

49



# LA INQUIETANTE AMBIGÜEDAD DE LA IMAGEN

Tres Ensayos

**Eduardo Peñuela Cañizal**  
**Juan Manuel López Rodríguez**  
**Francisco Gerardo Toledo Ramírez**

  
Azcapotzalco

Este librito es una tentativa de preservar momentos entrañables, instantes casi fugaces vividos por tres profesores que, con el enigmático empujón de los avatares de la vida, tuvieron la suerte de encontrarse, reuniendo tiempos y lugares diferentes, para discutir aspectos de la ambigüedad de las imágenes de pintores mexicanos y, también, tópicos relativos a la dificultad de definir lo que se entiende

#218373  
C.B. 2894452

La inquietante  
ambigüedad de la  
imagen

tres ensayos



2894452

Eduardo Peñuela Cañizal  
Juan Manuel López Rodríguez  
Francisco Gerardo Toledo Ramírez

2004

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



evaluación del diseño  
en el tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva  
*Rector General*

Dr. Ricardo Solís Rosales  
*Secretario General*

Unidad Azcapotzalco

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez  
*Rector de Unidad*

Mtro. Cristian E. Leriche Guzmán  
*Secretario de Unidad*

Dr. Luis Ramón Mora Godínez  
*Director de la División en Ciencias y Artes para el Diseño*

Mtra. Martha Alvarado Dufour  
*Secretaria Académica de la División en Ciencias y Artes para el Diseño*

Departamento de Evaluación del Diseño

M.A.V. Paloma Ibáñez Vítalobos  
*Jefa del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo*

Editor

Eduardo Peñuela Cañizal

Portada

Lyara Apostolico

Proyecto gráfico y edición electrónica

Haydée Silva Guibor

ISBN-970-31-0260-3

La inquietante ambigüedad de la imagen

es una publicación editada por el Departamento de Evaluación del Diseño de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, Av. San Pablo, 180, Edificio H, planta baja, Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F. Tel.: 53 18-91-79

# Sumario

- 05 A título de preámbulo
- 07 La visualidad sonora en  
autorretratos de Frida Kahlo  
Eduardo Peñuela Cañizal
- 59 Francisco Corzas y Tomás Parra:  
dos pintores mexicanos  
Juan Manuel López Rodríguez
- 87 Daño cerebral óptimo: arte,  
diseño y tecnología  
Francisco Gerardo Toledo Ramírez



# A título de preámbulo

Este librito es una tentativa de preservar momentos entrañables, instantes casi fugaces vividos por tres personas que, con el enigmático empujón de los avatares de la vida, tuvieron la suerte de encontrarse, reuniendo tiempos y lugares diferentes, pero amarrados a una misma voluntad de desempolvar castillos de arena y hacer que algunas de sus resquebrajadas torres conquistasen consistencias perdidas para alardear de sus fragilidades granuladas clavándole a la altura alguna que otra lanza quiijotesca. El destino, en el fondo, tiene el hechizo de no explicarse ni dejarse explicar y, fiel a ese principio, se cubre el rostro con máscaras de silencio, aunque, para convivir entre los hombres y no pasar totalmente inadvertido, motea de garabatos los disfraces que utiliza para renovar diariamente la urdimbre de signos que apenas dejan vislumbrar los entrecejos de la escritura tras la cual oculta las cicatrices de un rostro que niega los rasgos de su identidad.

Con el firme propósito de desvelar el posible significado de ese movedizo laberinto de trazos, los autores de este libro, sin perder de vista sus limitadas condiciones, se lanzaron, sin aspavientos de sabiduría, a la tímida aventura de acercarse, sabiendo de antemano que todos los senderos se bifurcan, a los lugares mundanos por donde el destino construye con levedad las veredas sinuosas de sus andanzas y deja a su paso incógnitas plásticas, circunstanciales y numéricas. Para semejante travesía nunca, a lo que se sabe, los tres autores establecieron un acuerdo en que se prescribiesen las tareas de cada uno. Sería entregarse al canto embustero de las sirenas afirmar, aquí y ahora, que no intercambiaron ideas, que, en fin, no dialogaron ni platicaron sobre las particularidades

de sus respectivos quehaceres. Pero siempre lo hicieron con recatos concisos y mantuvieron sus inquietudes más íntimas en los rincones y recovecos de sus entrañas.

Un día, cuando ya cada uno volvía cargando pedazos de lo que habían encontrado en sus respectivas peripecias, se dieron cuenta, sin embargo, que había un hilo de Ariadna con el cual podían coser trozos de las pruebas vivenciadas por los tres aisladamente. Hubo el que se detuvo en la faena de zurcir manojos amontonados con los restos de una escritura primordial. Pero también hubo el que se entregó a la labor de remendar los legajos que los años dejan en los guñóns vitales conservados por la memoria de quien sabe velar en silencio el cadáver de un recuerdo con la luz de una cerilla y, por no ser menos, también se debe mencionar a aquel que, sin jamás haber estado en las tierras de Creta, se metió en la audacia de atrapar la intuición de que la imagen revolotea a sus anchas en los laberintos del cerebro.

Pero entre idas y venidas los tres autores de este librito se percataron de que era llegada la ocasión de enhebrar con ese hilo común las agujas que cada uno, a su manera, llevaba consigo y repasar los tejidos diferentes de imágenes que, en tanto fruto de afanes artísticos, giran alrededor de nuestros entornos proyectando en las pupilas algún tipo de inquietud o ambigüedad. Y, tomados, pues, por el entusiasmo, los tres, al unísono, se rindieron al vago hechizo de volcar sus ideas sobre la horizontal de la sintaxis, uniendo frases y más frases para que de su imbricación pudiese surgir un libro. un soporte en que los signos verbales fuesen capaces de hablar de la pintura asumiendo el punto de vista de quien desea adentrarse en los rebus de Frida Kahlo o comprometerse con los contextos que espejean en la obra plástica de pintores como Tomás Parra y Francisco Corzas o, por último, buscar en las redes ocultas del mundo digital datos que pueden propiciar otros entendimientos del arte en nuestra época.

Sobre algo de eso tratan los tres ensayos. Pero talvez el lector – el que se atreva a leer el librito – pueda descubrir, en esta obra sin grandes pretensiones, que también se abordan otras cuestiones.

*El Editor*

La visualidad sonora  
en autorretratos  
de Frida Kahlo

Eduardo Peñuela Cañizal\*

Profesor de la Universidad de São Paulo y de la Universidad Tuiuti del Paraná  
Vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual.  
Este trabajo fue realizado con el apoyo de beca del CNPq.

## Sobre la escritura

Raúl Dorra, en el ensayo titulado “Artes de la mirada” (1999:188), parte del principio de que la lectura no consiste en el elemental ejercicio de pasar los ojos sobre los signos impresos, ya que éstos están en el texto escrito para evocar el sonido de las palabras o sea, el sonido sostiene su presencia bajo la letra impresa pues ésta, en verdad, no anula la composición del signo lingüístico en la que el significante es siempre una imagen acústica y no una imagen visual. En el caso específico de un texto pictórico, tal premisa me parece igualmente válida, aun cuando se tenga en cuenta lo visible de la grafía. Convivo con la convicción de que el sonido mantiene su presencia bajo la configuración plástica propiamente dicha, sin negar con eso que una parte esencial de esa especie de latencia<sup>1</sup> sonora provenga de la traducción verbal: vemos la imagen, le

<sup>1</sup> *Para que se tenga una idea más abarcadora de lo que aquí significa este término, recomiendo la lectura del Capítulo IV del libro de Kaja Silverman titulado The Acoustic Mirror (1988:101-140). En esta obra se destaca la primacía del sentido auditivo sobre los otros sentidos en la formación del ser humano, primacía esa que se engendra en los procesos de comunicación que el feto, en su constante transformación, mantiene con los ruidos internos del cuerpo materno en el que se desarrolla.*

damos el nombre del referente o de los referentes que aparezcan en ella y por medio de esa operación avivamos la articulación de fonemas del signo lingüístico utilizado para identificar las cosas representadas visualmente. Tal operación es, sin duda, básica no sólo para la lectura cabal de un texto verbal, sino también para una lectura más abarcadora de la heterogeneidad de signos de un cuadro, pues así como determinados fonemas pueden intervenir en la construcción del plano de la expresión de la imagen acústica evocada, del mismo modo determinados rasgos plásticos pueden interferir y transformar las relaciones de semiosis instituidas por la mediación de las unidades lingüísticas en el momento que otorgamos nombres a componentes del complejo espacio semiótico de una obra pictórica. Ese juego de transmutaciones expone su evidencia cuando, por ejemplo, el título integra el campo visible de una obra de pintura o cuando letras o frases son inseridas en ese campo, como ocurre en *Unos cuantos piquetitos* (Fig.1) o en *Autorretrato con pelo cortado* (Fig.2). En esos cuadros, la imagen acústica de los vocablos y las imágenes acústicas de los signos plásticos se mezclan y, si asentamos la interpretación sobre los indicios designativos que las lenguas naturales nos propician, caeremos, fatalmente, en la trampa de lo reductor y ahuyentaremos muchas de las resonancias figurales que se acurrucan en la urdimbre de las representaciones pictóricas cada vez que tales indicios sean leídos teniendo en cuenta apenas sus valores denotados.

No resulta sorprendente, por ende, que, con frecuencia, los títulos de un cuadro afecten su lectura y condicionen su exégesis a los moldes que los signos verbales imprimen en la semiosis. Sin embargo, hay que

asentir que, a menudo, la previa sonoridad de las palabras escritas obstruye, con más o menos fuerza, el proceso de escucha, pues ellas obstaculizan<sup>2</sup>, con varias de sus muchas artimañas, el sonido de la imagen cuando ésta se presenta no sólo como una combinación de signos impregnados de fuerte carga icónico-indicial, sino también como un modo posible de escritura o, dicho con otras palabras, como una práctica significativa en que sonidos e imágenes, creo, toleran una mutua convivencia. Convengamos en que la convergencia de las sensaciones contribuye para enriquecer la comunicación. Pero, como advierte Greimas,

*uno puede preguntarse si el sincretismo de los lenguajes, si la mezcla de sus significantes no conduce a veces a la transformación del objeto estético en una especie de opereta estilo Franz Lehár. Por otra parte, también se valoriza la audición de la música – y esto desde la época romántica – cerrando obligatoriamente los ojos: la monoisotopía aumentará de ese modo la eficacia de la empresa sonora. (1990:74)*

Mucho se ha escrito acerca del carácter derivado o autónomo de la escritura en relación con lo oral y no existe, hasta hoy, una posición consensual sobre el asunto. Desertaré de tal polémica para trabajar únicamente aquí con la hipótesis de que la imagen pictórica, al comprometerse con una forma de escritura, implica, de manera más o menos evidente, la presencia de lo sonoro. No se debe olvidar que, a su vez, un fonema implica también la presencia de lo visual. Basta recordar, por ejemplo, que la realización del fonema /r/ requiere que la punta de la lengua haga un

2 José María Nadal, en un ensayo dedicado al estudio de los vínculos entre palabras e imágenes en la pintura de Magritte, se refiere "a la guerra de lenguajes" que se manifiesta en ciertos cuadros del artista belga (1999: 124).

movimiento rápido hacia arriba y atrás, tocando los alvéolos para cerrar, aunque sea por unos segundos, el paso del aire. El gesto de la lengua dibuja, por consiguiente, una imagen que podrá ser “vista” en el momento que escuchamos el fonema o lo reproducimos mentalmente<sup>3</sup>. En cierta medida, algo semejante sucede con las prácticas acusmáticas, esto es, con composiciones en que notas musicales y ruidos fueron concertados para evocar particularidades visuales de un paisaje o de una ciudad. Pero, ante las múltiples posibilidades de sentido que se agitan en el entramado semiótico de un cuadro, lo que efectivamente me interesa en esta ocasión es la avenencia con algunos rasgos del valor sobredeterminado por las relaciones inter-sistémicas y no sencillamente los valores intra-sistémicos, ya que el valor, entendido como lo definen Fontanille y Zilberberg en el capítulo primero de *Tension et Signification* (1998), resulta de la correlación entre valencias diferentes y, por consiguiente, la interpretación depende del número de valencias de que el observador dispone en el acto de lanzarse a la tarea de la lectura.

Lidiar, pues, con esa idea presupone admitir que las relaciones entre lo sonoro y lo visual presentan gradientes muy distintas y que existen casos en que la relación, aun cuando aparezca de manera enigmática, pone de manifiesto, una vez descifrado el texto en que se realiza, singularidades propias de una trama de valencias. En prácticas significantes en que la conciencia

3 Esa relación del movimiento de los órganos que intervienen en la producción de los significantes sonoros se nota perfectamente, por ejemplo, en el doblaje de películas: cuando el espectador sabe el idioma original puede percibir con relativa facilidad el desajuste existente entre el movimiento de los órganos, adecuado a las exigencias fonéticas de la lengua materna hablada por los actores, y el movimiento requerido por el sistema fonológico de las palabras puestas en la boca de los actores en la pantalla.

inmediata y la conciencia de presencia plena desempeñan conflictos que favorecen la significación poética, no hay que olvidarse de que la aparente cotidianidad de los procesos de escritura debilita, con relativa frecuencia, la conexión entre los sonidos y las imágenes, como me parece haber dejado claro Per Aage Brandt (1999: 71-85) en su análisis de algunas obras de Magritte. Para este autor, lo que, al final de cuentas, caracteriza la expresión artística es, precisamente, la tendencia a suspender las rutinas mentales y, con eso, posibilitar que la conciencia entre en contacto con mecanismos de descomposición y recomposición que pasarían desapercibidos en los llamados estados de normalidad<sup>4</sup>. Mas la semiosis que subyace detrás de ese tipo de conexión enflaquecida o imperfecta, como diría Greimas, propende a instaurar una pluralidad de significados cuyos efectos, en lo que se refiere al enlace de la sonoridad con las imágenes, nos hacen vislumbrar los umbrales de lo inesperado<sup>5</sup>, de ese fenómeno poético cuyo fulgor aparece de golpe cuando el observador de un cuadro conecta vocablos y figuras.

Algunas de las cataduras connotativas que plasma Frida Kahlo en la representación de una

4 Ya decía Greimas que para "evitar que la reiteración degenera en monotonía, es concebible un arriesgado desplazamiento de la acentuación: una síncopa tensiva que realice anticipadamente el tiempo fuerte, y una obsequiosa anticipación respecto a la espera del otro; o aun un sostenuto que prolongue la espera, acompañado de inquietud pero vigorizando el tiempo fuerte todavía deseado. La turbulencia así creada revaloriza el agotado ritmo." (1990:90). Desde otro punto de vista, Carlo Ginzburg (1998: 15-35), inspirándose en ideas de Marco Aurelio, destaca la necesidad de prolongar la relación con las cosas, de cancelar la representación como paso necesario para alcanzar una percepción exacta y más duradera de las cosas observadas.

5 Aunque sus fundamentos teóricos no sean precisamente semióticos, el libro *A History of Reading*, de Alberto Manguel (1996), presenta un conjunto de perspectivas que pueden ser de gran utilidad para estudiar algunos de los valores que matizan la relación de lo visual con lo sonoro.

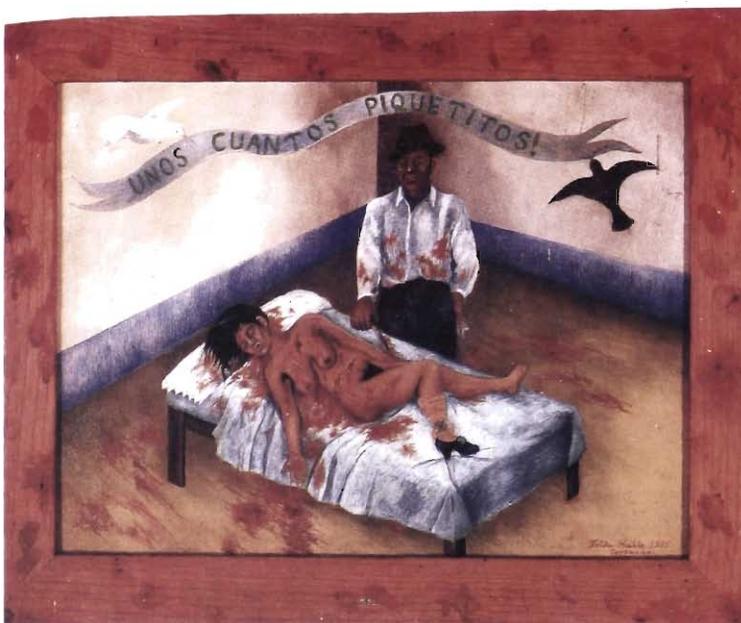


FIGURA 1: *Unos cuantos piquetitos*, de Frida Kahlo, 1935.

escena impregnada de violencia y ternura sublimada rompen, de repente, el engañoso silencio de lo pictórico (Fig.1). El cuerpo de la mujer, acribillado de facazos, inmoviliza, sobre la carne y la colcha de una cama, los itinerarios de la sangre, tinta con veleidades de metáfora que enrojece los signos icónicos de la escritura plástica, mientras que, en la parte superior de la tela, una cinta, contagiada por la levedad del vuelo, exhibe un decir en que, al mismo tiempo, leemos el título del cuadro y presentimos significados que se ocultan con cierta terquedad. A ellos nos acercamos cuando nuestro oído capta algo de las significaciones que se enredan en el juego de oclusivas que organiza la palabra *piquetitos*. El

fonema /p/, por ejemplo, nos transporta a ese gesto en que los labios se mantienen pegados durante un instante para cerrarle el paso al aire que sale de la boca e inmediatamente después se abren para producir una pequeña explosión que, en el caso, no sólo evoca las propiedades del fonema, sino que evoca también el estallido de un grito cuya intensidad se desmorona al hacerse eco a través de la sonoridad de la consonante oclusiva sorda reiterada en las dos últimas sílabas del vocablo. Cuando logramos entrar en esa capa de sentido que se esconde tras la monoisotopía de la denotación y aislamos formas sememáticas comprometidas con la figuralidad, las resonancias visuales afloran como por encanto. Entonces la aparente ingenuidad de la obra desaparece para que se puedan sentir las reminiscencias del rumor provocado por la colisión del significante con su referente, fenómeno primigenio del que se alimenta el arte pictórico cada vez que en sus condensaciones intersistémicas se preservan, poéticamente, las inevitables ambigüedades de semejante encontronazo<sup>6</sup>.

Porque, en el fondo, los componentes semióticos de cuadros como los que acabo de mencionar circulan

- 6 Michel Foucault (1973) en sus comentarios a *Ceci n'est pas une pipe* ilustra bien el atentado cometido por el artista belga contra la imperfección que el carácter cotidiano de la escritura confiere a las relaciones entre palabras e imágenes encargadas de vehicular lo que sería una información normal y correcta en el ámbito de la lógica de lo consuetudinario. Sin embargo, el cuadro es un texto que simula un texto: el dibujo de una pipa que finge ser un dibujo o el simulacro de una pipa dibujada como una pipa que se niega a ser sencillamente la imagen de ese objeto. Pero es evidente que el espacio semiótico resultante de la combinación de diferentes tipos de signos crea una especie de intratextualidad sin que lo propiamente icónico de los significantes verbales y pictóricos sufra cualquier alteración expresiva relevante. Algo semejante ocurre en el cuadro de Miró. Si bien la ambigüedad sonora también está presente, las letras de *Une étoile caresse le sein d'une négresse* desobedecen el principio de la linealidad de la escritura verbal y la rima que se observa, por ejemplo, en *caresse* y *négresse*, se reitera, a través de los juegos cromáticos con que fueron vestidas las formas plásticas. Mediante tales

y esbozan, más allá de lo visible, los rasgos primitivos sobre los cuales reposan y transitan las partículas de lo figural, en la acepción que este término toma cuando convenimos con seguidores de la teoría greimasiana en la existencia de unidades del contenido menores que los semas. Ese dinamismo sobrepasa la relatividad de las formas semánticas que se engendran a partir de los componentes sémicos y, por tanto, siempre será posible escuchar el ritmo de lo figural si aproximamos el oído al trasfondo de los sememas o, dicho de otra manera, si conseguimos acercarnos a los valores incógnitos de los fenómenos sensibles de la denotación



FIGURA 2: Autorretrato con el pelo cortado, de Frida Kahlo, 1940.

recursos, el pintor catalán instituye una especie de combinación que añora no sólo resonancias intrauterinas – rumores de ese acontecimiento que se consume entrañablemente en la interioridad del cuerpo maternal –, sino también el ruido de ondulaciones marítimas. En rápida acotación, Punyet-Miró y Lolivier-Rahola se refieren a este cuadro-poema diciendo que en él

*se establece un posible juego entre las inscripciones sensoriales y poéticas y las formas de colores lisos, produciendo un efecto de sorpresa y de placer. (1998:62)*

Todo parece indicar que los marcos sonoros y plásticos, cuando se aglutinan, producen una expresividad envolvente que se aproxima a lo que, según Kaja Silverman (1988:102), Julia Kristeva define como “xora”, esto es, como una insólita “semiotic disposition” bajo la cual se cobija un “geno-text” en el que se asocian ideas acerca de la madre y de la prehistoria

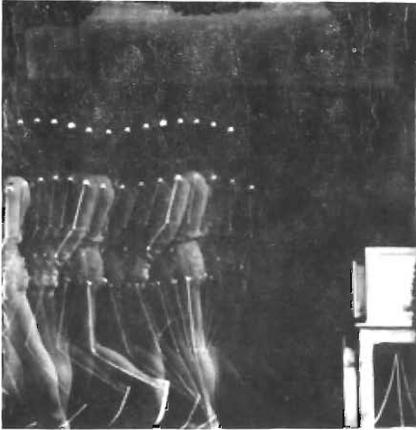


FIGURA 3: *Expérimentation sur la marche d'un homme*, de Marey (1884).



FIGURA 4: *Le nu descendant une escalier*, de Duchamp (1912).

primigenia que todo sistema connotado esconde.

Tal vez la intuición de ese susurro de trasfondo que se adhiere a la denotación primigenia haya sido el estopín del alfabeto inventado por Miró para expresar sus constelaciones<sup>7</sup> o de la invención de recursos efectuada por Marey (Fig.3) – y seguida de cerca por Duchamp en *Le Nu descendant une escalier* (Fig.4)– para figurar fotográficamente el movimiento de un ser humano.

