

28
24.

001579



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

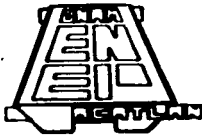
ACATLAN
DEPTO. DE ESTUDIOS
PROFESIONALES
Y CERTIFICACION

LAS EXPRESIONES EN "EL SUEÑO O LA CAMA VOLADORA", DE FRIDA KAHLO, Y SU UBICACION DENTRO DEL SISTEMA DE COMUNICACION

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
**LICENCIADA EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA**
P R E S E N T A :
ESPERANZA LUGO RAMIREZ

ASESOR: MTRO. ALEJANDRO BYRD OROZCO



ACATLAN, EDO. DE MEXICO

MARZO 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la familia Telerín ...

A mis padres, **José Luis y Esperanza.**

Mamá, papá: ustedes saben cuánto los quiero.

A mis queridos hermanos: **Moni, Ale, Pepe y Oscarín.**

También a **Ricardo** y a las mascotas...

A mis abuelitas.

Me convierto en papel para caber en tus manos y
acariciarte los ojos. Me convierto en una lluvia de
palabras, sin más sentido que decir ~~sentir~~ tu
ausencia, me ~~entrece~~ o simplemente Jorge,
Jorge...

... lo dices tan bello...

Gracias por tu apreciada compañía.
Gracias por el amor.

A Q.P. **Héctor Jesús Torres Lima.**
Me enseñó un camino. No lo seguí,
lo sabe. Pero aún aprendo y me
equivoco.

Agradezco a la **ENEP Acatlán (UNAM, nuestra Máxima Casa de Estudios)** la oportunidad.

Gracias también al **Mtro. Alejandro Byrd Orozco**, por su asesoría (por sus sonrisas).

A **Elizabeth, Angie, Claudia y Ana Luisa**
(también a **Fernandita**).

A **Labo**.

Índice

	Págs.
Agradecimientos	
Introducción	
Capítulo primero	
1. La representación del entorno	1
1.1. Mundo de imágenes	2
El arte pictórico como imagen	10
1.2. El mensaje icónico de la pintura	18
1.2.1. Comunicación y expresión visual	20
1.2.2. Elementos visuales	28
1.2.3. Hacia fines distintos	30
Capítulo segundo	
2. Frida y su sueño	36
2.1. Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón	37
2.2. Ya les había echado el ojo	42
2.3. Diego, niño mío, mi amor	49
2.4. Génesis de El sueño o La cama voladora	51

Capítulo tercero

3. Análisis iconográfico de El sueño o La cama voladora	60
3.1. La historia	61
3.2. Códigos pictóricos	63
3.3. Elementos de expresión visual	65
3.4. Técnicas de expresión visual	77
Sintaxis visual	84
3.5. Estilo visual	85
3.6. La expresividad	89
3.7. Gesto semántico	96

Conclusiones	100
---------------------------	------------

Bibliografía

Índice de ilustraciones

Introducción

- Mininito - dijo la niña con timidez, pues no sabía si al gato le gustaría este nombre, y al ver que el animal abrió la boca sonriendo, preguntó -: ¿querrás decirme qué camino debo seguir?
- Esto depende del camino que desees tomar -contestó el gato.
- No llevo rumbo...
- Entonces, cualquier camino es bueno.

Lewis Carroll.

Cualquier camino es bueno, siempre que nos lleve a alguna parte. Sin embargo, a menudo no sabemos a dónde queremos ir.

Esto es una aventura. Decidir y asumir las consecuencias de lo que determinamos, cuesta trabajo.

Es cierto que aún no sé qué camino tomar, pero, aunque a veces la desesperación me ahoga, casi siempre surge un *algo* que me indica por dónde.

Esta aventura inició en la casa de mi abuela, en el hermoso estado de Guanajuato: todo era perfecto allí, salvo que me preocupaba el tema de mi trabajo de investigación final (no había tal). Una noche de invierno, después de beber leche caliente y acostarme en una cama fría, me asaltó la idea de reunir una actividad artística que llamaba poderosamente mi atención: la pintura, con

mi motivo académico: la comunicación humana. El entorno me inspiró, pensé.

Tardé tres meses en establecer los límites de esta temática. Al fin conseguí diseñar el proyecto: analizar una pintura específica, con elementos pertenecientes al estudio de la imagen icónica; es decir, desmenuzarla, degustarla y armarla de nuevo, observarla desde ambos puntos de vista (en conjunto y por separado) y encontrar elementos que indiquen su carácter expresivo; ubicarla entonces como la expresión físico-simbólica de un sujeto y, por tanto, como elemento de comunicación humana.

La selección del objeto de análisis no fue simple. Sería una pintura de la mexicana Frida Kahlo, no había duda; pero ¿cuál? Al fin elegí **El sueño o La cama voladora**.

La pintura elegida posee particularidades que permiten efectuarle un análisis desde la perspectiva de la comunicación humana: es una pintura introspectiva, lo que nos permite diferenciar el fenómeno expresivo del proceso de comunicación; posee elementos visuales, como: punto, línea, color, movimiento, entre otros, a través de los cuales determinamos su carácter expresivo; contiene símbolos que hacen referencia a aspectos de la vida de su autora, por lo que se encuentra un significado denotativo y uno connotativo. Además de ello, fue elaborada bajo una técnica que permite observar la textura, sin hacer uso del sentido del tacto. Finalmente, es un autorretrato elaborado bajo preceptos semejantes al estilo surrealista.

Es un *mensaje* fácil en tanto que es transparente a su referente; no obstante, es complicado para su interpretación, en que se le asigna algún sentido, ya que no posee la fusión icónico-verbal que emplean algunos mensajes de comunicación masiva (lo que reduce el mensaje a la monosemia), por lo que su significado depende, en buena medida, del trabajo de interpretación que hace

el observador.

El objetivo general es identificar los elementos de expresividad en **El sueño o La cama voladora**, de Frida Kahlo, para caracterizar la obra como elemento del sistema de comunicación humana. Resulta necesario, entonces, señalar la importancia conferida a la actividad productora de imágenes, así como al arte pictórico; identificar los elementos que constituyen el proceso de comunicación; establecer las diferencias entre éste y el fenómeno expresivo; señalar los elementos de expresividad dentro de la pintura, así como inferir su gesto semántico y, por último, ubicarla como elemento perteneciente al sistema de comunicación humana.

De todo ello se deriva como hipótesis: si **El sueño o La cama voladora** contiene elementos expresivos, entonces forma parte del sistema de comunicación humana.

El proceso duró varios meses, empleados en elegir bibliografía, autores, elaborar el instrumento técnico, el método de análisis iconográfico y mucho más.

Escribir la primera línea implicó mucho esfuerzo, después se adquiere ritmo. Por otra parte, es fácil salir de los límites especificados. Afortunadamente conté con el apoyo de algunas personas que me ayudaron a encontrar el sendero perdido. Hubo que regresarse, eliminar, borrar, descartar. Imprimir borradores y esperar la aprobación del asesor. Echar fuera incluso apartados enteros. Simplificar, condensar.

El sinuoso trayecto de recopilación de información fue agotador. Entonces me encontré ignorante, pues había mil cosas desconocidas por mí: reflexiones acerca del arte y su destinación social, el lugar privilegiado que la pintura tiene en el devenir histórico, la actividad pictórica de culturas antiguas como

contemporáneas, la mitificada vida de Frida Kahlo, la necesidad de encontrar nuestro Yo a través de la expresión, así como un acercamiento al proceso de percepción y las sensaciones que nos llevan a asignarle algún significado a determinada imagen icónica.

El fenómeno de la comunicación ha sido estudiado aplanamente por la sociología y otras disciplinas. Ha habido tal demanda que surgió una nueva profesión: ser comunicólogo, o aquél que estudia, analiza y/o ejecuta los procesos de producción, intercambio y recepción de información entre seres humanos. Pero ¿qué es expresión?, ¿qué papel juega dentro del acto comunicativo?, ¿cuál es la importancia de la expresión endógena e interpersonal y cuál es su objetivo?, ¿por qué algunas manifestaciones artísticas pueden ser consideradas como parte del fenómeno comunicativo en la organización social? La pintura, facultad humana *elevada*, es el motivo de esta investigación en comunicación.

Este trabajo está constituido por tres capítulos, que a continuación se describen:

En el capítulo primero, titulado "La representación del entorno", se expone la necesidad humana de conocer y representar el entorno a través de la imagen, prácticamente desde el inicio de la humanidad. Se ofrece un panorama de la actividad pictórica y, en especial, de la pintura como arte figurativo y abstracto. Del mismo modo, se argumenta que el signo icónico es un medio de expresión que, aunque es diferente al lingüístico, actúa en un proceso de expresión comunicación similar al que sucede con la palabra. Por último, se establecen los límites entre comunicación humana y expresión.

En el segundo capítulo, "Frida y su sueño", se proporciona una breve semblanza biográfica de Frida Kahlo, autora del lienzo *El sueño o La cama*

voladora, resaltando aspectos como su personalidad fantástica, su actividad pictórica, su tendencia a autorretratarse y el carácter surrealista que algunos críticos de arte le adjudican. Asimismo, se desarrolla el periodo histórico en que fue elaborado el lienzo, señalando que la obra no pertenece a la tendencia pictórica (mexicana) de su momento.

En el tercer capítulo, nombrado "Análisis iconográfico de **El sueño o La cama voladora**", se presenta un estudio de la pintura, desde la perspectiva de la comunicación humana, señalando como aspectos principales: la descripción del lienzo, así como la determinación de su temática, los elementos que lo conforman, el estilo que ostenta y su ubicación como elemento del sistema de comunicación humana.

Finalmente se presentan las conclusiones, en donde se enfatizan las ideas propuestas en el desarrollo de los capítulos.

Conviene aclarar, después de todo, que ésta no es una tesis de arte. El objeto de investigación, la pintura, ha sido caracterizado como arte por personas autorizadas para ello. Aquí se retomaron los conceptos señalados como pertenecientes a esa actividad, sin entrar en discusión concreta respecto a tal punto.

Sabemos que el signo icónico no es correlativo al lingüístico. En esta investigación se trabajó bajo la definición de comunicación aportada por Roman Jakobson, quien además especificó ciertas funciones del lenguaje. Éstas fueron ajustadas al mensaje icónico, no obstante que no fueron creadas para él, sino para el lingüístico. Nos permitimos tal atrevimiento porque el proceso de comunicación-expresión con signos tanto icónicos como lingüísticos es similar, según se comprueba en un esquema expuesto en el apartado correspondiente. Por otra parte, para explicar el mensaje icónico se hace necesario traducirlo a

signos lingüísticos, ya sea para manifestar nuestro entender ante los demás, como para comprenderlo para sí. Pensamos que esto, justifica la decisión.

Al ver el ensayo finalizado e iniciar los trámites respectivos para el proceso de titulación, me convencí de que todo lo anterior bien valió la pena. Toda esa sucesión de acontecimientos enriquecen y dan disposición para aceptar cualquier crítica fundamentada. El campo de estudio de la comunicación es muy amplio, ésto es sólo una mínima parte. Todavía hay mucho por indagar.

Sólo me resta decir que la experiencia obtenida con esta investigación, me dejó un grato sabor de boca.

Espero volver a la casa de mi abuela, a disfrutar de algunas noches veraniegas. Por lo pronto, dejo a ustedes este obsequio: Las expresiones en **El sueño o La cama voladora**, y su ubicación dentro del sistema de comunicación, les espera.

Aunque la esperanza ha huido
en un día o una noche,
en una visión o en nada,
no deja de estar perdida.
Cuanto vemos, cuanto somos,
no es más que un sueño en un sueño.

Edgar Allan Poe.

1. La representación del entorno.

El ser humano se caracteriza por la importancia que le concede al sentido de la vista, no sólo para lograr sobrevivir en un peligroso entorno, sino para afirmarse como un ser social, capaz de crear expresiones (icónicas) que sublimen las actividades cotidianas o extraordinarias de su comunidad. La vista tiene como auxiliares al tacto y oído para reafirmar y/o corroborar la información obtenida por este conducto, así como para proporcionarle ayuda en la creación y recreación de su realidad. De la misma manera, el individuo se vale de su capacidad psicomotriz para conseguir tales propósitos. Las facultades restantes, olfato y gusto, son auxiliares en segunda instancia.

Existen diversas maneras de representar el mundo humano, visible o imaginable, pero no todas contemplan necesaria y únicamente al sentido de la vista. La pintura, como representación icónica, es una forma de expresar lo que rodea al hombre, lo que sabe del mundo y cómo es él mismo. Es una manifestación sociocultural y comunicativa porque a través de ella se detalla el universo visual de un modo convencional, establecido en un espacio físico (geográfico) y en un momento histórico preciso, factores que la determinan, además de que puede o no tener un destinatario, aunque de suyo contiene un significado denotativo.

En el apartado siguiente se explicará la necesidad humana de representar el entorno a través de imágenes.

1.1. Mundo de imágenes.

La actividad creadora de imágenes ha sido una necesidad en la vida del sujeto como individuo, así como en las interacciones humanas, desde los primeros trazos rupestres hasta la elaboración de una tecnología especializada, lo que ha desembocado en una cultura icónica, cuya característica principal es el intercambio de información entre individuos a través de imágenes difundidas por diversos medios de comunicación.

La relevancia otorgada al aparato ocular tiene orígenes remotos y se ha expresado a través de mitos desde tiempos inmemoriales. Por ejemplo: el mito griego de la Medusa (que poseía el poder de convertir en piedra a quien la mirara) o los Cíclopes (gigantes monstruosos con un sólo ojo en medio de la frente). Algunas religiones también han revestido de importancia a la visión, por ejemplo, el Ouzda, ojo divino de la cultura egipcia o el Dios Todopoderoso de los cristianos, que todo lo ve y está en todas partes. Actualmente, esta importancia se expresa por medio de refranes populares: "Ojos que no ven, corazón que no siente".

Roman Gubern explica que la calidad de visión que posee el hombre contemporáneo ha sido resultado de un prolongado desarrollo, propiciado por sus necesidades; la actividad perceptiva se desarrolla y perfecciona con el transcurso de la edad, empero existen factores culturales, individuales y colectivos, consolidados por ciertos hábitos y prácticas, que influyen en la forma de ver el entorno visual: tradiciones, creencias, lenguaje. Además de la subjetividad propia del observador, constituida por sus expectativas, proyecciones, deseos, miedos, simpatías o afinidades.

La actividad perceptiva ha sido estudiada en diversas ocasiones. La teoría de la Gestalt, desarrollada por un grupo de psicólogos alemanes en el periodo de entreguerra, establece que las formas (estímulos) son percibidas como totalidades o conjuntos, superiores a la suma de sus partes. La percepción sucede en el centro nervioso superior; es un proceso fisiológico de recepción de sensaciones (datos) proporcionadas por los órganos de los sentidos. Estos datos son conservados en forma de imágenes; el hombre es capaz de interpretarlas y relacionarlas con un objeto concreto: el estímulo, es decir, la referencia a que pertenecen.¹

El sujeto percceptor jerarquiza la información sensorial a partir de su propia historia, es decir, selecciona los datos significativos para identificar la identidad del objeto de referencia, con el uso de su memoria, experiencia y hábito, además de sus propias expectativas, conscientes e inconscientes, respecto al estímulo visual.

La percepción es un proceso cultural, ya que la interacción con los miembros del grupo social y la aceptación de sus convenciones ayuda a desarrollar esta potencialidad; las experiencias anteriores del sujeto (su historia) y las características de su lenguaje darán forma a su percepción, pues éste último es un instrumento con el cual se conceptualiza el mundo. Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf establecieron que el lenguaje verbal (oral y mental) organiza la experiencia sensorial en cada cultura, determinando y clasificando sus conceptos.²

1 vid. Gaborn, Roman, La mente opulenta: explotación de la conciencia contemporánea, p. 19.

2 cit. por. Op. cit., p. 30.

La percepción tiene sus frutos. Se queda almacenada en la mente del sujeto o es imitada, reproducida por la mano del hombre a través de sus sistemas nervioso y muscular. El *homo pictor*, el productor de imágenes, elabora con técnicas y soportes físicos diversos, imitaciones de escenas provenientes de su entorno; la imagen icónica:

Es una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre éstos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.¹

Abraham Moles entiende la imagen visual como: "Un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual) susceptible de subsistir a través del tiempo".⁴

Lo icónico es una de las peculiaridades de la imagen, es su grado de figurativa. Charles Peirce definió los iconos como signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto al que se refieren, mientras que para Charles Morris son cualquier signo que ofrezca semejanza con lo denotado. Umberto Eco considera que:

los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común (...); si el signo icónico tiene propiedades en común, no es con el objeto, sino con el modelo perceptivo del objeto.²

1. **vid. *ibidem*, p. 48.**

4. **cf. *op. cit.*, Ramírez, Juan Antonio, *Métodos de medios de historia del arte*, p. 155.**

2. **cf. *op. cit.*, *ibidem*.**

La imagen icónica se presenta como una reproducción de la realidad que congela la ubicación espacial, las características formales de ciertos objetos, personas, etc. y las relaciones que mantienen entre sí.

La imagen mental o endomagen precedió al invento de la palabra articulada. El hombre soñó con imágenes antes de poder hablar. Iván Pavlov comprobó que el sistema del lenguaje verbal tiende a inhibirse en la corteza cerebral durante el sueño,⁶ por ser de formación histórica relativamente reciente. En cambio, la asociación de imágenes es la forma primaria más arraigada y estable de percepción y de comunicación del ser humano con su entorno.

La iconicidad como categoría gnósica (o de conocimiento) precede a la verbalidad en el desarrollo filogenético (especie) y ontogenético (individuo) del hombre; las cosas, o su imagen, son observadas antes de tener nombre; el sujeto las conceptualiza sólo después de haberlas observado. El lenguaje es resultado de la necesidad comunicativa surgida en las interacciones sociales durante las primeras fases de la evolución humana, está íntimamente asociado con la capacidad para el pensamiento abstracto; es posible decir que nació para dar voz a las percepciones visuales: percepto y endomagen. La reproducción visual pareciera hacer innecesaria la descripción literaria, sin embargo, explica Roland Barthes, que una de las funciones del mensaje lingüístico asociado al icónico es la de anclaje, es decir, limitar la imagen a la monosemia, determinando su sentido y orientando su lectura.⁷

La imagen, así como la capacidad de engendrarla y manipularla,

6 **cit. pos.** Gubern, *op. cit.*, p. 50.

7 **cit. pos.** Eco, Umberto, *LA ESTÉTICA DE LA IMAGEN*, p. 37.

ha obtenido importancia desde la prehistoria. Aunque el descubrimiento del trazo fue casual (al golpear una superficie con una piedra), el hombre primitivo adquirió el conjunto de habilidades manuales (nerviosa, prensora y motriz) e intelectuales (memoria para recordar formas y colores) en que se basa la competencia icónica activa, o capacidad para producir representaciones icónicas, aptitud humana que satisface la necesidad de aprisionar el mundo, aunque sea sólo de manera simbólica. Ejemplo de ello son escenas de acciones y actitudes cotidianas, plasmadas con tinturas primitivas en las paredes de piedra, con fines que acaso hayan sido estrategias para obtener el sustento, para reconocer el hábitat, o para la simple y llana contemplación.

La imagen icónica permite hacer referencia a cosas, animales o situaciones inexistentes en el mundo tangible: unicornios, sirenas, monstruos, demonios, que emanan de la imaginación humana. El icono satisface la inquietud del hombre por aprehender sus fantasías.

Toda representación icónica es, antes que nada, signo de una ausencia: la del objeto o sujeto representado, al que sustituye simbólicamente. Las primeras formas figurativas que el hombre pudo reconocer fueron las huellas de pies o pezuñas, las sombras de cuerpos proyectadas en el suelo o en paredes de la cueva, así como sus reflejos en el agua. Son imágenes involuntarias, *indices*, según Peirce, ya que no fueron creadas con intención (o volición comunicativa). En la cultura icónica, los ciudadanos operan con símbolos que representan y sustituyen a sus referentes, reales o imaginarios, dentro de un plano de la significación, otorgándoles una potencialidad comunicativa; la imagen no es el objeto.

El inventario de est6mulos visuales, naturales y manuales, es extenso; Roman Gubern los clasifica de la siguiente manera:⁸

Est6mulos visuales:

ORIGEN: RASGOS:	Mundo natural:	Mundo cultural visible:		Sistema gestual:
Característica:	No s o n elaborados por el hombre.	Elaborados para una comunicaci6n visual.	Elaborados sin fines de comunicaci6n visual.	No s o n elaborados por el hombre.
Ejemplo:	Entorno natural.	Imagen ic6nica.	Indumentaria.	Rostro y cuerpo humano.

Los estudiosos de las im6genes funcionales, es decir, las realizadas con fines de comunicaci6n visual, excluyen de su 6mbito aquellas elaboradas con intenci6n ornamental o est6tica. Bajo este criterio, la pintura est6 considerada dentro de los est6mulos provenientes del mundo cultural visible, no producida con fines de comunicaci6n visual. Esta concepci6n respecto al fin de la pintura provoca controversia; sin embargo, en este trabajo se intenta identificar *El sue1o* o *La cama voladora*, de Frida Kahlo, dentro de la comunicaci6n visual por su característica inherente de expresividad (considerando que las expresiones son elemento indispensable de un sistema de comunicaci6n), sin por ello pretender otorgarle el estigma de lograr un objetivo (el que fuere) que justifique su realizaci6n.

Las im6genes ic6nicas son clasificadas por Gubern, a partir de

8 v.M. Gubern, op. cit., pp. 46-47.

cinco aspectos distintos.⁹

Imagen icónica:

FAC-	Origen:	Autógenas: generadas por el sujeto que las percibe.	
		Exógenas: ajenas al sujeto que las percibe.	
TD-	Carácter	Privado: limitado grupo de observadores:	pintura
		Público: grupo observador masivo y heterogéneo:	medios de com. masiva.
RES:	Método:	Quirográfico: hecha a mano:	pintura, graffiti.
		Tecnográfico: elaborada con tecnología especializada:	medios de com. masiva.
RES:	Dimensión:	Bidimensionales: plana:	pintura, cine.
		Tridimensionales: alfarrelevo, bajorrelevo:	escultura.
	Temporalidad:	Fija: reproducción	pintura, dibujo.
	Secuencial: temporal	historia.	
	Móvil: verosmil:	video.	

Los murales y algunas pinturas de ciertos autores, se encuentran al alcance de un público general, en museos, galerías o documentales transmitidos por televisión, sin embargo, las hay que son hechas para particulares y permanecen inasequibles para el resto de las personas; de ahí su carácter privado. La imagen tridimensional posee una dimensión táctil; aun cuando la pintura generalmente expone imágenes realizadas por medios quirográficos bidimensionales, en algunos casos se percibe, a través de la vista, la textura en las figuras representadas, como es el caso particular de *El sueño o La cama voladora*, según se verá más adelante.

