. Con el uso de pinceles digitales y texturas adecuadas, el resultado visual final es similar a las técnicas tradicionales de pintura con la salvedad de la ausencia de materialidad.

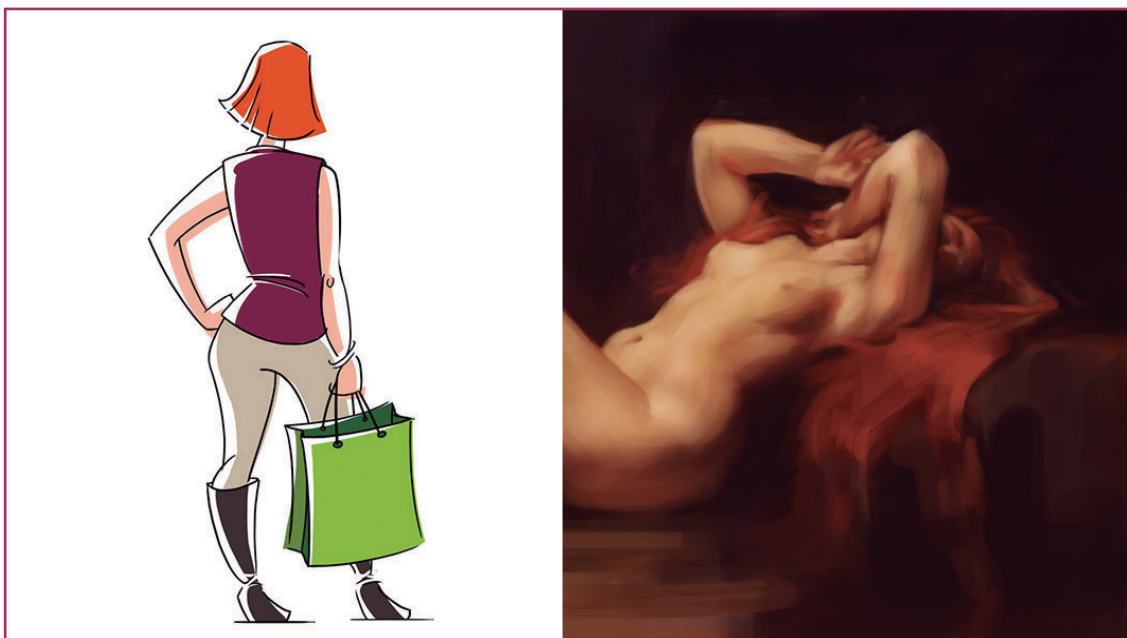


Figura 43. Imagen comparativa de las diferencias estéticas de ilustración digital. Coloreado vs pintura digital. Ambas se consideran imágenes digitales construidas pincelada a pincelada desde cero en un lienzo en blanco, pero en el primer caso la base de dibujo inicial condiciona las fases posteriores.

Ahora bien, una pintura digital por el hecho de ser digital y ser considerada inmaterial tan solo existe en forma de información codificada y el soporte final de la obra depende de las intenciones del creador. El objetivo de las ilustraciones digitales desarrolladas en este proyecto es la materialización en un formato de tamaño medio (100x100 cm) para su exposición. Resulta importante subrayar este hecho debido a que el tamaño final de la obra digital condiciona el proceso y obliga a unos tamaños de archivo y resoluciones adecuadas para su futura impresión. Por este motivo, se fijó una resolución de 144 ppp que aun siendo inferior a los 300 ppp deseados, por temas de manejabilidad de archivo se consideran suficientes para la impresión en plotter.

En la ejecución de las ilustraciones también se han empleado dos monitores en la modalidad de ampliación de escritorio debido a la necesidad de tener siempre presente

---

40 'Traditional digital painting' creates an image in a stroke-by-stroke, brush-in-hand fashion, but the canvas and painting tools are digital. <http://www.moca.virtual.museum/>

una copia de la imagen que se esté trabajando en la que se visualice la ilustración global, ya que cuando se trabaja con zonas ampliadas es frecuente perder el control al trabajar los detalles y existe una tendencia a introducir pinceladas fuera de contexto. Por otra parte tanto la imagen en la que se está trabajando como la copia de la misma (global) deben estar en un porcentaje de zoom de números enteros para verla correctamente y evitar errores de visualización como "aliasing" o "moire".

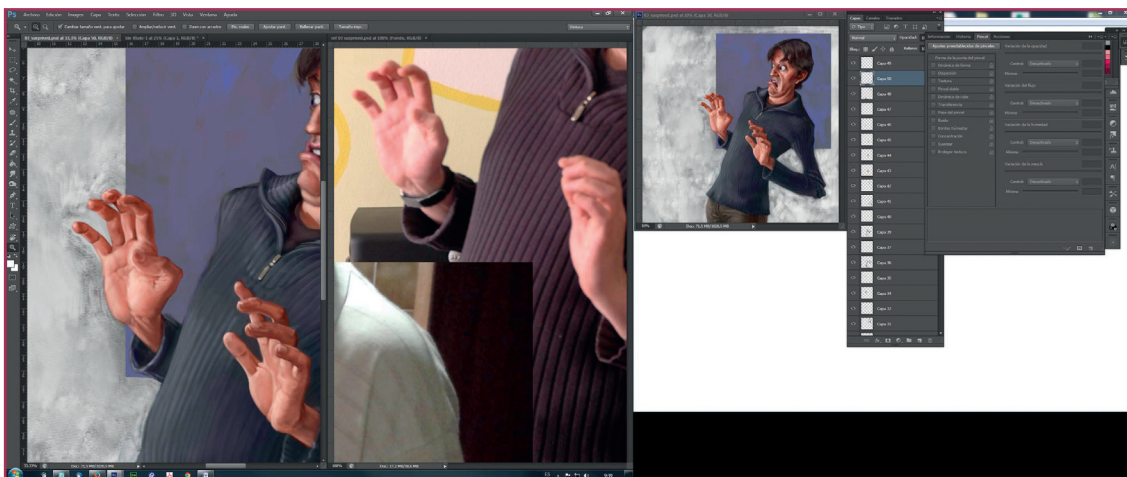


Figura 44. Captura de pantalla en la que se muestra el escritorio extendido en los dos monitores. Diferentes ventanas usadas en el proceso de trabajo.

## 4.1 Proceso de trabajo

La ejecución de la parte práctica de este proyecto está estrechamente ligada al estudio y documentación teórica de tal manera que ambos se desarrollan en paralelo. Teniendo en cuenta esta consideración podríamos indicar la siguiente metodología en el desarrollo del trabajo.

**Microbocetos.** Se realiza una primera aproximación (rough thumbnail). Sin ninguna documentación previa (de forma intencionada) se realizan una serie de bocetos estudiando posibilidades. Esta fase la considero interesante en procesos creativos para evitar condicionantes prefijados, no obstante el estudio posterior de la documentación contradice o confirma las hipótesis iniciales (Fig. 40).

Esta fase, tiene gran importancia dentro de la disciplina de la animación, sector en el que el conocimiento, uso y estudio de la expresión corporal es fundamental. Los dibujos son

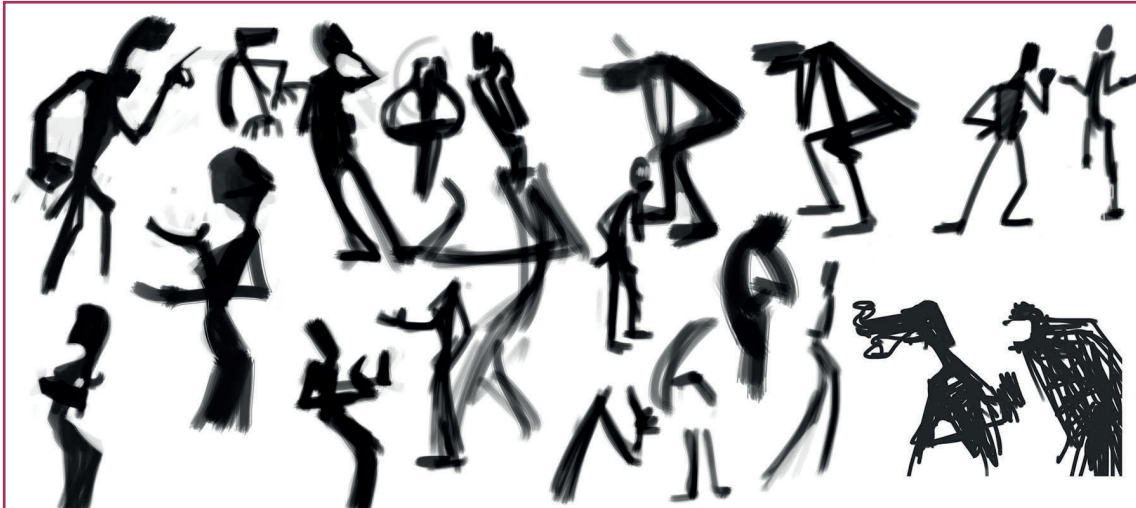


Figura 45. Bocetos de baja calidad en la que se estudian las diferentes posibilidades a partir del estudio de siluetas.

trabajados, a veces de forma exhaustiva, en una búsqueda del punto de vista óptimo que defina y transmita con la máxima claridad posible el mensaje o la postura corporal.

*El animador debe de buscar el dibujo ideal que cuente una historia por sí mismo y resuma eficazmente la esencia de la pose. Mediante el arte de la caricatura el artista tiene en su poder la capacidad de eliminar todos los detalles que distraigan del tema principal del dibujo<sup>41</sup>.*

De este modo, el poder de la silueta en animación adquiere una importancia especial debido al escaso tiempo que tiene la retina para captar el momento, ya que los fotogramas rápidamente desaparecen para dar paso a nuevos fotogramas. Por este motivo, es importante la búsqueda de una silueta legible en cada pose de forma que permita identificar perfectamente la acción que se está llevando a cabo.