Y creo que Greimas vislumbra la importancia de esa denotación primigenia cuando, después de habernos dicho que Tournier presenta el acontecimiento estético bajo la económica forma de algunas indicaciones

del sujeto, un genotexto afectivo comprometido con el papel que desempeñan la voz materna, el rostro, el seno y las condiciones psicolibidinales de la temprana vida embrionaria.

7 Dicen que un niño le preguntó al pintor lo que significaban sus azules y que el artista le contestó que no se pregunta a los pájaros por el significado de sus cantos, pero que nos gusta escuchar su música. Acerca del alfabeto recomiendo el libro *Entendre Miró*, de Doménech Corbella (1993).

somáticas, confiesa, comentando un fragmento del relato del novelista, que

*la propia vivencia es concebida como una relación particular establecida, en el cuadro actancial, entre un sujeto y un objeto de valor. En cuanto a la relación, ella no es "natural"; su condición primera es el detenimiento marcado figurativamente por el silencio que bruscamente sucede al tiempo cotidiano, representado como un ruido ritmado. A este silencio corresponde un detenimiento súbito de todo movimiento en el espacio, una inmovilización del objeto-mundo [...] (1999:31)<sup>8</sup>*

Sin embargo, esas tentativas de captar el movimiento crean la paradoja de expandir la inmovilidad y de forjar configuraciones en que las pupilas se detienen como si quisiesen escudriñar rincones de un mundo sensible que difícilmente son alcanzados por la mirada cotidiana. En todo caso, tanto en Miró como en Marey y en Duchamp, la escritura es una experiencia insoslayable, una experiencia en que se mezclan memoria e historia, una vivencia, en fin, que trae hasta el presente formas soterradas por los siglos, rasguños que balbucean gestos y posturas de ese esfuerzo que el hombre fue acumulando para conseguir expresar su deseo de verticalidad y por eso tal vez valga la pena decir algo acerca de algunos de los arañazos que ese hombre erecto nos dejó en huesos fosilizados o en piedras que soportaron con altanera gallardía las agresiones de la intemperie o las cuevas de oscuridades cavernosas.

## El rebus y sus juegos

Los rasguños se hicieron poco a poco garabatos y los garabatos, con sus rayas rústicas, fueron

8 En el marco del sistema actancial construido por Greimas, la persona, para dar un ejemplo

conquistando formas. Las configuraciones propiamente jeroglíficas expresan una modalidad de escritura que se distingue de la puesta en práctica por Frida Kahlo en los cuadros arriba reproducidos o por

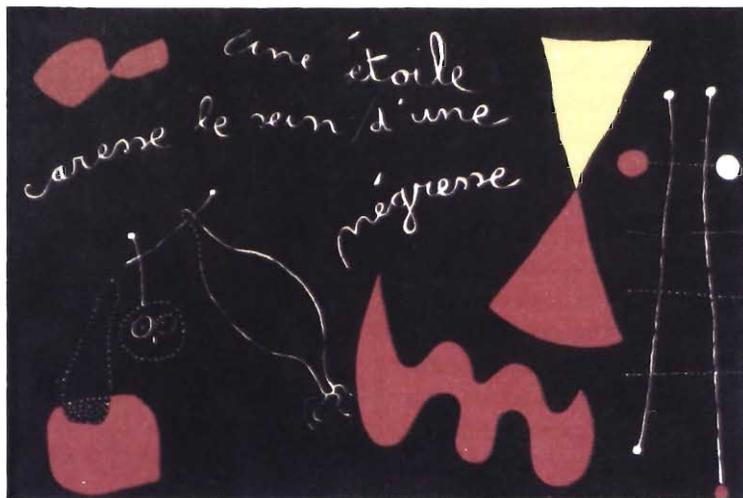


FIGURA 5: *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, de Joan Miró.

los artistas mencionados, como queda claro, para citar un ejemplo más, en los hermosos enigmas visuales conseguidos por Joan Miró cuando construye rimas plásticas a través del mecanismo de utilizar correspondencias de elementos geométricos de letras y figuras ( Fig.5).

En este cuadro, los elementos pictóricos, en cuanto posibles unidades signícas, no se articulan de manera tan relajada, ya que las imágenes o pictogramas ponen de manifiesto, mediante recursos previamente codificados,

sencillo, que compra un automóvil, es un actante sujeto y el coche su objeto de valor.

formas sonoras del habla a partir de las cuales se puede llegar a connotaciones sutiles o a un posible manejo de significados que constituyen la polisemia de una frase entera. Mas, como contrapartida de la escritura alfabética, es posible que las formas sonoras sean sugeridas de otra manera. Así, en la trascripción del *Papiro de Ani*, Wallis Budge (1960) reproduce el antiguo texto y en muchos de sus pasajes podremos encontrar una configuración en que la

figura estilizada de una especie de pilastra es colocada al lado del dibujo del ojo izquierdo de un ser humano para designar al dios Osiris. La sonoridad de tal combinación de imágenes surge en el instante que sabemos que a la pilastra, símbolo del altar, corresponde el sonido “os” y a la figura del ojo el de “iris”. El rebus, considerando ese procedimiento, es, pues, un juego de ingenio y, precisamente por eso, no es excepcional el hecho de que esa modalidad de escritura haya sido usada y se use todavía en los contextos más di-

versificados. Por su carácter enigmático, aparece como entretenimiento en los periódicos y revistas de gran circulación.



FIGURA 6. Poema de Palatino, 1540.

9 Con esa combinación de letras y dibujos se ofrece al lector un rebus cuya solución aparece en el texto verbal que empieza diciendo “Dove sono gli occhi...” (En dónde están los ojos...). Como se puede observar, la letra D se combina con el dibujo de “dos huevos” (“ove” en italiano), GL con el dibujo de “dos ojos” para construir la frase “gli occhi”, etc.

Pero, a pesar del importante papel que tales formas de escritura tuvieron en diversas culturas vetustas, han sido los artistas quienes le han sacado jugo. Es bastante conocido el poema de Palatino (Fig.6), obra en que se congregan dibujos, notas musicales y letras y, por subsiguiente, se le brinda al lector un texto en el que la imagen y la sonoridad se relacionan directamente<sup>9</sup>. También conquistó mundo la broma que Duchamp le gasta al cuadro *Mona Lisa* al darle un nuevo título utilizando para ello un rebus bastante enigmático y chocarrero<sup>10</sup>. Pero pocos son los espectadores, para citar tan sólo otro ejemplo, que notan la presencia de esa forma jeroglífica en la película *Passion*, de Godard. El film comienza con una panorámica del cielo que precede una secuencia de obreros trabajando en una fábrica. La combinación de esos dos fragmentos instaura, sin duda, un proceso complejo de relaciones entre signos de sistemas diferentes, mas, desde la perspectiva jeroglífica, la *panorámica* puede ser leída como transcripción de la palabra inglesa “god” y la *secuencia* como una designación de “art”. O sea: “god” + “art” = Godard<sup>11</sup>.

De todos modos, los procesos de escritura sobredeterminados por títulos verbales y configuraciones plásticas repercuten – y no podría ser diferente – en los fenómenos semánticos de la intertextualidad y, a medida que de ellos emana una

10 Me refiero al ya famoso ready-made creado por Duchamp poniéndole bigotes a Mona Lisa y utilizando el título *L.H.O.O.Q.* Las letras que ahí se congregan sugieren, si las pronunciamos en francés, una frase cuya traducción al castellano significa, aproximadamente, algo así como “ella tiene calor en el culo”. Sobre este asunto, vale la pena detenerse en la interpretación propuesta por Ramírez (1993: 46-51).

11 En verdad, esta lectura no es mía. Está en estudio acerca del papel de los créditos en textos fílmicos escrito por un autor francés cuyo nombre, infelizmente, no recuerdo.

cierta tensión, accionan constantemente valencias que, a menudo, producen valores inesperados y esbozan las bases sensibles de insólitas metáforas. Hay que reconocer, también, que, desde ese punto de vista, el dialogismo de que habla Bajtín puede ser captado a partir de las intensidades de la “voz”, ya que para el pensador ruso las relaciones dialógicas

*son posibles no sólo entre enunciados relativamente completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición, ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados. Incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topa dialógicamente dos voces [...](1993:257)*

En ese contexto, la intertextualidad, segundo Steiner (1985:60), hace que una obra de arte se escuche en otra. Pero las tensiones de tal espejismo irrumpen en los procesos dialógicos cuando los actos de escucha intertextuales, pienso yo, se presentan como un juego de proximidades y distancias a través de las cuales el espacio y el tiempo estampan, de algún modo, su presencia. Y, claro, ese juego actualiza las particularidades de un tempo sobredeterminado por las correlaciones entre valencias perceptivas y tímicas constituyentes de los cimientos figurales del dialogismo intertextual que se actualiza en las configuraciones de la escritura jeroglífica.

Sí uno se fija en este rebus-collage<sup>12</sup> (Fig.7), podremos constatar que la urdimbre de la escritura jeroglífica tiene muchos matices. Tomando como referencia el orden de

12 Este es el tercero de los cuatro rebus-collage de Simone Benmoussa publicados en *Cahiers Renaud Barrault*, nº 99. Paris: Gallimard, 1979.



FIGURA 7: *Rebus-collage*, de Simone Beenmoussa.

las letras y la discontinuidad de los lexemas verbales, los componentes del texto jeroglífico se combinan asumiendo posiciones y estableciendo pausas que tienen, en primera instancia, la función de fornecer indicaciones de lectura.

Basándose en ellas y considerando que la codificación previa del rebus es determinada por sonidos de la lengua francesa, la frase que se escucha en esta composición es la siguiente: “*Elle a un ton naturel et singulier.*”[ “Ella tiene un aire natural y singular”]

Eso porque el primer dibujo evoca el sonido /elle/ (aille[ala]); la letra *A* el sonido /a/; el número *1* el sonido /un/; el dibujo del pez /thon/ [“atún”]; el dibujo de las trenzas de la niña remite a /natte/; la sílaba *UR* entre dos alas a /ur ailles (aille es)/; los pechos de la mujer sobre los cuales se colocan las letras *G* y *U* a /seingu/; y, finalmente, el dibujo de las manos que anudan la cuerda a /lier/. Sin embargo, una vez que se ha descifrado el mensaje que se ocultaba tras las imágenes, pasamos a tener conciencia de que en el enunciado a que llegamos no tienen lugar otros elementos provenientes de las evocaciones sonoras o de las sensaciones que la composición jeroglífica posibilita. Por ejemplo, no caben en ese enunciado formas del contenido sobredeterminadas por las relaciones y correlaciones de rasgos clasemáticos y tímicos adheridos a las formas que representan los senos de la representación de una mujer adulta o de la cabeza de

una niña con trenzas. Se ha privilegiado, por consiguiente, una “variación de tonicidad” y sobre ella se ha fundamentado la interpretación o lectura propuesta, sin que eso signifique, evidentemente, que otros matices de tonicidad no puedan ser explorados y que, por tanto, en los diferentes tipos de escritura pueda ocurrir que esos matices se topen dialógicamente.

La configuración que se reproduce arriba<sup>13</sup> no es tan sólo la expresión de un rebus. Ni tampoco un juego de ingenio que inscribe en el espacio del texto figuras caprichosas para colocar al lector curioso frente a un mensaje idiolético. Al contrario, el dibujo transcrito es un cuidadoso ejercicio de escritura, cifrado hace siglos, en que se cuenta con envidiable destreza uno de los momentos de la mítica peregrinación emprendida por los aztecas para llegar hasta el Valle de México. Como Galarza y Libura afirman (2000: 5), los signos que cubren las páginas del códice pueden ser enigmáticos, pero ellos “hablan”, nos cuentan acontecimientos, nombran a los personajes y se refieren también a lugares y fechas. Para tal propósito, el escritor – *tlacuilo* en lengua náuatl – debía manipular diferentes tipos de signos y técnicas de plasmarlos con minuciosa maestría, integrando

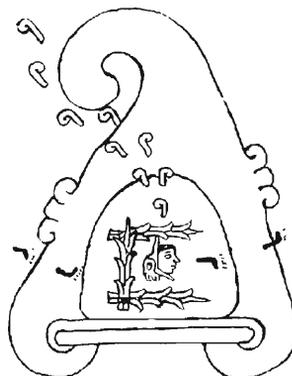


FIGURA 8: Detalle de *La Tira de la Peregrinación*

13 Utilizo aquí el dibujo que Ricardo Peláez Goyiochea hizo para la obra de Joaquín Galarza y Krystyna Magdalena Libura.

tamaños, posiciones, direcciones, colores, glifos, pictogramas e ideogramas. Así, la vírgula expresa la palabra de quien dice verbalmente alguna cosa, el tamaño del glifo traduce la grandeza del referente que representa y las huellas indican la dirección de los caminantes. Pero la decodificación del texto en cuestión quedará obviamente incompleta si no tenemos conocimiento de la lengua utilizada por el *tlacuilo* para poner en práctica su proceso de escritura y, sobre todo, si no nos acercamos a él con amor, con ese amor que el cronista Motolinía, “el pobre”, se entregó, sin fanatismos o intransigencias dogmáticas, a la misión de comprender al otro recorriendo algunos de los enigmas del trayecto que va, usando el juego de palabras de que se sirve Lacan para erigir una frase en la que la homonimia sugiere relaciones profundas entre el ser y la escritura, de “l’être à la lettre” (“del ser a la letra”):

*Una cuaresma estando yo en Cholola, que es un gran pueblo cerca de la ciudad de los Angeles, eran tantos los que venían a confesarse, que yo no podía darles recado como yo quisiera; y les dije: “Yo no tengo de confesar si no a los que trajeren sus pecados escritos y por figuras, que esto es cosa que ellos saben y entienden, porque esta era su escritura. (1988: 170)*

La *Tira de la Peregrinación* o *Códice Boturini* se decodificó ya hace tiempo, mas me parece conveniente, aun para los que conozcan la fundamentada interpretación a que llegaron famosos antropólogos, vivir el desafío de quien afronta el reservado encanto de un texto que no sabe leer o, si se quiere, de un texto arraigado en iconografías cuya originalidad se preserva en la obra de buena parte de los grandes muralistas mexicanos y, de manera muy especial, en la pintura de Frida Kahlo, artista que

mantuvo vínculos indelebles con la riqueza plástica de las culturas amerindias<sup>14</sup>. Además, la aparente ingenuidad de los signos que en ese códice se congregan tienen mucho de la sabiduría a la que se refiere, casi siempre con amoroso respeto, Fray Toribio de Benavente, autor del libro a que pertenece el fragmento que acabo de citar.

Retornando, pues, a la configuración, creo que no le será difícil al lector identificar el paisaje en que la acción ocurre: un cerro cuya cima aparece torcida. Todo indica que es una montaña grande y que dentro de ella hay una cueva en que se ha improvisado una especie de altar hecho de ramas. En el interior de ese altar se dejan ver una cabeza de colibrí con el pico abierto y el perfil de un rostro humano. Tomando en cuenta la posición del colibrí, situado al lado izquierdo del rostro del personaje, y la designación de esa ave en náhuatl, se llega, por vías del rebus que ahí se manifiesta, al nombre de Huitzilpochtli<sup>15</sup>, dios del cual los cronistas fornecen

14 Creo que han sido los artistas chicanos los que, durante la década de 1970, con las exposiciones realizadas en San Francisco, se empeñaron con ahínco en divulgar los vínculos de la pintura de Frida Kahlo con las culturas indígenas mesoamericanas. A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la ya mítica figura de la pintora, quienes realmente penetraron con sagacidad en ese universo fueron los chicanos – término que resulta de la condensación del vocablo náhuatl *mexica* y del sufijo castellano *no* – a través de la realización de un impresionante conjunto de obras plásticas cuya función metalingüística, sin que eso signifique disminuir el valor poético de tales obras, aclara muchos de los vínculos de la pintura de Frida Kahlo con la iconografía amerindia y la cultura popular mexicana. Sobre el asunto es indispensable la lectura del ensayo de Ramon Favela (1992:136-153).

15 En su *Diccionario Ritual de Voces Nahuas* (1996), Adeta Fernández sigue la tradición de traducir el nombre de este dios como significando "colibrí de la izquierda" y nos dice que es "uno de los cuatro Tezcatlipocas, el azul; principal deidad de los mexicas. Numen solar, hijo de la casta Coatlicue, el cual nace con el rostro, brazos y muslos pintados de azul; la pierna izquierda delgada. Sus insignias son: tocado y manto de plumas de colibrí; *tehuehueli*, "rodela" y como arma empuña la *Xiuhcoatl*, serpiente de fuego. Día con día tiene que vencer a la luna y las estrellas para poder imperar en el cielo diurno. Esta batalla la realiza en el inframundo donde decapitar a su hermana

numerosas informaciones. Fray Diego Durán, por ejemplo, registra algunos atributos de esta divinidad que pueden ayudar a descifrar con más precisión el fragmento del códice. Dice el cronista que

*Huitzilopochtli era una estatua de palo, entallada a la figura de un hombre, sentada en un escaño de palo azul, a manera de andas. Por cuanto de cada esquina salía un palo vasidrón, con una cabeza de sierpe, al cabo; del largor cuanto un hombre lo podía poner en el hombro. En este escaño azul de color de cielo, que denotaba estar en el cielo asentado; tenía este ídolo toda la frente azul, y por encima de la nariz, otra venda azul, que le tomaba de oreja a oreja. Tenía sobre la cabeza un rico penacho a la hechura de pico de pájaro, el cual pájaro llamaban "huitzitzilin", que nosotros llamamos "zunzones", que son todos verdes o azules de las plumas, del cual pájaro hacen en Michoacán las imágenes. (1984:84)*

Basándonos, pues, en la importancia que asume el sistema cromático en la escritura indígena, podríamos decir, acompañando en este punto las ideas de Galarza (2000:14), que, si este códice se hubiese coloreado, las vírgulas, por el hecho de que Huitzilopochtli hablaba en náhuatl, estarían pintadas en azul turquesa, ya que ese color tenía un valor especial por el hecho de asociarse con el agua y con la vida, algo que se reitera en otras páginas del códice y en las imágenes que ilustran partes del texto en que Durán nos cuenta

*Coyolxauhqui* ["la que tiene pintados cascabeles en la cara"] y hermanos *Centzonhuitznahuac* ["los cuatrocientos del sur, del lugar de las espinas"]. Para revitalizarlo, en su culto se realizan las guerras floridas y sacrificios humanos." (59-60) Mary Miller y Karl Taube (1993: 93-96) también adoptan esa interpretación, aclarando que el término "izquierda" significa "sur" y que, en razón de la crueldad de los sacrificios ofrendados a esta deidad, los españoles le dieron el nombre de Huichilobo, metáfora que preserva elementos del jeroglífico original, aunque juega que el clasema de la ferocidad, puesto siempre en primer plano en las descripciones que cronistas como Sahgún nos dejó en el capítulo XXIV, Libro Segundo, de su *Historia general de las cosas de Nueva España* (1988:115-122).

ese mismo episodio, específicamente la figura que representa un cerro en cuya cumbre se posa un grillo y de cuya base brota agua en abundancia. El rebus que ahí se manifiesta resulta de la combinación de los sonidos de las palabras *chapol* (grillo) + *tepetl* (cerro) + *co* (lugar) = *chapultepec* y *huey* (grande) + *ameyalli* (agua que brota) = agua que sale en abundancia.

Es evidente que el rebus y el cromatismo confieren significados muy particulares al posibilitar la articulación de diferentes isotopías<sup>16</sup>. Mas la imbricación de esos dos sistemas en los signos propiamente icónicos circunscribe mejor los contenidos de las imágenes realizadas con esmero por el *tlacuilo*. A todo eso debe adicionarse que, en el caso de los signos icónicos, el movimiento hace que la forma de los objetos exprese también una cierta “gestualidad”, como de hecho ocurre cuando detenemos la mirada en el cerro que se curva hacia la izquierda y, sabido ya que /grande/ en náhuatl se dice /huey/, cerro se dice /tepec/ y el gesto es una especie de sinécdoque de la acción (o sea, un verbo), el nombre dado al lugar adonde llegan los peregrinos sería, por consiguiente, *Hueycolotepec*, traducido por Galarza como “lugar del gran cerro que se hace curvo”, pues /coloa/ significa “torcerse o hacerse curvo”.

## Vericuetos de sentido

En resumen, todos esos detalles permiten que el lector se adentre en inesperados vericuetos de sentido y viva la emoción de transformar su tentativa de

16 Isotopía es un término que Greimas encontró en el dominio de la física y de la química, transfiriéndolo para el de la semántica. La iteración de significados que mantienen entre

interpretación en lo que, a mi ver, constituye una fascinante aventura semiótica, un entramado de constantes sorpresas que no sólo acarrearán el entendimiento de los signos a la denotación del texto, sino también a esos recintos en que el ingenio del creador hace alarde de su prodigiosa capacidad de invención. El texto jeroglífico, aunque parezca fruto del antojo, tiene, por tanto, la propiedad de ser original, esto es, la propiedad de proyectar sobre el soporte de la escritura elementos pictográficos, ideográficos y fonéticos que siempre preservan algo de ese instante en el que la vivencia de lo sensible se convierte, por primera vez, en forma comunicable, en el significante primigenio capaz de romper a cualquier momento la masa de la continuidad del mundo que nos circunda. Tal vez por eso, la figuratividad<sup>17</sup> que en la escritura jeroglífica se evidencia nos deje percibir algo del alcance de ese vuelo de altura a que se lanza el pensamiento de Greimas cuando nos dice que, al final de cuentas,

*la figuratividad no es un simple ornamento de las cosas, ella es esta pantalla del parecer cuya virtud consiste en abrir, en dejar entrever, gracias o a causa de su imperfección, como una posibilidad de otro sentido. Los humores del sujeto recuperan, entonces, la immanencia de lo sensible. (1990:77)*

sí aspectos sinonímicos instituye en el texto una isotopía. El concepto también se puede aplicar a la repetición de componentes de la expresión que presenten propiedades analógicas. Así, si pienso que el cerro y el grillo tienen en común el significado de referirse a cosas de la naturaleza, puedo decir que ellos instauran una isotopía semántica y, del mismo modo, la iteración del color azul en varias partes del dibujo indígena instituye una isotopía en el plano de la expresión.

- 17 Figuratividad es un término que, en el metalenguaje de la semiótica de tradición greimasiana, es bastante complejo. Aquí se usa en el sentido de hacer concreta una de las múltiples posibilidades de particularizar una idea, digamos, la idea de poder; puedo expresarla mediante la utilización de la figura de un revolver en manos de un hombre o por la figura de las riendas utilizadas por una persona para conducir el caballo que monta.