⁹ véase.

Antes del siglo XIV las imágenes se realizaban con procedimientos artesanales y eran únicas, no se podían reproducir, salvo en algún caso de excepcional habilidad. El grabado, aplicado en madera y superficies metálicas, es la técnica que permite obtener copias de las imágenes. De este modo, el número de representaciones crece y las personas tienen acceso a ellas; la posesión de pinturas y grabados no es ya síntoma de elevada situación social. A cambio de esto, las clases poseedoras vierten su mirada hacia la imagen rara, poco abundante.

Al perfeccionarse las técnicas del grabado a color, en el siglo XVII, la publicidad y el periodismo ilustrado cobran auge. Con estos adelantos se pretendía imitar al dibujo y la pintura. La densificación iconográfica que caracteriza al mundo contemporáneo surge con la Revolución Industrial. Abraham Moles explica que es un:

Proceso de acumulación de imágenes icónicas en un espacio determinado. En la civilización occidental se acentúa cada vez más desde la época renacentista, desembocando en la llamada cultura (visual) de masas (...) uno de los determinantes fundamentales es el número de imágenes que llegan a sus ojos en cada instante de su vida.¹⁰

La multiplicación iconográfica se acompañó de una disminución paulatina en el tiempo perceptivo que cada observador requería para la contemplación de una imagen.

La fotografía, creada en 1826, libera al hombre del aprendizaje que implica traducir con movimientos corporales (pinceladas, trazos de buril o de lápiz) una reducción visual del universo natural o imaginario, además de que permite eliminar, hasta lo posible, la subjetividad que conlleva reproducir el entorno. Para los productores de imágenes la

verdad tenía un nombre: la fotografía. Con ella se logra obtener dos o más tomas similares, dos o más imágenes (casi) idénticas. Juan Antonio Ramírez explica que este aparato permitió lograr tener la imagen individual de millares de personas de toda condición social, de perspectivas urbanas, fábricas, maquinaria, así como de acontecimientos célebres o efímeros de las clases populares: huelgas, reuniones sindicales, trabajos cotidianos y acontecimientos bélicos.

Los géneros iconográficos: historieta y cartel, alcanzaron su definición lingüística a fines del siglo XIX, coincidiendo con el nacimiento del cine. La producción icónica por habitante se incrementó; las imágenes viejas quedaron en bibliotecas, museos e iconotecas particulares, con el álbum familiar; a la aceleración iconográfica se le sumó una constante de acumulación continua.

Juan Antonio Ramírez explica que la aparición de géneros como el reportaje fotográfico y el cine propició un modo diferente de acercamiento al objeto de referencia, distinto a como sucede con la letra impresa.

En el apartado siguiente se explica que la pintura es una manera de representar la realidad visual e imaginable del hombre.

El arte pictórico como imagen.

El arte, según los griegos, significa "saber hacer"; Aristóteles lo definió como la "capacidad, orientada por la razón, de producir cualquier objeto". Emanuel Kant precisó un arte estético, cuya finalidad era crear objetos bellos.¹¹ Sin embargo, Pierre-Joseph Proudhon explica que el

11 vid. Sabat, p. 295.

arte no es sólo retratar la belleza, también lo feo¹² o lo que no queremos ver. Su materia prima son las acciones humanas, las pasiones, la familia, la vida en común, los eventos extraordinarios, la epopeya nacional, en fin, un sinnúmero de referencias que sólo tienen como límite la vista o imaginación del productor.

El mundo visual llega a ser expresado de múltiples formas, una de ellas corresponde a las artes plásticas, entre las que destacan la escultura y pintura como representaciones icónicas de la figura humana, objetos, paisajes, etc., con inclusión del arte abstracto. Hablar de arte es hacer referencia, lo mismo a una actividad productora que a formas producidas. Dentro de este ámbito es apreciado el *original* por encima de la *reproducción*, no hay resistencia en valorar un dibujo, sobre todo si es único e irrepetible, en cambio, existe una tendencia a rechazar la *cualidad* de una ilustración reproducida, de una copia hecha mecánicamente con procedimientos de alta industrialización.

Las obras artísticas¹³ del pasado no se realizaban industrialmente porque no existía la posibilidad técnica; Juan Antonio Ramírez explica que considerar la posesión de una obra de arte como un privilegio único para la élite, le adjudica valor al artista y exige también la limitación del número de productos, para evitar su desvalorización. El arte se mitifica por ser la actividad con la cual se plasma un momento irrepetible y se expresa el artista, de ahí que se le considere su carácter excepcional. El *kitsch* aparece como una especie de falsedad, de intento de arte que no logra serlo; cuanto más abundante sea éste más brillará la autenticidad

12 No es objetivo de esta investigación polemizar acerca de la relatividad de ambos conceptos.

13 vid. *ídem.*, pp. 33-34.

del arte. El *kitsch* está destinado al consumo masivo, mientras que el *verdadero arte* sólo es accesible para unos pocos, generalmente las clases poderosas.

Hoy en día, la tecnología permite restituir los valores irrepetibles de una obra única, individual, en forma de copias que, siendo distintas de la obra, se diferencian de ella lo menos posible.

La primera revolución cuantitativa de la imagen coincide con el paso de la civilización de la gran caza a los hombres pastores y agricultores, de la vida nómada a la sedentaria, como se presenta en el siguiente gráfico:

Dos periodos de la pintura antigua:

Situación geográfica:	Egipto y Francia, pintura rupestre (zapas, roca).	Mesopotamia, valle de los ríos Tigris y Éufrates.
Periodo:	Neolítico	- 3000
Organización social:	Sedentarismo. División del trabajo. Agricultura, ganadería y recolección de frutos. Domesticación de animales.	Poblaciones vecinas, reiales. Dinastías. Agricultura, fundición de metal. Numeración, escritura.
Superficie y técnica:	Pinturas elaboradas con tierra molida y grecas animales, aplicadas en las paredes de la cueva con brochos rudimentarias. Colores: ocre, rojo y negro.	Colores brillantes, vivos y alegres: blanco, amarillo y azul. Decoraciones con ladrillos pintados o vidriados (antecedente de los azulejos).
Referente:	Representaciones de escenas de caza, con: jabalíes, osos, renos, bisontes y mamuts.	Figuras humanas y animales, con inscripciones cuneiformes que explican las escenas.

La imagen, antes elaborada con fines sagrados, en sitios ocultos a la vista común: interiores de cavernas profundas, lugares no habitados y oscuros, deviene a la vista ordinaria de la comunidad, aplicada en cerámicas y tejidos; el repertorio de imágenes representadas se limita a unos pocos animales y escenas humanas.

Con la aparición de las sociedades mercantiles, la imagen es trasladada a casi cualquier sitio, por ser elaborada en soportes físicos no fijos; se convierte en objeto de intercambio (mercantil) y con ello el hombre descubre que el mundo es representado de muchas formas, de perspectivas y puntos de vista distintos al suyo, y también que son reproducidos aspectos de la vida que él no contempló antes. Las imágenes son cotizadas ya sea por su valor mágico, de uso o perfección misma.

En el siguiente gráfico se muestran las características peculiares del arte egipcio y americano:

Principales características del arte pictórico egipcio antiguo y precolombino:

Situación geográfica:	Egipto, valle del Nilo.	Mesoamérica y Andes centrales, arte precolombino.
Periodo:	- 1700	- 2000 hasta 1400
Organización social:	Gobierno teocrático: faraón, clero, trabajadores-esclavos. Agricultura. Ideología religiosa.	Entidades políticas configuradas como imperios. Agricultura (maíz). Religión politeísta.
Superficie y técnica:	Paredes y techos de templos, palacios y tumbas. Colores brillantes.	Pintura mural, en cerámica y papiros. Virajes zoomorfos. Escritura pictográfica y figuras en diversos colores. Sobrelieves.
Referente:	Figuras, hombres y dioses aparecen con dibujos geométricos y proclíticos. Figuras humanas con cuerpo y ojos de frente y pies de perfil. Escenas cotidianas, ceremonias religiosas, ritos funerarios.	Figura humana y de animales.

La perspectiva pictórica de la Edad Media refleja un espíritu cristiano; las obras artísticas, la pintura sobre tablas, los frescos y los murales son destinadas a honrar a Dios. A fines del medievo se amplía el repertorio con la nueva importancia que se le confiere a la mitología y

la historia antigua. Además de ello, surgen otros géneros menos habituales hasta entonces, como el retrato y el paisaje, los que testimonian la creciente importancia atribuida al individuo.

A partir del Renacimiento se trata de conseguir una integración espacial de todos los elementos de la imagen, eliminando la yuxtaposición, perfeccionando cierto humanismo, con contornos suaves y mayor realismo en las formas. En este periodo, la pintura sobre tabla, de pequeño tamaño y coste en comparación con el fresco, es casi totalmente suplantada por otros soportes, como el cobre y, sobre todo, el lienzo; éste alcanza grandes tamaños, es fácil de transportar debido a su poco peso, es más económico. El óleo alcanzó supremacía durante siglos, al advenirsele sus posibilidades de trabajo: poder cubriente, sutileza y brillantez en el resultado.

Al descubrirse diversas técnicas para elaborar imágenes icónicas: fresco, lienzo, óleo, florece la elaboración de representaciones visuales acerca de acontecimientos públicos, de grandes personajes o del entorno natural. Las pinturas se abaratan, la baja nobleza y la burguesía incipiente se rodean de unas cuantas imágenes de sí mismos, de sus familiares o de hechos históricos, religiosos y naturales. Las iglesias y los edificios públicos aumentan en riqueza icónica.

En la época contemporánea surgieron movimientos pictóricos como reacción al estilo imperante entonces.

En el cuadro sinóptico que se presenta en la página siguiente, se muestran las principales características de algunos movimientos pictóricos surgidos el mundo, en el siglo pasado y el actual:

Principales movimientos pictóricos de los siglos XIX y XX:

Corriente:	Características:
Realismo	Tendencia que consiste en reproducir la naturaleza tal cual es o tal como el artista cree verla, aun con lo que pueda tener de feo o vulgar.
Impresionismo	Movimiento surgido a raíz de los descubrimientos sobre la naturaleza de la luz y su descomposición en colores primarios. Los artistas pintaban un pasaje al amanecer, enfatizando la impresión de luz sobre las figuras representadas, casi sin interés por las formas. Es una pintura luminista.
Fauvismo	Exaltó los colores puros, violentos, en yuxtaposiciones atrevidas. Los objetos aparecen como si solamente estuviesen moldeados con color. Relaciones sutiles entre colores y formas. Es una pintura colorista.
Expresionismo	Los artistas expresan al hombre y sus pasiones desde el punto de vista emocional, más que fundamentalmente estético.
Cubismo	Vuelve a las formas, busca la esencia de los objetos más comunes, en un análisis de volúmenes y superficies. Los artistas presentan elementos tomados de la realidad, observados desde diversas perspectivas, con colores apagados y formas reducidos a lo básico.
Surrealismo ¹⁴	Se propone lo maravilloso e insólito; reúne objetos incongruentes en un contexto ajeno a ellos. André Breton lo definió como: "Resolver las condiciones, en principio contradictorias, del sueño y la realidad, con una realidad absoluta, en una superrealidad (...). Un automatismo psíquico dictado por el espíritu, sin control alguno por parte de la razón ni de valoraciones estéticas o morales." ¹⁵

14 *id.*, *ibid.*, p. 69.15 *id.*, *ibid.*, pp. 48-50. Lubdow, Mary Lou, "La surrealista vida de André Breton", en *Continente*, pp. 56-57.

El surrealismo tiene influencia del psicoanálisis de Sigmund Freud, en el método de libre asociación: deponer toda censura y permitir que broten las palabras e ideas más desenfrenadas.

Una de las últimas tendencias se llama abstracto, porque las telas no representan figurativa o análogamente la realidad; los artistas pretenden expresar sus propias emociones con juegos de formas, combinaciones de colores.

La producción de imágenes visuales tiene referentes del entorno real así como del mundo imaginario del autor (ideoescena). El arte pictórico también posee este carácter ambivalente: abstracto y figurativo. Francesc Vicens explica que la pintura se divide en dos grandes sectores: figuración y no figuración; en cada uno de éstos se hallan numerosas interpretaciones de la realidad visible y del mundo interno del artista. A mediados del pasado siglo, el pintor realista Gustave Courbet declaró que la pintura no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes: un objeto abstracto, no visible ni existente, no pertenece al campo de la pintura.¹⁶ Sin embargo, la historia del arte pictórico ha mostrado la producción de figuras irreconocibles en la realidad, pero que se derivan de ella; algunos autores afirman que es la realidad distorsionada en su forma, color, tamaño, etc.

El arte abstracto está constituido por pinturas que no reflejan el entorno real del individuo, por lo que la única referencia del cuadro es el cuadro mismo. La abstracción se opone a la representación figurativa del mundo visible, pero no es una invención del siglo XX. El arte de los celtas o de los vikingos ya presentaba formas abstractas, a las cuales no se les encontraba sentido. La Edad Media fue fructífera en el arte

16 CILLOS, Vicens, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*, p. 26.

abstracto, precedida por la tendencia figurativa en el arte romano y griego. Al finalizar el Medievo y entrar el Renacimiento se volvió hacia la observación de la naturaleza y su representación, que se prolongó hasta la llegada del cubismo.

En el arte pictórico existen tres elementos básicos: las materias colorantes, los utensilios que permiten aplicarlas (ambos aparecidos desde épocas remotas) y los soportes: cavernas, muros, bóvedas, cerámicas, metal, cuero, madera, vidrio, yeso, lienzo, papel, etc. Entre los procedimientos pictóricos se encuentran: al encaústico, cuya base es la cera; al fresco, llamada así porque los colores se aplican sobre la superficie de arena, cal o yeso, que cubre los muros y bóvedas; al temple, que es una de las más antiguas. Actualmente existen numerosas técnicas, la más común es al óleo, seguida por la acuarela. También se encuentra la pintura de porcelana y mosaico, al *gouache* (aguada) y al pastel, entre muchos más.

La técnica al óleo se prepara por medio de aceites secantes; ha sido muy usada desde el siglo XII, aunque se perfeccionó hasta el XV; los aceites más empleados son los de linaza, obtenido de las semillas de lino, el de almendras y el de nueces; se presenta como una pasta densa, untuosa y resistente a la vez, que se mantiene maleable o dura, lo que facilita las mezclas. El sueño o La cama voladora fue pintada bajo esta técnica, de ahí que puedan observarse ciertos elementos visuales como la textura, sin necesidad de usar el tacto, como se verá más adelante.

En el siguiente apartado se muestra la pintura como una expresión que posee un significado tanto para el emisor como para el observador.

1.2. El mensaje icónico de la pintura.

La comunicación es un modo de interacción en el cual los seres vivos intercambian información con otros seres vivos; entre ellos, la especie humana es la que ha desarrollado de manera más notable esa capacidad de intercambio, tanto en lo que respecta al referente (cultural, axiológico, etc.); como al medio-lenguaje (verbo, audio, visual). Son estos tres lenguajes el medium a través del cual los seres humanos interactúan con expresiones.

Gran parte de la importancia que se le atribuye a la comunicación visual radica en su ubicación fisiológica, pues se asienta en uno de los sentidos primordiales para la mayoría de los seres vivos: la vista. Ya se ha explicado antes que la imagen producida por el hombre (primitivo) precedió al lenguaje verbal. La comunicación por medio de representaciones icónicas ha acompañado al hombre casi desde sus orígenes; actualmente se manifiesta en campos como la comunicación de masas: TV, cinematógrafo, cartel, computadora. La expresión icónica también se localiza en las artes plásticas: pintura y escultura, principalmente, aunque en ellas el proceso de comunicación es diferente al que sucede con los medios masivos.

Roman Gubern señala que las representaciones icónicas se han desarrollado históricamente sometidas a una triple característica genética:

- a) imitativa o mimética de las formas visibles, base del isomorfismo,
- b) simbólica, que implica un mayor nivel de abstracción o de subjetividad,
- c) convención iconográfica arbitraria, propia de cada contexto

cultural preciso.

Las primeras representaciones icónicas fueron elaboradas, más que por imperativos imitativos o miméticos, por el imperio de subjetividad de sus autores; abstractas, no figurativas, fueron reproducciones distorsionadas del entorno. El signo icónico no es arbitrario, sino motivado (Ferdinand de Saussure), es por ello propiamente un símbolo o un icono (Charles Peirce); el signo icónico no es semejante al objeto designado, sino que es semejante con el modelo perceptivo del objeto. Los rasgos que conforman las representaciones icónicas son de orden:

- a) óptico (visibles),
- b) ontológico (aspectos o propiedades conocidas, aunque no sean visibles, del objeto representado) y
- c) convencional (rasgos arbitrarios que modelizan culturalmente la representación para el reconocimiento del objeto).¹⁷

Algunos autores afirman que la iconicidad desaparece cuando se entra en el campo de la expresión no figurativa (acónica), en la expresión gráfica o plástica; la pintura abstracta desvanece la iconicidad del mensaje óptico del pintor. Sin embargo, la representación abstracta es imagen de una realidad distorsionada.

En la cultura occidental, es mimética o imitativa aquella representación icónica producida bajo las leyes de la perspectiva central, que corresponde a la visión monocular humana, consistente en disponer formas y colores de tal manera que evoquen en el observador el modo en que percibe las apariencias ópticas externas de los seres y cosas desde un punto de vista específico e inamovible, ya que un mínimo

¹⁷ ver. Eco, *op. cit.*, p. 28.

desplazamiento en su observación modifica la perspectiva. La pintura es un ejemplo de representación mimética.

En el arte mimético o imitativo, el artista representa lo que tiene presente ante sus ojos, o en el depósito psíquico de su memoria o de su fantasía visual, con la intención de producir una duplicación óptica, investida del mismo valor semántico que el original.¹⁸

Las artes plásticas tienen mayor capacidad de representación que las musicales y verbales, pues expresan el tema básico en el medio por virtud del contenido de la imagen. En la pintura, la imagen se observa a través del cuadro, no en él, como en la escultura. El sentido de profundidad y juego de luces, sombras y colores atañe al arte pictórico; en éste se siente la mano del pintor, su temperamento concentrado en el pincel, "cuyo golpe es una danza manual que imprime a la composición la forma y el contenido de la aprehensión del artista".¹⁹

A continuación se explican las condiciones necesarias para efectuar una comunicación a través de imágenes.

1.2.1. Comunicación y expresión visual.

El hombre conoce y explica su entorno, su realidad, a través de un lenguaje construido por él mismo; tal es el lingüístico, oral y escrito. La palabra es eficaz vehículo de expresión, pero también existen otros medios: el gesto, el dibujo, la pintura. Karl Bühler distingue en la palabra un triple aspecto:

18 *vid.* Gubern, *op. cit.*, p. 70.

19 *vid.* Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de puerro*, p. 91.

- a) su contenido, que significa o representa algo, nombra un objeto, formula un pensamiento, un juicio, cuenta un hecho;
- b) es una interpelación, se dirige a alguien y quiere provocar en él una respuesta;
- c) refleja la personalidad del emisor.

Sin embargo, a aquéllos otros medios también poseen ese triple aspecto: una pintura tiene un referente, representa *algo*; en algunas ocasiones tiene destinatario y muestra el carácter interior de su productor (lo que el pintor da de sí en cada obra).

El signo forma el lenguaje, de los cuales existen diversos: fónico, dibujado, escrito, mímico; cada uno con sus propios signos. En el caso de la pintura (figurativa) y el dibujo, éstos son análogos a la percepción del objeto a que hacen referencia; otros lenguajes tienen signos arbitrarios. El valor de los signos para la comunicación es evidente. Pierre Guraud clasifica cuatro grandes sistemas:

- a) Los signos naturales.
- b) Los signos de representación o iconos, que producen una percepción semejante a la motivada por sus referentes. Entre estos figuran las artes: pintura y escultura.
- c) Los signos de comunicación o símbolos asociados convencionalmente a las cosas que designan.²⁰
- d) Los signos de comunicación icono-simbólicos, como los ritos, los códigos sociales, las modas, etc.²¹

El lenguaje es un sistema ordenado de signos que sustituyen y representan a los elementos de la realidad. En un mensaje icónico, tales

20 Los signos de representación también expresan y es posible ubicarlos en la comunicación.

21 *Id.*, Guapéro, *Icono*, *Teoría de la comunicación social*, p. 16.

signos son análogos a la percepción de su referente. Este mensaje puede pertenecer a signos ya codificados: una simbología convencional y/o constituirse en un proyecto de símbolos nuevos e intentar establecer un código nuevo: por ejemplo, una pintura que representa la apertura de un movimiento de vanguardia.

Charles Peirce denominó a los signos como indicios, iconos y símbolos. Hay sistemas de signos, como el lenguaje o la Clave Morse, con los cuales es posible construir proposiciones y juicios; también existen aquéllos que se apoyan en la vista (entre los que prevalecen los icónicos) y en el oído. Algunos son orgánicos: provenientes del cuerpo humano, mientras que otros son instrumentales.

Un mensaje es un conjunto de signos relacionados entre sí a partir de una serie de reglas de combinación y selección. En la lengua, los mensajes se elaboran a través de la relación de sintagma y paradigma, con la doble articulación. En otros sistemas de signos se da una única articulación; Eco afirma que los códigos extralingüísticos no deben construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua.²²

Las representaciones icónicas son elaboradas a partir de elementos que, combinados entre sí, ofrecen un significado. Lo que se representa visualmente no es abstracto; lo que vemos es lo que es el mensaje; el signo icónico no se traduce como el lingüístico, pues es transparente en lo que denota, isomorfo a la percepción que se tiene del referente. Sin embargo, la interpretación de la imagen llega a ser polisémica al adjudicársele significados connotativos.

La denotación es la referencia inmediata que el signo provoca en el destinatario de un mensaje; es el significado inmediato y textual de un

22 **vid. lico, op.cit. p. 27.**

signo, enunciado, discurso, mensaje.

En la denotación, el signo aparece relacionado así:

Significante	Significado
Palabra o imagen para hacer referencia al objeto.	Imagen mental u objeto de referencia mismo.

Sobre este significado denotativo se organiza uno connotativo; connotaciones o experiencias individuales o socializadas. Se establece parasitariamente y no puede transmitirse antes de que se haya denotado el contenido primario.

La connotación se observa en mensajes que emplean metáforas. En los signos icónicos, por ejemplo en *El sueño o La cama voladora*, se manifiesta en símbolos: por ejemplo la muerte; pero se basa en los mensajes denotativos cuyos significantes son claros y de ellos se infieren los mensajes connotativos.

El lenguaje verbal es lineal y conceptual, emplea signos específicos que poseen un sitio y un sentido, aunque el significado del mensaje total se modifica si se cambia o suprime algún signo; los mensajes icónicos son descifrados en conjunto, apoyados en su contexto. Los signos icónicos no son correlativos a los lingüísticos, ya que no son lineales, son concretos e somorfos; no poseen un lugar inamovible dentro de lo que puede considerarse como un sistema de signos icónicos, ya que en cada mensaje actúan de forma distinta; dependen más del contexto para adquirir significado. Por ejemplo, una línea ondulada, que se curva suavemente hacia arriba, en contextos diferentes representará la silueta de un animal o de un monte, según lo que el autor quiera manifestar. Es por ello que no puede determinarse

un código icónico general.