De dicho modo, se realizan múltiples estudios de siluetas cuyo resultado es la selección de expresiones que tienen posibilidades de ser trabajadas y el número de ilustraciones que se van a desarrollar.

**Documentación 1.** Una vez acotado el volumen de expresiones a trabajar, inicio un proceso de documentación en fuentes bibliográficas, en su mayoría dentro del ámbito artístico; la lectura de la Expresión de las emociones en el hombre y en los animales de

---

41 GARCÍA, R. *Ob. cit.* p. 49.

Darwin o las conferencias de Le Brun aportan ideas al respecto, consideraciones a tener en cuenta en el devenir del proyecto.

**Testeo del proceso.** Ante cualquier proyecto se considera necesario simular el proceso para detectar posibles problemas futuros, de este modo se desarrollaron una serie de ilustraciones para verificar que no existen problemas con el hardware o el software, de dicho modo se evalúa la capacidad de trabajar con archivos pesados y de elevado número de capas y la fluidez de trabajar con pinceles de gran tamaño, a pesar de la lentitud resultaba factible. En dicha fase se trabaja en una línea de ilustraciones que al final se desestimó en favor de las finalmente mostradas en este proyecto.

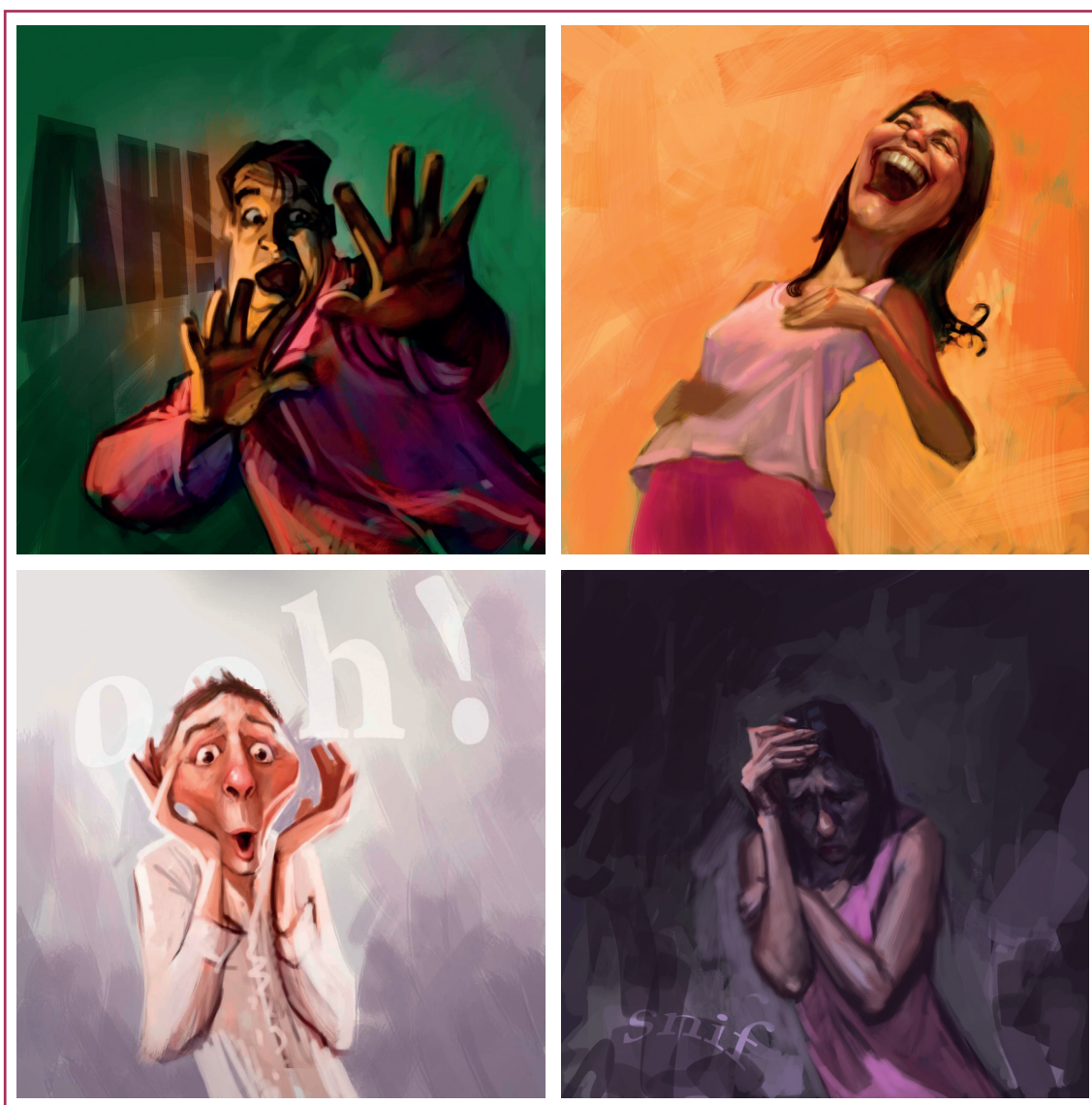


Figura 46. Serie de ilustraciones desestimadas realizadas para testear el proceso.

**Referencias.** Debido al tipo de estética elegido, resulta indispensable obtener referencias/fotografías para poder trabajar. La técnica elegida es prácticamente similar a la pintura tradicional y ante la imposibilidad de trabajar del natural, se opta por trabajar con referencias fotográficas.



Figura 47. Fotografías de referencia para la realización del proyecto.

El material fotográfico usado como referencias es la mayoría de los casos material propio en el que yo mismo he ejercido de modelo. No obstante, también se ha usado material de archivo de internet con licencia Creative Commons dentro de la sección de Resources & Stock Images de la web deviantart.com.

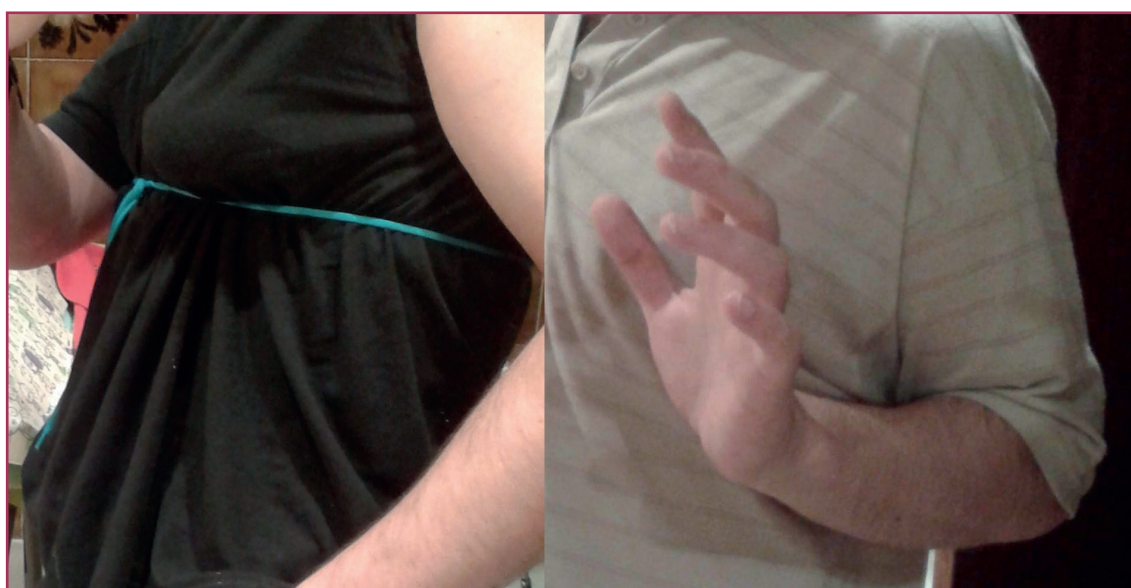


Figura 48. Fotografías detalle usadas como referencia en la realización del proyecto.

En la práctica totalidad de las ilustraciones, ha resultado completamente imposible materializar la obra a partir de una única fotografía; en muchos casos la incorrecta posición de manos, iluminación, vestuario, color, etc. ha requerido la realización de nuevas fotografías para completar el trabajo, en ciertos casos con grandes dosis de ingenio (Fig. 43).

**Bocetos, siluetas.** En la siguiente fase, estudio las poses a modo de boceto dedicando una especial atención al concepto de silueta en una búsqueda de la postura más legible. El trabajo se aborda digitalmente desde el principio en formatos de archivos muy pequeños (500x500 px) en escala de grises (sin color). La principal ventaja de usar tamaños tan pequeños de pincel es la imposibilidad de trabajar con definición, resulta más fácil concentrarse en la estructura, proporción, ritmos y valoración tonal. La situación es similar a cuando se buscan las primeras manchas en pintura tradicional mediante brochas o pinceles de gran tamaño cuando cualquier detalle se considera a priori totalmente innecesario.