En el fondo, lo que entiendo por original es precisamente el compromiso que una configuración iconográfica mantiene con esa inmanencia de lo sensible.

Creo, apoyándome en esa idea, que la “visualidad sonora” del rebus instituye un signo iconomático que se presenta en varios cuadros de Frida Kahlo como una posible clave de lectura de las relaciones intertextuales y del dialogismo que la obra de esta artista mantiene con ciertas configuraciones iconográficas de las culturas indígenas mesoamericanas. Me atrevería a decir que un texto en que se reúnen esas particularidades es, *en verdad, un texto, en cierta medida, audiovisual*. Advierto, sin embargo, que no es mi propósito construir un modelo aplicable a la lectura de una imagen. Sería pretencioso, porque, sobre eso ya se ha escrito mucho y ya existe un ramo de la semiótica visual que, en estos últimos años, ha hecho progresos encomiables<sup>18</sup>. Mi intención no va más allá de una tentativa de abordar gamas de tonicidad y de intensidad en un texto pictórico. Para eso, parto del presupuesto de que ciertos conceptos de la semiótica greimasiana (o de inspiración greimasiana) y el dialogismo bajtiniano pueden aliarse para organizar prácticas interpretativas que aún son endebles en los estudios de semiótica visual. Aunque sé que no me dejaré guiar por el rigor que tal propuesta requiere, mi deseo básico es contar algo del relato que, en cuanto observador de cuadros de Frida Kahlo, se engendra en ese instante en que, al olvidar mi condición de destinatario y

18 Véanse, para citar tan sólo algunos ejemplos, obras como *Identités Visuelles*, de Jean-Marie Floch (1995), *Sémiotique du visible*, de Jacques Fontanille (1995) *Semiotica dell'invisibile*, de Lucia Corrain (1995), *Figurativização e Metamorfose*, de Ignácio Assis Silva (1995), *Précis de sémiotique générale*, de Jean-Marie Klinkenberg (1996), *La mirada cercana*, de Santos Zunzunegui (1996), y *Os Significados Urbanos*, de Lucrecia D'Alessio Ferrara (2000).

transformarme en sujeto, podré encarnar el papel de quien pretende conseguir un contacto más íntimo y, por eso mismo, más afectivo, con un determinado objeto de valor. O, en otras palabras, captar aspectos de la audiovisualidad de algunas telas, intentar, por consiguiente, no sólo verlas, sino escucharlas, sin que este verbo tenga aquí una acepción metafórica.

Sin abdicar de mi vocación apícola, seguiré, en mi tarea de acercarme con cautela a los cuadros, un modesto esbozo de lectura ensamblado con algunas células de esa colmena epistemológica en que ciertas ideas de teorías distintas conviven armónicamente. Me atraen, sin duda, los presupuestos híbridos y, al leer el hermoso libro de Juan Antonio Ramírez titulado *La Metáfora de la Colmena* (1998), se afianzó mi confianza en la creencia de que así como los fundadores de La Ruche, a comienzos del siglo XX, se entregaron a la aventura de hacer realidad la identificación de los artistas con los insectos melíferos, esto es, de los artistas que liban en diferentes flores para fabricar productos que siempre tienen algo en común, muchos de los que en la actualidad nos dedicamos al estudio de la semiótica podemos, también, libar en teorías diferentes sin que eso represente ningún tipo de aberración y, sobre todo, sin que eso signifique enredarse en los entrecejos de los acérrimos defensores del mito de que existen sistemas inconciliables. Con respecto a ese principio es ejemplar la obra *Ensayos de Semiótica Tensiva*, de Claude Zilberberg (2000). En ella se reúnen, por primera vez, un conjunto de trabajos publicados anteriormente en diferentes revistas. Mas son precisamente los dos últimos capítulos, constituidos por estudios inéditos, los que formulan una síntesis perfecta de lo que entiendo por vocación apícola, ya que en ellos

se entretujan, con depurada maestría, ideas de autores como Greimas, Brøndal, Cassirer, Lévi-Strauss, Aristóteles, Wölfflin y Freud<sup>19</sup>. O sea, partiendo del presupuesto de que la semiótica constituye, en el fondo, una sólida metodología de las ciencias humanas, Zilberberg construye esquemas en que se juntan categorías semánticas, antropológicas, psicoanalíticas, filosóficas y poéticas, pues, para él, existen cuatro teorías fundamentales del discurso: la de Freud, la de Brøndal, la de Greimas y la de Lévi-Strauss. Admite, sin embargo, que, en el estado actual de los conocimientos, es necesario agregar a las grandes categorías semióticas las nociones de tiempo, figura, esquematización y estilo, reconociendo que este último “llega a ser una manera de *sentir* y una manera de *hacer*.” (2000:237). Y a todo eso me conviene añadir que Bajtín, aunque se haya dedicado con exclusividad al estudio de textos literarios, admitía que las relaciones dialógicas

*son posibles también entre otros fenómenos interpretables, si estos fenómenos se expresan mediante alguna clase de material signico, por ejemplo, entre imágenes de otras artes. (1993:258)*

## El silencio que se escucha

Teresa del Conde, autora de un artículo<sup>20</sup> que representa, en la opinión de algunos<sup>21</sup>, una contribución decisiva para la consolidación del mito Frida Kahlo en

19 Claro que los esfuerzos de integración realizados por Zilberberg no se restringen a la esquematización de ideas de estos autores: existen ideas de otros pensadores – la referencia bibliográfica provee un cuadro amplio – que complementan los varios esquemas montados por el investigador.

20 Me refiero al trabajo “La pintora Frida Kahlo”, publicado en *Artes Visuales*, nº 4, otoño de 1974.

21 Véase, por ejemplo, Favella (1992:140).

México, incluye, en su libro más reciente (2001:135-144), un trabajo, aparecido en la revista *Anales* (n° 45, 1976), en el que defiende la idea de que la imaginería popular y el nacionalismo de los muralistas determinan una forma de expresión que, aun pasando por varias fases evolutivas, conforman “el estilo altamente individual de esta pintora.” Por otro lado, Hayden Herrera (1996:133-134), para citar una de las principales biografías de la artista, dice que Frida Kahlo y Diego Rivera poseían formas de inteligencia diferentes. La pintora penetraba en la especificidad del individuo y se fijaba en su vestuario y en su rostro para captar en ellos “la vérité de l’être”. Más tarde exploró la profundidad de los frutos y de las flores, escudriñando sus órganos escondidos. Rivera, al contrario, asumía puntos de vista más distantes<sup>22</sup> y abstractos, procurando mostrar en sus obras monumentales el gran espectáculo de la Historia y de la sociedad. Si unimos, pues, la predilección por la imaginería popular y por el cariz concreto de las cosas, se topa uno con la convicción de que el estilo altamente individual de la pintora se manifiesta a través de la construcción de imágenes en que los componentes del contenido evocadores de la proximidad tienen una fuerte presencia en sus cuadros, ocurriendo lo mismo con los nexos que conducen a lo afectivo. Puede decirse, entonces, que del cruce de la aproximación y de lo afectivo surgen valores que confieren a la pintura de Frida Kahlo un poder de concentración que no es tan patente en los murales de Diego Rivera. O, dicho con otras palabras, el dialogismo

2894452

22 Con respecto al papel de la distancia en las artes plásticas la lectura del libro *Occhi di legno - Nove riflessioni sulla distanza*, de Carlo Ginzburg (1998), me parece indispensable.

de la pintora se engendra en las voces provenientes de una intertextualidad material – la relación de textos que mantienen entre sí semejanzas palpables (*Las Meninas*, de Velázquez, pintado varias veces por Picasso) –, mientras que el de Diego Rivera parece estar más cercano a los procesos de la intertextualidad estructural – relación entre textos diferentes que tienen la misma estructura (varios cuadros del Renacimiento, aun siendo figurativamente muy desiguales, tienen en común la estructura determinada por el sistema de la perspectiva – sin que, evidentemente, tal afirmación signifique negar que existan en la obra del muralista importantes entramados de intertextos materiales.

Aunque el presupuesto que acabo de formular contiene, como es obvio, el riesgo de las generalizaciones, sirve, a pesar de eso, para mis propósitos. O sea, me es útil para orientar mis observaciones acerca de la relación que la pintura de Frida Kahlo mantiene con algunos de los elementos de la escritura indígena y, de modo muy particular, con los signos iconomáticos. Como ya se ha visto, la configuración del colibrí y del rostro de perfil es uno de esos signos y no debe ser fruto del azar el hecho de que, en varios de los autorretratos, aparezca, más o menos estilizado, ese rebus. Hay cuadros en que, aparentemente, sólo entra en el campo de lo visible uno de los componentes. Es el caso, para citar un ejemplo, de *Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez* (Fig.9). Sería temerario afirmar que el cuadro reproduce o parodia el rebus plasmado en *La Tira de la Peregrinación* para representar el nombre del dios Huitzilopochtli. Pero tampoco se puede decir que en el autorretrato estén ausentes los elementos que componen el rebus

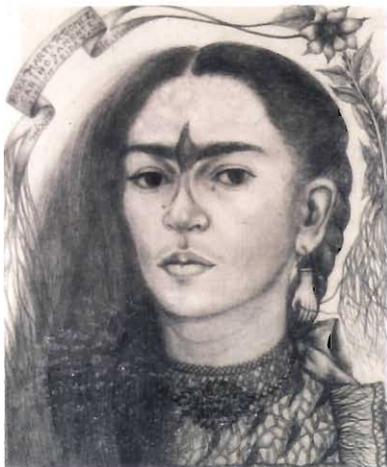


FIGURA 9: *Autorretrato dedicado a Marte* R. Gómez, 1946.

utilizado en el texto indígena para designar a esa deidad. Sin embargo, la combinatoria / colibrí/ + /rostro/ es una realidad plástica innegable y, de igual modo, es innegable la manifestación de valores semánticos resultantes del cruce de la aproximación – la iconicidad es fuerte – con una afectividad que traspasa nuestra mirada de observadores, pues no se esconde ni se camufla.

Asiéndose a la aseveración greimasiana de que los sujetos de estado son sujetos inquietos y los del hacer son veleidosos, Zilberberg (2000:185-186) muestra que la vacilación del sujeto es *figural* por el hecho de que sucede en función del tiempo, de la duración y del espacio. Desde esa perspectiva, los conflictos de sentido que afloran en el retrato promueven sesgos de inquietud cuya fluctuación decreta ese oscuro titubeo existente entre lo próximo y lo familiar. La ambigüedad se sitúa, por consiguiente, en diferentes puntos de un proceso de integración a la que se adhieren, si consideramos las voces de que se impregnan los signos iconomáticos constituidores de la combinatoria /colibrí/ + /cabeza/ , significaciones a través de las cuales entra en juego la dicotomía de que si no es la cabeza o rostro de un dios puede ser la cabeza o rostro de una diosa. O sea, el sujeto de estado del autorretrato, en cuanto sujeto expectante, coloca sobre el tablero semiótico del cuadro

las piezas de rebus mediante los cuales un sujeto en estado de apresuramiento confiesa y reivindica, como afirma Zilberberg, sus tendencias esquizoides en el preciso momento en que se admite el contenido de la paradoja de *Ya que Yo es otro*. En términos iconográficos, el intertexto creado por Frida Kahlo se presenta, comparado con el rebus de la *Tira de la Peregrinación*, como una especie de variable, aunque tengamos que admitir que, en la tradición indígena, la representación de Huitzilopochtli tiene formas muy diversas. Así, por ejemplo, Heike Owusu (2001: 206-207) reproduce el dibujo de una máscara de Tezcatlipoca (Fig.10) en su aspecto de Huitzilopochtli y dice que tal máscara, encarnación del espíritu de la sombra, tenía, entre las propiedades positivas, el poder de ayudar a los ocupantes de una casa o de hacer que los niños tuviesen un sueño tranquilo.

Observando el esquema plástico de la máscara y el cuadro de Frida Kahlo se desvanecen las dudas. La configuración iconomática que la pintora, a partir del talante sensible de sus cejas, crea no es tan sólo un rasgo expresivo caracterizador, en sus autorretratos, de una particularidad física de su rostro, sino también un intertexto material a través del cual se evidencia la familiaridad de la artista con la iconografía indígena. Hay motivos para sospechar, por lo tanto, que la paradoja de *Ya que Yo es otro*, en cuanto uno de los contenidos posibles del cuadro, desentierra los ecos de una sonoridad en la que el estallido trasciende lo individual y la poesía surge, de golpe,



FIGURA 10: Máscara de Tezcatlipoca bajo el aspecto de Huitzilopochtli.



FIGURA 11: *Frida Kahlo*, de Rupert García, 1990.

en el instante en que el espectador de algunos de sus autorretratos siente que las metáforas acurrucadas en los signos iconomáticos del intertexto actualizado por el rebus son el resultado de la aproximación de dos realidades alejadas: la que se sostiene en su manera de ser y la que se alimenta de la imaginería amerindia. ¿No es precisamente esa aproximación lo que persigue, por ejemplo, Rupert García (Fig.11) cuando intenta captar algo del sentido que Frida Kahlo dejó en sus autorretratos?

No cabe duda que a la pintora, desde una edad temprana, le atraían las construcciones iconomáticas y prueba de ello la tenemos en el *Retrato de Miguel N. Lira*, realizado en 1927. En esta obra se integran las técnicas de la escritura alfabética y del rebus, siendo este último de fácil identificación, como se constata en el recurso expresivo de juntar la representación de un arcángel a la de un instrumento musical para componer el nombre y el apellido de Miguel Lira. Se sabe también que Guillermo Kahlo siempre incitó a la artista al estudio de la arqueología de México y, además, en su *Diario* (1995:246), la compañera de Diego Rivera nos deja pruebas evidentes de su capacidad de aprovechar los elementos plásticos de las letras para ejercitar la fantasía, pues “por la O de PINZÓN entraba y bajaba intempestivamente al interior de la tierra, donde “mi amiga imaginaria” me esperaba siempre.” No debe, pues, causar sorpresa que en sus autorretratos los componentes del rebus que

utilizaron los indígenas para escribir el nombre de Huitzilopochtli también aparezcan, aunque presenten variantes muy personales, de manera explícita. Tal ocurre en varios cuadros, pero, en *Diego en mi pensamiento* (Fig.12), la configuración iconomástica se acerca mucho a las particularidades que ese rebus asume en la *Tira de la Peregrinación*. Entre las diversas metáforas que ahí fueron plasmadas sobresale la del cuello de la camisa del retrato del pintor, ya que, por analogía, esa parte del vestuario semeja el pico abierto del colibrí que forman las cejas-alas de la pintora. Puede decirse, tomando en cuenta los significados míticos de que se impregna la configuración iconomástica, que Frida Kahlo no sólo pinta el sentimiento de quien tiene, literalmente, a Diego en la cabeza, sino también la devoción de quien ha metamorfoseado a Diego convirtiéndolo en el dios Huitzilopochtli.

Pero también puede ocurrir que las piezas del rebus en juego no sean, volviendo al *Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez* (Fig.9), el /colibrí/ y la /cabeza/, sino el /colibrí/ y la /flor/, signo este último bastante familiar en muchos de los cuadros de Frida Kahlo y al que también se le reserva un lugar de destaque en esta tela, pues, como dice Teresa del Conde, aquí



FIGURA 12: *Diego en mi pensamiento* (detalle), 1943.

*no es la factura lo que recuerda la obra popular, dado que el dibujo es impecable y refinadísimo, sino la inclusión de una cartela en el extremo superior izquierdo que ostenta la dedicatoria, la cinta por un lado se desfleca y se confunde con el pelo de Frida y por el otro se metamorfosea en una flor cuyas raíces se complican con otros elementos dando al conjunto un matiz surreal. (2001:137)*

La figura del colibrí asociada a la de la flor fragua, por consiguiente, una combinatoria que adquiere todas las características de una configuración iconomástica y, siendo así, la sonoridad que interviene en el rebus no coloca al lector en la pista de una designación que evoque el nombre del dios Huitzilopochtli, aunque se preserven algunos rasgos semánticos vinculados al concepto de esa divinidad, lo que ocurre, por ejemplo, si pensamos que el plumaje del colibrí significaba, en el contexto del pensamiento indígena, algo relumbrante y precioso, es que se trate de un rebus cuya conformación puede sugerir el nombre de una diosa.

No hay que olvidar, sin embargo, que la figurativización de la “preciosidad” se efectúa de diversas maneras. Algunas de las láminas del *Códice Durán* (1990) muestran que los tlacuilo utilizaban a menudo dibujos de cañas y mazorcas de maíz para expresar el valor de los adornos propios de las deidades más importantes. En una de esas láminas, la imagen de Chalchiuhtlicue, diosa de los ríos y el agua corriente, luce la gracia de sus atavíos figurativizada en las dos panojas que lleva a las espaldas. Bodo Spranz (1982) realizó un minucioso estudio de los aderezos típicos de cada deidad. El abundante material iconográfico que presenta ofrece un extraordinario conjunto de formas a partir de las cuales se presiente la riqueza de los recorridos figurativos que se manifiestan en los códices

y la perspicacia metafórica que esos procesos proyectan al plasmar los instantes más significativos de la transformación, pongamos, de un pájaro azul o verde en una voluta estilizada. En muchas ocasiones, subyacen por detrás de la figurativización estructurada en esas combinatorias iconomáticas refinadísimas maneras de percibir el mundo sensible. Basta una ojeada a la muestra de representaciones de caracoles que nos ofrece Gabriel Espinosa Pineda en el trabajo “La fauna de Ehécatl” (2001:271) para notar la multiplicidad de puntos de vista puesta en práctica por los indígenas en su incansable tarea de “discretizar” los seres y los elementos del mundo sensible. Con respecto a la discretización resultantes de las cosmovisiones que nos llegaron de las culturas precolombinas, conviene señalar que la “preciosidad” tiene sus cepas más hondas en la persistente observación de la bóveda celeste, pues, mucho antes de la llegada de los europeos al continente americano, los mayas, para hacerse una idea del alcance de su pensamiento, ya sabían que

*cinco revoluciones sinódicas de Venus coincidían exactamente con ocho revoluciones anuales de la tierra alrededor del sol. Descubrieron asimismo que el periodo de invisibilidad de Venus, antes de reaparecer como Estrella Matutina, era equivalente al lapso de ocho días que tardaba la semilla del maíz, recién sembrada en el seno de la tierra, en reaparecer en la superficie con el brote de sus primeras hojas, convertida en pluma verde preciosa. (Florescano, 2000:32)*

## Los rumores de un autorretrato

Admitiendo que ese enjambre de rumores de lo sensible en el cual los recorridos figurativos tienen sus orígenes más remotos se encauza cada vez que la mirada del lector escudriña las figuras de un rebus, ya que

una cosa es hablar de las figuras que se manifiestan en la escritura verbal y otra cosa, muy diferente, lidiar con la variabilidad de conformaciones que caracterizan las escrituras no-verbales y, principalmente, las iconografías amerindias. No debe sorprendernos, por tanto, si, de repente, de entre los nombres nahuas asignados a las imágenes emergen reminiscencias de voces lejanas. Me parece que es eso lo que ocurre cuando, al concatenar la imagen del /colibrí/ con la de la /flor/ escucho voces que balbucean un enunciado que, oído por primera vez, susurra algo que me habla, aunque sea vagamente, de una “preciosidad florida”. Pero si me acerco más a esas imágenes que constituyen la combinatoria /flor/ + /colibrí/ me percato, al reordenar mi dirección de lectura, que en el *Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez* (Fig.9) existe otro rebus y que éste no evoca el nombre del dios Huitzilopochtli, sino el de una diosa relacionada con las flores, con el amor. El de una diosa que es patrona de los quehaceres domésticos, de la pintura, de los placeres de la carne y de muchas otras actividades humanas. Es sobre el papel de esa diosa en la pintura de Frida Kahlo que pretendo, en fin, decir algunas cosas.

En las premisas fundamentales de tal panorama teórico, no tiene cabida el reduccionismo psicológico a que, con frecuencia, se sujetan los que, a partir de una obvia relación entre la producción estética y determinados acontecimientos de la vida de un artista, ponen en

*ecuación las imágenes sangrientas y brutales de la obra de Kahlo con su deseo de “tapar con pintura” su accidente, su sufrimiento y sus dolores, no hace justicia a su obra. Reduce un grupo importante de pinturas realizadas por una artista hondamente intelectual y comprometida socialmente a un mero grito visual de angustia personal.*

*Pero ésta no era la intención de Kahlo. Puesto que se hizo adulta tras la revolución mexicana y alcanzó la madurez cuando el indigenismo y la mexicanidad eran fuerzas poderosas de su país... (Helland, 1997:14)*

Más que el nacionalismo romántico me interesa el indigenismo y, de manera especial, la iconografía a través de la cual se manifiestan aspectos que valoran una visión amerindia en que la escritura jeroglífica – y en su ámbito, los signos iconomáticos – desempeña papel bastante significativo. En realidad, mi objetivo se resume a una tentativa de interpretar una configuración metafórica que se manifiesta en *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (Fig. 13). Deseo tan sólo explorar una variación de tonicidad en un texto pictórico y algunas de sus consecuencias intensivas y, dentro de los límites de este trabajo, rozar el dialogismo que tal proceso insinúa cada vez que uno se adentra en la obra de Frida Kahlo con la intención de sentir algo del tempo y del ritmo de los lenguajes que ahí se entrelazan para colocar ante la mirada y el oído de su espectador un chispazo tónico, un destello poético. Dar, por consiguiente, un paso hacia ese trozo de vida que, en tanto recorrido del sujeto, se preserva a través de una configuración jeroglífica, porque, como he intentado demostrar, la escritura jeroglífica sobredetermina, a través de un constante vaivén de distanciamientos y aproximaciones, correlaciones de las cuales dependen, en última instancia, los



Figura 13: *Autorretrato con Collar de Espinas y Colibrí*, 1940.

valores poéticos más originales, en la acepción ya dada a ese término, del cuadro que será el centro de mis comentarios.