No obstante las diferencias entre signos lingüísticos e icónicos, existen mensajes elaborados con base en una fusión icónico-verbal. Roland Barthes explicó una doble finalidad de tal relación: determinar el sentido de la imagen y complementarla. En la pintura no hay asociación con el signo lingüístico dentro de la expresión, sin embargo, se hace necesario recurrir a él para explicarla o hacer referencia a ella. Es poco probable que el observador realice un dibujo u otra representación icónica como respuesta ante una pintura, es más probable que manifieste su parecer en términos lingüísticos.

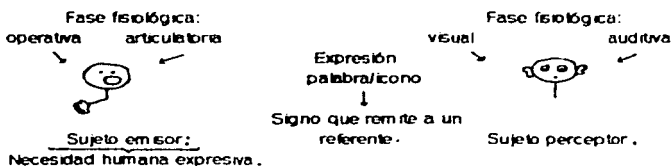
En 1934, el lingüista alemán Karl Bühler expuso en su libro La teoría del lenguaje, una clasificación de las funciones lingüísticas, basada en tres componentes: el hablante, el destinatario y la situación externa. Roman Jakobson retomó y amplió el esquema de Bühler, agregando el mensaje, el canal y el código y llamando contexto al referente. Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje, y la supresión de cualquiera termina con la posibilidad comunicativa de una mensaje. Jakobson definió el proceso comunicativo como "la transmisión de un mensaje, desde un emisor a un receptor, sobre un referente, por medio de un medium".²³ La comunicación, según este modelo, tiene como elementos a:

- a) emisor: sujeto productor del mensaje,
- b) receptor: sujeto perceptor del mensaje,
- c) medio: forma y soporte del mensaje,
- d) mensaje: la expresión que incluye:
 - a. signos: gestos, palabras, imágenes,
 - b. código: normas para relacionar signos,

23 c.f. bez. Martín Gervano, La mediación social, p. 107.

c. referente: objetos, cosas, sucesos, datos.⁷⁴

El proceso comunicativo a partir de mensajes lingüísticos e icónicos se observa de la siguiente manera:



Jakobson determinó las funciones de cada elemento del proceso de comunicación verbal; éstas pueden ser aplicadas a la comunicación visual, en tanto que ambos mensajes, lingüístico e icónico, actúan en un proceso similar. Las funciones se presentan a continuación:

1. La función referencial se centra en el objeto de la comunicación y establece la relación entre el mensaje y el objeto a que se refiere; es la función por la que se capta el exterior, que recoge el hecho.
2. La función emotiva se centra en el emisor, establece la relación entre el mensaje y su enunciacón; opera a nivel subjetivo; informa acerca del productor del mensaje e inscribe a la persona en el discurso.
3. La función conativa se centra en el destinatario, establece su relación con el mensaje; es la función implicativa por la cual se inscribe al destinatario en el mensaje y lo transforma en participante y lo moviliza para inscribirlo en la comunicacón.
4. La función poética (o estética) se centra en el mensaje y establece con él mismo su relación; da razón sobre el trabajo realizado entre los signos

mismos; cuando prevalece sobre las demás funciones, transforma cualquier mensaje en obra de arte.

5. La función técnica se centra en el canal o en el contacto y define la relación entre el emisor y el canal de emisión; verifica el funcionamiento del contacto, se encarga de abrir el canal de comunicación y mantenerlo abierto.

6. La función metalingu  stica se centra en el código, pone en relación al mensaje con la lengua o con los sistemas semióticos utilizados para comunicar; es la función de lo explícito, de las aclaraciones, de la explicación; define el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.²⁵

Manuel Martín Serrano explica que la comunicación humana está determinada por las interacciones que tienen como recurso la expresión. Existen algunos factores que, por su naturaleza, están implicados dentro del propio sistema de comunicación: actor, instrumento, expresión, representación.

Los actores son:

Las personas físicas que en nombre propio o como portavoces o representantes de otras personas, grupos, instituciones u organizaciones, entran en comunicación con otros actores.

Así como:

Las personas físicas por cuya mediación técnica unos Actores se pueden comunicar con otros, siempre que su intervención técnica en el proceso comunicativo excluya, incluya o modifique los datos de referencia proporcionados por los otros actores.²⁶

La condición de ser actor consiste en estar directamente implicado

25 **vid. Otero...**, pp. 110-111.

26 **vid. Martín Serrano, Manuel, et al., Teoría de la comunicación I. Epistemología y análisis de la referencia**, pp. 161-168.

en la producción, distribución o consumo del mensaje. Son actores:

- a) el productor-emisor del mensaje,
- b) el receptor (en la pintura le denominaremos observador),
- c) el mediador cognitivo y/o estructural (que, sin ser productor, altera el contenido o la forma del mensaje),
- d) el controlador (sujeto en ocasiones presente en el momento en que el receptor-observador tiene contacto con el mensaje).

Los instrumentos de comunicación son los aparatos biológicos (boca, oído, ojo, mano, rostro, cuerpo, etc.) y tecnológicos que se acoplan con otros similares para obtener la producción, intercambio y recepción de señales.

Martín Serrano señala que una sustancia es cualquier cosa de la naturaleza, objeto fabricado u organismo vivo. Una sustancia expresiva es aquella sobre la cual el productor (al que denomina: *Ego*) ha realizado un "trabajo expresivo"²⁷ y provocado un cambio en su estado perceptible, el cual tiene significado para alguien (*Alter*). La representación sucede cuando *Alter* (el observador) recibe los datos de referencia organizados de acuerdo a un código, lo que le proporciona sentido. Es decir, el observador del producto, que puede ser una pintura, se fundamenta en información previa del objeto de referencia (lo que la imagen representa), para descubrir su identidad y encontrarle sentido.

En el apartado siguiente se enlistan algunos de los elementos visuales característicos de las imágenes.

27 **vid. ídem.**

1.2.2. Elementos visuales.

La teoría de la Gestalt analiza la relación existente entre:

1. los fenómenos psicofisiológicos que suceden en el observador,
2. la expresión visual, la gama de posibilidades elegidas por el autor para realizar la pintura.

Parte del método está en descomponer la expresión en sus elementos y analizarlos individualmente, para reincorporarlos y observar la obra en su totalidad; la otra parte consiste en relacionar estos resultados con la reacción del observador. El presente trabajo se limitará al estudio de la pintura *El sueño o La cama voladora* en conjunto así como en sus partes aisladas.

La elección del énfasis en los elementos visuales está en manos del artista y constituye la esencia de su arte; son los medios visuales esenciales e irreducibles para expresar por medio de imágenes visuales.²⁸ Estos elementos son los siguientes:

a. Punto. "Es la unidad más simple, irreduciblemente mínima, de comunicación visual".²⁹

b. Línea. Está formada por una serie continua de puntos que se encuentran unidos y no es posible observar espacio entre ellos. La línea ofrece una dirección y es precisa. Puede ser ondulada o recta, horizontal, vertical o formar un ángulo.

c. Contorno. La línea describe un contorno. Existen tres contornos básicos, cada uno con características propias y ciertos significados, atribuidos por asociación con algún objeto o actitud humana, aunque

28 **W.H. Dondis, A. Dondis, La sintaxis de la imagen, p. 105.**

29 **ibidem.**

también por arbitrariedad. Los tres contornos básicos son: el cuadrado, el triángulo equilátero y el círculo.

d. Dirección. Los contornos básicos expresan tres direcciones visuales significativas: el cuadrado, la horizontal y la vertical.

e. Escala. es el tamaño relativo de las figuraciones dentro del campo visual.

f. Dimensión. La ilusión de la dimensión se logra a partir de la perspectiva, que tiene normas y reglas para su empleo, así como el uso de luces y sombras. Su objetivo es producir una sensación de realidad.

g. Movimiento. En las representaciones visuales sólo existe en medios como el film y la televisión, bajo el fenómeno fisiológico de la "persistencia retiniana".

h. Tono. Son las intensidades de claridad u oscuridad del objeto representado, realizadas a través de gradaciones entre negro y blanco.

i. Color. Tiene afinidad con las emociones y es asociado con ciertas cosas o comportamientos. Tiene tres dimensiones: matiz, saturación y brillo.

j. Textura. Es el elemento visual que frecuentemente sirve de 'doble' a las cualidades propias del tacto; puede ser vista, no sólo palpada.

Estos elementos serán aplicados a la pintura **El sueño o La cama voladora** en el capítulo tercero, correspondiente al análisis iconográfico. Es importante, sin embargo, profundizar en uno de tales elementos, el color, sobre el cual existen diversas interpretaciones.

La naturaleza orienta símbolo térmico de algunos colores, como el rojo (cálido por ser asociado al fuego) y el azul (frío por asociarlo al mar). Sin embargo, esto no se encuentra al margen de un convencionalismo sociocultural. A diversos colores se les asigna un

significado fúnebre o festivo (blanco, púrpura, negro), según la cultura de que se trate; otros se proponen como propios de sentimientos tales como celos, envidia, traición, peligro (amarillo); a otros más se les adjudica el símbolo de vida, regeneración y muerte (verde). De ello resulta cierto relativismo simbólico en los colores, determinado por épocas y contextos.

La antropología cultural ha señalado símbolos atribuidos a colores en diferentes culturas; los factores socioculturales son mucho más determinantes que las analogías con medios naturales. Sin embargo, lo que sí es considerado una percepción fisiológica es la percepción que de ellos se hace: muy raramente los colores aparecen aislados; la significación de cada color nace de sus contrastes o disparidades.

En el siguiente apartado se delimitan las diferencias entre el fenómeno expresivo y el proceso de comunicación.

1.2.3. Hacia fines distintos.

Comunicación es proceso... Comunicar es compartir el conocimiento y la experiencia. Lo que nos rodea, lo que somos o lo que sabemos se hace común. La comunicación material (con instrumentos) facilita la comunicación social. El intercambio de palabras es característica humana. La voz y el escrito, la interjección, el grito, el murmullo musical, el dibujo, la señal con piedra o madera, el gesto, la mímica, los movimientos corporales. Información es mensaje, elemento, dígito, hecho... lo que se comunica. El sociólogo francés, Lucien Goldmann, explica:

Información significa transmisión de cierto número de mensajes, de afirmaciones verdaderas o falsas, a un individuo que las recibe, las deforma,

las acepta o las rechaza, o bien, permanece sordo por completo y refractario a toda recepción.³⁰

Una sociedad tiene referencia a tiempo y espacio. En ella, los hombres inician un espiral interminable de mensajes que los relacionan y unen. Emiten sonidos, letras, dibujos, gestos y señales, que expresan ideas. Horacio Guajardo señala que esos mensajes, aunque se lancen al aire, tiene destino: la misma sociedad, una persona, un grupo o toda la humanidad.³¹

La pintura es producto de la sociedad, de su época, del contexto cultural; las corrientes pictóricas, los *ismos*, son una respuesta a los modos establecidos; pero eso no significa que vayan dirigidos a alguien en particular. En el arte pictórico no es requisito la bilateralidad o el debate; la retroalimentación no es una constante, mientras que para la comunicación constituye su fundamento. No es sólo el estilo (surrealismo), la técnica (óleo) o el género (autorretrato), lo que es la obra, sino lo que el artista pone de sí, su propia perspectiva y lo que quiere verter en ella: su angustia, algún sueño que tuvo, un deseo, etc. Esto no siempre lo comprende el observador, no siempre es comunicable. El arte es el lenguaje de las emociones. El mensaje de una obra de arte es complejo, por ser el sumario de toda una masa de experiencia oculta en el subconsciente del artista; esa complejidad hace que el receptor sólo reciba una porción del mensaje total:

(...) el artista emite su mensaje con la esperanza de alcanzar una mente que vibre al unísono con la suya (...) su medio (la obra de arte) es sólo un

30 c.f. *op. cit.* Guajardo, *op. cit.*, p. 65.

31 *id.*, *ibidem*, p. 35.

instrumento para alcanzar ese fin.³²

La expresión es natural a la esencia humana y no necesita signos convencionales. La expresión es *emoción*, síntoma natural; la comunicación es información mediante códigos convencionales. Desde esta perspectiva, el arte se localiza en el punto medio: la técnica y el modo pertenecen a la comunicación, al código convencional; "los síntomas de emoción que creemos detectar en las pinceladas del pintor", pertenecen al otro aspecto, a la expresión.³³

La teoría expresionista determina que hay colores asociados a ciertos estados de ánimo (en una escala); sugiere que todo color, sonido o forma tiene un tono natural de sentimiento, así como todo sentimiento tiene una equivalencia en el mundo de la visión y del sonido. De igual modo para las escalas de líneas o formas: las configuraciones angulosas irán al extremo frío y tenso del espectro, mientras que las líneas redondas y onduladas, al polo amistoso y cálido. De acuerdo con esta teoría, todo pintor triste elegiría un matiz que proyectara ese sentimiento; un mismo matiz. El receptor experimentaría, por lo tanto, un sentimiento idéntico (participarían del mismo código natural). Sin embargo, cabe hacer notar que el observador no se conforma con la recepción, sino que interpreta el mensaje y es entonces cuando puede o no *simbolizar* o igualar la emoción que siente, ante el *mensaje*, con la del autor.

En el proceso de interpretación, el receptor selecciona los datos que recibe. El artista que quiere expresar o transmitir una emoción no

32 *vid. Gombrich, op. cit., p. 77.*

33 *vid. ibidem, p. 75.*

encuentra simplemente su equivalente natural, en términos de tonos o formas, elige en su paleta el pigmento, entre los disponibles, que a su modo de ver tiene más semejanza con la emoción que desea representar. Cuanto más sepamos de su paleta, más probable es que apreciemos su selección.

En la pintura occidental se hace uso de diversas formas, colores y texturas, por no hablar de los temas; esto hace difícil que el observador del lienzo *atine* a apreciar la selección del artista y esté *sintonizado* en sentimientos y emociones con él. Es por ello que la pintura, al igual que muchas otras manifestaciones del arte, es polisémica, es decir, se significa y resignifica en cada momento de ser observada, por uno o más espectadores. Este significado se encuentra determinado tanto por la experiencia, deseos, proyecciones, etc., que trae consigo el observador, como por lo que sabe acerca del artista y lo que imagina (supone) que quiso expresar de sí.

Ernst Gombrich explica:

Tanto si somos escritores, como críticos o pintores, todos estamos propensos a olvidar que no todo el mundo comparte nuestro conocimiento y nuestra experiencia del pasado. Pero sin tal compartición, los mensajes se morirán en el camino desde el emisor al receptor, no porque no seamos capaces de *sintonizarnos*, sino simplemente porque no hay nada con qué ponerlos en relación. Ni la comunicación ni la expresión pueden funcionar en el vacío.³⁴

La representación en el arte no es duplicar; "el artista tiene que decir su verdad en su medio".³⁵ El arte no es un espejo colgado frente a

34 **vid. Gombrich, p. 91.**

35 **vid. Albrecht, Vera C., *Ensayos de Arte*, p. 71.**

la naturaleza para obtener una buena imagen; en el espejo no hay contenido, ni a través de un vidrio lo hay. La representación estética no es pasiva, es una representación constructiva, en la que el tema básico se manifiesta como el contenido de la obra de arte; su substancia (contenido expresivo) consiste en lo que aparece en la forma visible misma. La expresión se constituye por: los materiales e instrumentos (pigmento y pincel), la manera de operar con ellos, el medio, el contenido, el tema básico expresivamente retratado para su aprehensión en el medio y la forma (la imagen); todo ello conforma la composición de la obra de arte.³⁶

La expresión *obra de arte* tiene un significado ambivalente. El filósofo del arte le niega cualquier carácter físico, pues para él los objetos son el producto inerte de una operación mental, el trabajo creador surge de una intuición interior que se incorpora a un soporte material externo, pero ello último no es más que un asunto de habilidad técnica, no una parte esencial del trabajo artístico terminado. Según el realismo lógico, la obra de arte no es física, pero tampoco mental; el artista no crea el objeto, lo revela al órgano de la visión estética (acomoda los elementos); hace visible lo invisible.

Los fenomenalistas están de acuerdo en que una obra artística no es física; es un objeto perceptual a la vez que estético. Aunque se dice que las obras de arte cuelgan en las paredes de los museos y se les transporta en camiones de mudanza, lo que equivale a reconocerlas como objetos físicos, proponen que *obra de arte* se equipare a *objeto estético*, sin ser necesariamente lo que cuelga de la pared.

Para dar término a este primer capítulo, titulado "La representación del entorno", concluimos lo siguiente:

Conocer y representar el mundo, real e irreal, ha sido una necesidad humana desde la prehistoria. Esta actividad creadora de iconos se desarrolló hasta afinarse en diversas maneras de producirlos; una de ellas es la pintura.

La pintura como obra de arte es física, reconocida con su empleo estético y ungida de afecto. El arte pictórico posee características expresivas, elementos que explican cómo es y qué significa; por ejemplo: su estilo o corriente a que pertenece, las figuras representa y los elementos visuales que lo conforman, como el color, el contorno o la textura.

La pintura es manifestación del autor, es su medio para expresar un sinnfín de ideas. Su producción no requiere pensar de antemano en un receptor (ajeno al autor), como sucede con aquellos mensajes masivos, lanzados a un perfil de público definido. Por ello decimos que es una expresión que no necesariamente completa el proceso comunicativo: producción, distribución y consumo del mensaje.

A pesar de ello casi siempre hay un observador, quien interpreta la imagen fundamentándose en su conocimiento previo del referente original, así como en lo que cree o sabe que quiso expresar el autor.

Tal interpretación es arriesgada, porque la imagen es polisémica. Su significado denotativo a veces es claro; el significado connotativo dependerá, en gran medida, del sujeto observador. La imagen, además, es traducida a lenguaje verbal, para explicarla en términos lingüísticos, lo que constituye una forma interpretación.

2. Frida y su sueño.

Frida Kahlo se deslizó por la vida, atrapada en padecimientos físicos y emocionales, entre periodos de euforia productiva y profundas depresiones. Cada una de sus pinturas son una ventana a su interior, a su vida misma y a los suyos.

A la primera exposición individual realizada en México, en abril de 1953, asistió en camilla; la colocaron al centro del salón y su imagen de dolor fue un símbolo del paralelismo entre su vida y su obra; en esa ocasión declaró: "No estoy enferma, estoy rota pero contenta de estar viva mientras pueda pintar".³⁷

Después de la operación de 1953, en que le fue amputada parte de la pierna derecha, comenzó a desinteresarse por los libros, la música, la pintura; pasaba los días en silencio, sentada frente a la ventana de su cuarto, en la casa azul, mirando hacia el jardín. La Frida de los últimos años era otra Frida, muy distinta a la que quedó para siempre en los frescos pintados por Diego Rivera y en sus múltiples autorretratos.

Su enfermera, Cornelia Mayet, expresó en una ocasión:

La tarde antes de morir se despertó y estaba muy lúcida, muy descansada. Quería ver a Diego, me dijo, porque tenía algo que decirle (...) Cuando estuvo con ella, la señora Frida le empezó a dar consejos sobre todo lo que debía hacer, pero le advirtió que si quería hacer de su vida un papalote así lo hiciera. le dijo que ella ya se sentía muy bien, que no le dolía nada en absoluto...³⁸

37 **cf. pp. Zamora, Martha, Frida, El pezco de la anguila, p. 147.**

38 **cf. pp. Gómez, p. 6.**

Murió el día siguiente, 13 de julio. Los médicos dijeron que fue embolia pulmonar, pero faltaban once pastillas NEOEVARÁN. La vistieron y arreglaron como a ella le gustaba, la introdujeron al ataúd, para llevarla al vestíbulo del Palacio de Bellas Artes y velarla; más tarde fue trasladada al Panteón Civil de Dolores, en donde fue cremada; actualmente sus cenizas se encuentran en el Museo Frida Kahlo.

2.1. Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón.

Nació en la Villa de Coyoacán el 6 de julio de 1907, aunque en todas sus declaraciones afirmó haber nacido el 7 de julio de 1910; la presentó en el Registro Civil su abuela Isabel González Viuda de Calderón. Su padre, Guillermo Kahlo, era un judío alemán casado en segundas nupcias con Matilde Calderón, madre de Frida, a quien ella llamaba *Morena campanita de Oaxaca*. Fue la tercera de cuatro mujeres que tuvo el matrimonio, y la preferida por Herr Kahlo, como le decía a su padre. En la casa azul, ubicada en el número 127 de Londres (ahora 247), la pintora centró su existencia. Construcción diseñada por Guillermo Kahlo en forma de herradura, cuyos cuartos intercomunicados rodean un patio interior; fue edificada sobre terrenos de la antigua Hacienda de San Pedro, fraccionada y bautizada como Colonia del Carmen.

Cuando tenía seis años tuvo un ataque de poliomielitis que le dejó más delgada y corta la pierna derecha, debido a lo cual era objeto de constantes burlas de niños de su edad. Con frecuencia acompañaba a su padre, fotógrafo de profesión, a su estudio o a continuas salidas al campo, en donde él pintaba acuarelas. Se encargaba de cuidar la

cámara y de asistirlo durante los ataques de epilepsia que padecía desde los 19 años. El acercamiento entre ambos se acrecentó luego de la enfermedad de Frida, cuando le fue recomendado hacer ejercicio; su padre la ayudó a recuperarse, alentándola para que nadara y anduviera en bicicleta. Desde pequeña fue una ferviente lectora y con los años mostró un marcado interés por estudiar medicina. Acudió al Colegio Alemán de México para sus estudios primarios y en 1922 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso.

En esta época empezaba la reconstrucción cultural de la patria, después de la lucha revolucionaria, con lo que hubo importantes cambios en el sistema educativo mexicano. El presidente de la República, Adolfo de la Huerta, instauró un departamento para el control y orientación de los organismos educativos del país, al frente del cual colocó a José Vasconcelos, quien fomentó campañas contra el analfabetismo, integró a la mujer en la educación (aunque aún había resistencia porque estudiara en escuela superior) y reestructuró los programas de estudio. La generación de Frida Kahlo tuvo como maestros a un reconocido grupo de intelectuales, como Antonio Caso, Vicente Lombardo Toledano, Isaac Ochoterena y Narciso Bassols.

Frida es recordada entre sus allegados por su colorido lenguaje; su amiga de toda la vida, Aurora Reyes, relata que poco antes de morir, en su recámara de la casa azul le pidió que abriera la ventana diciéndole: "échame un quinto de céfiro, mana".²⁹

En su época de preparatoriana se unió a un grupo de estudiantes, Los Cachuchas, formado por Alejandro Gómez Arias, Miguel N. Lira, Carmen Jaime y José Gómez Robledo, quien tejó las cachuchas que les

dieron nombre. Al salir de clases, Frida abordaba el rápido de Coyoacán o rentaba una bicicleta para volver a casa.