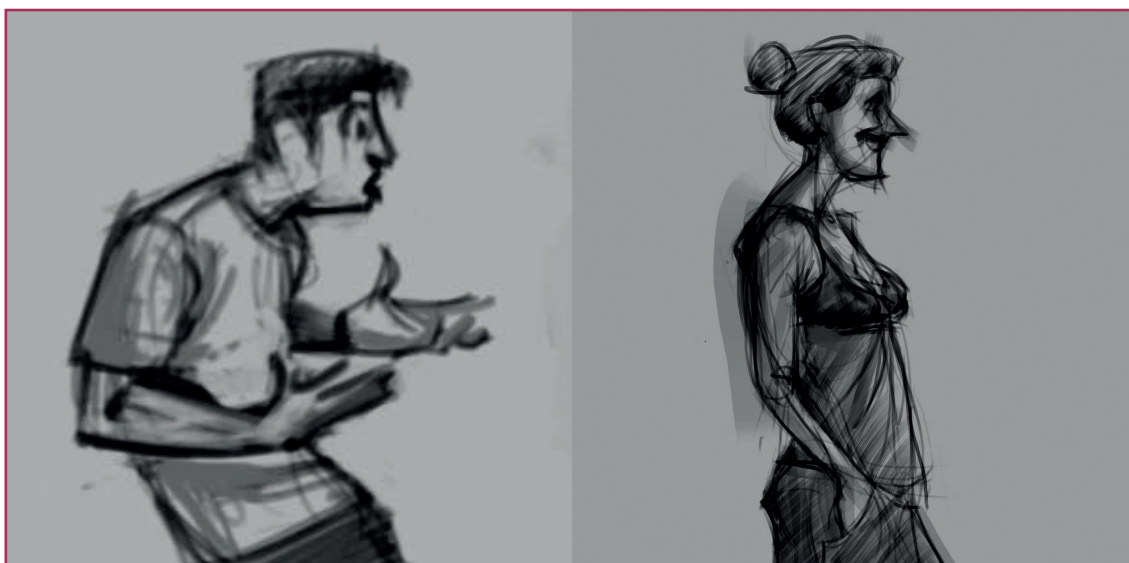


Figura 49. Bocetos de expresiones.

La técnica que se está usando se inicia con los dibujos a trestintas (aproximadamente) en el que partiendo de un lienzo gris como medio tono, se incluyen las sombras y posteriormente las luces. Podría equipararse como una metodología similar a la técnica veneciana que primero se centra en el dibujo y los valores lumínicos y que posteriormente aborda el color a través de veladuras.



**Ampliación.** Una de las ventajas de la pintura digital es que los propios bocetos se convierten directamente en obras finales sencillamente escalando la imagen. El tamaño de la imagen final es de 5669x5669 píxeles (correspondientes a un tamaño de imagen de 100x100 cm para una resolución de 144ppp) y en esta fase, todavía se sigue trabajando en escala de grises. Con una disminución paulatina del tamaño del pincel, se va adquiriendo definición respetando los valores tonales del boceto.



Figura 50. Fases del proceso en escala de grises.

Es de vital importancia moverse dentro de unos valores de luminosidad que no alcancen ni el blanco ni el negro puro debido a la imposibilidad de convertirse dichos valores en color en fases posteriores.

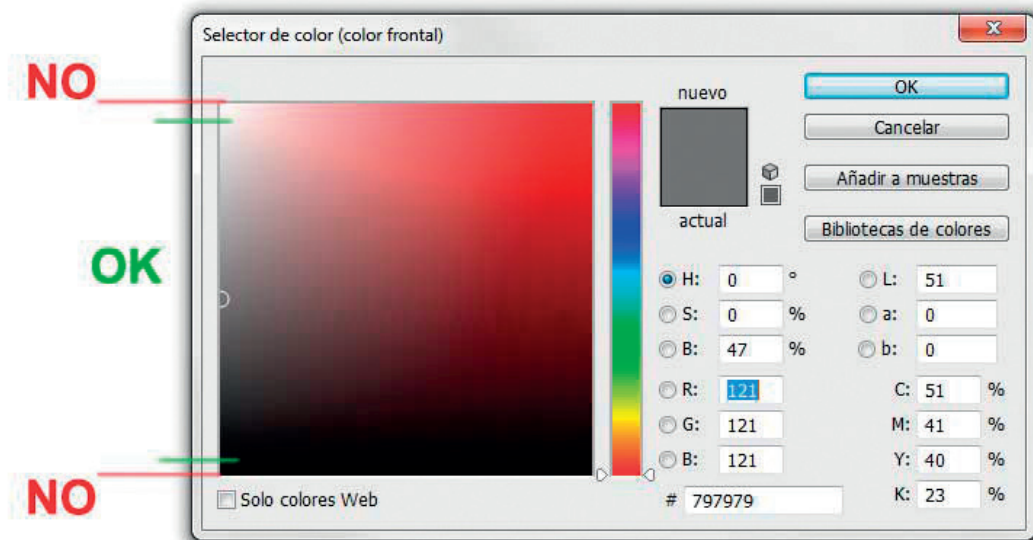


Figura 51. Franja de valores usados en la realización de las primeras fases de las ilustraciones en escala de grises.

También conviene en estas fases iniciales revisar esporádicamente que las ilustraciones funcionan correctamente de forma especular, ya que es importante no olvidar que deberán funcionar en ambos sentidos.

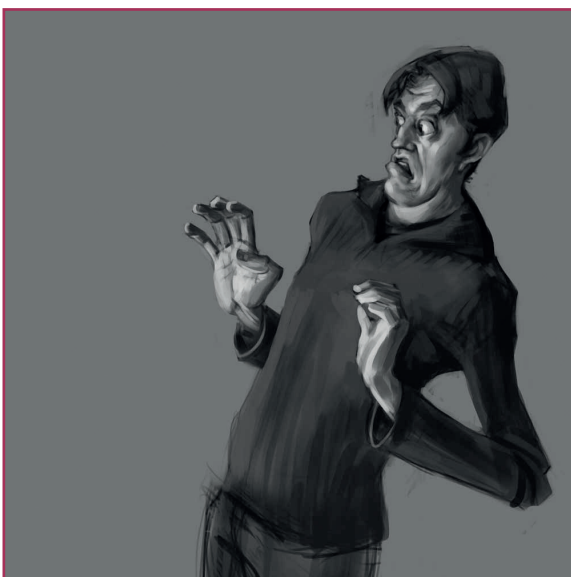


Figura 52. Ilustración volteada horizontalmente para detectar posibles defectos en versión especular.

**Documentación 2.** Simultáneamente al desarrollo de la parte práctica, la búsqueda de referencias bibliográficas para encarar la memoria teórica, me hace descubrir nuevos puntos de vista que me hacen replantear o corregir detalles en algunas de las ilustraciones inicialmente planteadas, como es el caso de la ilustración sonrisa falsa.

**Equilibrio estilístico.** Debido a que inicialmente se abordan las ilustraciones de forma separada, existen desproporciones y desajustes lumínicos. Se procede por dicho motivo a trabajar las obras de forma conjunta para minimizar defectos, igualando valoración lumínica, contraste y brillo de las mismas. También se realizan los encuadres necesarios para mantener el *raccord* entre ellas pensando en las composiciones finales.



Figura 53. Muestra del documento generado para trabajar los desajustes de proporciones y luz entre ilustraciones. Incluida una expresión de dolor que no se incorporó a la serie final.

**Color.** Se aborda el color base de forma simultánea en todas las ilustraciones para mantener un estilo global. Dicha aplicación de color se entiende como una imprimación que quedará oculta bajo las pinceladas de las siguiente fase.

Esta técnica se basa en el modo de color Lab, en el que se separa la luminosidad de los dos canales de color a y b (eje verde-rojo y eje azul-amarillo respectivamente), de este modo si generamos una capa en modo color sobre las capas en escala de grises que representan el canal de luminosidad, la fusión de ambas capas nos dará una aproximación del color de la imagen real.

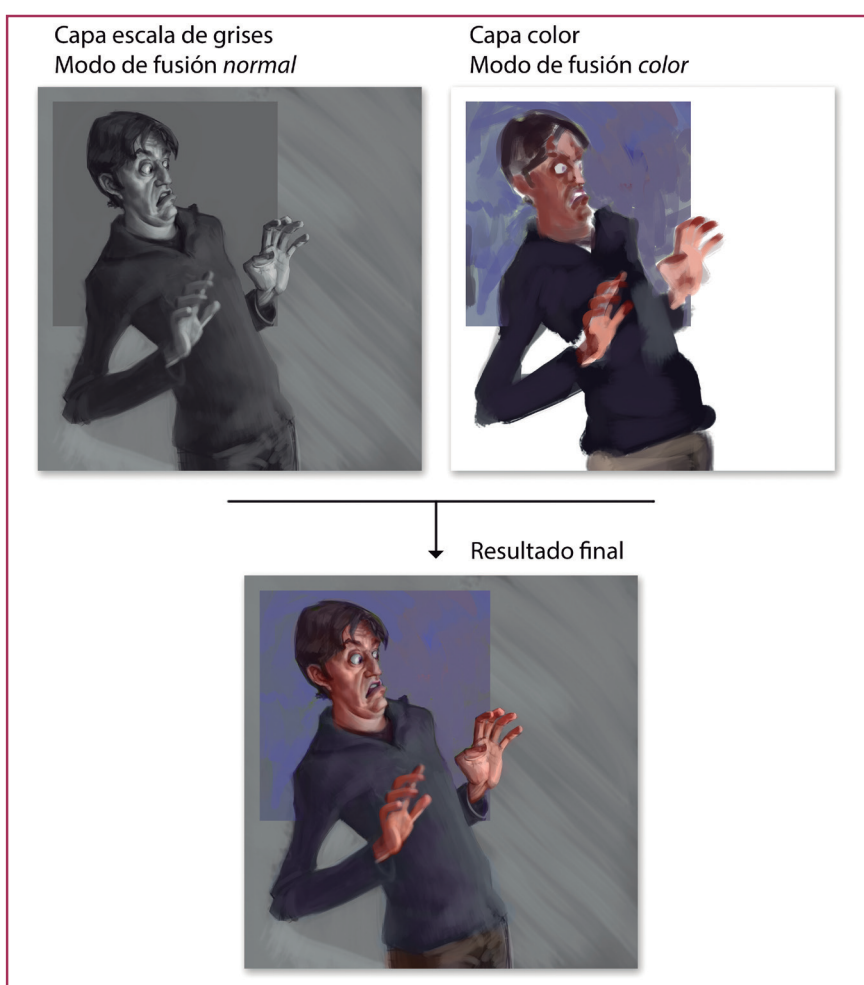


Figura 54. Muestra de la metodología empleada para conseguir una aproximación de color.