Puesto eso, me parece conveniente advertir que en mi esbozo de interpretación no hay lugar para ese tipo de comentarios forjados, con diferentes tenores de apasionamiento, por casi todas las biógrafas que, entre otras cosas, se dedicaron a la tarea de buscar en los autorretratos de la pintora mexicana trazos que servirían para explicar tramos de la sufrida existencia de la artista. Sería incoherente abandonar mi propósito de dejarme encandilar por ese fulgor de acontecimiento que surca la atmósfera metafórica de los signos iconomáticos de la tela para entregarme, sin más ni menos, a ese ilusorio canto de sirenas que orquestan las feministas con la denotación melodramática de la idea de que Frida Kahlo nunca cesó de pintar autorretratos porque estaba muy sola (Zamora, 1992:102). Casi todas ellas revolotean, sin que eso signifique disminuir el mérito de sus trabajos, en torno a lo genérico o a ciertas particularidades de la personalidad y los avatares de la pintora que, según autoras de tendencia feminista<sup>23</sup>, se reflejan en buena parte de los autorretratos que nos dejó la compañera

23 Paradigmas de este tipo de lectura pueden ser encontrados en las interpretaciones que Hayden Herrera hace de algunos de los autorretratos. Así, por ejemplo, sus comentarios a *Autorretrato con mono* (1996:366) no sobrepasan esa esfera de conceptos centrados en los atributos físicos y sentimentales, tomados en la tradición occidental del autorretrato como una síntesis de rasgos de identidad. (Se sabe – y Hélele Samson (2001:33-40) lo resume bien – que el retrato siempre mantuvo relaciones dialécticas de semejanza y de idealización con el modelo). Cuando mucho, se detiene en aspectos que asumen un carácter meramente amplificante. Y es precisamente ese carácter amplificante que resurge en buena parte de los pasajes de la ficción biográfica montada por Bárbara Mujica en su libro *Mi Hermana Frida* (2001). Las consideraciones que Nancy Frazier (1992: 53-59) hace acerca de *Autorretrato con monos* no son muy diferentes. Puede

de Diego Rivera. Conviene admitir, con Greimas, que la semiótica visual consigue una interpretación coherente de lo icónico y de lo plástico, mas para dar cuenta del hecho estético

*será necesario extender ese género de análisis, generalizándolo, al conjunto de los canales sensoriales. El perfume del clavel y el perfume de la rosa son, en un primer momento, identificables como metonimias del clavel y de la rosa: ellos no se distinguen, por el modo de su formación, de las formas visuales leídas por alguien que conociera un poco de flores. Todavía será necesario que las perfumadas armonías, ocultas bajo sus denominaciones de origen, develen ante el sujeto sus convergencias y correspondencias para guiarlo, entre fascinaciones atroces y exaltantes, hacia las nuevas significaciones que procura una conjunción, íntima, absorbente, con lo sagrado, carnal y espiritual al mismo tiempo. (1990:76-77)*

Habida cuenta de lo expuesto, la obra de la elogiada pintora mexicana, presenta, en la esfera iconográfica de la pintura occidental, una característica que me gustaría destacar. Me refiero a la particularidad de que los cuadros fraguados por esta mujer nos llevan a un espacio plástico en que muchas de sus imágenes surgen con la finalidad de suplir iconografías<sup>24</sup> o, por lo menos,

decirse que, en la década de los noventa, varias autoras – Malka Drucker (1995), Jane Anderson Jones (1993), etc. –, inspiradas en aspectos más evidentes del movimiento feminista, abordan la pintura de Frida Kahlo desde puntos de vista que resaltan la feminidad y el sufrimiento, tópicos sobre los que ya en la década anterior discurren pormenorizadamente Raquel Tibol (1983) y Rauda Jamis (1985). De los muchos libros sobre Frida Kahlo escritos por mujeres, quizás el que mas aportes nos trae sea el de Araceli Rico: *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido* (1987). Vale recordar que la película *Frida*, de Julie Taymor, y el documental *Las dos Fridas* siguen la cantilena feminista.

- 24 Utilizo, por analogía, el siguiente pensamiento de Fontanier: "Mais les Tropes ont lieu, ou par nécessité et par extension, pour suppléer aux mots qui manquent à la langue pour certaines idées, ou par choix et par figure, pour représenter les idées sous des images plus vives et plus frappantes que leurs signes propres." ["Mas los Tropos surgen o por necesidad o por extensión, con la finalidad de suplir las palabras que le faltan a la lengua, a través de opciones y como figuras, o para representar ideas con imágenes más vivas y sorprendentes que sus signos propios"] (1977:57). Le debo a Zilberberg el haber llegado a este pasaje, pues de las ideas que hay en él se sirve para introducirnos en sus conceptos de retórica (2000:215).

de componer figuras jeroglíficas que difícilmente aparecen en la pintura occidental. *Moisés*, pintado en 1945, es un derroche iconográfico en que el tema de la fertilidad tiene, según Hayden Herrera (1994:89), un enfoque épico. No cabe duda de que la tela, por la proliferación de acontecimientos e ideas a que los retratos de varios personajes históricos y músicos remiten, posee esa característica. Mas creo que la extensividad que presupone el género épico pierde fuerza cuando constatamos que, mediante una acentuada aglutinación de símbolos, iconos, emblemas y rebus, la composición deja en el espectador una sensación de ritmo determinada por la insinuación de un movimiento que tiene inicio en la dispersión para finalizar en la concentración. En *Sin esperanza*, del mismo año, también se observa ese movimiento, ese contenido que adquiere su forma sólo cuando lo extraño se hace familiar, fenómeno que ya aparece en *Hospital Henry Ford*, elaborado en 1932, donde se congregan, en torno a la representación del cuerpo desnudo, un insólito conjunto de configuraciones iconográficas. Podría citar otros cuadros, mas creo que los ya citados son suficientes para dar una idea de la particularidad a que me refiero. Una particularidad que, como mostraré más adelante, tiene su origen, creo, en el hecho de que la escritura de Frida Kahlo, al cultivar el recurso de aproximar las cosas que pinta, ostenta su tonicidad a través de configuraciones plásticas comprometidas, de algún modo, con la estructura de las formas jeroglíficas.

Claro que los signos visuales no tienen, como las palabras, diccionarios en que se registren sus respectivos significados y, por esa razón, siempre será imposible saber algo preciso acerca de las iconografías que le faltan

a la pintura y, consecuentemente, identificar lo novedoso de una imagen y su grado de originalidad nunca dejará de ser un dilema. Habría que añadir a esos problemas el dato de que aún conocemos muy poco los antecedentes o las etimologías de buena parte de las imágenes constituyentes de nuestro entorno, de nuestras circunstancias cotidianas o estéticas y, al ser la imagen una representación en que se integran elementos de sistemas muy diversos, las propias imágenes nos convidan a que las leamos usando la imaginación, pues, vía de regla, no podemos acercarnos a ellas como quien, prevenido ya de informaciones convencionales, se acerca a una ilustración alegórica semejante a las que, por ejemplo, presenta Cesare Ripa en su *Iconología*. A pesar de tal dificultad pienso que, en el caso de la pintura de Frida Kahlo, uno puede aproximarse a capas más profundas de significado recurriendo a algunas provisiones iconográficas almacenadas por la cultura amerindia, ámbito en el que la pintora siempre buscó dispositivos sígnicos para la cimentación de sus metáforas más originales.

El collar de espinas del cuadro de Frida Kahlo puede hacernos divagar; tomar los rumbos del devaneo con la misma soltura que revolotean las mariposas representadas en la parte superior de la tela. Asociar, por ejemplo, la configuración a la idea de que ella sería un símbolo de la “mala vida que le daba Diego Rivera”, ya que el cuadro fue pintado durante el período de separación entre los dos matrimonios con el famoso muralista. Pero el colibrí aporta otros indicios, principalmente cuando se constata que este pajarillo hace parte de la estructura iconográfica montada para representar a Huitzilopochtli, deidad de la guerra cuyo nombre,

traducido al castellano, significa “colibrí a la izquierda” o sea, “colibrí al sur”. En general, la imagen de este dios era hecha de manera, detalle que parece no habersele escapado a la pintora y que, de ser así, constituye un indicio bastante sutil de la iconografía en que esa parte del cuadro se inspira. De cualquier modo, Huitzilopochtli, tal cual aparece en los códices, debe ser leído a partir de una transcripción fonético-metafórica de la lengua, pues el colibrí se presenta bajo la condición de una metáfora conceptual para designar el astro solar. Al ser una metáfora que se sirve de determinados componentes de la iconografía original, el sentido que ella adquiere en el contexto semántico del cuadro arraiga en un proceso de desplazamiento: los rasgos semánticos que organizan la forma del contenido de la metáfora originaria se disponen de otra manera en la metáfora creada por Frida Kahlo, motivo que posibilita al sujeto de la lectura lidiar con un contenido nuevo, una combinación de partículas de sentido que necesitan también de una iconografía nueva para manifestarse, para, en otras palabras, referirse a posiciones indispensables a la creación de una situación dialógica.

Por otro lado, es posible que esa “lucha” iconográfica, mítica en su esencia, establezca, como una de sus consecuencias, una correlación convergente entre las valencias del símbolo que aludiría a “la mala vida que le daba Diego Rivera” y a los conflictos belicosos adheridos a los significados del dios de la guerra. Mas la hipótesis contraria no debe ser descartada, pues en el enunciado pictórico se aglomeran contenidos que dan margen a que la lectura siga un rumbo diverso y, en el juego de las posiciones dialógicas, las valencias

se comprometan con una correlación inversa, esto es, que el sujeto causador de la guerra no sea precisamente la persona Diego Rivera sino la actitud de sujeto encarnado en un mito asumido metafóricamente por Frida Kahlo. De acuerdo con Zilberberg (2000:267), son muchos los mitos que se esfuerzan por establecer y por motivar correspondencias entre tres colecciones: el cuerpo, el mundo animal y el mundo natural. No cabe duda de que, en el cuadro, elementos de esas tres colecciones están representados y, aunque, como ya se ha



FIGURA 14: *Autoretrato*, 1940.

dicho, partículas de sentido de una configuración iconográfica originaria hayan sido desplazadas, lo que equivale a levantar la hipótesis de que otras hayan sido desalojadas, fuerza será reconocer que, para que exista una auténtica circulación,

*conviene cuidar la posibilidad de un retorno, tratándose de una magnitud caduca del campo discursivo: si la intencionalidad del sujeto es recuperar ( por analogía con el fort-da de Freud en el juego de un niño con un carrito que lanza para luego darse el gusto de traerlo a sí) la magnitud potencializada o virtualizada, lo veremos luego, en continuidad con el esquema narrativo greimasiano, se trataría de actualización. (2000:267)*

Son varios los autorretratos que Frida Kahlo pintó en 1940. Pero, para mi propósito, me conviene detenerme en el que le dedicó a su médico (Fig.14). En él, aparentemente, el significado es más directo. Quitando esa mano cortada que funciona como pendiente



2894452

– dicen sus biógrafas que fue un regalo de Picasso –, las cosas aquí representadas parecen más claras y las metáforas más evidentes mantienen una relación directa con metáforas ya lexicalizadas de la cultura occidental (las gotas de sangre pintadas como perlas).

Sin embargo, como ya nos enseñó la estilística, hay que sospechar de los motivos que se repiten, pues ellos siempre instan, aunque lo hagan de manera velada, a que el observador tope con contenidos cuya índole ominosa conduce, de manera más o menos tortuosa, a sentimientos determinantes de la relación íntima del sujeto con un objeto de valor probablemente sublimado. Las flores son constantes en la vida y en la obra de Frida Kahlo. Están presentes en numerosas fotografías, en los adornos y, sobre todo, en cuadros de temáticas muy diferentes. Esa presencia es tan fuerte que en varias de sus telas, la flor, representada a veces arcimbolescamente, se impregna de arrebatos eróticos. Con respecto a eso, Hayden Herrera (1994:89) observa que en obras como

*En Xóchitl, flor de la vida, 1938, en La flor de la vida, 1944 y en El sol y la vida, 1947, Frida proyectó su obsesión por la fertilidad en las flores transformándolas en genitales más obviamente masculinos. Las fuerzas sexuales y cósmicas se unen al generar el sol vida; el esperma brota del falo estambre, los lirios que parecen una vagina se abren y los fetos crecen en matrices de pétalos.*

La relación de conjunción con las flores se presenta, pues, de muy diversas maneras en las imágenes pictóricas creadas por la artista mexicana, pero, en determinadas ocasiones, esas imágenes exhiben las propiedades de la escritura jeroglífica. Eso es lo que ocurre en los dos autorretratos aquí

reproducidos. En el primero, la forma jeroglífica surge cuando percibimos que el brillo del plumaje del colibrí es una partícula de sentido que funciona como el término intermediario de una metáfora en que el término de llegada es mujer. El brillo, combinado con la suavidad, es algo preciso, algo que ondula como ondula el movimiento suave de un cuerpo de mujer. El colibrí no es sólo una parte de la iconografía destinada por la cultura azteca a la representación del dios Huitzilopochtli, sino también una especie de unidad plástica en que la dimensión tímica de la preciosidad se alberga en los recintos más profundos de las formas del contenido que, en el contexto semántico de ese cuadro, la unidad en cuestión conquista. O sea, la preciosidad asume un valor intenso, tan intenso cuanto el cromatismo que la representación del pájaro y su posición en el cuadro abiertamente anuncian. Esa metáfora hace su trampa, pues, como ya se ha dicho, desplaza uno de los componentes semánticos y, mediante ese recurso poético, se prepara el terreno para la actualización, ya que el desplazamiento implanta un tempo progresivo que permitirá que el elemento tímico mantenga con la flor una relación de no-disyunción.

En *Autoretrato con collar de espinas y colibrí*, la metáfora que tiene su punto de intersección en “preciosidad” juega con esa “preciosidad” de joya que adquieren las mariposas antes de transformarse en flores o insectos. Ese procedimiento instituye, en este metatexto que estoy poco a poco construyendo, una correlación conversa que sirve para preparar el viaje de los atributos de pájaro, colibrí en el caso, para otra especie de ave. Tal transporte es retóricamente realizable por el hecho de que la metáfora que vengo comentado es el resultado

de la articulación de dos sinécdoques provenientes de una descomposición por suma lógica (Groupe  $\mu$ , 1970:109). Basándome en las propiedades de ese tropo, creo que el proceso de desplazamiento se pone de manifiesto al homologar las dos metáforas que participan del juego poético armado por Frida Kahlo. Así, puedo afirmar que

*“brillo” : “sol” :: “preciosidad” : “flor”.*

Mas como el término sol ya es el resultado de una sustitución – en la configuración jeroglífica, el sol sería Huitzilopochtli –, “brillo” y “preciosidad” se combinan y solicitan la forma expresiva conveniente para que se establezca la relación de significación. De modo que, aun admitiendo que se excluya la figura del dios, ese tropo se expresa en el cuadro de Frida Kahlo a través de una expresión jeroglífica en la que la representación pictórica de la flor se junta a la imagen del pájaro para dar origen a un rebus en el que se escucha el nombre de Xochiquetzal.

Podría argumentarse que en la iconografía del *Códice Borbónico*, por ejemplo, la diosa aparece adornada con flores y plumas de quetzal. Creo que ese detalle, en el juego de metáforas que el cuadro desencadena, poco importa, pues “colibrí” y “plumas de quetzal” significan “preciosidad”. Lo relevante es observar que ese proceso de identificación se encarna, con emoción, en el sujeto que pinta un cuadro para que escuchemos una voz que nos dice: “Yo soy Xochiquetzal.” Porque, como ya observó Greimas (1966:42) , siendo el discurso el lugar de encuentro entre el significante y el significado, la voz que emana de ese cuadro nos llega, desde esa

hondura de lo emotivo, trayendo consigo susurros de lejanías, resonancias de contextos distantes o gemidos de intimidad y es claro que para expresar pictórica y poéticamente todo eso se hacía necesario un poco de osadía y ganas inmensas de renovar el diálogo de una iconografía que permanece aún más silenciosa de lo que se debía esperar. “Yo soy Xochiquetzal” es, en suma, el estallido de un sujeto que conoce el significado entrañable de lo que es una diosa del amor y, más todavía, de un sujeto que alcanzó la sabiduría de Xochiquetzal, diosa que nunca se asustó con las inmundicias de la vida, ni tuvo miedo de la efímera suavidad de las flores.

## Breve pausa al borde de un horizonte lejano

No sólo veo e identifico formas iconográficas amerindias en la pintura de Frida Kahlo, sino que también puedo escuchar, acercando el oído a las sonoridades del rebus, el nombre de la diosa que le indicaba a esa mujer singular los senderos en que las cosas de la vida se cruzan, sean ellas inmundas o sublimes. Así que, tomando como paradigma el *Autorretrato con collar de espinas*, me parece legítimo afirmar que algunos cuadros de Frida Kahlo funcionan como auténticos textos audiovisuales, aunque reconozco que tal afirmación puede causar, en esta época en que tanto se habla de hipertexto, reacciones de ironía, principalmente si las personas se atienen a los aspectos más genéricos de las definiciones de hipertexto y de hipermedia que aparecen, por ejemplo, en obras de Pierre Lévy (1990) y Lev Manovich (2001). Pero también es posible que

existan gentes dispuestas a oír las sonoridades y que se convenzan de que en muchos de los cuadros de la pintora mexicana hay, además de imágenes, como es obvio, una insólita banda sonora. Tal vez lo audiovisual y lo hipertextual, tal cual hoy son pensados, merezcan una revisión, pues esas modalidades textuales, comprometidas sin duda con los avances de la técnica, no surgen de la nada. Su origen se remonta al nacimiento de la escritura, al principio de que la imagen y el sonido coexisten desde el instante en que el hombre empieza a comunicarse con el otro y con el mundo. Y diría también que muchas de las telas de Frida Kahlo, en razón del papel que en ellas representan los intertextos y de su potencial dialógico, son también hipertextuales. En sus cuadros hallamos links que nos conducen a iconografías extraordinariamente bellas y nos permiten escuchar voces en que repican significados sorprendentes. Basta, por ejemplo, pulsar en el que aparece en *Autorretrato con collar de espinas* cuando la inmovilidad del colibrí se confunde con la aridez de las ramitas secas para que, con un poco de imaginación, oigamos la voz de Durán acerca del “huitzitzilin” diciéndonos que estos pajarillos tienen:

*el pico largo y negro y la pluma muy relumbrante. Del cual pájaro, antes que pase adelante, quiero contar una excelencia y maravilla, para honra y alabanza del que lo crió. Y es que los seis meses del año muere y los seis vive. Y es de la manera que diré: cuando siente que viene el invierno, vaise a un árbol coposo que nunca pierde la hoja y con instinto natural busca en él una hendedura, y pósase en una ramita junto a aquella hendedura, y mete en ella el pico todo lo que puede y estase allí seis meses del año: todo lo que dura el invierno, sustentándose con sola la virtud de aquel árbol, como muerto, y en viniendo la primavera, que cobra el árbol nueva virtud y va a echar nuevas hojas, el pajarito, ayudado con la virtud del árbol, toma a resucitar y sale de allí a crear. Y a esta causa dicen los indios que muere y resucita.*

*Y porque he visto este pájaro con mis propios ojos en el invierno, metido el pico en la bendelina de un ciprés y asido a una ramita de él, como muerto, que no se bullía, y dejando señalado el lugar, volví (a) la primavera, cuando los árboles retoñaban y tornan a brotar; y no lo hallé. Lo oí poner aquí y creo lo que los indios de él me dijeron... (1984:18-19)*

Tal vez por haberme contagiado de la ingenuidad del cronista, también creo en lo que los rebus amerindios de la pintura de Frida Kahlo me dicen o me sussurran.

## Bibliografía

- AAGE BRANDT, Per (1999) "Magritte: le théâtre de la variation imaginaire", *Magritte au risque de la sémiotique* de Nicole Everaert-Desmedt (ed.), 71-85. Bruxelles: Publications des Facultes Universitaires Saint-Louis.
- ANDERSON JONES, Jane (1993) *Frida Kahlo*. New York: Bourke.
- ASSIS SILVA, Ignácio (1995) *Figurativização e Metamorfose*. São Paulo: UNESP.
- BAJTÍN, Mijaíl, M. (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México:FCE (*Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú: Sovetskaya Rossiya Izdatelsivo, 1978).
- BENAVENTE, Fray Toribio de -MOTOLINÍA- (1988) *Historia de los Indios de la Nueva España*. Madrid: Alianza Editorial.
- CONDE, Teresa del (2001) *Frida Kahlo. La pintora y el Mito*. México: Plaza y Janés.
- CORBELLA, Domènec (1993) *Entendre Miró*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- CORRAIN, Lucia (1996) *Semiotica dell'invisibile*. Bologna: Ed. Esculapio.
- D'ALESSIO FERRARA, Lucrecia (2000) *Os Significados Urbanos*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- DORRA, Raúl (1999) "Artes de la mirada", en *Fronteras de la Semiótica* de Óscar Quezada Macchiavello (ed.), 187-304. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, Fray Diego (1984) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (Edición preparada por Ángel Ma. Garibay K.) Tomo I, México: Editorial Porrúa S.A.
- FAVELA, Ramón (1992) "La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana", en *Pasión por Frida* . (Blanca Garduño /José Antonio Rodríguez compiladores), 136-153. México: Museo Estudio Diego Rivera/De Grazia Art and Cultural Foundation.
- FERNÁNDEZ, Adela (1992) *Diccionario Ritual de Voces Nauas. Definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico y religioso de los nauas prehispánicos*. México: Panorama.
- FLOCH, Jean-Marie (1995) *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FLORESCANO, Enrique (2000) *El mito de Quetzalcoatl*. México: Fondo de Cultura Económica. 2ª edición, 3ª reimpresión.
- FONTANIER, Pierre (1977) *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.
- FONTANILLE, Jacques (1995) *Sémiotique du Visible*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude (1998) *Tension et Signification*. Paris: Pierre Mardaga, Éditeur.