José Clemente Orozco, quien se hallaba pintando su mural en la Escuela Nacional Preparatoria, era frecuente compañero en el tranvía y fue el primero en ver sus originales trazos pictóricos y en alentarla a continuar.

El 17 de septiembre de 1925 sufre un accidente: un tranvía prensa contra un poste al camión en que viajaba con Alejandro Gómez Arias. Los resultados fueron trágicos: Frida termina bañada en sangre, sin ropa y con una parte del tubo del pasamanos transpasándole el vientre. Años después declaró que en el accidente la varilla le perforó la matriz, debido a lo cual no podía engendrar hijos. Sin embargo, la realidad es que sus ovarios y matriz no se desarrollaron con normalidad. Su energía y juventud fueron factores que influyeron para salir del estado de gravedad en que se encontraba y poder regresar a la casa azul, aunque recubierta por férulas que protegían las diferentes fracturas.

Durante su estancia en la Cruz Roja, la fractura de columna pasó desapercibida por los médicos; no fue sino hasta la revisión del doctor Ortiz Trado que se descubrió, conminándola, durante nueve meses, a la inmovilización con un corsé de yeso, que iba de la clavícula a la pelvis. Cuando éste fue retirado, pudo reanudar su vida casi con normalidad, aunque desde entonces sufrió de una continua sensación de cansancio, así como frecuentes dolores en la columna y pierna derecha.

Mientras estuvo convaleciente mantuvo correspondencia con Alejandro, quien fue enviado a estudiar a Alemania. En las cartas expresaba su desazón por los dolores e incomodidades que la aquejaban; también comentaba su aburrimiento al no poder salir. Un día le escribió: "en este hospital la muerte baila en las noches alrededor de

mi cama".⁴⁰

Su historia clínica es larga y trágica, llena de padecimientos y accidentes, como la deformación congénita de la columna, los cuatro abortos y las numerosas intervenciones a que fue sometida. Son múltiples sus ingresos a hospitales de México y el extranjero; ella misma declaraba tener el récord mundial de operaciones. Gran parte de los internamientos fueron registrados como "plastía de hueso y secuestrectomía", pero es probable que algunos otros se debieron a intentos de suicidio. Aunado a ello, la relación con su madre no fue tan profunda y afectiva como con su padre; Matilde Calderón no la pudo amamantar, pues Cristina Kahlo nació sólo once meses después que Frida. Es por ello el cuadro *Mi nana y yo*, de 1937, en donde se representa con cara de adulta y cuerpo de niña, en brazos de una nodriza de piel oscura y con máscara prehispánica, que la amamantía mientras del cielo caen gotas de leche.

El dolor, la semiinmovilidad por el uso de corsés y la dificultad para ir a dónde quisiera (soñaba con viajar por el mundo) por el acortamiento de la pierna derecha y el cansancio continuo, fueron sus eternos acompañantes. Martha Zamora señala:

Ella, obsesionada con su salud y sus penas, creó una obra pictórica intensa y emotiva que narra con sensibilidad desolada lo que quiso que superáramos de su vida (...) fue la artista (...) que recogió con el pincel la angustia y el placer de su mundo cotidiano, lo revistió con arte y lo plasmó como si pintara un diario que convirtió en la vía más directa al centro de la sensibilidad humana y al corazón de su propia vida.⁴¹

40 *id. op. cit.*, p. 75.

41 *id. op. cit.*, p. 2.

Diego Rivera se manifestó en contra de pensar que es la tragedia lo único que preside su obra:

La tiniebla de su dolor sólo es el fondo aterciopelado para la luz maravillosa de su fuerza biológica, su sensibilidad finísima, su inteligencia esplendente y su fuerza invencible para luchar por vivir y enseñar a sus camaradas, los humanos, cómo se resiste a las fuerzas contrarias y se triunfa de ellas para llegar a la alegría superior...⁴²

A Frida le gustaba escribir, no era disciplinada en su diario pero mantenía correspondencia con sus amigos, sobre todo cuando estuvo en el extranjero; escribía a Diego Rivera cartas y recados amorosos, que guardaba en la canasta de comida que diariamente enviaba al lugar donde estuviera trabajando. Le gustaba el cine del Indio Fernández.

Su estilo para hablar y escribir cartas la convirtieron en un ser peculiar; en ellas mezclaba palabras y frases de algún idioma extranjero o palabras inventadas por ella, por ejemplo en una carta dirigida a Alejandro Gómez Arias (enero 10, 1927) "...estoy *buen buen* de aburrida".⁴³

De manera más íntima, en su diario, hablaba de sus deseos:

Yo quisiera poder ser lo que me dé la gana -detrás de la cortina de la locura; arreglaría las flores, todo el día; pintaría el dolor, el amor y la ternura, me reíría a mis anchas de la estupidez de los otros y todos dirían: pobre, está loca. (sobre todo me reíría de mi estupidez). Construiría mi mundo que mientras viviera estaría de acuerdo con todos los mundos. El día o la hora y el minuto que viviera sería mío y de todos. Mi locura no sería un escape de

⁴² Cf. pgs. Tótol, Raquel, *Frida Kahlo, una vida obrera*, p. 13.

⁴³ Cf. pgs. Zamora, *op. cit.*, p. 26.

trabajo para que me mantuvieran los otros con su labor.⁴⁴

Frida se escogió a sí misma como pretexto para su obra; tomó el arte pictórico como espejo, como una forma de autoterapia, de autoanálisis. Los padecimientos físicos y la obligada semiinmovilidad a que se veía sujeta acaso hayan sido factores que propiciaron su riqueza creativa, la pintura en la que volcó la angustia de su sino un tanto trágico. Aun cuando es evidente que desde edad temprana se inclinó hacia el lápiz (dibujo) y, poco más tarde, directamente hacia el pincel, es muy notable que luego del accidente de su juventud, el lienzo se convirtiera en la desembocadura de sus emociones; la mayoría de ellos la tienen como referente.

2.2. Ya les había echado el ojo.

De su padre aprendió a percibir los valores artísticos de una imagen, a utilizar los pinceles y a copiar en dibujos algunos grabados populares. Después ingresó como aprendiz al taller de grabado de Fernando Fernández, aunque hay quienes la consideraron una pintora autodidacta. En un principio el dibujo era un complemento cultural, como el idioma alemán, que estudiaba para complacer a su padre; después se tornó en modo para externalar su vivencia emocional y sus recuerdos, sirviendo también como un trabajo para ganarse al vida.

Adelina Zendejas, amiga cercana, aseguró que en cuanto se vio libre del yeso y le fue posible caminar se inscribió en la Escuela de Pintura al Aire Libre, dirigida por Alfredo Ramos Martínez, de la cual

44 *cit. por. Gómez, p. 232.*

prácticamente fue rechazada, pues a excepción de Fermín Revueltas y Rafael Vera de Córdoba, los maestros restantes la desilusionaron y ella abandonó la institución. Mucho más tarde, cuando ya casada con Diego Rivera volvió a habitar la casa azul, tuvo un grupo de alumnos que aprendieron a pintar en su jardín, Los Fridos.

En 1942, cuando el pintor Antonio Ruiz fundó la Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación pública, Frida Kahlo fue invitada como maestra del Taller de Iniciación Pictórica; su papel, según ella misma lo definió, fue ser su amiga y asesorarlos, dándoles información acerca de técnicas y contenido, pero sin limitarlos en su expresión; para fomentarles un sentido crítico, organizaba sesiones en las que analizaban los cuadros realizados por ellos mismos, entre los cuales incluía unos propios y, en ocasiones, pinturas de Diego Rivera. Los Fridos fueron frecuentes invitados a la mesa de los Rivera, al igual que grandes personalidades del ámbito intelectual, artístico y político de México y el extranjero.

Pero, mucho antes de que esto fuera posible y Frida llevara una vida marcadamente sociable al lado del maestro Rivera, hubo un tiempo en que, confinada al corsé de yeso, pintó, según declaraciones suyas, los primeros cuadros. Luego de su estancia en la Cruz Roja, en 1925, su madre ideó poner un baldaquín a su cama de cuatro postes, en donde colocó un espejo en la parte inferior, de manera que Frida, acostada de continuo, observaba su propia imagen; tomándose como modelo para pintarse, empleó pinceles y colores propiedad de su padre, a los cuales "ya les había echado el ojo",⁴⁵ como expresó. Fue entonces cuando pintó algunos autorretratos y retratos de sus amigos y parientes; utilizando la

45 *CG. pos. Frida*, p. 40.

técnica óleo, y no la acuarela que practicaba Guillermo Kahlo; fue también idea de su madre un ingenioso caballete en el que le era posible trabajar recostada en su cama, recargándolo sobre las piernas, en el transcurso de los dos años que siguieron al accidente. Fue su cama el mundo que la albergó largas temporadas, obligada a mantenerse lo más estática posible, pues los corsés de yeso constituían una pequeña cárcel. Es así que cerca de su singular cama concentraba aquellos objetos necesarios o agradables a sus ojos, fotografías, sus amados juguetes (los de su infancia y los que gustaba comprar, siendo ya una jovencita), pinceles, pinturas, lápices, libros que leía y su diario.

Su actividad pictórica transcurre de 1926 a 1954, año en que muere. Sin embargo, tiene antecedentes de dibujos y algunas copias de grabados. Su obra presume de originalidad por los temas elegidos, por ser una caja de resonancia de sus emociones, un ensayo de sí misma, mientras que a su lado, los pintores de la escuela mexicana se presentaban como observadores de la historia social moderna y producían obras épicas de mensaje político en grandes espacios. Frida marcó su rumbo, anduvo con independencia, dejando de lado la temática de ese momento y pintando en formato pequeño. Algunos biógrafos y críticos han considerado esta actitud como un riesgo que quiso correr: la posibilidad de verse eclipsada por los tres grandes y por el muralismo en general; otros, por el contrario, saben que a eso Frida no le dio importancia, pues la pintura no significó otra cosa que la forma, dolorosa y placentera a la vez, con la cual testimoniar su propia existencia. Al respecto, Diego Rivera señalaría en 1953:

La pintura de Frida no se extiende sobre los grandes superficies de nuestros murales; por su contenido en intensidad y profundidad, más que el equivalente de nuestra cantidad y calidad, Frida Kahlo es el más grande de

los pintores mexicanos y su obra está llamada a multiplicarse por la reproducción. Y si no habla desde los muros, hablará desde los libros a todo el mundo. Es uno de los mejores y mayores documentos plásticos y más intensos documentos verídicos humanos de nuestro tiempo. Será de valor inestimable para el mundo futuro.⁴⁶

El registro de obras realizadas a lo largo de casi 30 años es extenso, no obstante que carecía de una disciplina rigurosa en cuanto a horario o periodicidad para trabajar, a diferencia de muchos artistas e intelectuales, como el propio Rivera. Podrán transcurrir semanas o meses sin que pintara un cuadro, sin embargo, una vez que comenzaba uno, se aislaba y, en la privacidad e intimidad en la que todo artista crea su lenguaje, transmataba sus recuerdos en arte, aplicando lentos y precisos toques de pincel hasta lograr el detalle exacto que la complacía. Solía instruirse en libros de su biblioteca (botánica, medicina, zoología) para delinear con profusión las formas que requería al pintar algún insecto u hoja, o alguna parte de la anatomía humana. En su obra se pueden identificar tres géneros principales:

Autorretratos. Es un tema que se vuelve casi obsesión. Son varios los cuadros en los que aparece sola o acompañada, a veces por uno de sus animales, changos, pericos o perritos xiquintli; en otros se representa como uno de ellos, como en aquél llamado **La venadita** (1946), en el que muestra su propio rostro en cuerpo de venado (como su propio venado Granizo) atravesado por flechas; representación de ella misma que enfrenta una vez más otra intervención quirúrgica, esta vez en Nueva York; fue dedicado a Lina y Arcady Boytler. Otras veces en

compañía de algún familiar o amigo, por ejemplo **Frieda y Diego Rivera** (1931), pintados de cuerpo entero y tomados de la mano, Rivera sujeta una paleta y algunos pinceles, ella porta un vestido mexicano verde y un rebozo rojo, mientras que un pajarillo con un listón en el pico vuela sobre ellos. Otros más con objetos de importancia emotiva, su cama o un vestido preferido. Algunos lienzos reflejan situaciones reales que padeció: **La columna rota** (1944), conmovedor por cuanto muestra a una Frida con gruesas lágrimas bajando por su rostro, lleno de numerosos clavos; su espina dorsal, convertida en columna jónica, aparece con múltiples fracturas. En estas pinturas, la esencia parte de ella y envuelve aquello que la acompaña; es característico de sus autorretratos la representación de sus ojos, grandes y negros, enmarcados por unas tupidas cejas, ojos que miran fijamente al observador, dentro de un rostro serio o triste, nunca sonriente.

Retratos. De familiares y amigos. Algunos fueron hechos por encargo, como el **Retrato de Miguel N. Lira** (1927), uno de Los Cachuchas, acerca del cual Frida expresó: "Pinté a Lira porque él me lo pidió, pero está mal que no sé ni cómo puede decirme que le gusta. *Buen* de horrible... tiene un fondo muy alambicado y él parece recortado en cartón", según consta en un fragmento de una carta dirigida a Alejandro Gómez Arias.⁴⁷ Pese a lo que ella opinó, se considera un retrato muy afortunado, tanto en el parecido físico logrado como en el valor artístico de la obra.

Bodegones o naturalezas muertas. También fue un tema recurrente; las inquietantes naturalezas muertas aparecen a lo largo de

47 *cf. nota. Op. cit.*, p. 254.

su obra desde 1937. Pintó húmedas flores con marcada sensualidad y erotismo; entre cuadros de rosas, lirios y azucenas destaca el intituado **La flor de la vida** (1937), que es la representación sublime de un coito.

Hubo muchos con follajes verdes, plantas y animales; otros con encendidos rojos que hablan de sangre. Hubo también muerte y, a la vez, exaltación de la vida. Pero en todos ellos se encuentra ella. Si uno observa la obra (casi) completa, encontrará que es el retrato de sí misma, de aquello que vivió y padeció, de algunas personas que estuvieron a su lado, cuya compañía pudo disfrutar así como apenas tolerar; de situaciones por las que realmente pasó, algunas tristes, la mayoría de ellas, otras un tanto anecdóticas o contando lo que allí, en el lugar donde se encontraba, sucedía (**El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad**, de 1937, donde retrata la costumbre popular de vestir a los niños muertos como santos). Otras ordinarias pero singulares a la vez, por ejemplo soñar que su cama vuela mientras ella misma sueña acostada, y que sobre su cama la acompaña una muerte de cartón también dormida.

He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, ante todo, darme gusto... tratar hasta donde pueda de ser siempre yo misma, y el amargo conocimiento de que muchas vidas no serán suficientes para pintar como yo quisiera y todo lo que quisiera.

Frida Kahlo.

Participó en casi una veintena de exposiciones en México y el extranjero, en algunas ciudades de Estados Unidos y en París. No se tiene conocimiento de que en alguna exhibición se encuentre la pintura **El sueño o La cama voladora**. En su mayoría trabajó al óleo sobre tela, metal, masonite y lámina; realizó pocas acuarelas.

Su obra a menudo es considerada como perteneciente al surrealismo, aunque en verdad fue poca la influencia que obtuvo de este movimiento, al menos en forma directa. Tuvo contacto con él, con la ciudad de París y con Breton en 1938, trece años después de haber comenzado a pintar:

Cuáles no serían mi sorpresa y mi alegría al descubrir, al llegar a México, que su obra, concebida en toda ignorancia de las razones que han podido hacernos actuar a mis amigos y a mí, florecía con sus últimas telas en pleno Surrealismo.⁴⁸

Diego Rivera, lejos de catalogarla como surrealista, ponía de relieve su peculiaridad. Algunos críticos de arte, como Teresa del Conde, aseguraron que su obra pertenece, más que al surrealismo, a un género fantástico. El *mensaje* en sus cuadros no es alucinante o ilógico, no muestra trucos ni extravagancias, sino que es la sublimación de sus experiencias transformadas en metáforas poéticas; el gran lago engañoso, la excentricidad, es lo que separa su pintura del surrealismo. Justino Fernández consideró un error encasillarla como surrealista o perteneciente a alguna otra corriente, pues era personal en todo; su freudismo no fue sino una forma de expresar el drama.⁴⁹ Mientras tanto, ella declaraba que desconocía si su pintura era surrealista o no, pero aseguraba que era la más franca expresión de sí misma, pues no tomaba en cuenta juicios o prejuicios de nadie: "el surrealismo me sirve para vacilarme a los demás sin que se den cuenta y para que los que se

48 *vid.* Lirio, André, *Antología*, p. 142.

49 *cfr. ops.* Zamora, *op. cit.*, p. 701.

den cuenta se vuelvan mis cuates".⁵⁰

Ella buscaba en su producción algo distinto a la realización de propuestas estéticas, aunque acataba las normas vigentes sobre el arte pictórico y la técnica que empleaba; en momentos deseaba transformar su pintura y convertirla en algo útil, pero fue en su mayor parte una pintura introspectiva y trágica.

2.3. Diego, niño mío, mi amor.

En 1951 Frida declaró a una periodista haber sufrido dos accidentes en su vida: aquél del tranvía y Diego.

El maestro la conoció cuando era alumna de la preparatoria. Tiempo después se encontraron en la Secretaría de Educación Pública, en 1928, cuando Rivera subía a los andamios a pintar su mural; ella lo hizo bajar para consultarle acerca de la calidad de los dibujos que venía haciendo desde hacía unos dos años, para venderlos, "soy simplemente una muchacha que necesita trabajar para vivir", le dijo. Diego la alentó reconociendo el talento de las pinturas y días después ya se encontraba en su casa, cortejándola. Frida relató:

A los 17 años (20 en realidad) me enamoré de Diego, lo cual no les pareció a los míos, pues Diego era comunista y decían que parecía un Brueghel gordo, gordo, gordo. Afirmaban que era como un casamiento entre un elefante y una paloma.⁵¹

No obstante, la boda tuvo lugar el 21 de agosto de 1929; fue una

50 *cf. pos. Opúsculo*, p. 306.

51 *cf. pos. Rivera Marín, Guadalupe. Encuentros con Diego Rivera*, p. 83.

ceremonia civil a la que sólo acudieron el señor Kahlo y tres testigos. En sus primeros años de matrimonio, Frida realizó pocas pinturas; a cambio de ello vivía complacida en atender a Diego, quien, luego de una estancia de varios años en el extranjero, se volvió devoto de las costumbres mexicanas, de la vestimenta femenina, así que convenció a Frida para que sustituyera sus prendas masculinas por atuendos típicos mexicanos, como el de tehuana y se adornara con joyería artesanal.

Con él viajó a San Francisco, California, a Detroit y a Nueva York, lo que le permitió entablar relación con personajes involucrados en el arte pictórico internacional, además de llevar a cabo varios tratamientos para sus males. En el extranjero pintó varios cuadros. Regresaron a México en 1934. Los Rivera mantuvieron una vida activa en cuanto a militancia política, alojaron a León Trotsky en 1937 y pertenecieron al Partido Comunista Mexicano, además de participar en innumerables manifestaciones de protesta; Frida formó parte del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), al lado de Adelina Zendejas y Concha Michel, quienes, junto con otras más, iniciaron la petición del voto femenino, que no fue aprobada sino hasta 1953.

La relación que guardaba Frida hacia Diego tenía tintes maternales, le hablaba cariñosamente, como a un bebé; le ayudaba a bañarse en una tina, en la que colocaba juguetes flotantes. Al mismo tiempo, él conjugaba la figura paterna con la de esposo-amante. Pese a las numerosas infidelidades de ambos, Frida no intentó separarse del cobijo emocional que Diego le representaba. Declaró que el día que el maestro muriera se iba con él; "para mí es mi niño, es mi hijo, es mi madre, mi padre, mi amante, mi esposo, mi todo. El enorme pintor de genio extraordinario y el sabio que es, tan grande y tan humilde". Diego, por su parte, hablaba de ella acerca de "su sensibilidad finísima, su inteligencia

esplendente y su fuerza invencible para luchar por vivir".⁵²

Continuamente estuvo al tanto de los asuntos concernientes a Diego; correspondencia, documentos personales, los avances en la construcción del Anahuacalli, de la ropa adecuada a sus dimensiones, además de enviarle diariamente la comida caliente al estudio o andamio donde estuviera trabajando. Los alimentos le llegaban en una canasta adornada con servilletas bordadas y flores, bajo las cuales colocaba pequeños recados amorosos. Ambos gustaban de escribirse mensajes con frases dulces: "Para Fisita linda" o "Diego, niño mío, mi amor".

Hubo un breve divorcio en 1939, aunque la relación se reanudó un año después, en San Francisco. La pareja volvió al país en 1941. Durante la separación, Frida se hundió en un estado depresivo, mandó hacer un reloj de cerámica vidriada con la frase: "Septiembre de 1939. Se rompieron las horas". Al casarse de nuevo compró otro reloj igual, que marcaba la fecha de su nuevo matrimonio: 8 de diciembre de 1940, día del cumpleaños cincuenta y cuatro de Diego.

2.4. Génesis de *El sueño o La cama voladora*.

El momento histórico que enmarca la obra de Frida Kahlo es el periodo precedido por la Revolución Mexicana, caracterizado como un proceso de formación y consolidación de un nuevo estado e identidad nacional. Esta preocupación puso de manifiesto las contradicciones sociales existentes antes y después de la guerra revolucionaria. El nacionalismo fue entendido y empleado tanto para ocultar las desigualdades y condiciones de vida del pueblo trabajador así como

52: *cit. por, Zamora, op. cit., p. 134.*

para desvelarlas, según la ideología e intereses de cada grupo de artistas, intelectuales y políticos de la época.

La obra de Frida no fue realizada para mostrarla e ingresarla al sublime mercado del arte, sin embargo, éste era un momento en que "la ideología nacionalista se filtraba como iconografía",⁵³ así que parte de su producción no quedó al margen, sobre todo aquellos lienzos que representan escenas tradicionales y de la vida popular, así como la presencia de la pintora, ataviada con atuendos regionales, vestimenta que la caracterizó. No obstante, hay que puntualizar que se trata en su mayoría de una pintura introspectiva, que pone de relieve las condiciones físicas y emotivas de la pintora. El *sueño* o *La cama voladora* fue pintada en 1940, agitado año en la vida de México y angustioso en la de Frida, tanto en el aspecto personal como en el ejercicio de su actividad profesional.

Con el recién estrenado gobierno del General Manuel Avila Camacho, nació una sociedad de consumo moderna, similar a las existentes en los países industrializados, que vivió al lado de un sector mayoritario pauperizado. La diferencia de formas de vida entre ambas sociedades fue desmesurada. Los miembros del grupo moderno, concentrados en las grandes ciudades del país, imitaron un estilo de vida ligado al *american way of life*; menuda paradoja cuando lo que se intentaba lograr, a partir de la Revolución, era un nacionalismo cultural (propio).