A la hora de aplicar el color mediante esta técnica es importante controlar el valor de saturación en el modo de color HSB tal y como ilustra la figura 55, ya que para valores superiores al 50% empezaremos a modificar los valores de luminosidad de la imagen y también obtendremos valores fuera de gamma del espacio CMYK. Por dicho motivo resulta aconsejable trabajar con colores no excesivamente saturados.

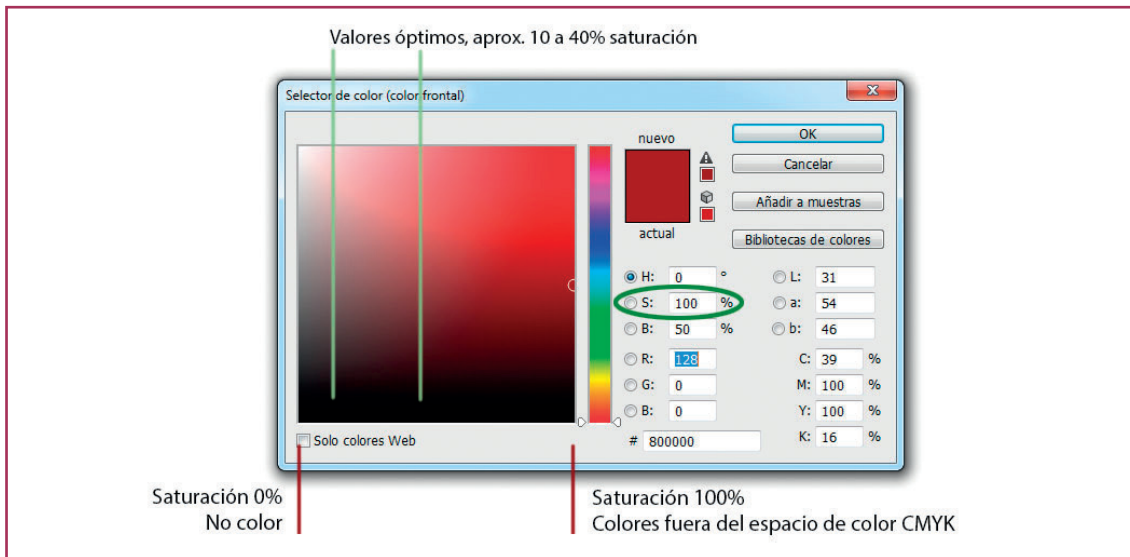


Figura 55. Valores óptimos en función de la saturación para las capas en modo de fusión “color”.

Es necesario advertir que estos colores tan solo son una aproximación de los colores definitivos, ya que en posteriores fases estos colores irán desapareciendo paulatinamente conforme las nuevas capas y nuevas pinceladas oculten parcialmente las capas inferiores. Los nuevos colores se obtendrán a partir de la gama de colores que hemos obtenido con este procedimiento. Resulta importante en estas fases de incorporación de color vigilar los posibles colores fuera de gama de impresión, debido a que hasta al final no se realiza la transformación de RGB a CMYK.

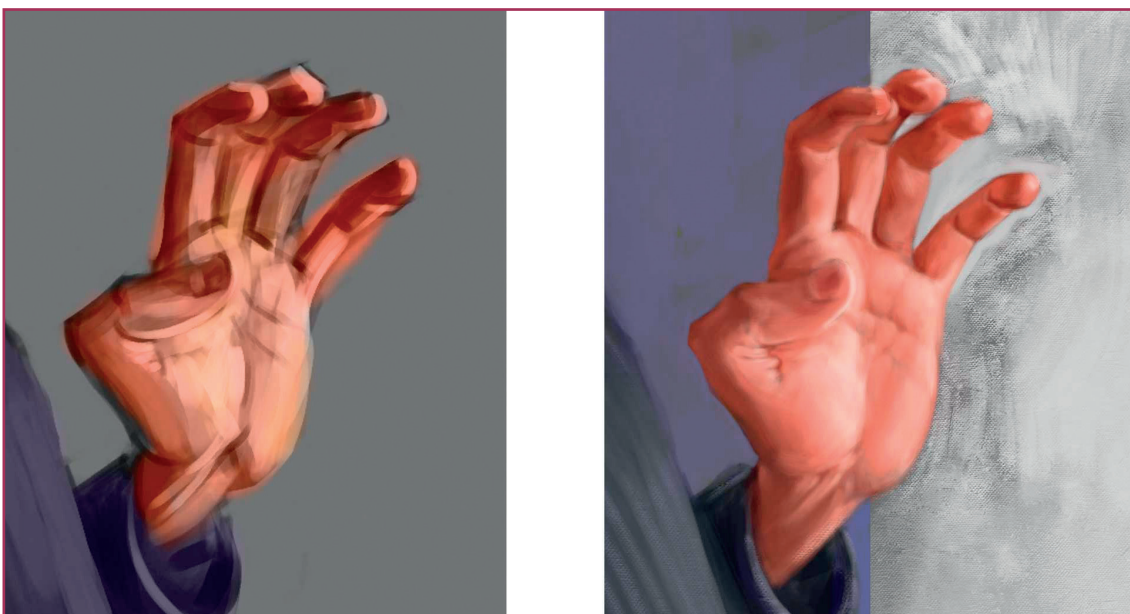


Figura 56. Comparativa de fases del color. Estado inicial y color final.

## 4.2 Muestra de fases de las obras

A continuación se mostrarán una versión resumida de algunas de las fases realizadas en la ejecución de cada una de las ocho obras, no obstante se podrá consultar la totalidad de las fases en el DVD anexo a este documento.

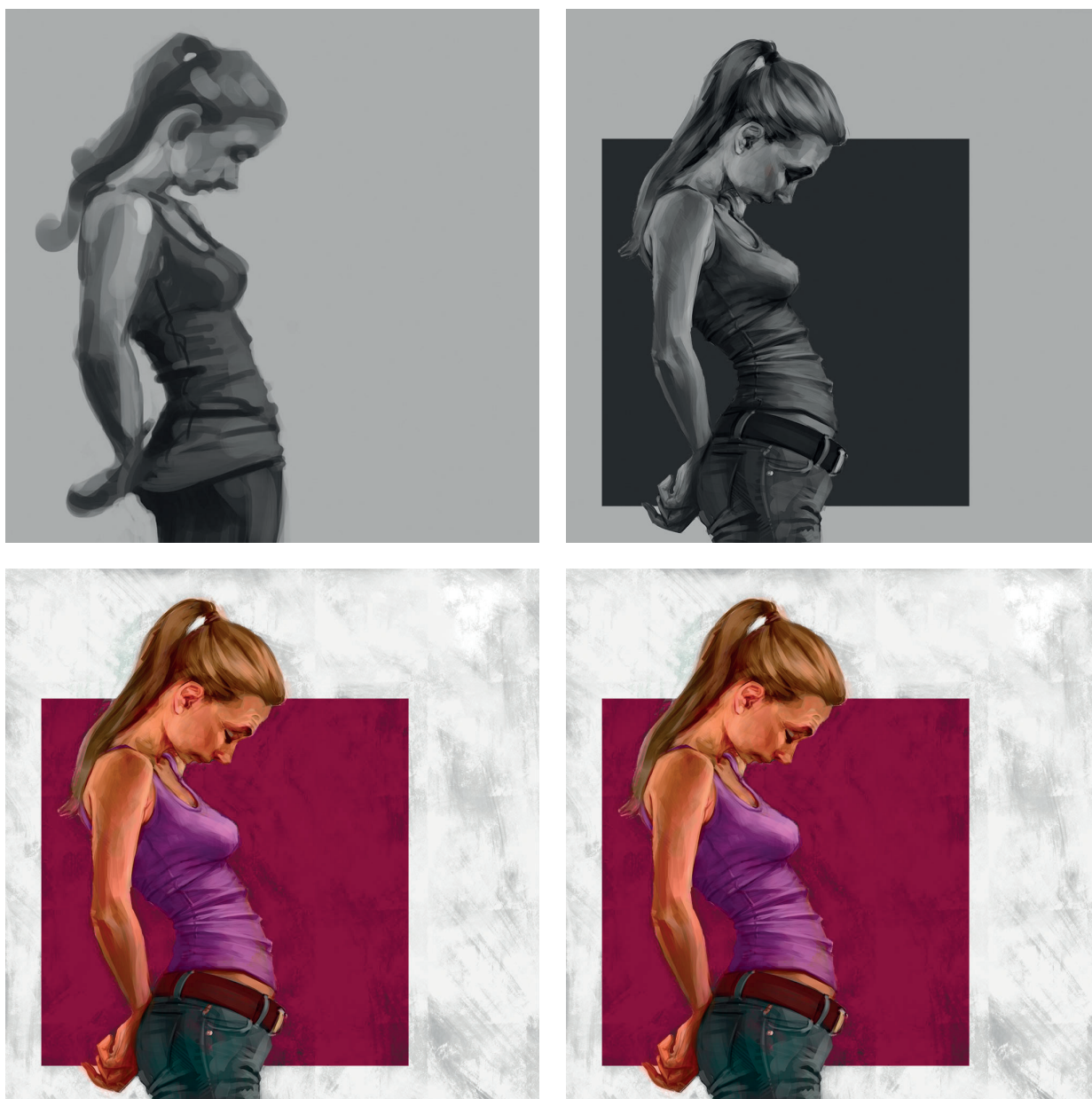


Figura 57. Muestra de diferentes fases de la obra. 01\_Culpabilidad.