- FOUCAULT, Michel (1973) *Ceci n'est pas une pipe*. Paris: Fata Morgana.
- FRAZIER, Nancy (1992) *Frida Kahlo. Mysterious Painter*. Woodbridge: Blackbirch Press Book.
- GALARZA, Joaquín y LIBURA, Krystyna Magdalena (2000) *La Tira de la Peregrinación*. México: Ediciones Tecolote.
- GINZBURG, Carlo (1998) *Occhiacci di legno - Nove riflessioni sulla distanza*. Milán: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- GREIMAS, A.J. (1966) *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.
- GREIMAS, A.J. (1990) *De la imperfección*. Puebla: Universidad Autónoma/ Fondo de Cultura Económica - Traducción de Raúl Dorra - (*De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac Éditeur, 1987.)
- GRUPE μ (1979) *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse.
- HELLAND, Jenice (1997) "Cultura, política e identidad en las pinturas de Frida Kahlo", en *Kalías-Revista de Arte*, año IX, número 17-18. Valencia: IVAM, p.8-14.
- HERRERA, Hayden ((1994) *Frida Kahlo. Pinturas*. México: Editorial Diana (*Frida Kahlo: The Paintings*. New York: Harper Collins Publishers, 1991).
- HERRERA, Hayden (1996) *Frida. Biographie de Frida Kahlo*. Paris: Editions Anne Carrière.
- KAHLO, Frida (1995) *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Barcelona: Editorial Debate S.A.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996) *Précis de sémiotique générale*. Amsterdam: De Boeck.
- LÉVY, Pierre (1990) *Les Technologies de l'Intelligence*. Paris, Éditions la Découverte.
- MANGUEL, Alberto (1996) *A History of Reading*. Toronto: Alfred K. Knopf.
- MANOVICH, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press.
- MILLER, Mary and TAUBE, Karl (1993) *The Gods and Symbols of Ancient México and the Maya*. Londres: Thames and Hudson.
- MUJICA, Bárbara (2001) *Mi Hermana Frida*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.
- OWUSU, Heike (2001) *Les symboles des Incas, des Mayas et des Aztèques*. Paris: Guy Trédaniel Éditeur (edición original: *Symbole der Inka, Maya & Azteken*, Darmstadt, Schirmer Verlag, 2000).
- PUNYET-MIRÓ, J. y LOVELIER-RAHOLA, G. (1998) *Miró, el pintor de las estrellas*. Barcelona: Ediciones B.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1993) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1998) *La metáfora de la colmena*. Madrid: Ediciones Siruela.

- RICO, Araceli (1987) *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. México, Plaza y Valdés.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1988) *Historia general de las cosas de Nueva España*, dos tomos. Madrid: Alianza Editorial.
- SAMSON, Hélène (2001) "Le portrait et la médiation de l'identité", *Visio* 4 (5), 33-40.
- SANTOSZUNZUNEGUI(1996) *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.
- SILVERMAN, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.
- SPRANZ, Bodo (1982) *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición.
- STEINER, Wendy (1985), "Intertextuality in Painting", *American Journal of Semiotics*, vol.3, n4, 57-67.
- TIBOL, Raquel (1983) *Frida Kahlo, una vida abierta*. México: Biblioteca de las Decisiones.
- ZAMORA, Martha (1987) *El pincel de la angustia*. México: Martha Zamora.
- ZAMORA, Martha (1992) *Frida Kahlo*. Paris: Éditions Herscher.
- WALLIS BUDGE, E.A. (1960) *The Book of the Dead*. New York: New Hyde Park.



Francisco Corzas  
y Tomás Parra:  
dos pintores  
mexicanos

Juan Manuel López Rodríguez\*

*Professor Investigador de Departamento de Diseño en el Tiempo*

## A modo de introducción

Francisco Corzas y Tomás Parra representan, dentro de un pequeño grupo de artistas, una etapa de la pintura mexicana que abarca de 1950 al día de hoy.

A pesar de la muerte de Corzas en 1983, su obra sigue siendo tan reciente como la de Parra, cuya última exposición de noviembre del 2001 nos presentaba un pintor en plena evolución.

Corzas encontró su propia voz en algún momento de su carrera. Parra nos sigue sorprendiendo cada vez que aparece.

Nada hay de común en la obra de uno frente al otro. Fueron entrañables amigos cuando estudiaban en la Esmeralda. De similar extracción social, libraron batallas similares en sus inicios como artistas. Uno, Corzas, escogió Europa, Italia sobre todo. El otro fue a pagar su cuota de iniciación en América del Sur, Perú básicamente. Eso los marca y los distingue. Las identidades encontradas se volverán tan distintas como sus creaciones posteriores.

No hay, aparentemente, ninguna razón para que ahora aparezcan juntos. Jóvenes aún militan en

corrientes diferentes. Corzas será incluido entre los pintores *figurativos* de su generación, y Parra se interna en la pintura a través de la abstracción. Es precisamente en el enfrentamiento de esas dos grandes corrientes en donde se manifiesta la representación clara de una época, en la búsqueda plástica de quienes vivieron movimientos como *Ruptura* o *Poesía en Voz Alta*.

Eran tiempos que, quiérase o no, habían sido marcados por los grandes muralistas, y el resultado era esas *nuevas generaciones*. Ese nombre de *Nuevas Generaciones*, como se verá más adelante, era el nombre de la galería anexa a la Esmeralda, en la entrada de la Biblioteca Cervantes, desaparecidas ambas hoy, pero por donde desfilaron muchos, si no todos, los miembros de esas generaciones posteriores al muralismo. Cuevas y Coronel, Felguérez y Gironella, Vlady y Vicente Rojo, y, obviamente, Corzas y Parra, representan una búsqueda y un rompimiento. Hacen su aparición en un momento de nuestra historia del arte tan definitiva como definitiva en el camino seguido por la pintura mexicana.

Haber tomado a Corzas y a Parra para hablar de su obra, corresponde sobre todo a preferencias y razones personales más que al hecho, por demás indiscutible, de que ambos son grandes representantes de algo que podríamos llamar



FIGURA 1: *Figuras Carnavalescas*, 1965.

*las vanguardias de la pintura mexicana* dentro de sus diferencias, de sus búsquedas, de sus respectivas corrientes, y de esa tan ansiada *ruptura* con la vieja escuela mexicana de pintura.

Los personajes de Corzas, envueltos en ropajes renacentistas, escapan de su propia identidad, oscilando desde realidades oníricas, hasta nuevas ausencias y presencias antiguas, para producir la evasión del parecido, la negación de lo idéntico y la fuga de las analogías.

En su pintura las imágenes no permanecen inmóviles. La precisión se esfuma, se licúa en la búsqueda constante de una *iconicidad* fugaz. Corzas es un pintor de quimeras y de mitos.

Aparecen *índices* que nos señalan la herencia, la huella, de un tema que el pintor nos deja apenas ver, reticente, casi inasible. Dice Pérez Carreño que *los índices y los iconos se interpretan, a diferencia de los símbolos, que se decodifican* (1994:96). La seducción de sus imágenes radica en que se niegan a una relación firme y directa con aquel que las mira. No existe la precisión de un código, de una estructura, que nos permita llegar con facilidad a la categoría del *símbolo*. Son evasivas. Sugieren, más que indican, en trazos que huyen, un vestuario anacrónico, que salta del siglo XVI al XVIII, entre las luces y sombras de Caravaggio, los oscuros de Rembrandt y los personajes de Goya.



FIGURA 2: *Personajes*, 1972.

En el Corzas maduro es difícil encontrar algún personaje masculino con la cabeza descubierta. Aún en los trabajos que pudiéramos llamar *menores*, como

ese pequeño óleo sobre papel de no más de treinta centímetros de lado, que tituló *Amor, Amor*, la figura de un caballero recostado sobre una mujer desnuda conserva el chambergo inamovible en la enamorada cabeza, firmemente colocado, a pesar de los rítmicos vaivenes sugeridos del acto de amor.

Lo mismo sus *Trashumantes* de 1958 que los de 1963, su *Profeta* de 1972 que su “*Pareja Romántica*” de 1966, todos ellos, además de estar envueltos en grandes capas y mantos, llevan sombreros, boinas, birretes o gorros en la cabeza. Difícilmente podría decirse que gracias a estas prendas sus figuras *simbolizan* un rango determinado o una específica alcurnia. Se puede poner en duda su categoría de *símbolos*, puesto que poco argumentan. Y sin embargo estamos ciertos de encontrarnos ante una pintura eminentemente *simbólica*.

Desde que era estudiante, los hombres pintados durante la primera época de Corzas tenían el sombrero puesto, quizá debido a que tanto Parra como él, junto a muchos otros, sufrieron el aprendizaje en La Esmeralda a través de trabajos obligados sobre “payasos”, “borrachos” y tipos de los más bajos estratos sociales, que eran trabajados con las cabezas cubiertas, como representantes de una clase urbana con la cual aquellos estudiantes de pintura convivían, y la cual les venía bien para significar la amargura de la



FIGURA 3: *Amor, amor*, 1972.



FIGURA 4: *Trashumantes*, 1969.

sociedad que les rodeaba. En un duco sobre masonite de 1958 al que tituló *Figuras* hay un indiscutible autorretrato que, obviamente, tampoco se libró del sombrero. El cuadro fue pintado en Roma y es, quizá, un eslabón entre sus primeras obras y una etapa de pintura en blanco y negro que dura de 1959 a 1962, de la que nacerá, a su vez, la obra representativa de su última gran época.

En los cuadros de esta última etapa, sin duda la más rica e



FIGURA 5: *Pareja Romántica*, 1966.



FIGURA 6: *Profeta*, 1972.

interesante, sentimos el conjuro de un pasado desconocido evocado en sus figuras masculinas, que Roxana Velásquez cataloga como obra de “un precursor y un visionario”(2001:114) negando rotundamente la influencia de los clásicos. Ese conjuro es más difícil de encontrar ante sus desnudos femeninos, de los que emana un enorme cariño por el cuerpo de la mujer. Sus desnudos son amorosos, llenos de sentimientos de placer que, al igual que las figuras masculinas, crean en

el espectador un aire de melancólica nostalgia, pero que a diferencia de aquellos, esa nostalgia se nutre de un pasado que *sí* existe, aunque a veces se trate inútilmente, también, de disimularlo entre velos y veladuras.

Lo inquietante de sus cuadros radica principalmente en esa casi constante alusión al pasado, sin que tal pasado se precise. Son huellas que hay que seguir sin que aquel que contem-



FIGURA 7: *Figuras*, 1958.

pla sus cuadros, obligado sin remedio a seguirlas, sepa a donde conducen, ni de donde vienen. Principio del sufrir en una nostalgia ajena, en un añorar algo que ignoramos, pero que intuimos propio.

Es difícil encontrar paisaje o escenografías en Corzas. La presencia humana, casi siempre aislada de contexto, sobre todo en su etapa de madurez, nos entrega personajes que ocupan un espacio indefinido pero que se niegan a ocupar un tiempo. Sus cuadros son épicos y, como era de esperarse en una pintura épica, tanto los caballos que encontramos en algunas ocasiones, como los desnudos femeninos, no requieren de referencias al paisaje. El paisaje no es épico. El hombre sí, y el caballo. La mujer tiene un trato especial, respetuoso, a través del que se logra proyectar una amorosa seducción, como corresponde a la literatura caballerescas.



FIGURA 8: Cavallerizzi Fiorentini, 1972.

oscilan entre un pasado apenas sugerido, un presente perentorio en su presencia y un futuro que se nos vuelve *la convicción de una existencia ajena a toda temporalidad*, como diría Raymundo Mier:

*No hay alusión al tiempo que no involucre la intensidad de las sensaciones y su disipación, la relevancia de la repetición y la identificación de lo que insiste en el universo de la memoria, del deseo, de la certeza, de sensación, y que da su intensidad a las señales de lo que se extingue, a toda manifestación de transitoriedad, a todos los rastros de la materia que se precipita en su propia transformación como secuela de nuestras propias acciones o más allá de ellas.* (2000:77)

Los cuadros de Corzas permanecen entre la revelación y la ocultación. Lo no revelado es lo real,



FIGURA 9: Gennaro detto il Mancino, 1972.

con una realidad desconocida, que invoca constantemente al tiempo con una intensidad tal que logra identificarnos con una memoria ajena. Ante su pintura somos capaces de repetir lo que ignoramos, de dar vida en el universo de nuestra memoria a un pasado que no hemos vivido, porque va más allá de aquello que fue nuestro presente alguna vez.

En alguna ocasión dijo Picasso que *la calidad de un pintor dependía de la cantidad de pasado que llevara consigo*. No nos explicó si ese pasado debía pertenecer al pintor en tanto ser creador, o al reflejo de ese pasado en su obra. En Corzas, la evocación adquiere características de intensa actualidad. Es el poder de ese pasado, de *su* pasado lo que se proyecta en *mi* presente logrando dimensiones insospechadas. Contemplar los cuadros de Corzas es un constante regresar de lugares donde no hemos estado. Es *presenciar los rastros de la materia que se precipita en su propia transformación como secuela de nuestras propias acciones o más allá de ellas*. Se nos vuelve casi imposible distinguir las uniones entre las formas de la expresión y las del contenido. No hay más que una forma, la de la evocación. Todo se vuelve sentimiento, implicación, regresión a un *quattrocento* italiano de borrosas reminiscencias, a un Goya con cuyo nombre nuestro pintor firmaba sus dibujos infantiles, según contaba él mismo en alguna ocasión; regresión desde una



FIGURA 10: Sin título, 1962.

memoria que no repite, ni rescata, ni substituye, ni extingue, sino que crea.

Sus cuadros, *significantes* de esta memoria imaginada, aquellos que determinan el *plano de la expresión*, han sido constantemente criticados. Sus *formas de expresión*, para los que no las analizan a fondo, han sido tildadas de burdas e inacabadas. Con frecuencia se oyen referencias a Corzas en el sentido de que *a veces era poco hábil, y dejaba las obras a mitad del proceso por desidia*. Si estamos de acuerdo con lo que nos cuenta Juan Coronel (2000), biógrafo del pintor, éste era profundamente cuidadoso con su obra, al grado que *disfrutaba enormemente la yuxtaposición de veladuras*.

Dice Salvador Elizondo, al referirse a la *forma de la expresión* en Corzas:

*La sustancia de esas formas es la textura con que la pincelada las ha ido construyendo al crear una trama sucesiva de planos translúcidos. Esa textura es también una figuración creada por el artista mediante la superposición de capas tersas de pigmento diluido en un vehículo no aceitoso, sino en un barniz más volátil, al modo de las lacas o las tintas. Las transparencias son cada vez más oscuras. Los excedentes de pintura se recogen pasando una brocha gorda a contrapelo. Los accidentes de textura se van así acentuando cada vez más mediante este procedimiento que crea una pátina óptica sobre la superficie del cuadro. Debajo de estas veladuras sombrías vibra la intensidad de los colores que subyacen.*(2000:82)

Sabemos que además del excelente dominio del oficio de pintor, poseía una gran destreza y habilidad para el dibujo, que llegaba a extremos de virtuosismo, lo que queda demostrado con amplitud en sus acuarelas y bocetos.

Sobre la *forma de la expresión*, o sea, aquello que Renier y Floch coinciden en señalar como *la dimensión plástica que consiste en la materialidad del significante* (1989) es difícil hablar. Podemos sujetar su *materialización del significante*

dentro de un espacio determinado, pero nos niega la posibilidad de remitirnos a un tiempo definido. ¿Cómo lograr el divorcio entre tiempo y espacio?

Su alusión constante a un tiempo mítico involucra una serie de sensaciones que remiten al deseo, a la añoranza, a la historia. Hay una temporalidad indefinida, sin principio ni fin, que habita solamente en su pintura, en una especie de vuelta constante a experiencias que no conocemos, aunque podemos intuirlos. Peirce, en una carta a Lady Welby, fechada el 12 de Octubre de 1904, dice, refiriéndose a la experiencia, que: *es la conciencia de la acción de una nueva sensación al momento de destruir la sensación anterior* (1997:91). Si analizamos la obra de Francisco Corzas en orden cronológico, nos percatamos que cada cuadro irrumpe a costa de otro cuadro.

Era miembro de un grupo de pintores considerados dentro de una corriente figurativa, que tenía entre sus militantes a Cuevas, Coronel (Rafael) y Gironella, que decían oponerse a la de los abstraccionistas, en la que se encontraban, entre otros, Vicente Rojo, García Ponce y Felguérez y Parra en su primera época. Dentro de esta postura un tanto inclinada a lo figurativo, nuestro pintor decide que *el realismo es una metáfora igual a la que se utiliza en la abstracción con figuras geométricas o líricas; el centro de la creación no está en el objeto que se representa, sino en la riqueza plástica en sí; no es el individuo su fin último, sino la materia pictórica*. Juzgar la *materialidad del significante* desde la temática representada en la obra es, además de intranscendente, una postura propiciadora de confusiones.



FIGURA 11: *Vergine Elocuente*. 1973.

Por otra parte, interesarse por la temática únicamente, es dejar la pintura en un nivel puramente anecdótico, que no alcanza a tocar el fondo del hecho plástico. Reconocer la pintura porque reconocemos lo representado, es limitarse a reconocer lo obvio. La vida de lo representado figurativamente dentro de la obra pictórica poco tiene que ver con tal reconocimiento. Dice Cardoza y Aragón que

*la relación entre el tema y la pintura en sí es la forma, que es vida (...) Un pintor secundario puede tomar un gran tema, y a pesar del gran tema, dará siempre una dimensión discreta. Dará una anécdota que hablará como anécdota – más o menos - sin la relación valiosa con la pintura. (1963:54)*

Aún así nos queda toda una serie de recursos para hacer mención a las *formas del contenido*, tales como son los niveles de una trayectoria generativa en las estructuras discursivas. Sus imágenes son una vorágine de sensaciones más que de recuerdos, que van generando un proceso de significación, de *semiosis*. En la mayoría de sus desnudos femeninos se nota poca preocupación por la identidad. Los retratos son contados, y la importancia de su pincel descansa más en la posibilidad de la carne, del cuerpo, siempre tentador y bello, que en el rostro. Pareciera que huye del peligro que surge cuando al fijar la identidad de la modelo se pudiera correr el peligro de fijar el tiempo.

Esa constante fuga le lleva a una muerte temprana, el 15 de Septiembre de 1983, a los cuarenta y siete años.



FIGURA 12: *Desnudo de Espalda*, 1972.

Pero en ese camino recorrido con plena conciencia de su destino final, toca puertos indiscutibles, que no fueron escalas frecuentadas por sus compañeros de generación en La Esmeralda. Ni Nieto ni Coronel, ni Parra ni López Loza, acusan las raíces de Corzas. Hay un sentido de ausencia que no es gratuito. En sus figuras masculinas no hay *espacio*; y, ya se dijo, la *escenografía* no existe, con lo cual es imposible fijar sus figuras en un *tiempo* determinado. El espacio es ocupado por la figura y el fondo es totalmente neutro. Hay que buscar las raíces de estas formas de composición en el profundo conocimiento de Corzas por la pintura europea de todos los tiempos. En el *claroscuro* de las primeras obras de Caravaggio, así como en esa ausencia de fondos escenográficos que encontramos en casi todos los primeros cuadros de efebos hechos por el gran maestro milanés, que marcan el paso del Renacimiento al Barroco, y luego, en el transcurso de la historia, los vamos a encontrar de nuevo en los italianos Carracci, Guercino y Dominichino, en los españoles Zurbarán, Herrera el Viejo, Ribera y los primeros Velázquez, en los holandeses Rembrandt, Hals y Vermeer, en Latour y en Reni, hasta desembocar en Goya. Este último ejerce una influencia indiscutible en nuestro pintor, confesada en múltiples ocasiones. Este tipo de influencias no eran extrañas para aquellos pintores figurativos (ni para los abstractos tampoco) que entre 1960 y 1965 conformaron aquel interesante movimiento al que algún ingenioso crítico de esos años bautizó con un nombre que los abarcaba a todos: *Nuevas Vanguardias*, que hacían frecuentemente exposiciones en una galería llamada *Nuevas Generaciones*, que quedaba a la entrada de la Biblioteca Cervantes, anexa al viejo edificio de La Esmeralda,

allá por el rumbo de San Fernando, donde todos hicieron gala, en algún momento, de su habilidad para trabajar *apropiaciones* y *paráfrasis*. Gironella, Coronel, Felguérez y Parra se encuentran entre quienes más acusaron estas influencias, en tanto que Corzas se mantuvo al margen a pesar de la gran amistad que le unía a Tomás Parra, de quien había sido compañero en sus años de la Esmeralda.

Francisco Corzas, antes de su muerte, tuvo una exposición que ocupó la Sala Nacional y la Sala Verde del Palacio de Bellas Artes, en 1972. Antes de esta, su obra había recorrido galerías mexicanas, italianas, norteamericanas, salvadoreñas y suizas.



FIGURA 13: *Pareja Romántica*, 1966.

Después de desaparecido su pintura ha recorrido Francia, La India, Israel, Suecia, Noruega, Chile, Brasil, Australia, El Vaticano, Puerto Rico, Japón, Alemania y Yugoslavia. Recordamos, entre sus últimas exposiciones, la que realizó el Museo Nacional de la Estampa sobre su obra gráfica, y la que se llevó a cabo en la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Galería Metropolitana, en 1997; además de la que, en 1987, se realizó en la misma Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana bajo el título de *Homenaje Póstumo*.

Hacía tiempo que Zeferino Palencia había dejado de ser Ministro de la República Española, y como tantos otros que llegaron a México huyendo de la dictadura franquista se ganaba unos pesos dando clases para sobrevivir.

Cuando Tomás Parra era estudiante de La Esmeralda (Escuela de Pintura y Escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes), uno de sus maestros fue *Don Zeferino*; y, según cuenta el mismo Parra, si hubo algo que lo marcó en forma definitiva durante su formación fue el análisis de *Las Batallas de San Romano* de Uccello, desde una antigua edición de Skira que actualmente Parra conserva como una obra inapreciable *porque en ella me inicié en los estudios de la composición y la geometría*.

Al llegar a ocupar el lugar que tiene hoy entre los pintores mexicanos Tomás Parra es porque hay detrás de su trayectoria un tesoro con nombres y apellidos. Es porque se pueden recordar los sucesivos nacimientos, descubrimientos y olvidos, para recurrir constantemente a ese espejo que es para él su pintura, en tanto que resultado y provocación de *reflexiones* y reflejos.

En la historia de Tomás Parra hay nombres grandes y pequeños como en cualquiera de nuestras historias. Algunos permanecen en el olvido hasta que les hacemos salir un instante al nombrarlos, como el de aquel excelente maestro de acuarela que fue Enrique Asad, que le enseñó *las alternativas del dibujo*, y, desde luego, el de aquel viejecito que *al enseñar a ver enseñaba a construir* que fue Zeferino Palencia. Llegó luego Juan Soriano, de fuerza tremenda y marcada influencia, abriendo otras alternativas, diversificando lenguajes y planteando mil posibilidades desde las formas orgánicas. Y después,

como en todo creador, un caleidoscopio de corrientes, de vestigios, de señales y de resucitares, entre los que cabe destacar a Germán Cueto, quien le obliga a luchar con las dificultades del espacio a través de la escultura y el esmalte como disciplinas con las que posteriormente se enriquecerá de la mano de Soriano.