La economía mexicana se desarrollaba con inversión extranjera, dirigida principalmente a la industria, mientras que la población urbana iba en aumento, sobre todo por la migración de campesinos hacia la

53 ver: Castellanos, Armando, *Traza Calle, Trazo Moderno*, en *Cultura SEP*, p. 3.

capital, lo que provocó altos índices de desempleo. La sociedad moderna no sólo consumía artefactos, sino modos de vida del exterior; los grupos marginados, el resto de la población, tuvieron conocimiento de la modernidad sólo a través de los medios de difusión masiva: cine y prensa.

Se establece la época de oro del cine nacional, tanto por la calidad en la producción como por las ganancias que reditúa. La música adquiere presencia con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Junto a todo ello surge una cultura popular, de origen citadino, que se manifiesta en los concurridos teatros de revista, donde se expresan con marcada distinción los boleros, la canción ranchera y, más tarde, el mambo. Es éste el principio de una década que, luego de la lucha y los gobiernos revolucionarios, se ve alumbrada por un ambiente mexicano, oscilante entre lo culto y lo popular, que parece satisfacer la necesidad de nacionalismo propio.⁵⁴

La filosofía, literatura y el teatro pugnaron por un nacionalismo crítico, revolucionario; los intelectuales se preocuparon por la filosofía de lo mexicano, olvidada al importar un humanismo surgido de las potencias de las cuales dependía el país en su economía.

En 1940, la Escuela Mexicana de Pintura inicia su ocaso. Esta corriente, expresada sobre todo en los muros de los edificios públicos, tuvo como principales representantes a los tres grandes: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes, unidos por el proyecto iniciado por José Vasconcelos para promover la educación y cultura del pueblo, publicaron en 1922 el Manifiesto del Sindicato de

54 YAG, Mirraque, Jorge Alberto, "El arte contemporáneo", en Historia de México, p. 2020.

Pintores y Escultores. Éste proponía un arte nacionalista, hecho para el pueblo y no para la burguesía, de ahí que entre las ideas principales se rechazara el cuadro de caballete y a cambio se propusiera el arte monumental.

Sin embargo, no se abandonó la pintura de caballete por ser más rentable. Por otro lado, la idea de hacer una pintura para trabajadores se convirtió en un fracaso, pues ellos carecían del poder adquisitivo para comprar imágenes que representaban a otros obreros, así como era un engaño pensar que quisieran encontrar en sus casas, luego de una dura jornada en la fábrica, a más obreros trabajando, siendo que en realidad deseaban hallarse en un hogar provisto de las comodidades propias de la época. La mayoría de estas pinturas que retrataban a trabajadores, tuvieron como destino las millonarias manos de burgueses mexicanos y extranjeros.

Entre los murales destacados se encuentran los de la Secretaría de Educación, pintados por Diego Rivera, como una crónica de la realidad humana del país, que señala el deber ser y los errores históricos. Los murales representan el campo, las minas, los ingenios de azúcar, a la vez que muestran la injusticia, la esperanza en el cambio y los alegres rituales de las ceremonias campesinas. Sus personajes se clasifican en buenos y malos, a juzgar por la expresión de los rostros y por el juego de luces y sombras aplicado; "bueno es el mundo indígena luminoso y radiante, bueno el obrero que sufre el vejamen y explotación del patrón (...) malo lo hispánico, el capital y el clero".⁵⁵

Los pintores que no estaban apegados a esta escuela quedaron rezagados, no así artistas como Rufino Tamayo, quien poseía un estilo

55 Vid. Ramírez, Santiago. *El arte y la psicología de sus creadores*, p.

propio y era aceptado. La pintura mexicana entre 1940 y 1950, en lugar de renovarse se aferró a las fórmulas ya probadas, "no hay más ruta que la nuestra", diría Siqueiros.

Dentro de este importante marco que tejió el muralismo se descubre que Frida Kahlo no participó de manera directa. Sus incursiones en este movimiento se limitaron a las prácticas llevadas a cabo con Los Fridos y con apoyo de Diego Rivera, para decorar sitios como la pulquería "La Rosita", que se ubicaba en la esquina de Londres y Aguayo, en Coyoacán, en 1943. Su pintura no fue realizada sobre andamios e incómodas posiciones durante muchas horas, como lo exigía el muralismo, ya que su escasa fortaleza y múltiples padecimientos se lo impedían; fue llevada a cabo en su mayoría al óleo, sobre caballete y en formato pequeño.

En este año Frida Kahlo participa en la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por la Galería de Arte Mexicano, con las pinturas **La dos Fridas** y **La mesa herida**. A mediados de 1940 envió la primera a la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, en Nueva York. Viajó a París, invitada por André Breton, para participar en la exposición intitulada Mexique en la Galería Renou et Colle, con 18 pinturas suyas. Es Breton, ideólogo principal del proyecto, quien califica de surrealistas numerosos lienzos de Frida, entre ellos **El sueño o La cama voladora**.

También en este año pinta varios autorretratos que la muestran en su apariencia conocida: trajes típicos, rebozos y trenzas con grandes moños o lazos en colores brillantes y en compañía de alguna de sus mascotas.

Mientras estuvo divorciada de Rivera aceleró su producción, tanto por el estado emocional en el que se hallaba como por el deseo de ser autosuficiente. En este año, Frida era ya una artista de renombre en

México y en el extranjero; su pintura se vendía rápidamente.

Al casarse de nuevo con Diego, regresan juntos a la casa azul, modificada en su construcción y en su interior: Frida dejó a un lado los tapetes persas, muebles estilo francés y porcelanas con que la decoraron sus padres, transformándola a su fantástica personalidad: duelas teñidas de amarillo congo, grandes judas, comprados a Carmen Caballero Sevilla, que pendían de los techos junto con calacas; una de éstas con sus guás de cohetes se reclinaba sobre dos almohadas, encima del techo de la cama de Frida, Diego la llamaba "tu amante" y quedó inmortalizada en **El sueño o La cama voladora**; en fin que objetos diversos y muebles auténticamente mexicanos decoraban su casa, al igual que la presencia de sus mascotas, como los perritos ixquintli, a uno de los cuales bautizó como Señor Xólotl.

El sueño o La cama voladora tiene motivos relacionados con el arte mexicano tradicional y representa una escena que muy probablemente vivió la artista: un sueño en el que, mientras ella y su calaca de cartón duermen, su cama vuela entre nubes. Sin embargo, esta pintura, como otras más de su obra, se aparta del modelo pictórico mexicano del momento, en cuanto a **técnica y temática**, es decir que no es pintura mural y su **temática** no corresponde totalmente a motivos nacionales o indígenas, pese a que aparece una muerte de cartón, juguete típico mexicano. A cambio de ello, la pintura puede ser asociada con los planteamientos del surrealismo al mostrar un mundo interior y/o inconsciente por encima de cualquier lógica externa: su cama volando. Más que ser una escena representativa del pueblo de México es una imagen perteneciente al mundo fantástico de Frida, real y a la vez imaginario, ya que la muerte sí se encontraba sobre el techo de su cama, pero ésta en realidad nunca voló por el cielo. Alguna vez Carlos

Pellicer describió su cama: "Es de esas camas viejas con techo soportado por columnas y un absurdo espejo interior, tal vez para ver la entrada y salida del sueño. Arriba, sobre el techo, una gran muerte de cartón roncaba a hueso suelto".⁵⁶

En sus pinturas se encuentran algunas constantes: el estío surrealista y la temática: ella misma, los autorretratos. En ellos se observa su imagen en alguna escena cotidiana, acompañada de sus mascotas.

Es necesario señalar que dentro de sus pinturas conocidas, ésta es la única acerca de la cual existen dudas sobre su título, ya que puede ser: *El sueño*, o: *La cama voladora*. Para evitar confusiones y dado que nos es imposible verificar el título con exactitud, manejaremos ambos como uno solo: *El sueño o la cama voladora*.

En el escenario nacional de 1940 es constante la ambivalencia urbano-rural y pobreza-riqueza que convive con una búsqueda intelectual del ser mexicano. En política social hay avances, como la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social y las cifras que muestran los niveles de alfabetización alcanzados, sin embargo prevalece una acentuada pobreza, contrastada con imitaciones del *american way of life* de los acaudalados, además del apoyo casi incondicional otorgado a la iniciativa privada y la figura de un presidencialismo y un partido oficial que opacan la oposición; el gobierno del general Manuel Avila Camacho poco a poco abate las reformas cardenistas.

Roger Vekemans explica la existencia de un *ethos* cultural, es decir, la cultura de la comunidad convertida en norma de vida, poseída no sólo como conocimiento sino como forma de vivir, que se manifiesta en las

56 op. cit. Zamora, op. cit. p. 312.

actividades:

- a) económica, por la forma de percibir las necesidades humanas,
- b) social, estructurada en el conjunto de reacciones humanas,
- c) cultural, científica y artística, por un estilo y modalidad de expresión de acuerdo a su visión del mundo, y
- d) política: en cómo se conduce la humanidad.³⁷

El *ethos* cultural es la cultura vivida como idealidad de un pueblo y una época. En 1940 este *ethos* cultural es escindido en popular (de las masas) y culto (de la élite artística-intelectual); ambos buscan, a su modo, una identidad nacional, mexicana. El arte pictórico de entonces vira hacia el estilo y técnica del muralismo para representar la opresión del pueblo mexicano sufrida a lo largo de siglos enteros, mientras que la literatura y el teatro pugnan por una filosofía que explique el ser mexicano. Es éste el modelo, el *ethos* de 1940, del que Frida escapa a veces con pinturas como *El sueño o La cama voladora*. Quizá esto explica que el cuadro, por lo que se sabe, no participara en ninguna exposición; quizá fue una de las pinturas realizadas para ella misma.

Para finalizar este capítulo, titulado "Frida y su sueño", concluimos lo siguiente:

Frida Kahlo reprodujo su entorno, a veces real, otras imaginado. Lo hizo como una necesidad, en primera instancia, humana. El hombre, en general, representa su realidad, aunque no necesariamente a través del arte pictórico. De algún modo todos reproducimos nuestro entorno, empleando una diversidad de medios posibles; Frida lo hizo pintando.

³⁷ *cf. pos. Gundero, op. cit., p. 11.*

El sueño o La cama voladora, elaborada por Frida Kahlo, posee elementos surrealistas: es una pintura de corte fantástico, que no se rige por lógica o razón. Representa objetos dispares en un contexto que les es ajeno: la muerte de cartón, su cama de postes y ella misma volando en el cielo.

Aunque de hecho la muerte dormía sobre el dosel, la cama, desde luego, no voló por los aires, salvo en algún sueño. Sin embargo, la muerte sobre el dosel, en la realidad, no deja de ser un adorno extraño (¿surrealista?). Sus pinturas ofrecen ese estilo.

La pintura presenta objetos mexicanos, muy del gusto de Frida y Diego. Aparecen no porque buscara un nacionalismo para expresar en sus pinturas, sino para su goce personal. Eso lo dejó a los muralistas, a los tres grandes. Para que cumplieran su papel como cronistas pictóricos.

Su actividad pictórica, introspectiva, era su diario, la afirmación de sí misma.

El sueño o La cama voladora es una de las pinturas más surrealistas que se le conocen, a excepción quizá de **Lo que el agua me ha dado**.

Frida Kahlo se pintó a sí misma, formó su Yo a través de su pintura, casi sin hacer caso de reglas o estilos estrictos que la obligaran a pintar de tal o cual modo. Pintó para sí.

3. Análisis iconográfico de **El sueño o La cama voladora**.

La comunicación visual se produce por medio de mensajes que actúan sobre nuestro sentido visual y, en algunos casos, táctil y auditivo. Cada mensaje emitido por un actor-emisor, cuenta con un soporte, físico-simbólico, formado por diversos elementos como el signo, color, forma, movimiento, textura, etc., en que se sustentan los datos proporcionados a un receptor-observador.

El análisis iconográfico de **El sueño o La cama voladora**, que se presenta en este capítulo, consiste en:

- a) la identificación del género y temática del lienzo;
- b) un acercamiento a su contenido;
- c) la identificación de su forma (elementos y técnicas visuales) y
- d) estilo visual;
- e) la inferencia de un significado denotativo (referente) y connotativo (simbólico);
- f) por último, se descubrirá su carácter de expresión al ser una representación emitida por un sujeto.

Se desmenuzará el *mensaje* **El sueño o La cama voladora**, de Frida Kahlo, para descubrir sus diversos elementos y encontrar su expresividad. Este lienzo contiene propiedades susceptibles de ser analizadas desde la perspectiva de la comunicación humana.

El sueño o La cama voladora fue elaborado por Frida Kahlo, artista que se caracterizó por pintar para darse gusto, como ella misma

expresó,⁵⁸ no por ambición ni gloria; esta particularidad nos permite distinguir los conceptos de comunicación y expresión.

La pintura de Frida Kahlo se aparta del modelo pictórico de su momento: el muralismo; lo que reafirma su obra como una pintura introspectiva, con ella en calidad de referente y destinatario a la vez.

También posee elementos visuales, así como símbolos, que remiten a un significado, de ahí su carácter expresivo. Todo ello además de haber sido realizada bajo un estilo pictórico adecuado a la personalidad de la autora, quien empleó una técnica, el óleo, que permite observar ciertos elementos visuales, como la textura, aun sin hacer uso del sentido táctil.

A continuación se describirá el relato pictórico de **El sueño o La cama voladora**.

3.1. La historia.

El lienzo **El sueño o La cama voladora** muestra a Frida acostada dentro de su estrecha cama de madera; su cabeza reposa en dos almohadas de fundas blancas; a su cuerpo lo cubre una manta de color amarillo, sobre la cual se expande una enredadera, cuyas raíces se encuentran al final del lecho; las verdes hojas, esparcidas por un espinoso y largo tallo, se observan encima de la fazada, los hombros y bajo la almohada y sábanas blancas. El cabello suelto, libre, yace sobre sus hombros vestidos de blanco. La expresión es serena, duerme profundamente.

Arriba, sobre el baldaquín, también duerme con dos almohadas

58 **id.**, **ibid.**, p. 47.

bajo el cráneo, pero sin manta, una descarnada muerte de cartón, que parece sonreír. Su mano derecha sujeta un ramo de flores lilas y rosas, con largas hojas de un verde pálido.

La muerte de cartón, que en realidad sí posó su cuerpo en el dosel, tiene las piernas y el pecho rellenos de cohetes enlazados en una larga cadena. Su estatura rebasa el cuerpo representado de Frida. Esta muerte y los cohetes son manifestaciones típicas de la cultura popular del pueblo de México, muy del gusto de la artista.

Ambas, Frida y la muerte, mantienen el rostro hacia el observador. Ésta última conserva todo su cuerpo en esa dirección, pues no recarga la espalda con ningún soporte; reposa sobre el costado izquierdo y se le ve firme, tensa. El cuerpo de Frida, cubierto por la manta del mismo amarillo que el de las antiguas duelas de la casa azul, se adivina flexible, voluptuoso en unas casi inexpresadas formas. Sus pies, parece, llegan al final de la cama, mientras su cabeza sólo ocupa lo necesario de las almohadas.

Esta cama (suya en realidad) es un peculiar lecho de estilo inglés del siglo XVI, con dosel sostenido por columnas de carácter simple; hecha con madera, molduras de poco relieve y patas talladas en rectángulo, sin adornos. Poseía un espejo en la cara interior del baldaquín, para facilitar el autorretrato mientras Frida se hallaba acostada; el espejo no aparece en la pintura. Tampoco están los retratos de sus amigos y de algunos personajes del mundo intelectual y político de la época.

Es curioso que la enredadera, cuyas raíces parten del final de la cama (no llegan al suelo), se ve como un agregado de la manta, como si formara parte de ella. Su pliegues son los mismos, se dobla la manta y se dobla la enredadera en su manipulable tallo. Con él forma un

camino como la vía de un ferrocarril. El despliegue de sus hojas como estrellas cubre el cuerpo de Frida; sube del vientre hasta llegar a su negra cabellera, sin tocar el rostro.

La cama vuela sobre un clima nebuloso, pero no amenazante. No se sostiene de objeto alguno; está suspendida. Frida y la muerte aparecen en reposo, cual si se encontrarán en tierra firme.

Arrulladas por el viaje (fantástico) rítmico de la cama voladora, olvidadas por el mundo bajo ellas, las tripulantes se abandonan al sueño. Frida cobijada por una planta viva, que se enreda en el amarillo congo de la frazada. La muerte, formada de cohetes como si fueran sus huesos rotos, parece sonreír al observador, aunque hay quien dice que en realidad duerme "a hueso suelto".

3.2. Códigos pictóricos.

En el primer capítulo de esta investigación se determinó que no existe un código icónico general, tal como sucede con la lengua.⁵⁹ En este apartado se presenta el lenguaje particular de formas básicas que posee el lenzo que estudiamos, para determinar el enunciado icónico que genera, además de identificar la simbología empleada en él, a partir de los conocimientos que se tienen acerca de la vida y costumbres de la autora.

Los puntos analizados son los siguientes:

a. Figuras, formas, entorno: el mensaje denotativo de la pintura muestra tres imágenes básicas en una sola: Frida, el lecho y la muerte, sobre un fondo nublado. Es un área pequeña ocupada casi en su

59 Véase, supra, pp. 22-24.

totalidad por la reproducción de la cama, que abarca un gran perímetro de los 98 por 73 cm. del cuadro: unos 70 por 49 cm. aproximadamente. La muerte también cubre un gran espacio de la superficie, se le ve más larga y corpulenta que la figura de Frida, incluso más grande que el dosel en donde descansa (Fig. 3.3. A).

Las figuras están enmarcadas por un sencillo paisaje-entorno: un cielo y profusas nubes, que no oscurecen su fisonomía.

b. Símbolos. En la comunicación visual existen símbolos que identifican estados de ánimo, ciertos conceptos, acciones, organizaciones o direcciones: algunos son muy sencillos, otros rebuscados: los que logran mayor efecto son aquellos caracterizados por su simplicidad visual. Muchos son universales, otros los emplea un selecto grupo.

Dentro del mensaje connotativo del lienzo, el símbolo que se distingue en primera instancia es la muerte, compañera de Frida, una calaca con huesos de cohetes a quien Diego llamaba "tu amante". Es tal vez la muerte de ella misma, tan cercana a lo largo de su existencia, inseparable en el sueño y en las fantasías, como cuando la cama vuela.

La verde vida que la envuelve, a pesar de la muerte, como una enredadera de hojas-estrella y espinoso tallo, es un contraste, una polaridad.

Los cohetes y la muerte de cartón son símbolo de su aprecio a las tradiciones nacionales.

La manta amarillo Congo, distintivo de su gusto.

La muerte sonriente (como cualquier calaca descarnada) muestra en su mano izquierda el ramo floral que Frida tal vez cultivó en el jardín de la casa azul.

Es una fantasía onírica, desatar la imaginación, desatar el sueño, lo

rréal (la sustancia del sueño no es real mientras es sueño, la cama voladora es sueño).

c. Enunciado icónico. Frida sueña que su singular cama la transporta a través de las nubes, en compañía de su somnolienta muerte.

d. Composición. La composición del lienzo se basa en una línea horizontal que divide la escena en dos partes, por un lado, en la fracción superior, la muerte de cartón, con sus huesos de cohetes y un ramillete de flores en la mano reposa sobre el dosel de la cama; en la inferior, Frida duerme dentro de la ropa de cama, cubierta por una frazada amarilla y una enredadera de tallo espinoso; ambas en una cama suspendida entre nubes.

También destaca la perspectiva diagonal, visible en el extremo derecho de las figuras (Fig. 3.2. A).

3.3. Elementos de expresión visual.

Una expresión visual se conforma por una serie de elementos, cada uno de los cuales realiza una función y posee un sitio dentro del conjunto, de tal forma que si algún componente variara su función o cambiara de sitio, la expresión se vería alterada en su significado. Es posible observar una pintura en su conjunto o cada elemento por separado. El artista elige los elementos para su obra, es decir, la estructura, determinando qué elementos y con qué énfasis estarán presentes.

La elección de elementos y su énfasis está en manos del artista. En este apartado serán explicados e identificados en el lienzo **El sueño** o **La cama voladora**, de Frida Kahlo.

COMPOSICIÓN.

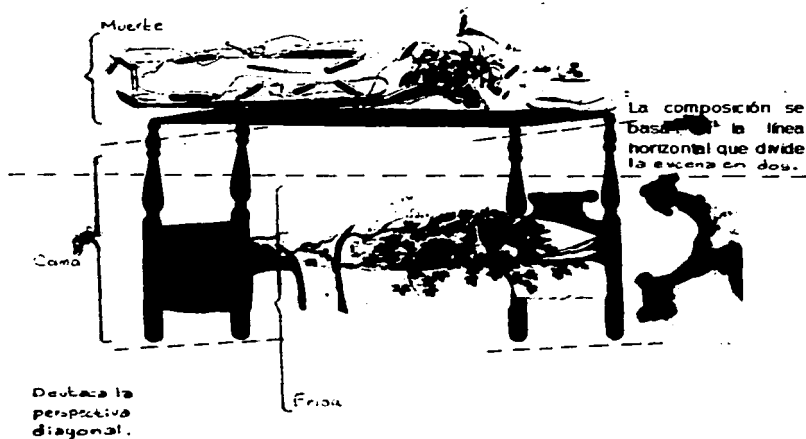


FIGURA 33.A.

a. Punto. "Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual".⁶⁰ Es el elemento que más atracción ejerce sobre el ojo humano; se encuentra profusamente en la naturaleza, sino como círculo perfecto, sí de forma anunciada, pues las cosas de la naturaleza son, generalmente, de lados redondeados.

En la pintura, el punto simple se observa en el hueco de los ojos de la muerte (Fig. 3.3. B).

b. Línea. Está formada por una serie continua de puntos que se encuentran unidos y no es posible observar espacio entre ellos. La línea ofrece una dirección y es precisa. Puede ser ondulada o recta, en las siguientes modalidades:

- a) horizontal,
- b) vertical, o
- c) en ángulo.

Raramente se encuentra en la naturaleza, en cambio es constante en el entorno urbano.

En el lienzo resaltan:

- la recta horizontal en el dosel de la cama;
- la diagonal, por la perspectiva, en el dosel;
- la curva en el cráneo de la muerte, en la cabecera y en la parte superior de los pilares;
- la línea vertical en las patas de la cama (Fig. 3.3. B).

c. Contorno. "La línea describe un contorno".⁶¹ Existen tres contornos básicos, cada uno con características propias y ciertos significados, atribuidos por asociación con algún objeto o actitud

60 *vid. Dondos, op.cit. p. 105.*

61 *vid. ídem.*

humana, aunque también por arbitrariedad. Los tres contornos básicos son:

- a) el cuadrado, con significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero;
- b) el triángulo equilátero, que significa acción, conflicto, tensión; y
- c) el círculo, infinitud, calidez y protección.