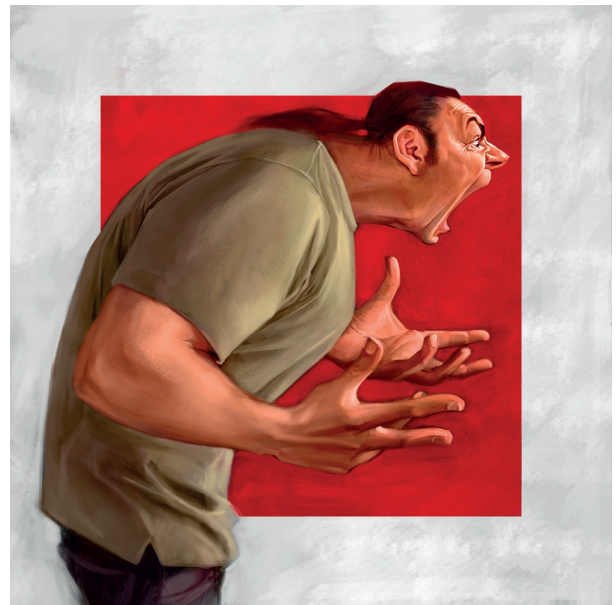
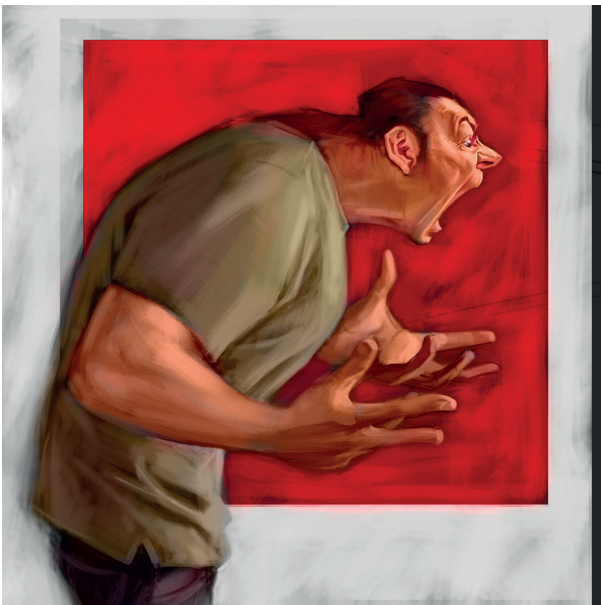
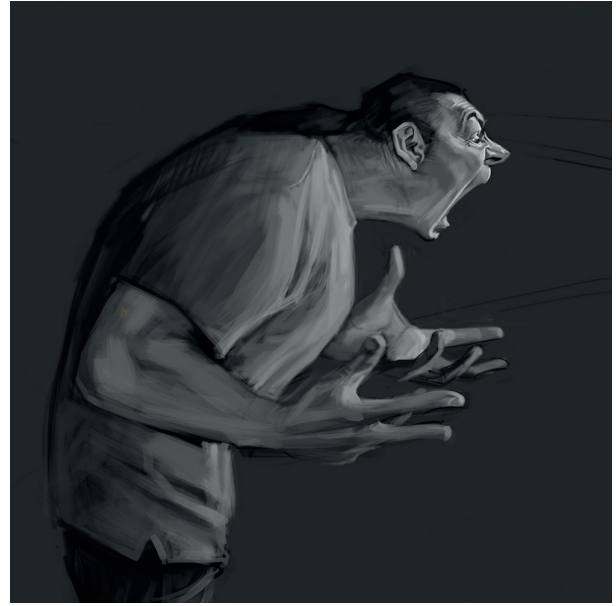


Figura 58. Muestra de diferentes fases de la obra. 02\_Ira.

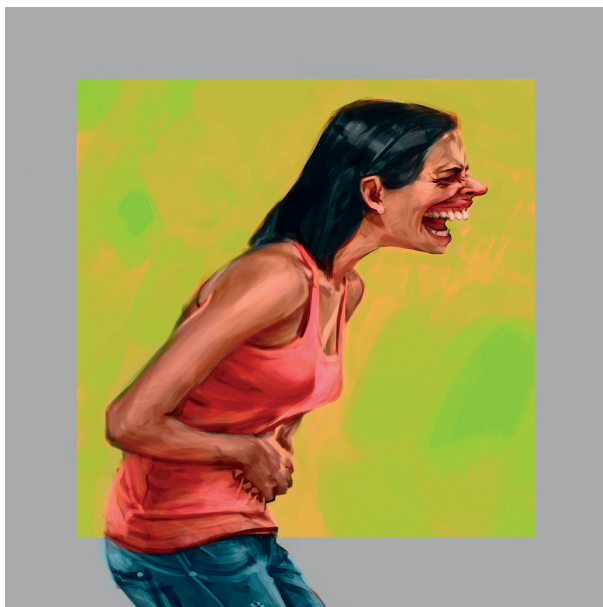


Figura 59. Muestra de diferentes fases de la obra. 03\_Risa.



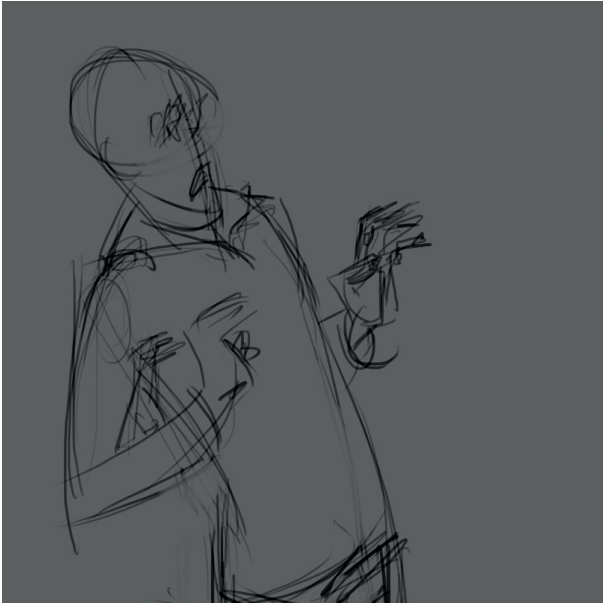


Figura 60. Muestra de diferentes fases de la obra. 04\_Sorpresa, asco.

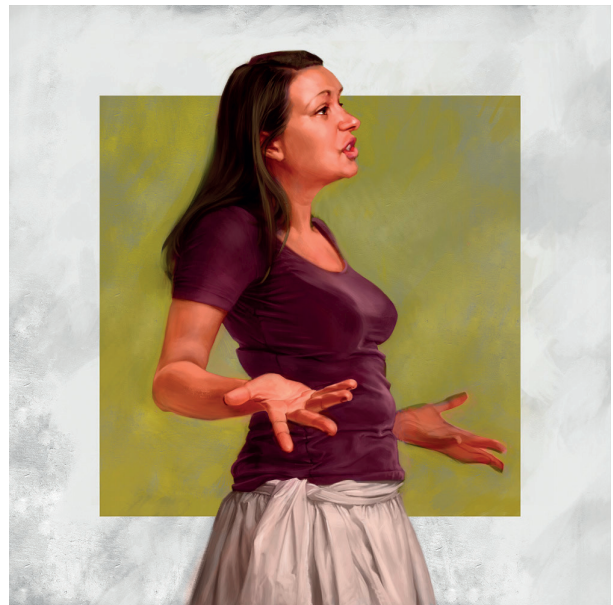
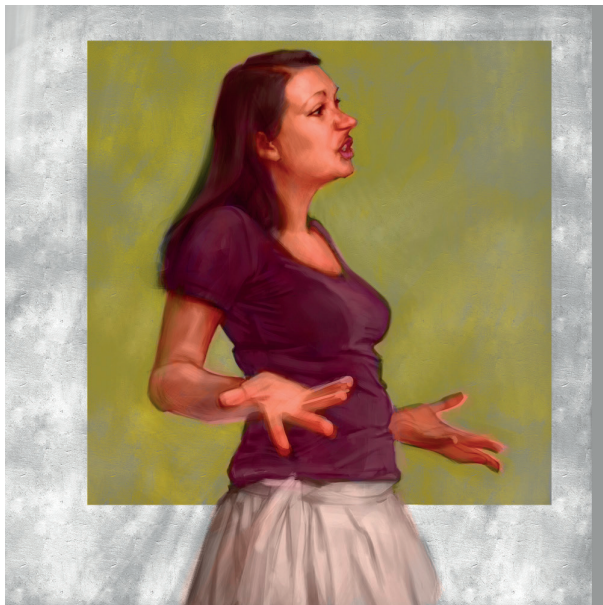
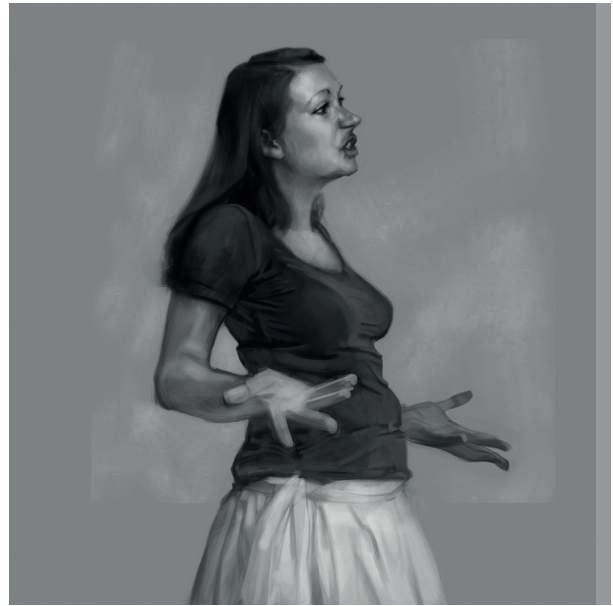
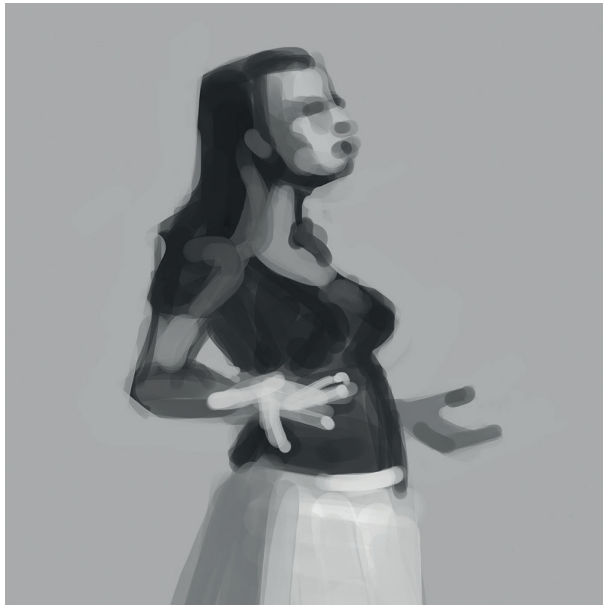


Figura 61. Muestra de diferentes fases de la obra. 05\_Duda.