Las relaciones se amplían, y van abriendo ese mundo maravilloso en el que se gesta la cultura. Participa con Leonora Carrington en la realización del telón para La Hija de Rapacini, y, a la sombra de Carlos Pellicer forma parte de los constructores del Museo Diego Rivera, el famoso *Anahuacalli*. Colabora con aquella pléyade de excelentes artistas, acaudillados por Octavio Paz y seguidos por Ibáñez, Gurrola, y muchos más en esa inolvidable experiencia que se llamó *Poesía en Voz Alta* donde seguramente se empezó a gestar, con muchos años de antelación, una de sus últimas exposiciones, la del Museo de Arte Moderno en Diciembre del 98, a la que el pintor llamó *Tributo a la Poesía*. Aquella época de *Poesía en Voz Alta* le lleva a una serie de intensas vivencias, que al igual que a muchos artistas de su generación, le convierten en un voraz lector y le integran a la vorágine cultural que se vivía en nuestra ciudad en aquel cambio de la década de los cincuentas a la de los sesentas. Esas marcas adquiridas en su juventud dejan impresiones y relaciones que el pintor se ha preocupado mucho de cultivar y de expresar durante toda su vida.

Las raíces de la obra de un artista pueden ser infinitas, y pocas veces todas ellas son claras y manifiestas. No pocas veces es la crítica la que da cuenta de influencias que no eran totalmente conscientes para el creador; y hay otras ocasiones que es el pintor únicamente quien

conoce las fuentes que dieron origen a cada una de sus etapas, sin que el espectador, por conocedor que sea de las diferentes corrientes pictóricas, se percate de ellas.

Al caso de Tomás Parra es difícil encontrarle ancestros. Sabemos que es un profundo conocedor de la historia reciente de la pintura, sobre todo la latinoamericana. Recordemos que en 1981 organiza un Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina, en el Foro de Artes Visuales que él mismo había fundado en 1978 y que había dirigido durante diez años, y que en 1994 es curador y director del Encuentro Interamericano de Artistas Plásticos, en el Museo de las Artes de la ciudad de Guadalajara, en el cual participaron 16 países de nuestro continente.

Estas relaciones y estas inquietudes no son gratuitas. La clara influencia de Juan Soriano en los primeros años de pintor le llevan a Chile, donde vive con intensidad la obra de Matta y de sus contemporáneos. Una de las mejores series de Matta había sido pintada en México, donde le había tocado ser testigo, en 1954, del nacimiento del volcán Parícutín.

Cuarenta años, de 1960 a 2000, son años de una constante y terrible lucha para equilibrar aprendizaje, razón y pasión en la pintura de Parra. En 1963, en un mural que pinta en Santiago de Chile, vemos una sólida expresión abstracta que se prolonga hasta 1969. Es esta una época de búsqueda de la perfección a partir de la composición aprendida en La Esmeralda y desaprendida en su viaje a Sudamérica. Hasta que en 1969 retorna a la pintura figurativa, toda la obra anterior es una espléndida manifestación de los compromisos que se gestaron en aquel maravilloso movimiento que conformó el grupo llamado Ruptura en 1959, en él junto

a Cuevas, Coronel, Gironella, Felguérez, Lilia Carrillo, Vlady y Vicente Rojo, se abrieron horizontes de audacia en la búsqueda de insospechadas fronteras para la pintura mexicana, cuando ésta respondía todavía a compromisos sociales y estéticos útiles en esta búsqueda de alternativas.

Su regreso a la pintura figurativa que él mismo señala en 1969, es el resultado de una fuerza imperativa que busca procesos de significación diferentes. Este *lento discurrir* que Jorge Alberto Manrique señalaba ya en *La Jornada en Mayo* de 1987, marca con sorprendente nitidez un paso en el que una pintura predice a la que le sucede y muestra los vestigios de la que le antecede. Cuando regresa de su largo viaje a Sudamérica el énfasis de su obra es manifestado a través de figuras casi siempre femeninas, desnudas, huecas y mutiladas.

Los críticos de aquel momento difícilmente alcanzan a interpretar esos significantes que ejercen en forma



FIGURA 14: *La Silla Rota*, 1971.

simultánea sus poderes de atracción y de rechazo. La paleta de Parra se vuelve sombría; sus colores son el pardo, gris verdoso, violáceo, ocre y alguna vez un rojo oscurecido y terroso, que se encargan de actuar como cualisignos, provocadores de sensaciones inexplicables y dolorosas, angustias que no pueden actuar como signos hasta tanto no sean formulados, pero que adquieren su fuerza definitiva en la posibilidad final y argumentativa al volverse

nutrientes de una obra en la que el pintor se cierra sobre sus propios demonios, abriéndose en sus cuadros para conducirnos a la fascinación de un campo casi hipnótico en una serie de figuras a través de las que nos deja ver las inquietudes más elementales, y por tanto más terribles, del ser: la muerte, el sexo, la soledad, el vacío, la angustia, el deseo y el rechazo simultáneos, la incomunicación en una serie de vísceras tubulares cercenadas, penetradas y penetrantes en todas las posiciones imaginables, muebles truncados y rotos, oscuras formas orgánicas vivas, a veces animalizadas, a veces amorfas, casi siempre resueltas en trazos curvos y mórbidos, en incesantes y lentos movimientos, con un deseo *torturado, casi onanista*, como señala Teresa del Conde en el Uno más Uno del 20 de Mayo de 1987, con motivo de una exposición de Parra en el Instituto Francés de América Latina.

Entre 1992 y 1994 empieza, con la dolorosa lentitud que caracteriza cada uno de sus cambios, a dejar aflorar toda una corriente de expresiones que ya aparecían larvadas en su obra.

Es difícil encontrar un consenso en la crítica que hemos leído sobre Parra entre 1967 y 1994. Esa corriente *surrealista* ejercida de manera directa y brutal en aquellos cuadros que sumaban a sus excelencias expresivas un delicado acabado en la manufactura, nunca será aceptada como calificativo por el pintor, quien desde *Ruptura*, pasando por el *Foro de Arte Contemporáneo*,



FIGURA 15: Metamorfosis I, 1975-1976.

hasta la subdirección del Museo de Arte Moderno que ocupó en 1990, siempre se negó a ser encasillado bajo los títulos que marcaban las diferentes corrientes pictóricas de su tiempo.

Pese a ello, Raquel Tibol le nombra *continuador de las vanguardias* (*Proceso*, enero 11 de 1999) en sus comentarios sobre su exposición en el Museo de Arte Moderno, y lo etiqueta, en su primera etapa, dentro del abstraccionismo lírico, para ponerle el título de neosurrealista en esta etapa a la que nos estamos refiriendo (1969-1994). El surrealismo había tenido una sólida representación en el México anterior a Parra, a través, sobre todo, de tres pintoras: Frida Kahlo, Remedios Varo y Leonora Carrington. Le retórica de Parra, indiscutiblemente surrealista en estos años, lo define con toda claridad: elipsis y lítote al eliminar rostros y manos, prosopopeya en la humanización de objetos, antítesis y movimiento, repetición y

redundancia, fragmentación e incongruencia, magia de pesadilla que, a diferencia de la pintura de Frida Kahlo en la que el dolor expresado es el de la autora, Parra nos proyecta sentimientos impersonalizados, donde cualquiera de nosotros encuentra sus propios fantasmas.

Después, en la salida de esta sórdida y magnífica pintura, recorre lo que Teresa del Conde, en la *Historia del Arte Mexicano* (Salvat, Tomo 15), define como



FIGURA 16: *El Dedo de Dios*, 1983.

*abstracción libre: se proyecta a través de lo imaginario hacia el futuro, donde un presente en el que la huella de la memoria y la asociación mantienen eslabonado el puente con el pasado.*

En este trayecto, Parra se va desprendiendo paulatinamente de las figuras que pudieran llamarse, válgase la redundancia, *íconos representativos*. Aquello que Del Conde ha llamado *abstraccionismo libre* no rechaza la presencia de ciertos elementos vagamente representativos, que el artista va manejando dentro de espacios cada vez menos traducibles a imágenes precisas. No solamente lo vemos cambiar de formas. Los colores se tornan más claros y luminosos, como

en el caso de una de sus mejores obras de esta época: *El Funeral de Ícaro*, trabajado entre 1994 y 1996, en el que los restos de un destrozado y enorme avión-cometa son rodeados por una pequeña



FIGURA 17. *El Funeral de Ícaro*, 1994-1996.

multitud de aves, presididas por una gran figura que resalta en un tono rojizo sobre el blanco-amarillo de la obra. Se trata de una forma de reminiscencias humanas de las que la pintura de esta etapa aún no se libera del todo.

Asistimos, entre 1993 y 1997, a una lenta desaparición de aquel dominante *yo* de su época surrealista, exaltación de un individualismo feroz, casi romántico, para ser testigos del paso del nivel pragmático apologetico de la presencia del sujeto, a un nivel



FIGURA 18: *Sin título*, 1994.

mas preocupado por la semántica propia del objeto. La obra va dejando atrás sus búsquedas argumentativas para entrar en terrenos mucho más indicativos. Se podría decir que regresa del manejo de los signos dinámicos a los signos inmediatos, si no fuera por lo intensamente provocativo de sus abstracciones. La sintaxis en sus obras se abre en infinidad de posibilidades, y llega a proponernos cuerpos mecánicos y deshumanizados o máquinas

humanizadas, claramente liberados ya de los conflictos conceptuales anteriores a 1969.

Todavía vamos a encontrar fuertes matices



FIGURA 19: *La Madona de Cacaxtla*, 1991.



FIGURA 20: *Mensajera del Viento*, 1992.

surrealistas en 1991, en su *Madona de Cacaxtla* o en su *Mensajera del Viento* de 1992.

Esta última

formaba parte de la serie de *Mitos y Realidades I* en la que todavía se podían encontrar claros vestigios de aquellas extraordinarias *Metamorfosis I, II y III* expuestas en el Palacio de Bellas Artes en Junio-Agosto de 1977.

Es en aquella serie de *Mitos y Realidades II*, a través de un cuadro sin título pintado entre 1992 y 1993, donde encontramos ya la frontera hacia lo abstracto, que aparecerá con toda su fuerza entre 1997 y 1998, año en que Parra realiza la que hasta hoy consideramos su mejor muestra: *Tributo a la Poesía*, en la cual cuadros como *Tibia Mujer de Somnolientos Ríos* de 1998 preconizan lo que será la obra actual.

Y luego, su más reciente exposición: *El Color como forma Somatizable*, en la Galería Itatti, a través de la que le vemos transcurrir por un camino cada vez más hermético, de una belleza fría y lejana, en la que el pintor pareciera refugiarse en la distancia de sus significados, en un mundo duro, rectilíneo y angulado, aséptico, en el cual sus abstracciones llegan a un máximo cuya posibilidad extrema sería la desaparición total. Como en las características del cualisigno de la primeridad de Peirce *que al nombrarlo desaparece*, al que solamente nos podemos acercar desde ciertas posibilidades argumentativas que están más en el interpretante que en el creador, si es que están en algún sitio.

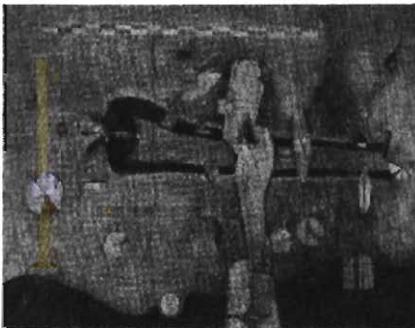


FIGURA 21: *Tibia Mujer de Somnolientos Ríos*, 1998.



FIGURA 22: *Sin título*, 1992-1993.

## A modo de conclusión

En la introducción se mencionaron razones personales que incidieron en la selección de estos dos pintores para el presente escrito.



FIGURA 22: *Brillo de la Aurora*, 2001.

A principios de Octubre de 1983, poco más de quince días después de la muerte de Corzas, nos reunimos a comer Tomás Parra y quien esto escribe en un restaurante italiano que está en la Condesa. Parra me dijo que poco antes de morir, Corzas había preguntado por qué este *pinche gachupín* no le había ido a ver. Cuando murió, yo no había ido a verle.

Le debía este homenaje, tanto a él como a quien lo provocó.

## Bibliografía

- CARDOZA Y ARAGÓN, L. 1963. "Catálogo de la Exposición Retrospectiva de Gunther Gerzso" celebrada en el Museo de Arte Moderno en Agosto de 1963.
- ELIZONDO, S. 2000. Citado por Juan Coronel en "Del sueño a la veladura", en "*Francisco Corzas*" editado por VITAL, Grupo Financiero, México.
- FLOCH, J. M. y RENIER, A. 1989. Ver lo correspondiente a *Semiótica Plástica* en Greimas y Courtés, Gredos, Madrid.
- MIER, Raymundo. 2000. "Tiempo, incertidumbre y afección" en "*La Inscripción del Tiempo en los Textos*" UAM.
- PEIRCE, Ch. S.: 1977. "*Semiotics and Significs*", The correspondence between Charles Sanders Peirce and Victoria Lady Welby. Bloomington, Indiana University Press. Citado por Raymundo Mier en "Tiempo, etc..."
- PEIRCE, Charles Sanders. 1978. "Collected Papers" Indiana University Press.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca: 1994. "*Los placeres del parecido*", Ediciones Visor, Madrid.
- TARACENA, Berta. 1973. *Francisco Corzas*, SepSetentas, México.
- \_\_\_\_\_. *Historia del Arte Mexicano*. S/F. Tomo 15, Salvat, México.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Corzas*. Grupo Financiero Vital, México.
- VELÁSQUEZ, R. 2001. "El Centro de la Paráfrasis", en "*Francisco Corzas*", Océano,

*Además de los textos mencionados, se consultaron los Catálogos de la siguientes exposiciones:*

- CORZAS, Francisco. 1972. *Retrospectiva*. Palacio de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Agonías y Otras Ofrendas*. Museo de Arte Moderno.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Obra Gráfica, 1963, 1973*. En la Torre del Reloj del Parque Lincoln.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Homenaje Póstumo*. Galería Metropolitana, UAM.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Corzas*. Galería Metropolitana, UAM.
- PARRA, Tomás. 1977. *7 Pintores Contemporáneos*. Palacio de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Pinturas y Dibujos*. Instituto Francés de América Latina.

- \_\_\_\_\_. 1996. *Mitos y Realidades (Serie B-II)*. Galería Pecanins, México.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Tributo a la Poesía*. Museo de Arte Moderno, México.
- \_\_\_\_\_. 2001. *El Color como Forma Somatizable*. Galería Itatti, México.



# Daño cerebral óptimo: arte, diseño y tecnología

Francisco Gerardo Toledo Ramírez\*

*\* Professor investigador de Departamento de Diseño en el Tiempo  
Coordinador del Área de Investigación sobre Semiótica del Diseño*



*...Bolan likes to rock now  
Yes he does, yes he does  
Yes he does*

*Is there a sane man  
Anywhere, anywhere  
Got giraffes in my hair  
And I don't care, no I don't care  
No I don't care*

*Main Man,  
by Marc Bolan & T. Rex,  
The Slider, 1972 ©*

## El poder de la confusión

¿Qué es el Arte?

Los filósofos han intentado durante miles de años encontrar una respuesta a esta pregunta:

- Platón y Aristóteles lo consideraban (al arte) como la imitación de la vida o de las ideas
- Hermann Helmholtz (el gran científico alemán del S. XIX) consideraba a toda la música como una consecuencia de la voz humana. Para demostrarlo

escribió un libro fascinante sobre la naturaleza pe-riódica de los tonos musicales y como el oído interno los percibe.

- Para el filósofo George Santayana el arte es un “placer objetivado”
- Gilles Deleuze apenas distingue alguna diferencia entre la inmanencia del intelecto, el concepto del *ser* (inmerso en un permanente devenir según Deleuze), y el pensamiento humano que para Deleuze no es otra cosa que el inherente procesamiento simbólico llamado arte (el arte es aquello que al pensarlo, nos reformula (piensa) a nosotros mismos para hacernos verdaderamente humanos piensa Deleuze)
- Para Marc Bolan el Arte es su banda llamada T. Rex y la eventualidad de tener “*Giraffes in my Hair, I don't care I don't care*”
- El crítico postmoderno Daniel Bell conceptualiza el arte (sin intentar definirlo) como el modo de *juego* de la mente o la manera en que intenta expresar o transmitir emociones, contrapuesto al modo de *trabajo* de la mente.
- No pocos críticos sociales contemporáneos nos dirán que los dibujos, signos y graffittis que se ven en baños públicos, paredes y bardas en la ciudad han de ser no solo tomados en cuenta como productos artísticos, sino que son los ejemplos más vibrantes del arte actual.
- Jerry García & The Grateful Dead pensaban que arte era la acumulación rizomática de los colores, las texturas y las voces evanescentes, los significados parpadeantes contenidos en el espacio de un gran bloque de “White Thick Noise”, viaje de LSD mediante.

- Jimmy Hendrix declinaba definir lo que era el arte, disculpándose elegantemente mientras besaba el cielo con su guitarra “Excuse me while I kiss the Sky”.
- Arte es lo que hace la vida más interesante que el arte dice Robert Filliou, *FLUXUS* (*Art is what makes life more interesting than Art*)

Yo pienso que el arte es la hora de recreo que la mente se toma sin avisar en el momento menos pensado, o el día de irse de pinta mentalmente o de hacer novillos a espaldas de la parte legislativa-jurídica de la realidad o hacer *broadcasting* desde tu propia mente, o tener un poeta de peso completo recitando historias brillantes en forma de húmedos azulejos que se hundan y vuelven a flotar graciosamente en un estanque llamado cerebro, o como tener cerebros en cada una de las huellas digitales, o tener ojos en cada poro de la piel, o tener poros en cada idea que la lengua articula. El arte es una zona difusa y borrosa que sin embargo tiene una embajada en cada uno de nosotros.

En todas las épocas y en todas las culturas los censores del arte han intentado definir al arte y así establecer unas *limitantes entre lo que es y lo que no es arte*.

Por ejemplo, los economistas y planeadores sociales podrían decir que arte es lo que la sociedad puede aceptar en el plano estético-sensorial o sólo aquello que pudiera leer como tal. Por consiguiente no-arte sería toda noción que se aleje más o menos de la media sensorio-cognitiva-afectiva definida por la cultura *promedio* de la sociedad.

Los antropólogos culturales, los arqueólogos del sentido y los educadores están de acuerdo en que el

arte es de alguna manera, *una peculiar representación simbólica* y por lo tanto el artista es aquel ser humano que está implicado de manera no convencional en una actividad de expresión mediante símbolos.

Ahora bien *no toda representación simbólica es arte*, por ejemplo, las fórmulas científicas, las entradas anotadas en el registro federal electoral, los signos taquigráficos o los elementos de un lenguaje de programación son todas representaciones abstractas y no son considerados “obra de arte”, se pueden realizar obras de arte con ellas, pero esa es otra historia.

Pero ¿qué es el Arte?, ¿Qué es esa cosa o proceso? Una respuesta que constituiría una definición aceptada por la mayoría de la gente es esta: *Arte es lo que hace un artista*. Pero entonces ¿qué es lo que hace un artista?

Un artista se expresa: primero a sí mismo, en este sentido es su primer interlocutor y en no pocas ocasiones el único relevante. Dibuja, pinta, diseña, escribe, baila, compone música, crea perturbadoras obras en la computadora o el Web o hace esculturas para sí mismo y para el resto de la humanidad. Se expresa y para ello utiliza algún medio.

Lo que expresa está mucho más allá de un simple capricho momentáneo, aunque en el verdadero artista toman con el tiempo su sitio adecuado dentro del repertorio expresivo. El artista expresa sus experiencias vitales, sus ideas y visiones del mundo pero expresa también todo el proceso que le ha llevado a concebir estas ideas y también lo que le ha agujoneado a hacerlo —la neurosis del artista es ese agujoneo.

Entonces podemos decir que el artista efectúa una actividad cartográfica, mapea cartográficamente su experiencia global traduciéndola en símbolos. El

artista es en este sentido un “sistema” o, rindiendo un más justo trato a la gramática española, el artista consolida en sí mismo un complejo proceso sistémico, traduciendo los datos de entrada de sus experiencias vitales en datos de salida en forma de resultados simbólicos. Estos símbolos pueden ser palabras, notas musicales, colores y formas, movimientos corporales y paradojas del sentido o estructuras espacio-tiempo que, tal vez, aún no podemos interpretar en toda su complejidad.

Mapeo significa que el artista está comprometido en el traslado de su experiencia a los símbolos para que el resultado pueda ser considerado arte. Es el *Ess muss sein* de Beethoven. Pero esta actividad cartográfica es también el reflejo de la intrínseca dimensión educativa que tiene la actividad artística. El artista (con o sin conocimiento de ello) diseña modos de ver y de entender, la complejidad y alcance de sus diseños abarca el terreno de la construcción de las mentalidades, las ideologías y las imagerías, está enseñando, aún si detesta la idea de hacerlo.

No puede evitarlo y muy remotamente encontrará algo que atrape más su atención y energía o algo que valga más la pena para hacer. Esta función del arte es dinámica y metamórfica, va cambiando según la mente del artista se abre y adapta a nuevas entradas de datos. El artista que diseña en este nivel busca nuevos caminos simbólicos para expresarse a sí mismo y también busca nuevas entradas de datos para su sistema, que estimulen su innata capacidad expresiva. La intuición del artista en este punto del proceso es crucial, cualquiera que sea la propuesta o la mentalidad del artista, su intuición es fundamental. Nuevas entradas de datos intuitivos

inducen la salida de resultados creativos o mentalizados.

Mentalidad significa una manera de pensar; una filosofía o un conjunto de pautas, constructos o creencias que tienen la función de guiar nuestro pensamiento racional. En el artista, una mentalidad es también un sistema de navegación extra o supra racional, un sistema paralelo o subsidiario que filtra y articula lo racional con lo intuitivo y lo intuitivo con lo sensorial y lo sensorial con lo erótico o tánático y esto último con la conciencia y la subconciencia y ésta es el repertorio de los sueños y alucinaciones que el artista mapeará después cartográficamente en su particular sintaxis simbólica, puuuf!