A partir de esos contornos básicos se derivan otras formas físicas, naturales o imaginativas, en una combinación prácticamente inacabable.

En la pintura se descubre:

- el contorno circular en la cabeza de Frida y su muerte;
- el contorno cuadrado en el cuadro mismo y en la base que une las columnas finales de la cama;
- el triángulo se descubre en la parte inferior de las patas de la cama en corte rectangular, que asemejan un triángulo invertido (Fig. 3.3. B).

d. Dirección. Los contornos básicos expresan tres direcciones visuales significativas:

- a) el cuadrado, con sus direcciones horizontal y vertical; es la referencia primaria acerca del bienestar del hombre, de su equilibrio;
- b) el triángulo, con su dirección diagonal, fuerza direccional inestable y provocadora, casi subversiva; y
- c) el círculo, cuya dirección es curva, asociada al calor y a la repetición.

En **El sueño o La cama voladora** se pueden observar las cuatro direcciones básicas:

- horizontal en el baldahín;
- vertical en las patas de la cama;
- diagonal en el baldahín en perspectiva; y

- curva en las cabezas de Frida y la muerte, en las almohadas, en las columnas, en las nubes (Fig. 3.3. B).

e. Escala. "Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros";⁶² la escala es el tamaño relativo de las figuraciones dentro del campo visual; en la pintura generalmente se establece a partir de la figura humana, que esté presente en la obra.

En el lienzo, la escala está determinada sobre la figura humana de Frida, por lo menos en lo que respecta a su cama. La muerte de cartón tiene un tamaño más grande proporcionalmente respecto al lecho y a Frida, cuya estatura real fue de 1.55 mts.; es probable que en realidad su tamaño rebasara la estatura de la pintora (Fig. 3.3. B).

f. Dimensión. Es una característica del mundo real, en cualquier dirección que fije nuestra visión estereoscópica binocular, sin embargo, las representaciones visuales son de carácter bidimensional. Dentro del campo de la pintura, la perspectiva, surgida en el Renacimiento, dio lugar a la posibilidad de observar una imagen como real, con la salvedad de contemplarla desde una posición única y estática, al variarla, el efecto se pierde. En cambio, en la escultura, arquitectura y artesanía, la dimensión real es un elemento dominante, por el volumen real de tales representaciones.

La ilusión de dimensión se logra a partir de la perspectiva, que tiene normas y reglas para su empleo, así como el uso de luces y sombras. Su objetivo es producir una sensación de realidad.

Las tres figuras principales de *El sueño o La cama voladora* poseen perspectiva, sobre todo la cama, que las relaciona entre sí; respecto al cielo, al ocupar un segundo plano y servir de fondo a las

figuras principales, pareciera poco profundo, pero al observar la pintura con detenimiento se descubren matices borrosos y azulados, lo que indica lejanía, según la perspectiva aérea (Fig. 3.3. B).

g. **Movimiento.** Es una de las fuerzas visuales más predominantes en la experiencia humana; en las representaciones visuales sólo existe en medios como el film y la televisión, bajo el fenómeno fisiológico de la persistencia retiniana. "La sugestión de movimiento en formulaciones visuales estáticas es más difícil de conseguir sin distorsionar la realidad, pero está implícita en todo lo que vemos".⁶³ De nuestra experiencia con el entorno real se deriva la sensación de movimiento en una imagen visual estática que persiga conseguir esa sensación; es un mecanismo similar al que sucede cuando observamos una imagen en blanco y negro, con una serie de tonalidades que logran que la aceptemos como representante de una realidad, aún cuando el mundo sea en color.

Una pintura, una fotografía o el diseño de un tejido pueden ser estáticos, pero la magnitud de reposo que proyecta compositivamente puede implicar un movimiento como respuesta al énfasis y a la intención del diseño del artista.⁶⁴

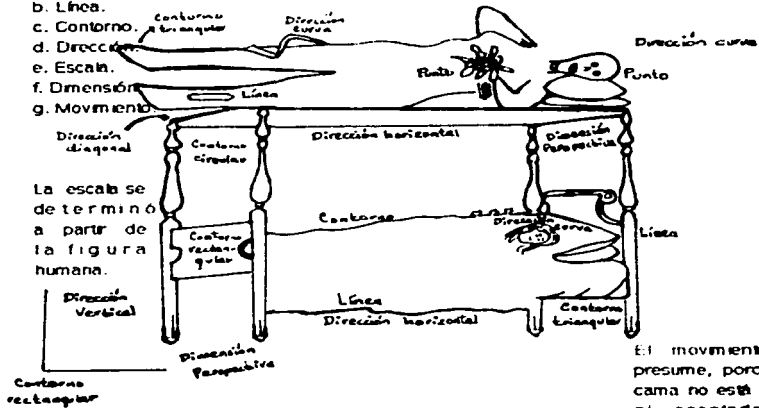
El movimiento no se presenta en *El sueño o La cama voladora*, al menos de manera explícita. Se presume, porque la cama no está sujeta ni asentada en superficie alguna. La pintura provoca la sensación de que flota, aún cuando no utiliza ningún instrumento visual convencional, como lo serían las líneas paralelas al contorno de las figuras, para demostrar movimiento (Fig. 3.3. B).

63 *vid. Gótzsche, p. 118.*

64 *vid. ídem.*

ELEMENTOS DE EXPRESIÓN VISUAL.

- a. Punto.
- b. Línea.
- c. Contorno.
- d. Dirección.
- e. Escala.
- f. Dimensión.
- g. Movimiento.



sin embargo, no se usaron los signos convencionales (líneas paralelas al contorno de las figuras: II) que indican movimiento.

FIGURA 3.3. B.

h. Tono. Son las intensidades de claridad u oscuridad del objeto representado, realizadas a través de gradaciones entre negro y blanco, que en su caso más identificable llegan a ser trece. El pigmento es empleado en la pintura cuyo referente (figurativo) se pretende representar en detalle, para emular el tono natural; el tono es uno de los mejores instrumentos para lograr una perspectiva; para emular un escenario real.

Pese a que el mundo es *a todo color*, en el campo del arte podemos aceptar representaciones monocromáticas; los tonos variables de gris (en cine, pintura, fotografía) representan un mundo que no existe, pero que accedemos a creer; la diferencia tonal hace identificable cada elemento representado, objetos, cosas, personas, expresiones, fenómenos, referencias ambientales, distancias, etc.

En **El sueño o La cama voladora** hay más línea y color, por lo que la luz pareciera frontal y plana, sin embargo es lateral. Las tonalidades más oscuras se observan en la base de las columnas finales, en la cabecera y en el espacio entre nubes. Esto indica que la luz parte del extremo derecho al observador, pues en las superficies opuestas se observan sombras. También se observa tonalidad más oscura en una cara de las patas, opuesta al origen de la luz, así como en el grosor del dosel (el extremo izquierdo). El espacio entre nubes varía en intensidad; en el extremo derecho al observador es púrpuro, mientras que en el izquierdo es azul (Fig. 3.3. C).

i. Color. Tiene afinidad con las emociones y es asociado con ciertas cosas o comportamientos. Tiene tres dimensiones:

a) matiz (*hue*), que es color mismo, el croma; existe una gran variedad, pero son tres los primarios: amarillo (próximo a la luz y al calor), rojo (emocional y activo) y azul (pasivo y suave). Sus

combinaciones producen una amplia gama.

b) saturación, que se refiere a la pureza del color respecto al gris; los colores más saturados son favoritos de los niños; los menos apuntan hacia cierta tranquilidad.

c) brillo, es una dimensión acromática, que va de la luz a la oscuridad.

El color no constituye un valor absoluto e invariable, su percepción viene modificada por la interacción con los colores contiguos, "con los que compone una verdadera sintaxis".⁶⁵ Esta interacción cromática relativiza el simbolismo que se adjudica a los colores como matiz individual, ya que "un rojo junto a un violeta no significa lo mismo que un rojo junto a un amarillo, aunque ambos rojos se definan por idéntico matiz, brillo y saturación".⁶⁶

La percepción del color es una de las partes más emotivas del proceso visual, tanto por el significado que pudiera asignarsele como por la inclinación que el observador tenga hacia él.

A través de la observación del lienzo se identifica una serie de matices que probablemente fueron empleados, sin embargo, es posible que en realidad el colorido de **El sueño o La cama voladora** haya surgido de mezclas y no de pigmentos puros. La pintura presenta tres matices principales:

- amarillo cadmio en la frazada que cubre a Frida;
- café-ocre en la cama de madera;
- blanco en la muerte, la ropa de cama, el vestido de Frida y las nubes.

65 *vid. Górriz, op. cit., p. 100.*

66 *vid. Gombrich, op. cit., p. 81.*

También se encuentran:

- verde cinabrio (verde hoja) en la enredadera;
- verde zinc claro en las hojas del ramo que sujeta la muerte y en su hilado de cohetes;
- lila en algunas flores;
- amarillo nápoles rojizo en otras flores *rosas*;
- el ocre-carne del rostro de Frida;
- negro en su cabellera y algunos puntos pequeños;
- púrpura y violeta permanente (quizá de un azul cobalto) en los espacios entre nubes;
- gris mir para las sombras (Fig. 3.3. C).

Ningún matiz se encuentra saturado, más bien varía su intensidad; por ejemplo: la manta amarilla muestra diversos puntos de brillo en los cuales la saturación no está presente. También se observa brillo en los cohetes de la muerte.

Frida Kahlo le asignó un significado a ciertos colores, algunos de los cuales se observan en el lienzo:

Verde: luz tibia y buena

café: color de mole, hoja que se va. Tierra.

amarillo: locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría.

verde hoja: hojas, tristeza, ciencia. Alemana entera es de este color.

azul cobalto: electricidad y pureza. Amor.

amarillo verdoso: más locura y misterio. Todos los fantasmas usan traje de este color...o cuando menos ropa interior.

azul marino: distancia. También laamura puede ser de este azul.

magenta: ¿sangre? ¡Pues quien (sic) sabe!¹⁷

Es notable el matiz de la frazada que la cubre: amarillo, que, según la pintora, significa locura, miedo y enfermedad, pero también "parte del sol y alegría"; son estas emociones las que la cobijan mientras ella duerme despreocupada. También se ve cubierta de tristeza con el verde hoja de la enredadera (recuerdos de Alemania, tierra de su padre). El amarillo verdoso no se encuentra en combinación, sin embargo, ambos (verde-amarillo) visten su cuerpo y rodean su cabeza: ¿misterio, locura?, al menos eso le significaron a Frida.

Está presente el "color de moho, de tierra", en la madera de su cama. El azul cobalto, la pureza y el amor, se encuentra en algunos contornos de las nubes, junto a las que cuelga (¿vueta?) el lecho.

j. Textura. "Es el elemento visual que frecuentemente sirve de 'doble' a las cualidades propias del tacto",⁶⁸ puede ser vista, no sólo palpada. El juicio del ojo suele corroborarse con el tacto real, sin embargo, en algunas expresiones visuales la textura no existe frente al tacto, es decir, es una ilusión, por ejemplo la rugosidad del tronco de un árbol en una fotografía, cuya superficie se encontrará lisa; en el caso de la pintura es posible percibir cierta rugosidad por el pigmento ungido. En todo caso, la textura puede ser vista y/o sentida, emulada por un minucioso detalle en la expresión visual.

Gracias a la técnica empleada: óleo, se admira la textura estriada en la madera del lecho, en las columnas y en la base cerca de los pies. También la sedosidad de la frazada, en los pliegues que se forman sobre la figura de Frida, y el tallo, espinoso, que también se pliega; sus almohadas son blandas; las de la muerte se ven compactas, no tan flexibles. Los negros cabellos se representan sedosos (Fig. 3.3. C).

h. Tono.
i. Cdor.
j. Textura.



FIGURA 3.3.C.

76

3.4. Técnicas de expresión visual.

Una expresión se compone de contenido y forma; el contenido de las expresiones visuales está íntimamente ligado a la forma, ambos son uno solo. En su totalidad, la pintura, como otras expresiones visuales, puede encerrar un mensaje y un significado, enmarcados en un diseño y orden, que puede descubrirse cuando se observa la interacción de opuestos. Las técnicas visuales manipulan los elementos con cierto énfasis para lograr un determinado fin en el mensaje.

En este apartado se explicarán algunas técnicas visuales, señalando su opuesta y su aplicación al lienzo **El sueño o La cama voladora**.

a. Equilibrio (inestabilidad). Su importancia radica en satisfacer la necesidad de equilibrio (de un centro de gravedad) del observador.

En la pintura de Frida Kahlo se observa la cama, en donde reposan las figuras restantes, suspendida en el cielo, sin embargo no tiene inclinación hacia lado alguno y se le ve estable; hay equilibrio (Fig. 3.3. D).

b. Simetría (asimetría). Consiste en el equilibrio axial o del eje, en donde a cada unidad situada a un lado de la línea central (real o imaginaria) corresponde otra unidad exacta; Dondis afirma que es un elemento aburrido en una expresión visual.⁶⁹ Existe otro equilibrio relacionado con la posición de los objetos representados, para compensar el peso.

El lienzo no presenta simetría exacta; en cambio, sí cuenta con igualdad de proporción en el peso de cada lado de la línea vertical-

69 **vid. Dondis, p. 138.**

horizontal imaginaria (Fig. 3.3. D).

c. Regularidad-Irregularidad. Estriba en favorecer la unidad de elementos ordenados; se opone a lo insólito e inesperado.

La pintura es uniforme en sus elementos: muerte, cama y Frida; los tres forman una unidad y pertenecen al mismo mundo, a más de que en realidad compartieron el espacio de una habitación en la casa azul. Sin embargo, también presenta cierta irregularidad en el cielo como fondo, ya que es inesperado; también irregular la distancia entre nubes, que es más recargada en el extremo derecho al observador, mientras que en el izquierdo es menos notoria (Fig. 3.3. D).

d. Simplicidad-Complejidad. A partir del orden se observa menor o mayor simplicidad en el diseño visual; ésta técnica se opone a la complejidad o a las elaboraciones secundarias; busca el carácter directo y simple de las formas representadas.

El lienzo presenta simplicidad en el fondo, que asemeja un cielo lleno de nubes; también muestra complejidad en la representación de la muerte con un ramillete de flores lilas y rosas, así como en la enredadera que cubre el cuerpo y cabeza de Frida, en su cama; ambas imágenes se perciben secundarias a las figuras de Frida y la muerte. Las partes aledañas no exhiben formas complicadas (Fig. 3.3. D).

e. Economía-Profusión. Ordenación frugal en el empleo de elementos, opuesta a la profusión, que se recarga en ellos y presenta adiciones al tema central.

En el lienzo hay economía, en su aspecto general; no obstante, en las figuras de la muerte y Frida se observa profusión, sobre todo en el área de la enredadera, las flores y los cohetes, que son una segunda idea de la expresión visual: Frida y su muerte duermen en el lecho entre nubes (Fig. 3.3. D).

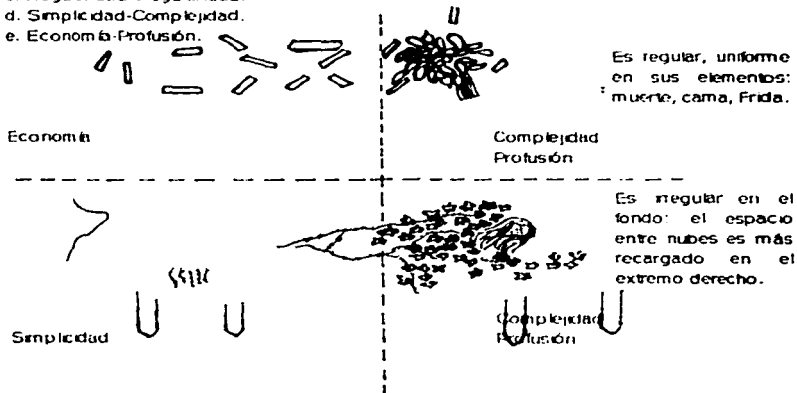
ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Las expresiones en El sueño y La cama voladora

Kapreaga Lugo Ramirez

TÉCNICAS DE EXPRESIÓN VISUAL.

- a. Equilibrio (inestabilidad).
- b. Simetría (asimetría).
- c. Regularidad-Irregularidad.
- d. Smplicitad-Complejidad.
- e. Economía-Profusión.



Equilibrio: la cama está suspendida,
pero se encuentra estable.

No hay simetría exacta.

FIGURA 3.3. D.

f. Unidad (fragmentación). "La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente";⁷⁰ la fragmentación es la aparición de espacios entre los objetos representados sin que se forme una sola imagen básica.

Hay unidad en los elementos de *El sueño o La cama voladora*, es una imagen formada por tres figuras principales: la muerte, el lecho y Frida (Fig. 3.3. E).

g. Retención (exageración). La retención muestra los componentes (mínimos) en ocasiones detalladamente; la exageración hace énfasis en ellos, los amplía para exhibir el detalle.

La retención es una constante en *El sueño o La cama voladora*, ya que no se encuentra algún elemento ampliado para delinear sus elementos pormenorizados; sin embargo; sí se tratan representaciones como las flores, la enredadera y el rostro de Frida que, sin tener aumento en su tamaño, de acuerdo a la escala elegida, muestran su conformación y/o expresión en detalle. La muerte aparece de mayor dimensión, pero ello quizá se deba a su tamaño real respecto al de Frida (Fig. 3.3. E).

h. Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad sugiere un orden convencional; "sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual";⁷¹ la espontaneidad es la aparente carencia de un plan.

Hay predictibilidad en Frida y su cama en un mismo espacio, unidas; la espontaneidad la expresan elementos como la muerte, la enredadera, las flores, los cohetes como huesos, el escenario celeste...

70 *vid. ibidem*, p. 95.

71 *vid. ibidem*.

todo ello junto. Sin embargo, si el observador tiene conocimiento acerca de las actitudes y costumbres de Frida Kahlo, no tendrá por espontánea la aparición de la muerte (Fig. 3.3. E).

i. Realismo (distorsión). Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo que poseemos acerca de lo que es real: una imagen nítida, proporcional, etc; algunos medios permiten crear una expresión visual distorsionada de acuerdo a los intereses que se propongan o el énfasis que se le quiera dar a algún elemento: esa herramienta se denomina efectos (ilusiones ópticas).

La imagen del lienzo es técnicamente real en tanto que no hay distorsión o trucos; posee un contorno regular y posible, la escala es proporcionada, los colores son reales, etc. Aunque tiene características surrealistas y lleva de antemano la distorsión de una realidad,⁷² el lienzo no presenta aspectos que engañen al ojo, como algunos propios de medios electrónicos de comunicación. (Fig. 3.3. E).

j. Actividad-Pasividad. Es una técnica visual que refleja el movimiento a través de una sugestión y/o el uso de signos convencionales para ello.

Las figuras del lienzo (muerte, Frida, cama, flores, cohetes, enredadera) se encuentran en reposo; la cama, suspendida en el aire, no se muestra oscilante. Se supone un movimiento suave porque el escenario es un cielo con nubes, no obstante, la actividad no es explícito.

72 véase, entre otros, pp. 87-88.

TÉCNICAS DE EXPRESIÓN VISUAL.

- f. Unidad (fragmentación).
- g. Retención (exageración).
- h. Predictibilidad-Espontaneidad.
- i. Realismo (distorsión).



Hay unidad en los elementos, es una
técnica formada de tres principales:
la muerte, el lecho y Frida.

La imagen es técnicamente real, no hay distorsión, aunque el carácter surrealista que posee, lleva de antemano la distorsión de una realidad.



La imagen está detallada sin exageración.

Espontaneidad: erredadera, muerte, flores, cohetes, cielo... compartiendo el escenario.

Hay retención en la imagen; no se resalta ningún punto específico.

Predictibilidad: Frida en su cama.

*Al formar parte de la vida cotidiana de Frida, constituye un indicio de predictibilidad.

FIGURA 3.3. E.

k. Profundo (plano). Se determinan por el uso o ausencia de perspectiva, reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, efectos de luz, sombras, dimensión.

La imagen posee un fondo; las nubes tienen espacios hondos (en matices más fuertes), aunque esto no concuerda con la dimensión de la cama, que parece sobrepuesta, quizá debido a la ausencia de sombras que ésta imprimiría en las nubes, comprensible, pues el escenario es un cielo casi infinito y la silueta de las figuras se perdería en el fondo. Sin embargo, el carácter azulado en las nubes indica lejanía, señal de profundidad. El lecho sí posee perspectiva, notable sobre todo en las esquinas del dosel, pero presenta desperfectos en la coincidencia diagonal de las patas.

l. Singularidad (yuxtaposición). Consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con ningún apoyo de otro estímulo visual.

El **sueño o La cama voladora** es un tema individual, con subtemas como la presencia de la erredadera cubriente, el ramillete en la mano de la muerte o sus huesos-cohetes. No hay información alterna en distinto lenguaje.

m. Aleatoriedad (secuencialidad). Es la concatenación de mágenes con uno o más mensajes, de manera rítmica.

El **sueño o La cama voladora** es una sola imagen, no hay secuencialidad.

n. Agudeza (difusividad). La imagen es nítida.

Sintaxis visual:

Entenderemos por sintaxis visual el orden general que guarda la imagen respecto a su equilibrio, nivelación y atracción de figuras representadas, como se muestra a continuación.

a. Equilibrio (tensión). El equilibrio es una de las referencias básicas para el ser humano, relacionada con la supervivencia, es por ello que la diversidad de representaciones elaboradas por él mismo poseen un centro de gravedad distinguible. La presencia de los ejes vertical y horizontal, a través de los cuales se acomodan los elementos, son los factores que miden el equilibrio del modelo de imagen o *pattern*. El constructo horizontal vertical es la relación primigenia del ser humano con su entorno, que compensa los determinados pesos en los cuatro ángulos del *pattern*. El contorno cuadrado y su derivado, el rectángulo, así como el triángulo equilátero, evidencian la presencia de un equilibrio declarado; el círculo puro refleja tensión, rueda sin firmeza, no tiene estabilidad.

El sueño o La cama voladora tiene como contorno principal un rectángulo imperfecto en tanto que sus superficies no son rectas consecutivas; en la parte superior, la muerte sobre el dosel posee líneas onduladas, mientras que en la inferior, los pies de la cama rompen la línea horizontal; las dos verticales se observan con mayor claridad. Los cuatro ángulos del cuadro constan de una cantidad similar de formas, líneas y elementos; la pintura se ve compensada en su áreas axiales. Los contornos son suaves, no rígidos, sin embargo, no se observa el fenómeno de tensión.

b. Nivelación (aguzamiento). Son dos polos que significan armonía y estabilidad (equilibrio), por un lado, y lo inesperado y generador de

tensiones, por otro, representado por contornos como el círculo o por mayor peso en una área específica del *pattern*. La composición **El sueño o La cama voladora** está nivelada en sus cuatro ejes.

c. **Atracción-Agrupamiento**. Este fenómeno de síntesis consiste en la proximidad entre figuras al grado que los puntos amonken y la representación se vea como un todo y no cada componente por separado, alejados unos de otros.