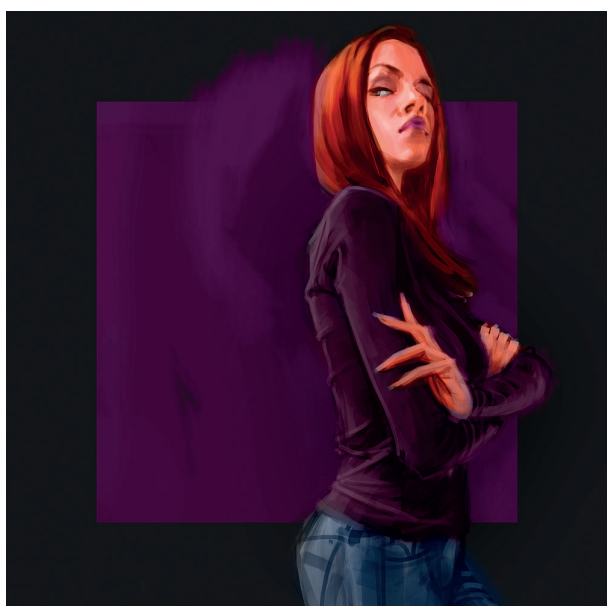
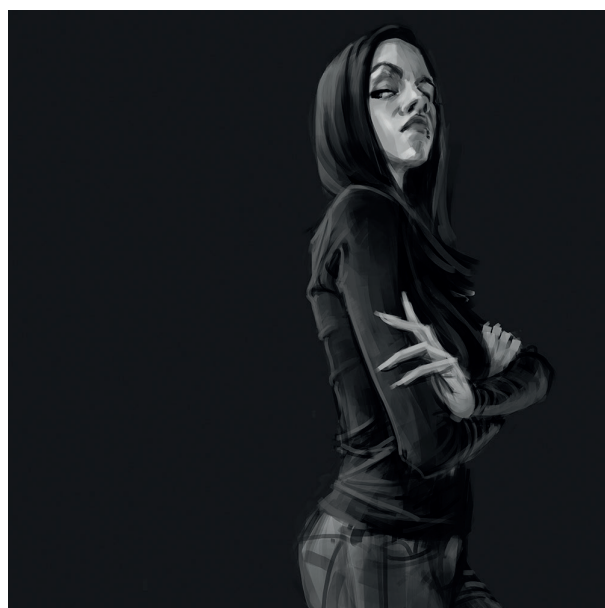


Figura 62. Muestra de diferentes fases de la obra. 06\_Prepotencia.

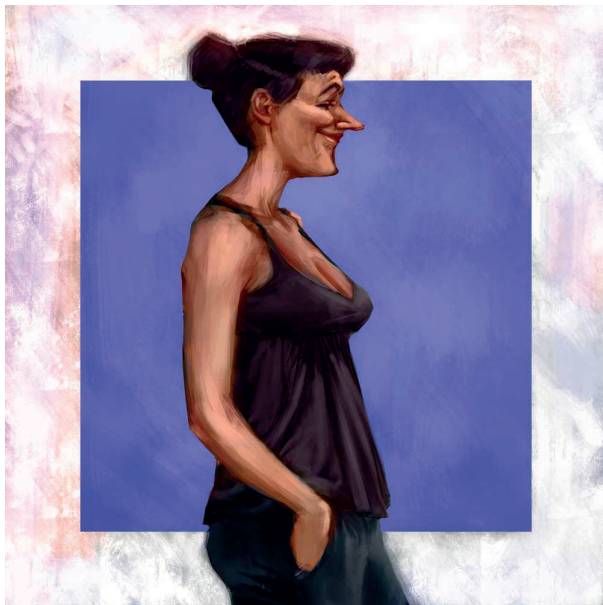


Figura 63. Muestra de diferentes fases de la obra. 07\_Falsa\_Sonrisa.



Figura 64. Muestra de diferentes fases de la obra. 08\_Enfado.

# 05

Exhibición

## Exposición de las obras

El lugar seleccionado para la exhibición de las obras es el escaparate de la Caja Rural de Teruel, situada en la Plaza Carlos Castell (plaza del Torico). Ante la tesitura de elegir emplazamiento para la exhibición de la obra se barajan las opciones de una galería convencional con las consiguientes acciones promocionales carteles, dípticos, invitaciones, vino español, etc. o la opción elegida que es uno de los puntos de mayor



Figura 65. Plano de situación del edificio de Caja Rural de Teruel.

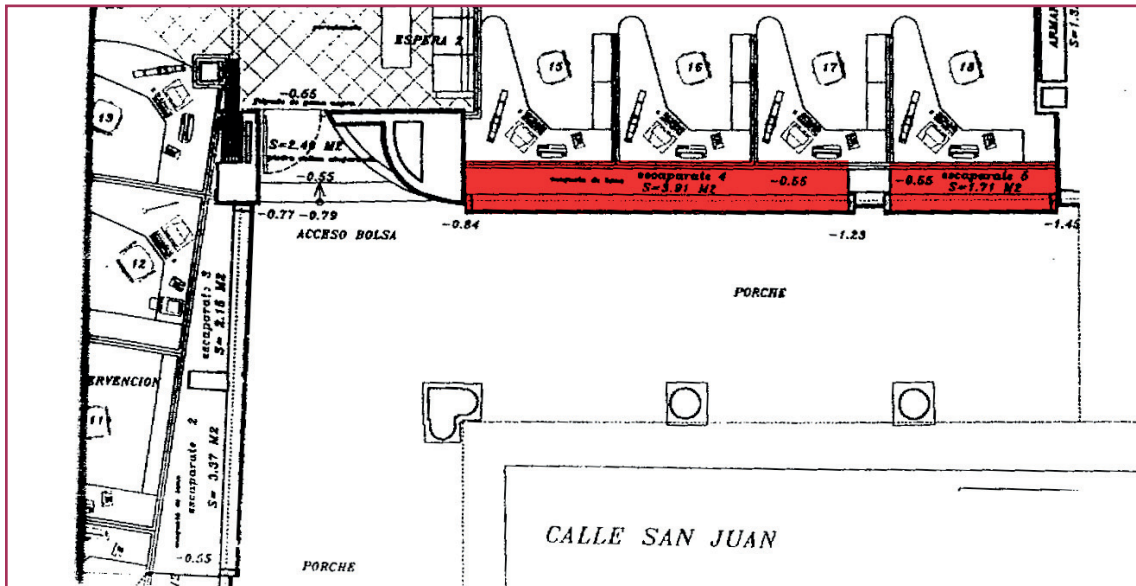


Figura 66. Plano de dimensiones del espacio expositivo del edificio de Caja Rural de Teruel.

impacto visual de la ciudad. Desde mi punto de vista, los cauces convencionales no son del todo eficaces si el objetivo es que se vea la obra, mi experiencia es que el número de espectadores ajenos al entorno del artista es reducido y la difusión depende en gran medida de la repercusión en los mass media.

La exhibición de las obras será de una quincena y constará de dos fases en las que se mostrarán tres composiciones que pasada la primera semana serán sustituidas por otras composiciones diferentes con el objetivo de mostrar la versatilidad de los cuadros como elementos modulares.



Figura 67. Simulación de la exposición.

# 06

Costes. Precio de venta.

## Presupuesto

Teniendo en cuenta que todo el desarrollo del proyecto es completamente digital, y partiendo de la base que tanto hardware como software están amortizados. El coste del proyecto, en principio, se limitaría a los costes de impresión, soporte y laminación. También habría que considerar un enmarcado básico.

Debido a que no existiría una inauguración convencional en la exhibición de las obras, se eliminan de este modo elementos como los folletos e invitaciones impresas ya que se realizarían a través de las redes sociales y se redactaría una nota de prensa para los medios de prensa escrita. Sí se contempla la realización de carteles (100 ud.) como medio de difusión por la gran relación coste-impactos visuales. Contemplando todos estos aspectos los costes materiales serían los siguientes.

Ud.	Ancho (m)	Alto (m)	Descripción	Precio ud.	Precio total
8	1	1	Impresión tintas solvente en vinilo orafol HP Desingnjet L28500	28	224
8	1	1	Laminación mate en caliente	13	104
8	1	1	Soporte PVC de 5 mm de grosor	19	152
8	1	1	Marco madera virgen 4x4	45	360
100	0,42	0,30	Carteles digital. Estucado mate 135 gr.	0,7	70
					<b>910</b>



No obstante, habría que contemplar también los costes de servicios que ayudarían a valorar económicamente el precio individual de la obra; es decir, el coste de la mano de obra en la ejecución debería ser contemplado a la hora de asignar valor económico a las obras individuales. A pesar de que no se ha medido el tiempo empleado en este proyecto podríamos tomar como referencia mínima las 250 horas que se estiman teóricamente en la realización del mismo, aunque soy consciente que el número de horas ha sido mayor.

Si fijamos un precio de 10 €/hora (precio por hora relativamente bajo frente a otros sectores profesionales) nos saldría una estimación de 2500 € como coste en horas de servicios; y si tenemos en cuenta que son 8 las ilustraciones individuales nos arrojaría un valor de 312,5 € que habría que añadir al coste unitario de materiales (113,75 €) dandonos un coste total de 426,25 € por cada obra individual.