Una anomalía es algo que desafía nuestras creencias en la estructura mentalizada. Las anomalías son algo diferente, algo anormal (subnormal?), algo que no puede clasificarse fácilmente, un ejemplo de la poesía:

*...y en ondonadas de aire curvo,  
descienden los espejos  
espectros llorosos de iluminado silencio  
vienen a visitar tu amoroso enredo,  
los mustios girones de la anciana altivez  
la pura melancolía de tu mirada congelada en sepia  
lamiendo el horizonte  
... e ves pura desaveniencia de la memoria. (Aral)*

Los Físicos y astrofísicos cuánticos saben que las anomalías son los agujeros en forma de gusano que conectan el espacio-tiempo del universo (según la teoría cuántico-informática). El universo de la experiencia vital del artista es similar, dice Joshua Davis (s/f:4-5): *...as an artist I have found that the most useful mentalities make room for as many anomalies as possible. Most*

*of time I'm very confused* (Como artista he encontrado que las mentalidades más útiles procuran “hacer” espacio disponible para tantas anomalías como sea posible. La mayor parte del tiempo estoy confundido).

El proceso del artista en la codificación simbólica del mundo de sus visiones es análogo a las puertas espacio-tiempo (*wormholes tunnels*) de la teoría cuántica, a los insondables estados de generación y deconstrucción de información que se supone son en realidad los hoyos negros del universo —verdaderas máquinas de deconstrucción de la información.

## Imagen en espejo

```
{.....}
// initposcns
aX_array=[140, 80, 50, 90, 30];
aY_array=[160, 40, 80, 20, 160];
aZ_array=[-120, 70, -150, 50, -50];

// initial ratio
rX_array= rY_array= rZ_array= [50,50,50,50,50]

// number of elements
n= aZ_array.length;

// cicle for duplication and establishing behavior
for ( var i=0; i< n; i++){
    // add ball and call a behavior
    ball= attachMovie("ball", "ball"+i,i, {

        /* init values took from array */
        aX: aX_array[i],
        aY: aY_array[i],
        aZ: aZ_array[i],

        rX: rX_array[i],
        rY: rY_array[i],
```

```

rZ: rZ_array[i],
/* to establish title's variable */
titulo: titulos_array[i],
/* behavior */
onEnterFrame: function(){
    with(this){

        // sacar valores x,y,z
        this.x= Math.cosd( aX ) * rX
        this.y= Math.sind( aY ) * rY
        this.z= Math.sind( aZ ) * rZ
        // to generate positions
        this.setPos3d( this.x, this.y, this.z );
        //to determine increment according mouse position
        var dist= (150-_root._xmouse) / 100;
        f ( dist > 15){
            dist = 15;
        }
        if ( dist <-15){
            dist = -15;
        }
        // angle increment according incemet value
        aX+= dist;
        aY+= dist;
        aZ+= dist;

    }
},
/* to assign button functions to movieClip */
onRollOver: function(){
    this.gotoAndStop(2);
},
onRollOut: function(){
    this.gotoAndStop(1);
}
});
}

```

La ilustración presenta un fragmento de código diseñado para un par de proyectos interactivos, uno de pintura digital titulado *Sex in the Suburbs*<sup>1</sup> y otro para el

1 PEARCE Dianne & TOLEDO Francisco Gerardo originalmente esta pieza consiste en una *Instalación digital de Video*, presentada en la UAM-X en mayo-junio 2002 y una aplicación interactiva diseñada en Flash MX con el mismo título para el Web o CD ROM.

diseño de un sistema de navegación con comportamiento físico alterado, con ligeras variantes el mismo código puede ser reciclado para otras funciones, una característica no sólo del arte y el diseño con tecnología digital, sino un rasgo también de nuestra época, donde el pensar en capas, la estética “loop” y la identidad sampleada entretejen un verdadero imaginario social en el mundo globalizado por la información digital.

Este código instruye a la interfaz digital para que desarrolle un comportamiento con ciertas cualidades kinéticas y estéticas que *reaccionan presentándose* al público dependiendo de la posición del mouse (o el dispositivo de *input* de la computadora) y las acciones que se tomen con él.

Por ejemplo, si el cursor se mueve rápidamente hacia la izquierda de la pantalla, el menú (o el sistema formal de elecciones) se desplazará rápidamente hacia la derecha hasta un cierto punto y viceversa. Si el cursor se acerca a la región central de la pantalla lentamente, el menú se hace más grande lentamente y viceversa, hasta un cierto punto. Existe un cierto grado de correspondencia o formalismo análogo entre el código que se ordena en la ventana de programación (*Actionsript*, en este caso, uno de los lenguajes de scripting más transparentes), y el resultado en pantalla (el comportamiento programado), lo que no deja de ser fascinante.

En ésta última se presentan 22 *Pinturas Digitales* cada una inspirada en uno de los arcanos mayores del Tarot y en frases tópicas de la fórmula argumental de las telenovelas, esta fórmula fue deconstruida y “puesta en escena” bajo un esquema de dislocación crítica en la Instalación de Video. La aplicación interactiva “*translada*” es a dislocación crítica al plano de la Interfaz digital mediante el uso de *tabletas gráficas*, *interactividad* y código especialmente escrito para esta pieza.

Desde luego el efecto dinámico-sensorial está calculado intuitivamente en su recepción y por lo tanto la analogía kinética se verifica en la medida en que la respuesta del usuario humano sea consciente e inteligente. La interactividad puede ser concebida como una ecuación que es siempre asimétrica, siempre existirá mayor poder del lado del usuario, quién haciendo uso de su inteligencia humana SÍ puede (y debe) calcular kinético-espacialmente la regla de operación (o comportamiento plástico, induciéndolo o deduciéndolo) lo que le permite tener acceso al menú o sistema formal de elecciones (en el caso de estos proyectos una simple *nube* de números o un zoom infinito de palabras que revelarán un secreto).

Si el usuario mueve desordenada y rápidamente el mouse sin control por la pantalla, el menú se comportará inaccesiblemente, aumenta su velocidad y disminuye su tamaño hasta desaparecer; si los movimientos son más calculados y regulados, el comportamiento del menú será amistoso: dejase ver primero, aumentando de tamaño después y finalmente disminuye su velocidad a fin de —por así decirlo— *dejarse atrapar* por el usuario permitiéndole avanzar con sus vínculos hacia las demás interacciones del programa. Las técnicas de *scripting* con *Action Script* o *Lingo* (de los más accesibles para diseñadores y artistas no familiarizados con la programación) se presentan siempre bajo la seductora analogía de *la traducción*.

Sabemos que toda traducción es en esencia una per-versión; más que una traducción de lenguajes esta estructura implica el concepto de versión variable (o per-versión) y en este sentido un perfilamiento semiótico resulta muy eficaz. Obsérvese una paradoja

extraordinaria: por un lado —el lado de la máquina— existe un comportamiento latente calculado matemáticamente y *traducido* vía código; por otra parte en el diseño de esta interfaz existen capacidades inductivas que aluden al dominio del hemisferio derecho del cerebro humano (orientarse kinético-espacialmente en el espacio virtual, por ejemplo) la regla que norma este sistema pertenece a la *lógica difusa* y su identidad es dinámica (plástica—o parpadeante como dicen que decía Jerry García), es decir, una habilidad netamente humana desencadena un comportamiento cuyo *sentido* va más allá de la utilitariedad de un menú de opciones en la pantalla para transformarse en una dinámica experiencia plástico-sensorial.

La función interactiva de estos menús puede (y debe) ser completada, pero el diseño de la interfaz reclama su derecho a negociar la interacción mostrándose o escondiéndose de acuerdo (o en desacuerdo) con su usuario. Se trata, metafóricamente, de una conversación-negociación, en la que la Interfaz diseñada somete su eficiencia y funcionalidad ante el usuario, a un estado condicional, difuso *If, ... then....{play}*.

La regla del sistema pronto se entiende y le permite al usuario, mediante sencillos procesos de prueba y error, *construir sentido* (o *pervertirlo* —que es otra posibilidad sintáctica—) *de lo que está pasando en pantalla*, y además *interactuar* eficazmente con la aplicación. Actualmente la mayoría de las experiencias sensoriales en el Web o en aplicaciones interactivas puede ser diseñada y programada mediante una cierta concatenación de órdenes y lenguajes que en última instancia recuperan su corporalidad visual al momento del consumo o la *presentación* del evento, esto es —hoy en día— lugar

común en el entorno interactivo digital, hace tan sólo unos 4 años predominaba otra estética y otros comportamientos, más propios de tecnología HTML o similares.

Resumiendo: *el código de programación* establece la pauta que los dispositivos digitales transformarán en información visual, auditiva, kinética o todo ello junto. Esta información codificada digitalmente se transformará, mediante el input de su usuario, en un evento, un espectáculo o en una experiencia estética cargada de significación y viceversa. Este código puede revertir el ciclo o repetir nuevamente la secuencia en sentido inverso. La regla es que distintas traducciones, versiones o perversiones, someten la identidad del contenido a una fragmentación y reestructuración dentro de los límites del algoritmo o la forma de cálculo utilizada, cuyos límites paradigmáticos están establecidos por el lenguaje de programación o scripting que se utilice, estas pautas se proyectan al arte y el diseño en los nuevos medios o del Web basados en código o lenguaje de programación, considero como primera aportación que este arte *propone una estética de la ausencia, dislocada, fragmentaria y su lógica operacional es, per se, difusa.*

## Un esbozo heurístico<sup>2</sup> de la Estética de la Fragmentación

En los últimos años, el mundo se ha acostumbrado a la omnipresencia de los *media*, en particular, a través

2 *Heuristic: Involving or serving as an aid to learning, discovery, or problem-solving by experimental and especially trial-and-error methods "heuristic techniques" "a heuristic*

de los equipos de comunicación e información de alta portabilidad y comportamiento inteligente, las computadoras, la TV por satélite y por cable, los teléfonos celulares y pagers, el Web y los dispositivos difusos electrónico-digitales en el hogar que hacen la vida más cómoda o mejor desempeñada, al punto que, gradualmente, han moldeado la esfera sensorial y nuestra habilidad para procesar una gran cantidad de datos que fluyen —en ocasiones simultáneamente— desde todas partes a fin de orquestarlos para generar *sentido*.

En este contexto de constante procesamiento paralelo fluyen, por un lado, distintos canales de información que compiten por nuestra atención y al mismo tiempo generan *ruido* en forma creciente. Este es el territorio en el que los artistas contemporáneos trabajan. No es casual que uno de los más característicos, Alexei Shulgin desarrollado intensamente en el *ambient art*, haya titulado una de sus obras “*Remedy for information disease*”<sup>3</sup>.

El concepto *ambient* es de particular importancia, tradicionalmente asociado con el arte de la instalación con sonido. Es un concepto ampliamente aceptado y manejado hoy en día en distintos ámbitos y formas artísticas. Su significado puede ayudarnos a comprender las mutaciones perceptivas de la omnipresencia

*assumption*\*; also: of or relating to exploratory problem-solving techniques that utilize self-educating techniques (as the evaluation of feedback) to improve performance “a heuristic computer program” *n*heuErisEtiEcalEly | -ti-k(“-)/r/ *l* *adverb*. Data base of Merriam-Websters Collegiate Dictionary online version, 2001.

- 3 *Remedy for Information Disease*, a project by Russian artist ALEXEI SHULGIN, offers a witty perspective on the reconditioning of images as a means to deal with information overload: (un proyecto del artista ruso [...], ofrece una ingeniosa perspectiva en el reacondicionamiento de imágenes para lidiar con la sobrecarga informativa). In *Ambient Art and our changing relationship to the art idea*, by Benjamin Weil, Art in Technological Times, p.57-58, SFMOMA, 2001.

mediática en el complejo entorno, interactivo y multimedia en el que vivimos hoy en día. El *Ambient Art*, tiene el potencial para revelarnos los mecanismos de asociación-percepción, proporcionándonos una perspectiva diferente sobre *cómo* prestar atención a nuestro alrededor y obtener un nivel diferente de conciencia. ¿Hacia dónde y hacia qué estamos viendo?, ¿A qué le ponemos atención y por qué? El arte de instalación cibernética o asistida por computadoras o mediante procesos de cómputo de información toman ventaja de esta condición.

Adoptar las tácticas de otras formas de producción cultural es una de las características del arte hoy en día, la tecnología digital no es la excepción, inclusive diría que el contexto natural, clave de las formas artísticas y su estética digital, reside en el ámbito público de recepción-reciclamiento-redistribución tal como lo es el Web o el CD ROM de arte actual. Aún hace poco tiempo y dentro de los circuitos tradicionales como galerías y museos, estos trabajos han sido catalogados como *no artísticos*.

Jugar dentro-fuera de (y con) esta confusión (*missreading*) se ha convertido en parte integral de la práctica cotidiana de muchos artistas New Media que trabajan actualmente en un considerable paisaje cultural, en el que *buscar las fronteras del arte* es, en sí mismo, un concepto sujeto a revisión y reflexión crítica.

Al mismo tiempo este interés en el funcionamiento de otras formas de producción cultural ha conducido a los artistas a investigar y desarrollar estrategias nuevas tanto para comprender y cuestionar el impacto de los Media, como para desarrollar y aprovechar su potencial como territorio de experimentación y sintaxis

artística. Es el mismo caso de los primeros artistas que utilizaron el video como extensión natural de su lenguaje; además de usarlo en un primer momento para el registro de otras formas efímeras artísticas como el performance o el happening a principio y mediados de los sesenta, en un segundo momento echaron mano de él justamente para involucrarse en el circuito de producción de la TV, para deconstruirlo y generar así propuestas originales con un lenguaje de video madurado a la luz de sus propias vivencias y experiencias plásticas, utilizando el medio en una forma para la que no fué concebido. Una estética dinámica como ésta no está aislada de la ontología plástica de finales del siglo XX y los años actuales.

Trabajar fuera de la esfera tradicional del arte obligó a los artistas a cambiar sus métodos de trabajo. Si el proyecto ha de concebirse para ser presentado en la pantalla de TV, en el monitor de la computadora o en el Internet, el artista debe de estar al tanto de las estrategias desarrolladas en ese *mainstream* por los proveedores de contenido, sobre todo si la intención última fuera distanciarse de esa tipología de producción cultural, o justo para poder cuestionarla correctamente.

Muchos artistas contemporáneos digitales entienden su quehacer asumiendo la tarea de hacernos conscientes o cómplices del ensanchamiento crítico y la profundización en la interpretación inteligente del entorno que nos rodea, de la transición de la sociedad urbana convencional a la sociedad global informatizada (postindustrial), del final de las marginalidades y las ideologías a la pervasividad informática del paisaje mediático y la atomización de

las nacionalidades en identidades-aerosol. Del paso de las nociones de representación a las nociones de descontextualización, tempranamente iniciadas por Marcel Duchamp al momento actual en el que muchos artistas están optando por recontextualizar y des-representar. Una visión heurística de la estética digital comprendería esta yuxtaposición de formas de producción cultural y *mainstreams* mass-mediáticos desde varios ejes: experiencial, sintáctico-semántico, reflexivo, experimental, técnico-factual, etc. No olvidemos que la globalidad informacional con toda su complejidad no deja de ser inclusive también parte de un fenómeno orgánico-ecológico. La información se transformó para su mejor manejo y eficiencia en unidades binarias y éstas a fin de cuentas son expresión de una energía que puede ser ecológicamente enfocada en toda su complejidad sistémica, una economía ecológica que afecta a todo el planeta mismo<sup>4</sup>.

Casi siempre las tecnologías han tenido en un momento dado gran responsabilidad en la transformación de nuestra relación con la producción-consumo cultural. En el caso de las tecnologías electrónicas ya hemos mencionado como la miniaturización, por un lado, y la digitalización, por otro, que establecieron las bases para que —desde la óptica de la producción artística actual— el acceso y la portabilidad dejaran de ser limitantes, para convertirse en ejes de construcción de sentido. Un poco como si reconocieramos en reversa, en las potentes y minúsculas computadoras de hoy en día, las huellas de antiguos visionarios discursos plásticos no

4 *Ecological aspects of interface and web applications as forms of energy that deals a lot of environmental and ecological issues, Op cit.*

exentos de ironía alrededor de la imposible o bien avenida articulación entre artes visuales y tecnología alrededor de los años 30 – 40 del siglo pasado.

La generación de vocabularios para nuevas formas de producción cultural y tipologías estéticas no se dan de la noche a la mañana, existe una estimulante tirantez previa entre esos ejes mencionados: portabilidad como *ease of internalization*, acceso como *ease of use* estimulando paulatinamente en el usuario o espectador-participante una comprensión de lo *real* en una forma distinta. Por ello la utilidad de un enfoque heurístico, que nos permita esbozar un paisaje evolutivo en el cual ubicamos unos razgos que se explorarán en mayor profundidad en las siguientes páginas. Algo característico de las aplicaciones de arte con tecnología digital es una cierta dimensión inherentemente transdisciplinaria y la referencia a procesos centrales (*core y hard-core*) que pueden ser justamente denominados como multitarea (*multitasking*). La nueva disponibilidad y acceso de tecnologías digitales electrónicas en el seno de una cultura de los media desarrolló estos razgos. Simultaneidad, inclusive caos, fragmentación inclusive hasta la pulverización o dislocación del espacio-tiempo y de la identidad, el entorno clásico de la lógica difusa, donde el principio Aristotélico “A o no A” se desdobra en sí mismo como (a la manera del ying-yang) “A y no A”.

Es justo decir que aunque los artistas históricamente han sabido o intuido la continuidad sensorial *como en un todo*, es la tecnología digital en intersección con el cine y el video los que le han permitido expresar esas realidades y visiones en forma más notoria.

Volver futuristamente la vista al pasado estableciendo vínculos entre eventos que inicialmente no parecen estar

relacionados entre sí ha sido uno de los dones de los artistas, que les permite encontrar (de la misma manera que los científicos aunque con procedimientos distintos), nuevas relaciones significativas entre las cosas y los elementos de la dinámica social, de la mente y el alma humanos, del planeta y de las invenciones del hombre. Vínculos o relaciones que tal vez no sean evidentes para el común de las personas hasta que algún avance tecnológico recolecta esa diferencia para paulatinamente integrarla a la conciencia y el referente colectivos, como lo expresa Benjamin Weil reflexionando sobre el *Ambient Art*: “Nuevos filtros de significado, señalados por la emergencia de nuevos vocabularios, reflejan los cambios de significación que remodelan nuestra percepción de la cultura. Más que un término que puede ser asignado a un movimiento (artístico) o estrategia específica, el ambient refleja mejor un estado de la cultura.”(2001:62)

## Dislocación y proximidad

La idea de la “aldea global” de Marshall MacLuhan volvió al escenario en los 90 con el surgimiento de la Internet. Sigue siendo práctica común coincidir con la visión del canadiense en el sentido de que la alta tecnología extiende nuestros sentidos y amplifica la inteligencia humana; sin embargo la idea de que las fronteras espacio-culturales se liquidarían, beneficiando al conjunto de la humanidad (y no sólo a las élites) es más que controversial. Difícil sostener el Mito de la “aldea global” (al menos en esos términos ideales) frente a la creciente brecha entre países pobres y ricos, entre sectores ricos y pobres aun dentro de esas naciones; en

un momento en el que las grandes corporaciones monopolizan (en orden de importancia): el mercado tecnológico, el informático, y las telecomunicaciones, el flujo de capitales que es celosamente controlado en su circulación, mientras se globalizan los factores de riesgo en la producción<sup>5</sup>, se privatizan las ganancias y se optimizan y uniforman las estrategias de construcción de sentido cultural, pero se desalientan estratégicamente la crítica en, de y a los medios. La riqueza actual de esos países se ha “informatizado” o mejor dicho se explica en la conversión de la información y con ella la tecnología para producirla, transformarla y consumirla en sustento de la economía. El mismo Grupo de los 8 reconoce este fenómeno en términos de *Informational rich nations and Informational poor nations*. La paradoja es que la “aldea global”, tal como funciona, es parte del problema.

La así llamada *Revolución informática* queda mejor perfilada como un conjunto difuso de avasallantes ambivalencias y excluyentes inconsistencias, Ester Dyson y otros autores opinan al respecto: “...una verdadera revolución cultural que marca un cambio (más o menos) abrupto de una cultura de mediación y producción masificada a una cultura de conocimiento modulable, involucramiento desmasificado y productividad flexible acorde a un mercado de rápida mutabilidad”. (1994:)

*Epígonos de la Autopista de la Información, Maduhanistas y antiMacLuhanistas confesos, Iconos Ortodo-*

5 [Actualmente movilizar una planta productiva de un sitio al otro del mundo es más fácil y tiene un impacto terrible en economías en crecimiento que pueden ver de un día para otro cómo emigran sus no tan fieles fuentes de empleo si las condiciones no son las mejores].

*xos de la edad de la Información* siguen aún de moda. Varios de ellos nacieron, como Nicolas Negroponte o Lawrence Grossman, con espíritu anti “aldea global” crítico y desmitificador del romanticismo con el que se formularon en su momento visiones de la comunidad on-line como aquella en la que la gente podría tener control sobre su gobierno, su mundo social así como sobre sus decisiones de consumo.

Incuestionablemente la realidad planetaria de la estructura de vinculación informática (*net linkage*) coloca el estatuto ético, político (¿aun el estético?) de la comunidad en línea — como “aldea global” — en serios aprietos: según estimaciones de intelectuales del tercer mundo (africanos principalmente) la mayoría de los 6 mil millones de la población mundial no tiene acceso al teléfono ya no digamos a las computadoras.

En este contexto afirmaciones tristemente célebres como la de Negroponte en el sentido de “remediar virtualmente”, la situación de los desposeídos en algunas grandes ciudades, proporcionándoles una *laptop* a cada uno, caen en el terreno de la ciencia ficción. Por otra parte, los desarrollos recientes en nanotecnología, diseño genético y robótica en opinión de muchos, pueden transformar nuestro mundo ya inquietantemente peligroso en uno altamente frágil en términos de seguridad, bioterrorismo o errores técnicos fatales.

Las tensiones entre ganadores y perdedores de la nueva economía High-Tech, la división del planeta en zonas de privilegio IT (*Informational Technology*) y zonas de marginación-exclusión, son matizadas con la uniformidad anestésica de los mass-media y los *mainstreams* de producción cultural: cine TV, Internet, Video juegos, TV por satélite o cable, etc.