En **El sueño o La cama voladora**, las tres figuras principales, Frida, la cama de madera y la muerte de cartón se ven como una sola, casi sin modificaciones por el fondo de nubes o por los elementos secundarios: enredadera, flores, cohetes y ropa de cama.

También se observa un agrupamiento entre esas figuras principales y secundarias, lejanas del fondo porque difieren en los elementos de color, tonalidad, luz y sombra, textura y tamaño.

3.5. Estilo visual.

El modo de expresión es resultado, en buena medida, del esqueleto humano-social del sujeto, del entorno cultural en que se ha desarrollado o al que tiene acceso. Explica el arquitecto Louis Sullivan:

No puedes expresarte, a menos que tengas un sistema previo de pensamiento y percepción; y no puedes tener un sistema previo de pensamiento y percepción, a menos que tengas un sistema básico de vida.⁷³

Observamos el mundo a través de la lente de valores compartidos, estatutos convencionales, o en ocasiones sus opuestos; respondemos

bajo la misma influencia, expresamos con nuestra naturaleza socio-particular. Dentro de la historia humana han surgido diversas maneras de expresar, diferentes estilos que buscan ensayar formas nuevas. La creación de imágenes visuales no queda al margen de las circunstancias y los estilos para lograrlas se diferencian en la selección compositiva de elementos y técnicas, la elección del medio y su peso sobre la forma y el contenido, además de la finalidad que se persiga con la imagen. En las artes visuales, el estilo es la síntesis última de todas las fuerzas y factores, su unificación.⁷⁴

Existen muchos estilos artísticos, algunos identificados por su momentos histórico, otros por su lugar de origen, otros más por la metodología que los rige. Donis Dondis reconoce cinco tipos de estilo visual: primitivo, expresionista, clásico, embellecido y funcional. Otros estilos tienen relación con una o varias de estas categorías generales. Sin embargo, en cada uno de ellos prevalece el estilo propio de cada artista, que le da una perspectiva única a las particularidades de cada forma.

Así pues, tenemos que la selección del medio, soporte de la imagen visual, su influencia sobre las posibilidades del mensaje, la razón que motiva a crear la imagen y las técnicas elegidas, dan por resultado una expresión, individual o colectiva, que presenta ciertos matices de influencia del entorno social, físico, político y psicológico que rodea al autor. Se crean imágenes para la supervivencia (ejemplo: el arte rupestre como estrategia para la caza), para efectuar la comunicación social (ejemplo: mensajes difundidos por televisión) o para la expresión personal. La pintura, soporte artístico, ofrece una variada gama de

⁷⁴ *vid. ibidem*, p. 151.

técnicas, como el óleo, considerado por muchos como un medio idóneo para la expresión personal.

El sueño o La cama voladora es una expresión pictórica, elaborada al óleo, cuya finalidad es la manifestación personal de su autora. Posee elementos constitutivos que la identifican con el estilo primitivo, aunque es declarada su influencia surrealista; en todo caso, los postulados de la escuela surrealista mantienen características observables en el estilo primitivo. La simplicidad y sencillez de formas, casi de carácter infantil, son inherentes al modo primitivo, que es como la despreocupación del niño por el detalle estético y su temeraria tendencia al todo sincrético, un deliberado desprecio por el detalle. Las pautas que rigen al surrealismo son muy semejantes; Jorge Alberto Manrique explica que es entender la realidad de una manera abierta, profunda, sin prejuicios, lo que es casi sólo posible en la infancia o en las sociedades bárbaras.⁷⁵

El surrealismo, cuyo nombre traducido del francés *surréalisme* al idioma español le demeritó significado, dándole una connotación inferior, baja, siendo que en realidad su significado es superrealismo (realismo superior, hondo), consiste en hurgar en lo humano, en las profundidades del ser. Es una actitud inconsciente (como la libre asociación, de Sigmund Freud), disfrazada por la batalla social de todos los días que exige racionalidad:

Es un mundo fantástico en el que estamos presentes cuando hemos sido locos (...) El surrealismo es más que una modalidad de arte, es la expresión de una realidad suprema, distinta a la que conocemos.⁷⁶

75 *id.*, Manrique, Jorge Alberto, *Surrealismo y Surrealismos en América*, 1936.

76 *idem.*

El estilo primitivo se expresa con las siguientes técnicas visuales: exageración, espontaneidad, actividad, simplicidad, economía, ausencia de profundidad, irregularidad, redondez y colorismo; **El sueño o La cama voladora** presenta: espontaneidad, actividad (presumible), simplicidad, economía y colorismo, es por ello que su estilo se asocia al primitivo, a más de que se le ha señalado como perteneciente al surrealismo, condición comprensible dadas las similitudes entre ambos estilos.

La temática de la pintura es una distorsión de la realidad, que puede ser posible en un sueño, lo cual constituye una de las particularidades surrealistas: expresar a manera de sueño. Aunque posee elementos reales en su representación, como la imagen de Frida, su cama de madera y una muerte de cartón que descansa sobre el dosel, todo ello contenido en un ambiente celeste, sin estar asido a tierra firme, es una situación quimérica. Por otro lado, la enredadera que cubre el cuerpo de Frida, los cohetes que parecen huesos de la muerte, el ramo de flores que ésta sujeta en una mano y su presencia misma, es un embuste a la cordura; ver estas imágenes compartir un escenario produce confusiones, pues no parecen tener conexión entre sí. Eugène Delacroix escribió en su diario (1840): "lo que caracteriza las verdaderas obras maestras es que producen este tipo de sorpresas, una insostenible mezcla de lo ideal con lo real".⁷⁷

Jorge Alberto Manrique explica que existen dos tipos de surrealismo, uno que es la descripción de otra realidad, pensada, imaginada o soñada, como pudiera ser el caso de **El sueño o La cama**

⁷⁷ Cf. 205. Moreno Villarreal, Isaac, "Eugène Delacroix, Duro", en *Biblioteca de México*, p. 211.

voladora, en donde Frida sueña que su cama la transporta, a ella y a la muerte de cartón, a través de las nubes, mientras duerme, una tapada con la manta de un amarillo intenso y con una enredadera verde de tallos espinosos, la ora con un ramillete en su mano izquierda, mostrando un hilado de cohetes en todo su cuerpo. El otro tipo es **aquí descubrir**, en el acto mismo de la creación, de manera casi espontánea, otra realidad en el momento mismo de plasmarla; es un libre descubrir.

El estilo visual del lienzo es el surrealismo, que **relata** una realidad no mundana, emparentado con el estilo primitivo, lleno de colorido, elementos espontáneos, como la enredadera o los cohetes; movimiento supuesto de la cama (deducido por la suspensión en el aire) y algunos fragmentos de carácter simple en la obra, como el fondo de nubes. Es una representación llevada a cabo con mágenes de formas sencillas pero claras; con perspectiva y sombras, lo que indica que la superficie no puede ser plana.

En el siguiente apartado se presenta **El sueño o La cama voladora** como fenómeno expresivo.

3.6. La expresividad.

"El artista percibe el motivo (percepto) y lo representa (obra)".⁷⁸ El arte pictórico es elaborado deliberadamente por un sujeto que busca "sacar fuera" (emitir, lanzar) la impresión recibida sensorialmente (a través de la percepción) del entorno, parte de él o de alguna escena imaginada (ideoescena); a este sujeto podemos denominarlo emisor, en tanto expresa (emite, presiona hacia afuera) la idea del percepto o

78 **van. Arnheim, op. cit., p. 40.**

ideoescena por medio de diversos soportes físicos. **El sueño o La cama voladora** es la representación de una ideoescena originada en la mente de su autora, Frida Kahlo, quien empleó sus habilidades manuales e intelectuales para ello.

El arte pictórico es un estímulo visual elaborado por uno o varios sujetos; puede ser considerado: privado (con uno o muy pocos destinatarios, selectos) o público (con fines prácticamente masivos), según la intención de su productor. El muralismo mexicano es un ejemplo de arte pictórico elaborado para el pueblo, teniendo como referente al mexicano y su situación histórico-social. **El sueño o La cama voladora**, en cambio, es una pintura cuyo objetivo era convertirse en medio a través del cual Frida Kahlo externara sus experiencias, sueños y fantasías. Mientras el muralismo buscaba ser una crónica mexicana, con acceso al sujeto común, **El sueño o La cama voladora** cumplía otros fines: su temática, a pesar de poseer motivos nacionales, como la muerte de cartón, no pertenece al modelo pictórico de su momento (1940), consistente en la construcción de una identidad nacional; es, como muchas otras pinturas de Kahlo, introspectiva, dirigida a ella misma, como su imagen en un espejo.

El sueño o La cama voladora es un estímulo visual perteneciente al mundo cultural visible,⁷⁹ cuyo fin no es llegar a la masa, ni siquiera considera un receptor (a excepción de la autora), no obstante la existencia de numerosos sujetos-observadores; éstos no tuvieron participación y/o presencia durante la elaboración de la imagen. Es posible suponerle como finalidad ser un diario pictórico, con ella misma de referente.

79. *vid. supra*, p. 7.

El sujeto observador que percibe la pintura es capaz de identificar su referente: Frida, la cama, una muerte, flores, cielo, etc., es decir, es capaz de comprender el significado primario de la expresión: la denotación o referencia inmediata. Si posee datos biográficos de Frida reconocerá la cama de columnas, su obsesión por la muerte, el significado que le atribuía al color amarillo en la frazada: locura, y al verde en la enredadera: tristeza; su gusto por las flores y su tendencia a retratarse, frecuentemente con expresión seria o triste, además de su tendencia a pintar con un estilo similar al surrealismo; todo ello conforma el mensaje connotativo, moldeado parasitariamente sobre el significado denotativo. El sujeto que conozca esto o más participará de la emoción que Frida plasmó en la pintura, además de suponer, equivocadamente o no, que quiso expresar tal o cual sentimiento, ésto desde su propia perspectiva (subjetiva) de observador.

Como ya se mencionó antes, las funciones del lenguaje fueron establecidas por Roman Jakobson a partir de una definición del proceso de comunicación que implica como elementos a:

- a) sujeto que emite un mensaje,
- b) sujeto que entra en contacto con el mensaje,
- c) medio a través del cual se envía el mensaje,
- d) mensaje, expresión, contenido.⁸⁰

Las funciones, aplicadas al lienzo que nos ocupa, son las siguientes:

1. La función referencial se centra en el objeto de la comunicación y establece la relación entre el mensaje y el objeto a que se refiere; es la función por la que se capta el exterior, que recoge el hecho.

80 ver. supra., pp. 24-25.

Esta función trata la relación existente entre el lienzo **El sueño o La cama voladora** y su referente: Frida Kahlo, su cama y una muerte de cartón.

2. La función emotiva se centra en el emisor, establece la relación entre el mensaje y su enunciación; opera a nivel subjetivo; informa acerca del productor del mensaje e inscribe a la persona en el discurso.

Esta función se efectúa con la relación entre Frida Kahlo y su actividad pictórica como expresión.

3. La función conativa se centra en el destinatario, establece su relación con el mensaje; es la función implicativa por la cual se inscribe al destinatario en el mensaje y lo transforma en participante y lo moviliza para inscribirlo en la comunicación.

A este respecto no puede establecerse con seguridad la presencia de un destinatario, ya que no se trabaja con un modelo de comunicación social expreso, sino con una pintura de la que se intenta descubrir su carácter expresivo y, sólo entonces, ubicarla en el sistema de comunicación social, aun sin destinatario manifiesto. No obstante, es imposible dejar de lado al observador de la obra, quien juega un papel importante al interpretar la expresión y descubrir el *mensaje*⁸¹ que la autora plasmó en él, valiéndose de su juicio y de todo cuanto conozca acerca de la autora y su pintura.

4. La función poética (o estética) se centra en el mensaje y establece con él memo su relación; da razón sobre el trabajo realizado entre los signos mismos; cuando prevalece sobre las demás funciones, transforma cualquier mensaje en obra de arte.

Se trata, en este punto, de la obra misma **El sueño o La cama**

81 La pintura es una expresión visual, elaborada con técnicas semejantes a las empleadas en la comunicación visual, no obstante, al presentar un receptor oculto, no involucrado directamente en su elaboración, no se puede considerar mensaje como tal (elaborado para un público cuyo perfil está definido).

voladora, caracterizada por algunos críticos de arte como perteneciente al movimiento pictórico surrealismo.

5. La función lírica se centra en el canal o en el contacto y define la relación entre el emisor y el canal de emisión; verifica el funcionamiento del contacto, se encarga de abrir el canal de comunicación y mantenerlo abierto.

En realidad no hay un canal abierto deliberadamente; Frida pintaba para sí. En todo caso, si lo hubiera, queda eternamente abierto en función de ser una expresión (*mensaje*) perdurable en tiempo y lugar.

6. La función metalingüística se centra en el código; pone en relación al mensaje con la lengua o con los sistemas semióticos utilizados para comunicar; es la función de lo explícito, de las aclaraciones, de la explicación; define el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.

El *mensaje* *El sueño o La cama voladora* es una representación icónica conformada por códigos pictóricos específicos, como la técnica óleo sobre tela, producida bajo algunos preceptos de la escuela surrealista, así como de la imagen, la simbología y los elementos de comunicación visual, con los cuales es posible asignarle un significado.

Jakobson explica que los mensajes asumen todas las funciones; la diversidad de ellos reside en la jerarquía de una o de otra. En el caso de *El sueño o La cama voladora*, la función predominante es la poética o estética, su importancia radica en el *mensaje* y los signos que la conforman.

Cabe insistir en no olvidar que Frida Kahlo fue una artista de renombre (actualmente lo es), por lo que su obra está destinada a ser observada y por ello contar con sujetos que entren en contacto con su expresión.

Elaborar representaciones es un medio de manifestar datos visuales sin que el autor busque necesariamente que sus semejantes

acudan a ellos para recibirlos, aceptarlos, analizarlos, etc. Es expresar sin una intención comunicativa, pues el autor busca satisfacer una necesidad de manifestar lo que del mundo ve, sabe, imagina, siente, etc. La palabra expresión lleva implícita etimológicamente una acción: presionar hacia afuera; es una parte esencial de los procesos mentales de percepción; el ser vivo recibe información del mundo a través de sus sentidos, el ser humano busca imitarlo o representarlo: manifestar lo que ha visto. La expresión humana es sólo una parte de un universo de expresiones.

Conviene insistir, entonces, que expresión es el fenómeno que tiene lugar cuando un sujeto elabora un estímulo sensible (es decir, que se percibe a través de los sentidos) que hace referencia a una escena, objeto, persona, etc, real o imaginaria; tal estímulo puede afectar las áreas de proyección visual del cerebro de un eventual observador. La primera fase del proceso, que atañe al individuo productor del estímulo, puede suceder independientemente de que el observador entre en contacto con éste.

El modelo dialéctico de la comunicación se conforma de cuatro elementos, ya definidos con anterioridad: actores, instrumentos, expresiones y representaciones⁶², que interactúan dentro del proceso comunicativo. Una expresión puede ser considerada componente de este modelo dialéctico siempre que tenga conexión con los piezas restantes. Si carece de tal enlace, la expresión termina por ser expresión (datos visuales, o de la naturaleza que sean, externados con intenciones no comunicativas, sino de manifestación del autor) y el modelo dialéctico

62 ver. supra, p. 70.

dialéctico de la comunicación no se cierra a sus cuatro elementos.⁸³ Es el caso de **El sueño o La cama voladora**, cuyo objetivo no es el proceso comunicativo, sino el fenómeno de la expresión. Sin embargo, lo consideramos como expresión dentro del sistema de comunicación, ya que:

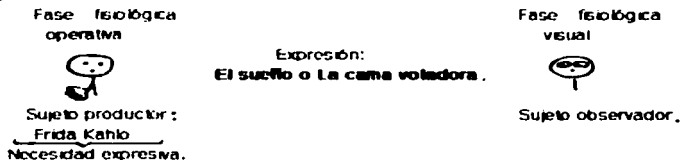
a) es elaborada por un actor expresivo: Frida Kahlo;

b) existen las sustancias naturales: lienzo y pigmento, que han sido moduladas, es decir, se les ha realizado un trabajo expresivo: sobre el lienzo se han vertido pigmentos para lograr la representación de un percepto y de una ideoscena (la cama viajera, Frida y la muerte);

c) la sustancia, ahora informada (pues presenta diferencias perceptibles respecto a su estado original y dichas diferencias *designan* algo a alguien), es expuesta a través de un medio o instrumento de comunicación (el medio expresivo es el arte pictórico; un observador eventual emplea sus instrumentos biológicos para observar);

d) puede tener un actor observador que emplee sus instrumentos biológicos para entrar en contacto con esa expresión.

El esquema que muestra el proceso expresivo-comunicativo es el siguiente:



⁸³ El modelo dialéctico de comunicación está abierto a influencias provenientes de sistemas como el social o el cultural.

3.7. Gesto semántico.

Este último apartado se refiere al significado total que el observador puede encontrar en la obra, a partir del descubrimiento de componentes ya descritos, como los elementos y las técnicas visuales, la descripción del lienzo en su temática y en sus figuras, los símbolos que se asocian a la vida de la pintora y, finalmente, el estilo artístico visual del cuadro.

Louis Hjelmslev llama función semiótica a la combinación de expresión y contenido;⁸⁴ Lorenzo Viches explica que: "Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables";⁸⁵ sólo existe función semiótica cuando existe recíproca relación.

A. Poción pictórica: sus ingredientes:

La composición del escenario es determinada por el artista, que selecciona los elementos y el espacio para una representación ordenada y jerárquica, a guisa del teatro clásico. Los elementos constitutivos de **El sueño o La cama voladora** son los siguientes:

a) Temática: es autorretrato. Aparece la imagen de Frida dormida en su cama de madera con dosel, donde descansa una muerte de cartón; la cama vuela en un cielo nebuloso.

b) Figuras: son tres principales: Frida, su cama y una muerte de cartón. Ocupando el espacio frontal a éstas, aparecen una enredadera, una hilado de cohetes, la frazada amarilla y el ramillete, mientras que bajo sus cabezas se ven las almohadas y la ropa de cama. El cielo

84: **cf. pos. Viches, Lorenzo, La lectura de la imagen, p. 57.**

85: **vid. ídem., p. 60.**

nublado ocupa el segundo plano.

c.) Elementos visuales: punto, línea, contorno, dirección, escala, dimensión, movimiento (presumible), tono, color y textura.

d.) Técnicas visuales: equilibrio, singularidad, aleatoriedad, unidad, irregularidad, retención, agudeza, profundidad, simplicidad-complejidad, economía-profusión, realismo-distorsión (en tanto posee características surrealistas), predictibilidad-espontaneidad, pasividad-actividad (como en el punto anterior, se le atribuye movimiento); también se presenta una simetría inexacta y dimensión. La sintaxis la constituyen el equilibrio, la nivelación y el agrupamiento y la atracción.

e.) Estilo: el lienzo tiene características propias del surrealismo y algunas provenientes del estilo primitivo, identificables en la sencillez de formas y en el relato de una extraña realidad.

B. Poción pictórica: su preparación:

Es el principio organizativo de la obra, identificado por un encuadre del escenario, es decir, el punto de vista determinado por el lugar donde se encuentra el objetivo y/o el observador; y un enfoque, que es la profundidad del campo, donde ciertos objetos del espacio figurativo se observan nítidamente, mientras que otros de manera desenfocada.

El lienzo posee perspectiva, detallada principalmente en la posición en que fue pintada la cama. Parte del fondo-cielo se observa poco profundo, sin embargo, su carácter azulado y borroso se debe a la lejanía.

C. Poción pictórica: su sabor:

Es el enlace y resultado de los puntos anteriores y su proyección respecto al tiempo, espacio, auto percepción y experiencia de la autora.

La imagen visual *El sueño o La cama voladora* fue creada

cumpliendo los parámetros que dicta el arte pictórico bajo la técnica óleo, presentando los elementos necesarios para ofrecer una imagen realista, con la salvedad de que fueron reunidos diversos objetos y figuras cuya relación, lo mismo que el escenario, les es ajena.

a) Temporal: No se especifica en el lienzo, sin embargo se ve una Frida adulta. La pintura data de 1940, teniendo Frida 33 años de edad.

b) Espacial: No es tierra firme, es el cielo. Se conocen algunos retratos y autorretratos de Kahlo que tienen como fondo un cielo, a veces nublado, a veces despejado, pero en todos ellos las figuras representadas se asientan en tierra. Este es el único en que las figuras se ven suspendidas en el cielo.

c) Autoperceptivo: Frida se representa manipulable bajo el sopor del sueño, dejándose guiar por la cama viajera, a dónde ella desee. Si comparásemos esta actitud con su actuar cotidiano, detallado en su biografía, no encontraríamos puntos en común, ya que se habla de un carácter y voluntad férreas desde su niñez. Esa indiferencia ante el devenir que expresa en su rostro indolente y de ojos cerrados, quizá sólo era posible mientras se hallaba en reposo, vencida por el sueño.

El génerio del lienzo es autorretrato, temática recurrente en Frida Kahlo. Representarse es una manera de descubrir la identidad propia. La automagen visual une la apariencia y la conciencia del sujeto; cuando el hombre primitivo miró su imagen reflejada en un lago, descubrió su identidad óptica, en un acto que fundió apariencia y conciencia entre sujeto e imagen, reconocible gracias a la asombrosa sincronía de sus muecas y gestos reflejados.⁸⁵

El autorretrato predomina en la obra de Frida, como una forma de

85 Vid. Gubern, *op.cit.*, p. 45.

observarse a sí misma, quizá de conocerse, mirarse cómo duerme, desdoblarse para mirarse dormir y ver su cuerpo abandonado a otro albedrío, el de la cama viajera.

El sueño o La cama voladora es un arte endógeno, en que la autora se vuelve uno con su obra. El artista (pictórico) es creado por sus creaciones. José Camón explica:

La creación artística no hay que verla como una actividad gratuita, sino como una necesidad formativa del propio yo (...). Es en la elaboración de la obra de arte cuando su alma se elabora. Y el material expresivo es el agente eficaz de esa formación del yo.⁸⁷

d) **Vivencial**: parece que la temática que inspiró este lienzo fue experimentada en realidad por la artista; durante la mayor parte de su vida durmió en una cama de columnas con dosel y poseyó varias muertes de cartón, junto con algunos judas. El escenario colorido y la presencia de artesanías tradicionales mexicanas forman parte del gusto personal de Frida. Es probable que **El sueño o La cama voladora** haya sido soñado en realidad.