Una forma de rebajar el coste unitario de la ilustración sería aumentar a cinco el número de ediciones de cada ilustración individual. De este modo conseguimos 5 impresiones x 8 obras individuales = total 40 impresiones; que para un coste de 2500 euros nos da una cifra de 62,5 euros. Una vez sumados los costes materiales nos da un total de 176,25 € por cada obra individual. Convirtiéndose en una estimación de precio de venta asequible frente a los 426,5 € anteriores.

Este método es posible gracias a la posibilidad de replicar las ilustraciones digitales, algo que no se puede hacer con las obras de pintura tradicional que precisamente adquieren mayor valor por ser obras únicas además de otros aspectos como la materialidad de la pintura, durabilidad y calidad del color cuando se ejecuta con materiales idóneos.

# 07

Conclusiones.  
Evaluación de resultados

## Conclusiones

---

Aun a costa de parecer repetitivo es necesario reafirmar que la lectura e interpretación de la expresión corporal y facial del ser humano es compleja y la lectura de la misma ambigua. Después de estudiar las diversas fuentes y referentes acerca de la expresión de las emociones, puedo afirmar que efectivamente he ampliado mis conocimientos sobre el tema de la comunicación no verbal. Los estudios de disciplinas como la psicología, sociología, etc. aparentemente desvinculadas del ámbito artístico han aportado conocimientos de gran interés que abren puertas a trabajos futuros.

De vital importancia han sido las asignaturas cursadas durante el Máster que si bien no se ajustan en aspecto técnico de la pintura digital desarrollada en la parte práctica, las metodologías y estructura de los trabajos desarrollados han clarificado las diferencias entre un trabajo universitario y un trabajo investigador. Por dichos motivos considero que el desarrollo de este proyecto y la consecución de los objetivos planteados es satisfactorio.

Sin embargo me invade una sensación de estar en la antesala de un conocimiento más profundo. Sócrates decía "solo sé que no sé nada" y la misma sensación tengo en el sentido de que a pesar de "saber", no tengo absoluta certeza. El motivo radica en la ambigüedad del tema, ya que en toda lectura e interpretación de la expresión corporal y facial del ser humano existe un componente subjetivo que depende del espectador. Las experiencias, observaciones, conocimientos del espectador harán que la lectura

de las obras generadas para este proyecto puedan adquirir significados diferentes. Donde alguien puede ver una postura defensiva de miedo otra persona puede ver una contención de violencia; estas incertidumbres son las que pueden generar debate y todo ello es debido a que el tema tratado lo permite.

Uno de los objetivos de este proyecto era trabajar con la **expresión corporal** de forma aislada sin tener en cuenta elementos contextuales ya sea receptor, entorno, condicionantes culturales, etc. Mediante el desarrollo de las obras individuales se ha podido constatar que a pesar de que el rostro, elemento de gran poder expresivo, puede ofrecer lecturas ambiguas, estas vagas imprecisiones se pueden reducir con la intervención de otros elementos del cuerpo humano. De este modo la lectura en conjunto de las manos, posición de los brazos, hombros, movimiento del tronco o la posición de la cabeza nos ayudan a perfilar el significado real de la expresión que se está mostrando. En consecuencia, podemos afirmar que el objetivo de trabajar la expresión corporal y los gestos no verbales se ha completado exitosamente.

También en el inicio de este proyecto planteábamos que las expresiones podían ser **polisémicas**, pero del mismo modo que la palabra escrita hay palabras que tienen mayor capacidad de polisemia que otras. Es decir, hay expresiones que tienen mayor capacidad de adquirir varios significados que otras, pudiendo existir expresiones que tengan un significado único, independientemente del contexto. Esta observación es el resultado del análisis y reflexión de las composiciones finales en el que enfrentábamos dos expresiones individuales. Los mensajes que ofrecían dichas expresiones, no siempre ofrecían lecturas diferentes de las que se pueden observar en una expresión aislada descontextualizada. Este punto está íntimamente relacionado con lo mencionado en el apartado anterior, ya que si bien una expresión facial puede ser ambigua y adquirir varios significados, el resto de elementos corporales pueden encargarse de desambiguar dicha incertidumbre.

Por otra parte, también suponíamos en el inicio que las expresiones podían ser **versátiles**. En este caso sí se puede afirmar que las expresiones son versátiles y se pueden combinar creando composiciones que nos ofrecen historias diferentes, pudiendo incluso, en algunos casos, adquirir distintas interpretaciones. Asimismo, la combinación de dos expresiones pueden adquirir un significado más allá de la información que nos pueden aportar por separado, es decir la combinación de ambas expresiones puede convertir al emisor o receptor en un cretino, energúmeno, hipócrita, etc., adjetivos que si bien en

algunos casos puede evidenciarse ya en la expresión individual aislada, en otros casos puede provenir de la combinación con otra expresión.

Respecto al desarrollo práctico y la técnica de la pintura digital también se puede afirmar que el resultado es completamente satisfactorio frente a las previsiones iniciales. Las obras se han desarrollado con fluidez y la sensación visual se corresponde con la imagen mental proyectada. En el desarrollo de la obra está presente en primer lugar la sensación matérica que podría esperarse en una pintura tradicional, también hay una buena relación entre zonas perfectamente definidas frente a otras zonas apenas trabajadas, y por otra parte una interpretación de la realidad que va más allá de la copia fotográfica. No obstante, dentro de las obras realizadas alcanzo mayor satisfacción con aquellas que más se alejan del realismo; las ilustraciones con mayor caricaturización, deformación y desproporciones encajan en mi punto de vista personal acerca de las aportaciones del dibujo y la pintura a la creación artística.

Finalmente mencionar las perspectivas de futuro que nos aporta la ejecución de este proyecto. En primer lugar durante el desarrollo del proyecto han quedado pendientes de ejecución varias expresiones dignas de ser desarrolladas aunque considero que resulta más positivo generar y trabajar las composiciones de forma conjunta en una única obra que mediante la combinación de dos obras. En segundo lugar, el azar juega a veces un papel especial en la creación artística y el resultado de la figura 53 en el que se combinan todas las ilustraciones de un único documento fruto de una fase del proceso abren la posibilidad de expresiones grupales. En último lugar, en determinadas expresiones la ausencia de las extremidades inferiores ha minimizado el poder expresivo del cuerpo, por dicho motivo considero oportuno que por su poder expresivo deban ser incluidas en proyectos futuros.



# 08

Referencias bibliográficas

## Bibliografía

---

APARICI, Roberto. *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2008. ISBN: 9788479603694.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Edición nº 13. Madrid: Alianza Editorial SA, 1995. 553 pp. ISBN: 8420670030.

BARROSO, María Elena (ed.). *Comunicación, universo artístico y nuevas tecnologías*. Sevilla: Alfar, 2005. ISBN: 8478982426.

BIRDWHISTELL, R.L. *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili SA, 1979. 298 pp. ISBN: 8425209277.

CABANA, Guy. *¡Cuidado! tus gestos te traicionan*. Barcelona: Sirio, 2008. ISBN: 9788478085606

*Con A de animación: revista anual de investigación* [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Dibujo (Grupo de Investigación en Animación: Arte e Industria Valencia): Universitat Politècnica de València, 2014 [fecha de consulta: 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet en: <<http://conadeanimacion.blogs.upv.es/>>. EISSN 2173-3511

CUYER, Eduardo. *La mímica* [en línea]. Versión española y prólogo de Alejandro Miquis de la publicación original (Madrid, Daniel Jorro, 1910). Alicante: Biblioteca

Virtual Miguel de Cervantes, 2008 [citado el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mimica-0/>>.

DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal* [en línea]. FGS, 2010 [citado el 27 de Agosto de 2014]. Disponible en internet en versión PDF: <<http://linguisticauam-i.blogspot.com.es/2011/09/flora-davis-la-comunicacion-no-verbal.html>>

DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones*. Pamplona: Ed. Laetoli SL, 2009. 368 pp. ISBN: 9788492422173

EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial SA, 1996. ISBN: 8479042265.

EISNER, Will. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial SA, 1998. ISBN: 8479046651.

FAST, Julius. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Editorial Kairós SA, 1971. 175 pp. ISBN: 9788472450332.

GARCÍA, Raúl. *La magia del dibujo animado*. Madrid: Ed. MarioAyuso, 1995. 158 pp. ISBN: 8486522145.

GARCÍA, Raúl. *La magia del dibujo animado (actores del lápiz)*. Alicante: Ediciones de Ponent, 2000. 161 pp. ISBN:8489929165.

*Imagine FX : fantasy & sci-fi digital art*. Bath: Future Publishing, 2006. ISSN 1748-930X

JAMES, Judi. *La biblia del lenguaje corporal: guía práctica para interpretar los gestos y las expresiones de las personas*. Barcelona: Paidós, 2010. ISBN 9788449323379

LE BRUN, Charles. *Conferencias*. Valencia: ed. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2008. 232 pp. ISBN: 9788489882393.

LISTER, Martín (compilador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Traducción de Elisa Sanz Aiza. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. ISBN: 8449304091.

MEHRABIAN, Albert. Nonverbal communication. In J.K. Cole (Ed.), *Nebraska symposium on motivation*, 1971: Vol. 19. (pp. 107-161) [en línea]. Lincoln, NE: University of

Nebraska Press, 1972 [citado el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <<http://www.kaaj.com/psych/articles/NonverbalCommunication.pdf>>.

MIT, Geles. *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia: Diputació de València, 2002. 185 pp. ISBN: 8478223770.

MOREAUX, Arnould. *Anatomía artística del hombre*. Madrid: Ediciones Norma SA, 1988. 402 pp. ISBN: 8474870100

MUNÁRRIZ, Jaime. *Imagen digital*. Tres Cantos (Madrid): Tursen/H. Blume, 2006. ISBN: 9788489840348.

NORMANROCKWELLMuseumdeStockbridge. *Norman Rockwell. Conmemoración de su centenario*. Madrid: Ed. Libsa, 1995. ISBN: 8476305117.