El Web ha cambiado, para bien o para mal, profundamente nuestras vidas, como otras formas de globalización; la tecnocultura basada en el ordenador tiene facetas progresistas y regresivas, aciertos y desaciertos, pros y contras. Por una parte, la oferta de una sociedad futurista con más trabajo, oportunidades, crecimiento económico, protección ambiental e igualdad entre actores sociales, es patente. Por otra, no deja de ser inquietante que el ciberespacio se esté transformando también en un escenario donde el consumo tiene mayor importancia que la misma comunicación. Contrario a sus primeros alegatos en favor de la utopía ciberespacial, Douglas Rushkoff nos advierte ahora contra la transformación del Web en un mecanismo refinado del más depiadaado consumo, en sus propias palabras: “... *Cyberspace is turning into yet another venue in which the Web can better be described as a marketing dream come true: a place where marketers can identify users, but users cannot recognize each other*”<sup>6</sup>. Un perfilamiento estético de la producción artística digital en este contexto debe, sin embargo, ser formulado objetivamente. Si bien es claro que del lado de la producción cultural la revolución informática, el efecto II, debe ser considerado parte de la americanización o macdonalización planetaria en lugar de constituir un efecto libertario, es claro que a la tecnología informática no puede atribuírsele por default la responsabilidad del contenido, la hegemonía americana estaba ahí antes de la potencialidad meramente tecnológica.

6 BLUME Harvey, cita textualmente a Rushkoff en “Digital Culture: Alternate Realities” *The Atlantic online* (Jan. 13, 2000). “...El ciberespacio se está transformando en una jurisdicción más en la que el Web podría ser mejor descrita, como el sueño del *marketing* hecho realidad: un lugar en el que los mercaderes pueden identificar a los usuarios, pero estos no pueden identificarse entre sí”

En términos de una definición más acuciosa estéticamente hablando, me inclinaría por mencionar que mientras del lado promocional de la IT, se permiten (aún se fomentan) perspectivas globales; las mismas están prohibidas del lado de la teoría crítica. El desarrollo impresionante de las telecomunicaciones tanto de la TV, como del Web han contribuido a la disolución de las perspectivas centralizadas sobre el pensamiento y la cultura humana, lo que Lyotard llamaba “Les grandes narratives”. La miniaturización instrumental, el acceso crecientemente simplificado al código, la emergencia de nuevas estéticas que subvierten con gran eficacia la retórica publicitaria, simplemente ignorándola como la de la generación Flash<sup>7</sup>, que será tratada con mayor amplitud posteriormente, nos están diciendo que la realidad mediática carece de profundidad, todo aparece como aplanado en el indefinible aquí-ahora del ciberespacio. Y no obstante son los artistas otra vez que transforman en escenarios ubicables y manejables, nuevos discursos; “petites narratives” que dislocan y segmentan en unidades reciclables hasta el infinito contenido valioso (inclusivo subversivo) desde el interior de la formulación tecnológica, al tanto del *mainstream* y la programación para crear una sintaxis que se contrapone a la hegemonía del Web-consumo, una suerte de viaje a fantasilandia desde los cuatro o cinco puntos cardinales del planteamiento básico de la Lógica Difusa.

Si el efecto IT, tal como opera en la realidad, está muy lejos de darle poder a la gente común, si la

7 MANOVICH, Lev, *Flash Generation I, II & III*, articles in Rhizome, los jóvenes artistas del Web, que se centran más en la crítica del software y no en la crítica de los media, como sucedía con sus hermanos de la generación anterior —los artistas de los media de los años 60 – 80.

avasallante acumulación de capital en manos de las megacorporaciones de comunicaciones y tecnología informática revela el espíritu y dirección de la cultura y la política monopólica del Internet, si, en fin, el Web es controlado y poblado por las naciones del primer mundo que “introducen” información y valores culturales en un todo periférico, congelado en un sólo modo liberal de ser, son los artistas digitales (por supuesto en mayoría también del primer mundo) los que aportan diversas formas de operar las potencialidades y bondades del Web a través de una práctica plástica, cuya naturaleza y riqueza estética trataremos de esbozar en las siguientes páginas, en las que los términos dislocación, lógica difusa, proximidad y otros que surgen son fundamentales.

### Daño cerebral óptimo (el concepto de lógica difusa — fuzzy logic—)

De la misma manera que la experiencia estética del sabor o de la forma de una fruta radica en el contacto de ésta con el paladar o la vista más que en la fruta misma, de la misma manera que la experiencia estética de leer un poema radica en su encuentro con el lector más que en la forma en que fueron impresos caracteres y símbolos en las páginas de un libro, lo que es común y esencial en ambas experiencias es el *Acto estético*.

En el arte digital, tanto el interactivo como del Web, coexisten varias claves que pueden ser desentrañadas a la luz de los particulares actos estéticos que se dan en y con la experimentación de esas obras. Independientemente de

la participación (más o menos articulada) del observador como co-autor o re-diseñador del sentido de la obra que ya se ha comentado en este trabajo, sería conveniente puntualizar un aspecto importante de la estética del código de programación (que hemos definido brevemente por sus rasgos sintácticos líneas arriba): el valor estético de éste (el código) radica en su ejecución, no simplemente en su forma escrita. Por más lógico que parezca es importante señalarlo, no obstante existen interesantes ejemplos en relación con la “forma escrita” del código como experiencia estética, por ejemplo *The Perl Poetry Contests* (concursos de poesía Perl — un lenguaje de programación), en el que programadores y artistas (o artistas que programan) escriben poesía con la sintaxis y los elementos de tal código de programación. En la mayoría de los casos no pasa de ser una curiosa traslación entre lenguaje escrito y código, pero es elocuente que esos ejemplos subrayen el carácter *operativo* como función esencial del acto estético tanto en la poesía escrita tradicional como en la experiencia estética con (o a través) del código de programación.

Es evidente que para poder apreciar completamente el carácter generativo del código debemos “sensorializarlo” de manera que nos permita advertirlo lo que estamos experimentando y nos permita desarrollar un entendimiento de las acciones codificadas.

Casi cualquier ejemplo interactivo multimedia o en el Web construye su eficacia en torno a la sensorialización y responsividad a través del diseño de la Interfaz. En ese sentido se expresa el carácter dinámico de sus propuestas espacio-temporales o bien picnolépticas. Establecer una separación forzosa entre

el código y sus acciones resultantes simplemente limitaría la experiencia estética y en última instancia conduciría a la pulverización del estudio crítico de esos actos estéticos. Por el contrario creemos que debe perfilarse una *Poética del Código Generador* con la mayor concreción y corrección posibles. Por ejemplo, en el episodio *Labyrinthine Revenge* del juego de Alicia (American Macgee's Alice<sup>®</sup>), un fragmento del cual hemos visto en pantalla, ejecutando en el teclado el comando “ ~ ” que permite monitorear el status del juego: en cualquier etapa se observa que el código en ese punto asigna una mayor relevancia al *input* que le define variables (locales o transitorias) de acuerdo con el estilo de juego del usuario, su instinto, velocidad y experiencia encarnado digitalmente en el cuerpo de Alicia.

Así es posible que — en un estilo agresivo y energético — Alicia avance con gran velocidad y decisión esquivando obstáculos y burlando enemigos, sacrificando precisión para favorecer velocidad. O al revés — en un estilo más precavido y estratégico — sacrificando velocidad por precisión. De tal suerte que en el primer caso, el algoritmo que controla los parámetros de valor y decisión no se ve mermado aunque se sacrifiquen los recursos vitales. En el segundo caso Alicia puede preservar estos últimos, llevando un paso más tranquilo que exige, sin embargo, enfrentar y eliminar un número mayor de enemigos u obstáculos. De nuevo, las acciones y vivencias *tecnoestéticas*<sup>8</sup> serán de una u otra

8 COUCHOT, Edmond (1989). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon de una cita por Christine Desrochers, programme de doctorat en sémiotique, Université de Québec au Montréal, *De la spécificité sensori-cognitive d'une nouvelle expérience technesthésique: Le site d'art internet*, pp 77-84. En *Visio*, volumen 5, No. 1, primavera de 2000. *La revue de L'Association Internationale de Sémiotique Visuelle*.

calidad estética de acuerdo con el cálculo de posibilidades que el jugador desencadena a nivel del corazón del código en forma de variables binarias definidas local o temporalmente como input de su particular estilo de juego. La *Poética del Código* en este ejemplo está estructurada sobre la lógica booleana en intersección con el código de programación (*generative code*). Esta intersección define escenarios de acción estético-dinámica independientemente de los aspectos formales de la escritura del código y del contenido de la aplicación hasta cierto punto. Muchas personas no considerarían digno de estar a la altura de un planteamiento estético el accionar vertiginoso y adictivo de un simple y comercial juego de computadora. Sin embargo, hay que recordar que nos movemos en un contexto nuevo, donde las propuestas estéticas y las aplicaciones mismas son transdisciplinarias y estéticamente hablando dinámico-excéntricas, propuestas en las que la lógica difusa aporta la estructura de sintaxis adecuada a los nuevos lenguajes o códigos de programación (especialmente los orientados a objetos).

Recordemos brevemente (para efectos de precisión) que el uso convencional del concepto estética señala un cierto énfasis en la percepción sensorial subjetiva asociada con una más amplia referencia al mundo de las artes y la creatividad humana. En el centro de la articulación reside desde luego la definición siempre polémica de la belleza y la dificultosa relación entre arte y estética, misma que retomaremos páginas adelante al término de nuestro intento por perfilar —los más claramente posible— los actos estéticos que se desprenden de las obras New Media y digitales en general.

Históricamente han predominado legados filosóficos que establecen con mayores o menores diferencias, que cualquier teoría del arte (hasta el momento) se construye sobre la caracterización específica de los sentidos. No obstante se acepte hoy en día que la sola percepción sensorial no es suficiente a menos que se le reconozca contextualizada dentro del mundo de las ideas. Ahora bien, dentro de la teoría estética ha sido práctica normal colapsar las experiencias en el dominio de la definición de lo percibido<sup>9</sup> a través de cada uno de los cinco sentidos, históricamente se ha privilegiado a los sentidos de la vista y del oído, sobre los demás. Tal separación de las experiencias sensoriales es inadecuada, en particular, en el dominio de la estética digital; sin embargo, aun hoy en día se deja sentir su influencia.

Se requiere un acercamiento sistemático que reconozca el cuerpo de la obra como un todo integrado en un solo sistema, complejo en ocasiones. Más allá de polémicas de corte filosófico, crítica estética reciente que deconstruye el logocentrismo<sup>10</sup> de la cultura occidental (Derrida y otros) han señalado como uno de los problemas característicos de la delimitación de la teoría estética el problema de la definición de la poesía (como *suma artis*). Ésta no puede ser reducida a una

9 Diderot *Encyclopedie, 1750*. Diderot establece las 5 'Beaux Arts' en paralelo a los cinco sentidos como: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música y Poesía.

10 Kant from 'The History of Pure Reason' (1781, 1787), citado por Cox, Macean & Ward, citado por Jonathan Rée, *I see a Voice: a Philosophical History*, London: Flamingo 1999, p. 330. Para Kant primero y Hegel después el 'arte de la palabra' es el arte total [...]. "El intelecto —dice Kant— no puede sentir nada, los sentidos no pueden pensar nada, sólo a través de su unión puede el conocimiento erigirse". Lo que me sugiere un compromiso relativista, señala más bien el papel del intelecto como estructurador de esos procesos. O para ponerlo afirmativamente de acuerdo con Hegel no existe nada en nuestros sentidos que no haya estado en nuestro intelecto en todo el proceso.

clasificación sensorial, como basada únicamente en la audición (A.- el tiempo del oído) o en la escritura (B.- el espacio de la visión). La síntesis por lo demás no es una adición de ambos espacios de acción estética ( $A + B$ ), sino más bien el reconocimiento de las posibilidades rizomáticas de las formas habladas y escritas del lenguaje como ‘código en sí mismo’ ( $A$  y no  $A$  y  $B$  y no  $B$ , mas toda la combinatoria completa de la serie); lo que apreciamos como poesía, su “poética generativa”. Pero es necesario preguntarse si el código dentro del dominio de la lógica difusa (una de cuyas expresiones matemáticas sería el cálculo Booleano), se comporta de la misma manera, si tal analogía es productiva además de funcional.

En el diseño de redes neurales y modelos de pensamiento en capas (en cuya estructura los lenguajes de programación más modernos y potentes se han inspirado), existe un método que lleva por nombre *daño cerebral óptimo*. Se trata de una clasificación de procesos sinápticos jerarquizada en forma rizomática (recordemos que la mente no es un procesador digital, que nuestras ideas son intrínsecamente borrosas y nuestro razonamiento, aproximado) en el que las sinapsis se ordenan en función de lo bien que cada una contribuya por término medio al funcionamiento y preservación del sistema, descartando luego las (sinapsis) de bajo rendimiento. De esta manera, la red neural aprende pautas y se establece en una situación de equilibrio, a continuación reduce lo más posible el número de sinapsis hasta el límite de la pérdida de equilibrio del sistema (es decir sin comprometer éste). La reducción continúa siendo una área activa dentro de la investigación neural y la investigación borrosa. A esto se le llama *plasticidad cerebral*, ya en 1890 el filósofo y

psicólogo inglés William James escribía sobre esta curiosa propiedad de aprendizaje del cerebro en sus *Principios de Filosofía* (Kosko, 2000:202). Las pautas son aprendidas por las redes neurales a través de la actividad discriminatoria de ejemplos buenos y malos, experiencias borrosas donde ‘algo es y no es desde un 0/100 hasta el 100/100’. Estos datos alimentan a la red cambiando su estructura hasta que el modelo borroso — por ejemplo — permita aprender a discriminar el proceso automatizado de fabricación de una excelente barra de chocolate, del de una mal hecha.

Este aprendizaje se transforma en una forma de hábito o intuición por la forma y los modelos “correctos” (*kunstwissenschaft* en el caso del artista). Nuestro aprendizaje conceptual es, de esta manera, intrínsecamente borroso. Los conceptos: gordo, rojo, pequeño, sabrosos, etc. son relativos porque nuestras propias redes neurales tienen esta plasticidad. No importa el número de modelos diferentes de redes neurales, todas comparten la pauta de plasticidad. En la poética del código que mínimamente hemos perfilado aquí, las instrucciones del lenguaje de programación tipo *If...then..play* desencadenan diversos grados de *acción estética* mediante la sensorialización de la plasticidad inherente en las pautas de construcción de los conceptos y del reconocimiento de la información, de manera que nos hacemos “expertos” en juegos de computadora o manejo de interfaces tanto en el Web, como en el CD ROM u otros canales. Es práctica común en los últimos años delegar el aprendizaje del *software* recién adquirido en prácticas de autoenseñanza mediante tutoriales en línea o documentación electrónica que acompaña al CD ROM, basado por supuesto en la

mayor eficiencia del usuario experimentado que reconoce inmediatamente las pautas que le son relevantes para sus necesidades e intereses, basado en la plasticidad del aprendizaje de la redes neurales. No obstante es necesario profundizar en el concepto y los procesos borrosos que intervienen en la experimentación de arte digital.

## El concepto de lógica borrosa

*Suponga que sustituimos su cerebro por un chip de ordenador. ¿Qué cambios se producirían en usted? ¿Seguiría siendo usted mismo? ¿Qué sucedería si sustituyéramos solamente dos tercios de la mitad de su cerebro por un chip? ¿Tendría únicamente pensamientos digitales en blanco y negro? ¿Sería una mente digital la que habitaría en su cerebro digital? O, quizás, ¿utilizaría su mente una lógica borrosa? ¿Serían su pensamientos borrosos o grises? (Kosko, 2000:13)*

El término *borroso* se refiere a series continuas que oscilan entre el 0 por 100 y el 100 por 100 de algo. Por ejemplo la afirmación *Las manzanas rojas son sabrosas*, es verdadera para cada persona hasta cierto punto en el sentido de que tanto el gusto, como el sentido de buen sabor son términos borrosos además de relativamente subjetivos. El hecho “objetivo” de que una manzana concreta jamás es 100 % roja es un hecho *borroso* existiendo toda una serie continua de excepciones entre una manzana completamente roja (al 100 por 100) y una manzana que no tiene nada de roja (al 0 por 100).

Si se deseara graficar con líneas precisas toda la serie con el objeto de manejar las excepciones encontraríamos que quedan fuera una gran cantidad de ellas, atravesar un modelo borroso con líneas precisas siempre tiene ese efecto. Con este modelo se gana en

eficiencia lo que se pierde en exactitud. Se le da preferencia a la acción por encima de la descripción. Es el modelo binario de los unos y los ceros de la era digital, es un modelo *sucio* pero rápido y eficaz pues muy a menudo consigue que las cosas se lleven a cabo: nos sirve para recolectar, clasificar y vender las manzanas rojas más rojas y también para proclamar lo ricos que saben. En palabras de Bart Kosko “La lógica binaria siempre ha sido la lógica del poder. [...] El instinto binario actúa en unos niveles tan profundos de nuestro pensamiento y de nuestras instituciones que podría quizás tener su origen en nuestros genes. [...] la élite que controla — digamos — la legislación tributaria, le da más libertades al grupo que está en el poder, porque les permite trazar líneas precisas a través de esferas de acción más amplias para los demás, permitiéndoles a ellos capitalizar las excepciones.” (2000:14-15)

El equilibrio entre lo borroso y lo preciso se pierde cuando nos tomamos demasiado en serio los recortes binarios, lo irónico de la era digital es que las cosas son cada vez más borrosas, en la medida en que los bits aumentan lo borroso aumenta.

Prácticamente todas las esferas de la vida humana se han modificado por efecto de la tecnología digital, la afluencia de inmensas cantidades de unos y ceros (1 | 0), han cambiado la forma en que ejercitamos el derecho, las artes y la ciencia, la forma como nos contactamos con ellas y con nuestros semejantes, pero no delimitan las fronteras de esas disciplinas.

Gracias a las telecomunicaciones y los sistemas de interfaz amistosa un artista puede de este lado del océano co-crear con un colega en Suecia una

experiencia estética en el Web o desarrollar un sistema de vida artificial controlado a distancia en Japón en tiempo real, pero estos actos digitales no determinan la frontera entre una aportación estética trascendente y contemporánea de un mero *trompe le sens* cibernético o las fronteras entre un ethos biotecnológico del verdadero misterio de la existencia en términos ético-metafísicos.

Lo digital tiene su propio principio de incertidumbre: *Todo se vuelve más borroso en la medida en que las partes se vuelven más precisas*. El ejemplo de Internet es de lo más elocuente, la confusión crece en un medio digital justamente cuando es posible como nunca antes contar con la mayor granularidad de la información contra tiempo de ubicación. Internet plantea en un contexto digital la pregunta ya clásica entre las comunidades cibernéticas: ¿dónde termina un gobierno y empieza otro?, dónde están las fronteras entre la libertad de pensamiento y expresión y el truculento comercio pornográfico que crece segundo a segundo en la red. Los intentos de la mayoría de los países por definir las borrosas fronteras entre la obscenidad y los extremismos político-religiosos de una sana expresión crítica del pensamiento a través de la red han fracasado. Los intentos por eliminar o reglamentar el juego y otras actividades no lícitas según varios gobiernos no ha hecho más que provocar el desarrollo (pautas) de más ingeniosas e indetectables formas de acción en red.

Y a fin de cuentas ¿quién traza los límites de aquéllos que trazan límites? (2000:17)

El arte, el diseño y la tecnología fundamentalmente la digital-informática han visto derribarse las fronteras que limitaban esos campos diferenciados anteriormente.

Vemos cómo uno de los temas de mayor desarrollo estético artístico en el Web son las aplicaciones de vida artificial y ecosistemas virtuales, digitales, es decir, la fusión de ciencia-tecnología-ecología y arte. Vemos como el arte a últimas fechas se confunde flagrantemente con el diseño y viceversa, como el diseño ha dejado de ser un conjunto de operaciones accesorias para transformarse en pautas cognitivas imprescindibles para el manejo de *hardware* y *software* sin el cual la vida eficiente y cómoda actual, sería casi imposible, en fin vemos una tendencia creciente hacia la fusión y la interrelación de los medios. Sin duda aspectos ontológicos de la vida humana están y estarán involucrados, en redefinición y en crisis. Una época en la que hay que dominar el arte del pensamiento en capas (*Layering Thinking*), donde la identidad es un problema de sampleo Remix en aerosol (*Loop-Deejeeing*) y los significados están negociados por la teoría de la simulación deconstructiva y la estética relacional.

## Bibliografía

- DAVIS, Joshua. (s/f). *Flash to the Core*, an interactive sketchbook, New Riders ed.
- DESROCHERS, Christin. 1750. *De la spécifité sensori-cognitive d'une nouvelle expérience technesthésique: Le site d'art internet*. En *Vísio*, volumen 5, No. 1, primavera de 2000. *La revue de L'Association Internationale de Sémiotique Visuelle* Diderot Encyclopedie.
- DYSON, Ester., GILDER, George. KEYWORTH, George. and TOEFFLER, Alvin. Oct. 22, 1994. "Cyberspace and the American Dream: A Magna Carta for the Knowledge Age".
- KOSKO, Bart. 2000. *El Futuro Borroso o el Cielo en un Chip* Drakontos, ed. Crítica: Barcelona.
- RÉE, Jonathan. 1999. *I see a Voice: a Philosophical History*, London: Flamingo.
- WEIL, Benjamin. 2001. *Art in Technological Times*. SFMOMA.





2894452

Este libro fue impreso en mayo de 2004, México.

**UAM  
ND258  
P4.58**

**2894452  
Peñuela Cañizal, Eduardo  
La inquietante ambigüedad**





por arte en el mundo digital de nuestros días. No hubo, en esos diálogos, ninguna pretensión de originalidad. Solamente las ganas de lanzar a los campos de las páginas escritas un sentimiento de inquietud que se fija en las pupilas o en la mente cuando afrontamos el silencioso hechizo de la imaginación y de las ideas.

Con el firme propósito de desvelar significados de la escritura pictórica y de otros laberintos digitales, los autores de este libro, sin perder de vista sus limitadas condiciones, se lanzaron, sin aspavientos de sabiduría, a la tímida aventura de acercarse, sabiendo de antemano que todos los senderos se bifurcan, a los lugares imaginarios por donde la creatividad o el ingenio dejaron la presencia leve de sus huellas.



ISBN 970-31-0260-3



9 789703 102600