El significado denotativo de la obra es la presencia de Frida con objetos reales de su apreció, en un escenario fantástico; la connotación son los símbolos que el observador puede ver; es la conjugación de elementos mágicos siempre presentes en la producción de Frida, enmarcados en su constante recurrencia a autorretratarse, triste o seria, a usar el arte pictórico como un "darse gusto..." y recoger "con el pincel la angustia y el placer de su mundo cotidiano".⁸⁸

87 **vid.** Camón Aznar, José, *Filosofía del arte*, pp. 129-130.

88 **vid.** *SURTA*, p. 40.

Conclusiones.

El hombre ha dado gran importancia al sentido de la vista, por ser el que inicialmente le informa sobre el entorno y los cambios que le ocurren. Salvo que se carezca de él (en cuyo caso el oído y el tacto se convierten en los principales), los sentidos restantes actúan como corroboradores o confirmadores de esa información. Gracias a esta facultad, el ser humano se mueve por el mundo con seguridad.

La percepción es el instrumento que permite registrar el color, la forma, el sonido, etc., de que se vale el organismo para obtener la información necesaria del entorno. La percepción es la actividad de observar la realidad y recibir de ella, a través de imágenes, las impresiones de los elementos físicos que la componen, es decir, de estímulos o perceptos. El hombre es capaz de reconocerlos, una vez acomodados en su memoria y formada su experiencia sobre ellos, sobre su aspecto físico y los cambios que pudieran tener; de esta manera es como los representa, recuerda en su mente o plasma en una superficie física, en donde los puede observar él mismo o sus semejantes. A partir de esas imágenes, el hombre inventa objetos, cosas o escenas que no existen en realidad, pero que poseen características de uno o varios referentes reales.

El *homo-pictor*, aparecido desde la prehistoria, produce imágenes icónicas: vierte sobre un soporte físico el fragmento seleccionado de su entorno óptico (percepto) o de una representación mental visualizable (ideoescena); la imagen no es el objeto, es una sustitución simbólica, así que, quien lo observa, observa una representación del objeto, no al

objeto. Específicamente: la imagen icónica ofrece un modelo perceptivo similar al que ofrece el referente.

La representación icónica puede analizarse desde la perspectiva de la comunicación humana, aplicando como base la definición de comunicación aportada por Roman Jakobson, así como las funciones del lenguaje.⁹⁹ Aun cuando éstas fueron elaboradas para mensajes lingüísticos, se ajustan al fenómeno de la expresión con representaciones icónicas, ya que los procesos de expresión-comunicación son similares.

Por otro lado, al contemplar una representación icónica, el observador la interpreta y demuestra su parecer en términos lingüísticos, es decir, traduce la información visual a su lenguaje verbal. No obstante, el signo icónico es transparente a su significado, no es abstracto como el lingüístico.

La reproducción de imágenes icónicas algunas veces se realiza con intenciones comunicativas: poner en común, entre los habitantes de un grupo humano, aquellos datos visuales que representan un percepto o una ideoscena. Por ejemplo: cuando se elabora un cartel publicitario con base en técnicas detalladas, para incitar al observador, previamente identificado, a consumir determinado producto.

Elaborar representaciones icónicas también puede ser un medio de manifestar datos visuales, sin que el autor busque necesariamente que sus semejantes acudan a ellos para recibirlos, aceptarlos, analizarlos, etc. Es expresar sin una intención comunicativa, pues lo que se busca es satisfacer la necesidad que posee el autor de manifestar lo que del mundo ve, sabe, imagina, siente, etc.

99 Vid. supra., pp. 24-26.

La palabra expresión lleva implícita etimológicamente una acción: presionar hacia afuera; es una parte esencial de los procesos mentales de percepción; el ser vivo recibe información del mundo a través de sus sentidos, el ser humano busca imitarlo o representarlo: manifestar lo que ha visto, como ocurrió con Frida Kahlo y *El sueño o La cama voladora*.

Como se mencionó anteriormente, la expresión es el fenómeno que tiene lugar cuando un sujeto elabora un estímulo sensible (que se percibe a través de los sentidos) que hace referencia a una escena, objeto, persona, etc. real o imaginaria; tal estímulo puede afectar las áreas de proyección visual del cerebro de un eventual observador. La primera fase del proceso, que atañe al individuo productor del estímulo, puede suceder con independencia de que el observador entre en contacto con el estímulo.

El modelo dialéctico de la comunicación está constituido por cuatro elementos, que se relacionan entre sí: actores (implicados en la producción, distribución y/o consumo de un mensaje), instrumentos (biológicos y/o tecnológicos), expresiones y representaciones.⁹⁰

Una expresión puede ser considerada componente del sistema de comunicación siempre que tenga conexión con los piezas restantes. Si carece de tal enlace, la expresión termina por ser expresión (datos visuales, o de la naturaleza que sean, externados con intenciones no comunicativas, sino de manifestación del autor) y el modelo dialéctico de la comunicación no se cierra a sus cuatro elementos. Entonces no estamos hablando de comunicación, sino de expresión. Sin embargo, la consideramos como expresión dentro del sistema de comunicación, ya que, según se comprobó en *El sueño o La cama voladora*:

90 *Id. supra.*, pp. 26-27.

- a) es elaborada por un actor expresivo: Frida Kahlo;
- b) existen las sustancias naturales: lienzo y pigmento, que han sido moduladas, es decir, se les ha realizado un trabajo expresivo: sobre el lienzo se han vertido pigmentos para lograr la representación de un percepto y de una ideoscena (la cama viajera, Frida y la muerte),
- c) la sustancia, ahora informada (pues presenta diferencias perceptibles respecto a su estado original y dichas diferencias *designan* algo a alguien), es expuesta a través de un medio o instrumento de comunicación. El medio expresivo es el arte pictórico; un observador eventual emplea sus instrumentos biológicos para observar;
- d) puede tener un actor observador que emplee sus instrumentos biológicos: vista, principalmente, para entrar en contacto con esa expresión.

El actor de la comunicación manipula una sustancia de la naturaleza para infundirle un sentido, es decir, realiza un trabajo expresivo: vierte pigmento sobre un lienzo para representar una ideoscena o un percepto, eligiendo la mejor estructura o forma (gestalt) para crear la expresión.

Un buen gestalt es una buena forma; representar al objeto significa encontrar su forma. La representación pictórica presupone algo más que la formación de un concepto perceptual; hay que encontrar una manera de traducir el percepto en una forma tangible. Así, el autor se fundamenta en una aguda observación del referente para representarlo.

El sueño o La cama voladora es un estímulo visual que representa un percepto y una endomagen, elaborado bajo los principios del arte pictórico; es una imagen icónica que expresa lo que la autora vio de su entorno y obtuvo de su imaginación, pues representa objetos y persona reales en un contexto fantástico; como explica Rudolf Arnheim:

"el artista percibe el motivo (percepto) y lo representa (obra)".

El sentido y la expresión de un objeto pictórico son posibles si hay un buen gestalt, pues un observador eventual reconocerá la representación con base en los elementos que previamente conoce de ese objeto, acerca de su estado físico y psicológico, lo que constituye su significado denotativo; además de ello, en la interpretación de la expresión percibida, o su significado connotativo, influye lo que se conoce sobre el artista y el contexto en el que se insertan ambos: obra y autor, aunque no hay pruebas que hagan de esto una ley.

El sueño o La cama voladora fue interpretado de acuerdo a lo que se conoce de Frida Kahlo:

a) acerca de su cama con dosel, de la muerte de cartón que sobre éste descansaba, de su aprecio por las tradiciones mexicanas, como los cohetes, de su gusto por las flores;

b) del significado que le atribuía a algunos colores, como el verde (tristeza) y el amarillo (locura, enfermedad y, a la vez, alegría);

c) la mayor parte de sus lienzos son autorretratos, pues su obra es de carácter introspectivo; El sueño o La cama voladora continúa la tendencia de retratar situaciones reales o imaginarias, algunas vividas por ella misma; es posible que la temática del lienzo haya sido un sueño que ella experimentó;

d) muchas lienzos de Kahlo poseen características propias del surrealismo; particularmente en éste que nos ocupa, se observa una escena opuesta a la realidad, quizá inconsciente; como observa Jorge Alberto Manrique: una suprema realidad, no presente sino cuando estamos un poco locos;

e) por último, respecto a lienzos de esta pintora que retratan una temática similar: se observa que muchas pinturas tuvieron como fondo

un cielo, sin embargo, en ellas aparece tierra firme; éste es el único en que las figuras flotan entre nubes.

Es la imaginación del artista la que combina todos estos aspectos.

Frida no buscó elaborar *El sueño o La cama voladora* con fines comunicativos. Como la mayor parte de su obra, esta pintura fue realizada como una crónica de su vida, para reconocerse y afirmarse por medio de una de sus formas de expresión: combinar lenzo y pinceles. Es un arte endógeno, cuya característica principal es que desaparece la dicotomía sujeto-objeto, ya que el artista se vuelve uno con su obra. Como explica José Camón: "la creación artística no hay que verla como una actividad gratuita, intercambiable con otras, sino como una necesidad formativa del propio yo". Cuando el artista crea, va descubriendo su propia conciencia, de sí y del entorno, va desarrollando su espíritu.

Si bien es cierto que el artista pictórico entrega, en cada pincelada, un fragmento de su contemplación del mundo, también es cierto que es creado por sus creaciones; no sólo las vive, sino que se transforma en ellas; explica Camón: "Es en la elaboración de la obra de arte cuando su alma se elabora. Y el material expresivo es el agente eficaz de esa formación del yo".

El sentido que se cree hallar en una obra de arte, al igual que los significados en algunas expresiones del aparato gestual humano,⁹¹ puede ser resultado de la experiencia del observador, al ver un fenómeno repetirse y por ello aprenderlo, es decir, a través de la experiencia. El género pictórico que se repite con frecuencia en la obra

⁹¹Por ejemplo: el caso de un bostezo; es una función fisiológica asociada con la fatiga o el aburrimiento, a partir de observar sus efectos en repetidas ocasiones.

de Frida es el autorretrato, en donde se representa en algún momento de su vida, con dolor o tristeza; es por ello que decimos: su pincel retrata la angustia. Para interpretar la expresión participan la experiencia y el conocimiento previos acerca del objeto y del artista.

Lograr la forma del percepto o ideoeskena requiere de hacer uso de elementos visuales; casi todos ellos, los básicos, están contenidos en la pintura en general: la línea, el contorno, el tono, el color, la textura, la escala y, por sugestión e implicación, la dimensión y el movimiento.

La función semiótica de Louis Hjelmslev, es la combinación de expresión y contenido; la expresión es el sistema de transmisión (la acción de presionar hacia afuera a través de algún medio), mientras que el contenido es un sistema de variables culturales que están reflejadas en la imagen icónica (el percepto o endomagen, la representación, influenciada por factores como el estilo visual). Lorenzo Viches reitera: "Todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos son inseparables"; sólo existe función semiótica cuando mantienen recíproca relación.

El *sueño o La cama voladora* posee los elementos visuales señalados, al igual que algunas técnicas de comunicación y expresión visual: equilibrio, regularidad-irregularidad, simplicidad-complejidad, economía-profusión, unidad, reticencia, predictibilidad-spontaneidad, realismo, actividad, profundidad y agudeza. Estos aspectos entablan relación con el estilo visual de la obra: surrealismo, y con la representación: la cama volando entre nubes, mientras Frida y la muerte duermen, formándose la función semiótica.

El carácter expresivo del arte pictórico y de *El sueño o La cama voladora*, se determina al encontrar los elementos visuales en conexión con la imagen representada, ambos en un soporte físico exógeno al

productor.

El *Homo pictor* representaba su entorno, constituido por animales feroces y un escenario virgen; el pintor renacentista retrataba a personajes bíblicos y figuras públicas importantes; al arte contemporáneo lo rige la característica de no poder salir del yo del artista. Los motivos parecen ser muy distintos entre sí, pero en realidad pertenecen al mundo real o imaginable del individuo.

La materia prima del arte son las acciones humanas, las pasiones, la familia, la vida común, los eventos extraordinarios, la epopeya nacional, en fin, un sinúmero de referencias que sólo tienen como límite la vista o imaginación del productor; Pierre-Joseph Proudhon señaló que el arte:

... es expresar la vida humana, representar sus sentimientos, sus pasiones, sus virtudes y sus vicios, sus trabajos, sus prejuicios, sus ridiculeces, sus entusiasmos, sus grandezas y sus vergüenzas, todas sus costumbres buenas o malas, en una palabra sus *formas*, de acuerdo con sus manifestaciones típicas, individuales y colectivas.⁹²

Una obra de arte se compone de "idea" y "representación"; la primera puede ser racional (es el motivo); la segunda la determina el gusto, estilo, perspectiva y medios del artista. Es una continuación de la naturaleza, pero desde el punto de vista de un sujeto particular. Es su imaginación la que deforma, embellece, corrige o hace gesticular la realidad.⁹³

El arte es inútil en tanto que no satisface las necesidades

⁹² ver. Proudhon, Pierre-Joseph, Sobre el principio del arte y sobre su destinación social, p. 35.

⁹³ ver. Ídem., p. 357.

primordiales del hombre. Es para el goce o sufrimiento, depende del observador; aunque algunos artistas lo constituyen su razón de vivir.

Para el conjunto humano a veces es un adorno, pero en el fondo es una manifestación de la vida, individual o social, es una crónica histórica, parte del desarrollo humano, una particularidad humana *elevada*, como el pensar, porque sólo el hombre es capaz de hacer arte. El arte, cualquier arte, es la manifestación de ese anhelo de realización espiritual.

El arte pictórico posee características especiales, pues apela al sentido de la vista del observador; al igual que otras manifestaciones artísticas, la pintura ofrece, literalmente a los ojos del hombre, el mundo real o imaginable. Eugène Delacroix señaló:

El tipo de emoción propio de la pintura es, por así decirlo, tangible; la poesía y la música no pueden producirla. Se disfruta la representación de los objetos como si realmente estuvieran ahí y al mismo tiempo el significado mental de esas imágenes nos regocija y nos transporta.⁹⁴

Algunos artistas lo ven como un instrumento básico en la lucha del hombre por la supervivencia, que le exige comprender algo de la naturaleza de las cosas mediante su observación:

... no es la distracción de dedicarse a hacer reproducciones, sino la expresión de una actitud ante la vida y una herramienta indispensable para enfrentarse a los deberes que ésta nos impone.⁹⁵

La pintura es una de las bellas artes más antiguas, sus orígenes se remontan al hombre prehistórico, con quien cumplía ciertos fines

94 *cf. pos.*, Moreno Vilbreal, *op. cit.*, p. 20.

95 *vid.*, Arnheim, *op. cit.*, p. 50.

religiosos y de sobrevivencia. Ahora se le observa con todo un *establishment* de críticos, museos, normas, etc., para ser reconocida.

La reproducción de figuras y formas propias del entorno o surgidas de la imaginación humana, plasmadas en superficies naturales por medio de pigmentos producidos a base de tierra y grasas animales, fue uno de los primeros lenguajes que el hombre empleó para emitir información sobre el mundo y sus necesidades básicas.

La imagen ha estado presente en el desarrollo de la humanidad, sirviéndole unas veces como fin (para la contemplación), otras como un medio para interactuar comunicativamente. Fue a partir de conos que se concibió el lenguaje pictográfico.

Antes, la pintura era sólo acompañante de la arquitectura, más tarde obtuvo su propio lugar, bajando del mural al caballete. La Revolución Industrial la conmocionó con el invento de la cámara fotográfica, que posee el carácter de *verdad* (realismo), además de la ventaja que supone la masificación de imágenes idénticas, derivadas de una sola toma. La fotografía rebasó el retrato, reproduciendo imágenes de una comunidad, por ejemplo algunas manifestaciones o escenas de guerra, lo que le asignó un empleo social, mientras que el arte pictórico tendía a ser particular y elitista.

La pintura se masificó en pequeña escala antes de sobrevenir el invento de la cámara fotográfica; era una moda poseer el retrato de algún familiar o personaje. Pero aún así jamás llegó a alcanzar las dimensiones de masificación que posee la fotografía o, actualmente, la televisión y el cine, que proveen de densificación iconográfica al ciudadano común.

Por otro lado, el carácter irrepetible de una pintura es garantía de su calidad; es lo que hace único este arte. El *kitsch* se presenta como la

alternativa de cantidad, destinado a un consumo masivo; es el intento de arte que no logra serlo y a partir de él brilla más la calidad del original y único, que sólo es accesible para los poderosos. En México hubo un movimiento para hacer un arte accesible al pueblo: el muralismo, que fracasó y terminó siendo elitista. Tal estigma es inherente por considerarlo una actividad humana *elevada*.

El desarrollo de la pintura devino de un realismo a una abstracción en las imágenes; la pintura ha oscilado entre el realismo y lo abstracto, que algunos ven como un realismo distorsionado. El hombre reproduce lo que ve y lo que imagina, idea en su mente formas nuevas, imágenes inexistentes en la realidad, pero derivadas de las que sí existen, por ejemplo: el unicornio. El arte contemporáneo posee características de los dos campos; busca dar cauce, de ambas maneras, a la manifestación emocional de los artistas.

El sueño o La cama voladora, como muchos lienzos más de Frida Kahlo y otras obras del arte pictórico, cumplió una necesidad de su autora: la de expresar (se) su yo a través del medio a su alcance, el pincel; manifestar (se) lo que vio (soñó), una escena que combina la normalidad con aspectos fantásticos: Frida dormida en su vieja cama con dosel, donde también duerme su muerte de cartón. Expresa lo ideal y lo real.

El sueño o La cama voladora pertenece a la comunicación humana, ya que ésta se constituye por una variedad de elementos (expresiones) que permiten al hombre dar cuenta del entorno, real o imaginario, y de los cambios que en él ocurren, para sí y sus semejantes.

El lienzo de Frida Kahlo es un fenómeno de expresión, no obstante que no cumple el proceso de comunicación ni *cierra* el modelo

dialéctico a sus cuatro elementos; es un estímulo físico simbólico expresivo que representa una ideoscena; puede ser percibido por un eventual observador, aunque éste no constituye un requisito para considerarlo expresión, pues su característica de expresividad está dada por ser y estar conformado por elementos perceptibles que designan algo para alguien; ese alguien puede ser únicamente su productora, Frida Kahlo, con quien cumple el objetivo de ser medio de expresión de su persona o, como afirmarían algunos autores, de su Yo; es decir, cumple una necesidad formativa.

Bibliografía

- Aldrich, Virgil C. *Filosofía del arte*, Trd. Jorge Gómez de Silva, México: UTEHA, 1966, 163 pp.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*; versión española de María Luisa Balseiro, Madrid: Alianza Editorial, 1980, 528 pp.
- Ereton, André. *Antología (1913-1966)*, México: Siglo XXI, 1994, 333 pp.
- Buhler, Karl. *Teoría de la expresión*, Madrid: Alianza, 1980.
- Camón Aznar, José. *Filosofía del arte*, España: Espasa-Calpe (Col. Austral), 1974, 224 pp.
- Comamala, Juan T. *Paintando al óleo*, Barcelona: CEAC, 1990, 203 pp.
- Dondis, A. Donis. *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gili, 210 pp.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca, 1973, 285 pp.
- *La estructura ausente*, México: Lumen, 1983, 510 pp.
- *Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral, 355 pp.
- Eitrenzweig, Anlon. *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona: Gustavo Gili, 328 pp.
- Formaggio, Dino. *Arte*, Trd. José-Francisco Nars, Barcelona: Labor, 1975, 235 pp.
- Gombrich, Ernst H. et al. *Arte, percepción y realidad*, México: Paidós, 190 pp.
- *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona: Seix Barral, 1968, 203 pp.
- González, Luis. "La cultura humanística" en *Historia de México*, México: Salvat, 1978, Tomo XII.
- Guajardo, Horacio. *Teoría de la comunicación social*, México: Gernika (sic), 1994, 171 pp.
- Gubern, Roman. *La mirada opulenta: exploración de la conciencia contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987, 406 pp.
- Magis, Carlos. "La cultura literaria" en *Historia de México*, México: Salvat, 1978, Tomo XII.
- Marriqué, Jorge Alberto. "El arte contemporáneo" en *Historia de México*, México: Salvat, Tomo XII.

- Martín Serrano, Manuel. *La medición social*, Madrid: Akal, 1976.
- , et al. *Teoría de la comunicación I Epistemología y análisis de la referencia*, México: UNAM, ENEP Acahualtán, 1992, 223 pp.
- Metz, Eco, et al. *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.
- Meyer, Lorenzo. "El sistema social del México contemporáneo" en *Historia de México*, México: Salvat, 1978, Tomo XII.
- Monstias, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México 2*, México: El Colegio de México-Harla, 1988, 15-18 pp.
- Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, 359 pp.
- Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*, México: FCE, 1957, 281 pp.
- Nueva enciclopedia temática*, México: Cumbre, 1979.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, tr. José Gil de Ramales, Argentina: Aguilar, 1980, 360 pp.
- Ramírez, José Agustín. *Tragicomedia mexicana*, México: Planeta, 1990, 274 pp.
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, 302 pp.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Entace Grijalbo, 1977, 192 pp.
- Rivera Marín, Guadalupe, et al. *Encuentros con Diego Rivera*, México: Siglo XXI-El Colegio de México-Banco Nacional de Comercio Interior, 1993, 397 pp.
- Tibol, Raquel. *Diego Rivera. Arte y política*, México: Grijalbo, 1979, 460 pp.
- , *Frida Kahlo, una vida abierta*, México: Oasis, Col. Biblioteca de las decisiones, no. 6, 1983, 149 pp.
- Toussaint, A. *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, México: Gustavo Gili, 1986, 212 pp.
- Vkens, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*, México, Salvat, Biblioteca de grandes temas (7), 1973, 143 pp.
- Viches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*, México: Paidós, 1991, 230 pp.
- Zamora, Martha. *Frida, el pincel de la angustia*, México: Martha Zamora (s.e.), 1987, 408 pp.

Hemerografía

Dabdoub, Mary Lou. "La surrealista vida de André Breton", Contenido, diciembre 1989, pp. 52-60

Entender la pintura, Milán: Orbis, julio-octubre 1994.

"Frida Kahlo, Tina Modotti", INBA, Cultura SEP, Museo Nacional de Arte, México, junio 15 a agosto de 1983.

"Eugène Delacroix. Diario", Trd. Jaime Moreno Villarreal, Biblioteca de México, No. 31, enero-febrero 1996.

Iconografía

El sueño o la cama voladora; 1940, óleo sobre tela 73 x 98 cm., colección Selma y Nesuhi Ertegun.

Conferencia

Mannique, Jorge Alberto. *Surrealismo y surrealismos en México*, Casa Universitaria del Libro, 1 octubre 1996.

Índice de ilustraciones

	Págs.
Figura 3A Composición	66
Figura 3B Elementos de expresión visual	71
Figura 3C Elementos de expresión visual	76
Figura 3D Técnicas de expresión visual	79
Figura 3E Técnicas de expresión visual	82