PEASE, Adam y PEASE, Barbara. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Editorial Amat SL, 2006. 406 pp. ISBN: 9788497352543.

PÉREZ, H.M., PÉREZ, J.M., LÓPEZ, Lía y CABALLERO, C. *Comunicación y Atención al cliente*. Aravaca: McGraw-Hill, 2012. ISBN: 9788448175740.

PLASENCIA, Carlos. *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1993. 340 pp. ISBN: 8477210543.

POVEDA, Carmen. *La expresión corporal en los cortometrajes de animación de creación. Los sentimientos en el personaje mudo*. Tesis doctoral realizada por Dña. M. Carmen Poveda y dirigida por Dña. Carmen Lloret. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. 509 pp.

REBEL, Günter. *El lenguaje corporal: lo que expresan las actitudes físicas, las posturas, los gestos y su interpretación*. Madrid: Edaf, 2012. ISBN: 9788441431133

RULICKI, Sergio y MARTÍN Chery. *Comunicación No-Verbal. Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Buenos Aires: Ed. Granica, 2012. ISBN: 9789506416263

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico* [en línea]. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991 [citado el 28 de



agosto de 2014]. Disponible en internet en: <http://uv.academia.edu/VicenteS%C3%A1nchezBiosca>. ISBN 8478900756.

SUPERVILLE, Humbert de. *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* [en línea]. Leyden: C.C. Van der Hoek, 1827 [citado el 27 de agosto de 2014]. Disponible en internet: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/superville1827/0001>

WILLIAMS, Richard. *The animator's survival kit*. London: Faber and Faber, 2001. 342 pp.



## Anexo A. Listado de figuras

---

- Figura 1. Doble página del cómic de los hermanos Tharrats. THARRATS, J. y THARRATS, A. Qué gente! *Pendones del humor nº 75*. Barcelona: Ediciones El Jueves SA. 1991.
- Figura 2. Expresión aislada sonrisa.
- Figura 3. Expresión combinada sonrisa-sonrisa.
- Figura 4. Expresión combinada sonrisa-tristeza.
- Figura 5. *Libres de temores*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 116x90 cm. 1943.
- Figura 6. *Pintando la casita*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 71x61 cm. 1921.
- Figura 7. *El paquete con comida de Willie Gillis*. Norman Rockwell. 1941.
- Figura 8. *El soldado vuelve a casa*. Óleo sobre lienzo. 117x107 cm. 1945.
- Figura 9. *Rumbo al horizonte*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 100x83 cm. 1927.
- Figura 10. *Fecha tope*. Norman Rockwell. Óleo sobre lienzo. 98x77 cm. 1938.
- Figura 11. *Los chismosos*. Óleo sobre lienzo. 1948.
- Figura 12. Cover *John Malkovich*. Jason Seiler. Ilustración digital para la portada de la revista New York Observer. Ilustración digital.

- Figura 13. *Autorretrato*. Jason Seiler. Ilustración digital.
- Figura 14. *30 with parents*. Jason Seiler. Ilustración digital para artículo del Wall Street Journal sobre los hijos de 30 años que todavía viven con sus padres.
- Figura 15. Fases de la obra *Día de los veteranos*. Jason Seiler. Ilustración digital.
- Figura 16. Estudio de expresión. D. Philibert.
- Figura 17. Estudio caricatura Woody Allen. D. Philibert. Ilustración digital.
- Figura 18. *Autorretrato*. D. Philiberte. Técnicas tradicionales.
- Figura 19. Diferentes etapas de la obra *Gripe porcina*. Dominic Philibert. Técnica tradicional y digital.
- Figura 20. *Marilyn Monroe*. S. Krüger.
- Figura 21. *Performing Keith*. S. Krüger. Serigrafía.
- Figura 22. S. Krüger trabajando en un retrato de Keith Richards.
- Figura 23. Ilustración de diferentes posiciones de manos con distintos significados dependiendo de la zona en que se use. Pease, A. *Ob. cit.* p. 125.
- Figura 24. Fotograma de la película "*Mindscape*".
- Figura 25. Ilustración de los esquemas planteados por Superville en su obra *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*.
- Figura 26. Ilustración de diferentes posiciones de cabeza y sus significados expresivos. (1) Gran alegría, (2) Orgullo, (3) Optimismo, (4) Pensativo, (5) Humildad y (6) Culpabilidad. GARCÍA, R. *Ob. cit.* p.41.
- Figura 27. Esquema de la adaptación de los brazos al movimiento del cuerpo con objeto de equilibrar el movimiento. Elaboración propia.
- Figura 28. "*Silencio, por favor*". Cartel antiguo e imagen icónica usada en todos los hospitales.
- Figura 29. Imagen de diferentes estereotipos comúnmente aceptados. EISNER, W. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial SA, 1998.
- Figura 30. Bocetos de personajes a partir de formas básicas. Ilustración de Luigi Lucarelli.

- Figura 31. Ilustración de Charles Le Brun realizada para su obra *Conferencias*.
- Figura 32. Culpabilidad, vergüenza.
- Figura 33. Ira, enfado, enojo, indignación, frustración.
- Figura 34. Risa, explosión de alegría, carcajada.
- Figura 35. Susto, sorpresa, asco, repugnancia, repulsión.
- Figura 36. Duda, ignorancia, desaprobación.
- Figura 37. Prepotencia, orgullo, desprecio, desdén, enfado.
- Figura 38. Pasotismo, hipocresía, sonrisa falsa, indiferencia.
- Figura 39. Enfado, malhumor, reproche.
- Figura 40. Esquema del experimento realizado por kuleshov en relación al montaje cinematográfico.
- Figura 41. Secuencia de imágenes usadas por Alfred Hitchcock en su entrevista con Fletcher Markle en relación al montaje cinematográfico, 1964.
- Figura 42. Composiciones finales y asignación numérica de la composición: Composición (nº izq).(nº dcha).
- Figura 43. Imagen comparativa de las diferencias estéticas de ilustración digital. Coloreado vs pintura digital. Ambas se consideran imágenes digitales construidas pincelada a pincelada desde cero en un lienzo en blanco, pero en el primer caso la base de dibujo inicial condiciona las fases posteriores. Material propio.
- Figura 44. Captura de pantalla en la que se muestra el escritorio extendido en los dos monitores. Diferentes ventanas usadas en el proceso de trabajo.
- Figura 45. Bocetos de baja calidad en la que se estudian las diferentes posibilidades a partir del estudio de siluetas.
- Figura 46. Serie de ilustraciones desestimadas realizadas para testear el proceso.
- Figura 47. Fotografías de referencia para la realización del proyecto.
- Figura 48. Fotografías detalle usadas como referencia en la realización del proyecto.
- Figura 49. Bocetos de expresiones.

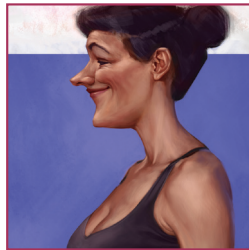
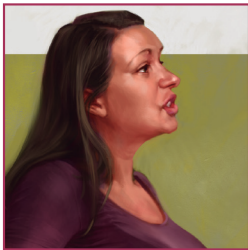
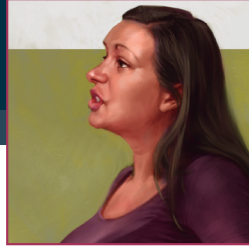
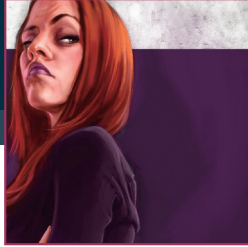
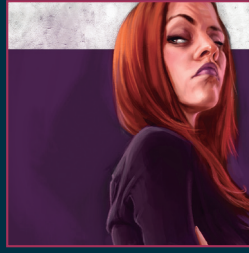
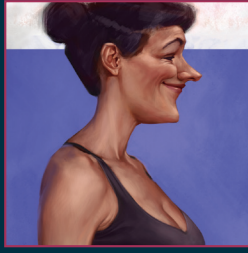
- Figura 50. Fases del proceso en escala de grises.
- Figura 51. Franja de valores usados en la realización de las primeras fases de las ilustraciones en escala de grises.
- Figura 52. Ilustración volteada horizontalmente para detectar posibles defectos en versión especular.
- Figura 53. Muestra del documento generado para trabajar los desajustes de proporciones y luz entre ilustraciones.
- Figura 54. Muestra de la metodología empleada para conseguir una aproximación de color.
- Figura 55. Valores óptimos en función de la saturación para las capas en modo de fusión "color".
- Figura 56. Comparativa de fases del color. Estado inicial y color final.
- Figura 57. Muestra de diferentes fases de la obra. 01\_Culpabilidad.
- Figura 58. Muestra de diferentes fases de la obra. 02\_Ira.
- Figura 59. Muestra de diferentes fases de la obra. 03\_Risa.
- Figura 60. Muestra de diferentes fases de la obra. 04\_Sorpresa, asco.
- Figura 61. Muestra de diferentes fases de la obra. 05\_Duda.
- Figura 62. Muestra de diferentes fases de la obra. 06\_Prepotencia.
- Figura 63. Muestra de diferentes fases de la obra. 07\_Falsa\_Sonrisa.
- Figura 64. Muestra de diferentes fases de la obra. 08\_Enfado.
- Figura 65. Plano de situación del edificio de Caja Rural de Teruel.
- Figura 66. Plano de dimensiones del espacio expositivo del edificio de Caja Rural de Teruel.
- Figura 67. Simulación de la exposición.



## **Anexo B. DVD**

---





Trabajo Fin de Máster

diálogos **PLANO** contra **PLANO**

Máster Oficial en Producción Artística > Facultat de Belles Arts de San Carles > Universitat Politècnica de València

Tipología 4 — Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Autor: Joaquín José Pérez Gimeno

Tutor académico: María Carmen Poveda Coscollá

Valencia, Septiembre de 2014



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA