

27
2el.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS
PROFESIONALES ACATLAN**



***La Trinchera, la obra mural de José Clemente
Orozco desde la Teoría de la Imagen***

T E S I S

**para obtener el título de Licenciado en Periodismo y
Comunicación Colectiva**

Presenta:

Roberto Manuel Lozano Leal

Asesor: Mtro. Alejandro Byrd Orozco

Estado de México

1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

***La Trinchera*, la obra mural de José Clemente
Orozco desde la teoría de la imagen**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN
PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA
ROBERTO MANUEL LOZANO LEAL
ASESOR: MTRD ALEJANDRO BYRD OROZCO
NAUCALPAN, ESTADO DE MEXICO
SEPTIEMBRE DE 1996



PRESENTACION

En la experiencia estética visual intervienen factores de diversa índole. Una interpretación con un punto de vista comunicacional es el interés de esta investigación.

Una pintura mural acerca de la Revolución Mexicana, *La Trinchera*, realizada por José Clemente Orozco, es objeto de la aplicación de un análisis propuesto desde la teoría de la imagen.

INDICE

		Pág.
	Introducción	5
Capítulo 1	<i>La Trinchera desde una perspectiva comunicacional.</i>	11
1.1	El aspecto comunicacional	13
1.1.1	El sistema de comunicación	13
1.1.1.1	Actores de la comunicación	14
1.1.1.2	Instrumentos	16
1.1.1.3	Expresiones	17
1.1.1.4	Representaciones	18
1.2	<i>La Trinchera</i> como obra de arte y mensaje es mediacional	20
1.2.1	Formas de empleo de la comunicación	21
1.2.1.1	Uso informativo	21
1.2.1.2	Uso reproductivo	22
1.2.1.3	Uso contracomunicativo	23
Capítulo 2	<i>La Trinchera</i> como mensaje visual	26
2.1	Teoría de la imagen	27
2.1.1	La obra y la percepción	28
2.1.1.1	El Equilibrio	29
2.1.1.2	La Forma	34
2.1.1.3	La Configuración Visual	39
2.1.1.4	El Espacio	43
2.1.1.5	La Luz	47
2.1.1.6	El Color	50
2.1.1.7	La Dinámica	56
2.1.1.8	La Expresión	60
2.1.2	Estatus de la obra artística como mensaje visual	62
2.1.2.1	Fundamentos sintácticos del enunciado visual	63
2.1.2.2	Elementos básicos de la comunicación visual	65
2.1.2.3	Los niveles del mensaje visual	66

Capítulo 3	La Expresión icónica en <i>La Trinchera</i>	69
3.1	El código visual inserta a <i>La Trinchera</i> en un sistema de comunicación	70
3.2	<i>La Trinchera</i> , análisis de la Expresión icónica	71
3.2.1	La composición de <i>La Trinchera</i> , el equilibrio	72
3.2.2	Las formas en el mural	76
3.2.3	Organización visual en <i>La Trinchera</i>	79
3.2.4	Relación figura y fondo	83
3.2.5	Profundidad visual en el mural	85
3.2.6	El color	88
3.2.7	La agitación de los guerrilleros, la dinámica	91
3.2.8	El abatimiento que refleja <i>La Trinchera</i> , la Expresión	94
Capítulo 4	Un modelo de Expresión en <i>La Trinchera</i>	96
4.1	Cruces de la matriz de relación entre elementos visuales	97
4.2	Modelo de Expresión de <i>La Trinchera</i>	120
4.3	Descripción de <i>La Trinchera</i> como mensaje contracomunicativo	132
	Conclusiones	137
	Bibliografía	141
	Anexo 1	143
	Anexo 2	152

INTRODUCCION

José Clemente Orozco presenta en sus pinturas una obra rica en ideas y situaciones. Al interpretar la historia de México, contrariamente a sus colegas que pintan el lado colorido de la revolución, muestra las formas de pensamiento más dramáticas que surgen del proceso revolucionario.

La obra de Orozco destaca por su riqueza formal, además de un sistema de ideas muy complicado. El muralismo ha producido numerosos estudios detallados y académicos, y en muchos de ellos se da el ambiente de la polémica apasionada, se escribe con desbordante admiración, incluso tomando partido y con una defensa a ultranza.

Todo esto no es de extrañar después de la transformación de muchos miles de metros de paredes en pinturas, evidencia del arte como despertar de la conciencia. Sin embargo, Orozco mismo se atreve a denunciar como falsa la pretensión de que este arte haya logrado convertirse en verdaderamente popular; no tanto por el método empleado, sino porque duda del gusto de las mayorías a las que identifica como de "gusto diabético". Habla con desprecio de los partidos políticos, del arte con aspiraciones proletarias y del culto al indio. ¿Quiere esto decir, como lo han contemplado muchos críticos, que el artista transmite una comprensión universalista del mundo o que en su obra hay otras formas de pensar y de expresar que vale la pena recorrer en detalle, y tal vez con otros puntos de vista? Creemos que sí.

* Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Editorial ERA, S. A. México, 1971. Pág. 71

En la experiencia estética visual intervienen factores de diversa índole. Una interpretación con una perspectiva comunicacional es el interés que nos ocupa. Una pintura mural acerca de la Revolución Mexicana. *La Trinchera*, realizada por José Clemente Orozco, es objeto de la aplicación de un análisis propuesto desde la teoría de la imagen.

En el ámbito de la comunicación, podemos decir que esta disciplina no ha avanzado a la par en el estudio de los códigos lingüísticos y los de tipo visual. El lenguaje de las palabras funciona como el producto del carácter enfatizadamente específico de sus componentes. Cuando, por ejemplo, se enuncia el semema <<casa>> mediante su correspondiente significante fónico "CASA", inmediatamente nos representamos mentalmente una casa. Esto es el resultado de una serie de reglas particulares que compartimos convencionalmente y cuya combinación nos permite codificar y decodificar lingüísticamente de manera sencilla.

Para la expresión visual o icónica no vale lo mismo, no se llega tan "directamente" al contenido del mensaje. En ella significante y significado nos remiten a dos planos distintos pero indivisibles en la significación: el del soporte material visible de las formas y el del contenido que ellas transmiten. Las formas significan de un modo particularmente característico en la pintura.

Entonces, la pintura, en su carácter de lenguaje visual, debe ser "leída", y más aún, analizada detenidamente. Creemos interesante, y productivo teórica y metodológicamente, hacer una conexión entre el

conocimiento contemporáneo acerca de los códigos visuales y la teoría de la comunicación, aplicada a un mensaje específico: *La Trinchera*.

La investigación se plantea en cuatro puntos (ver anexo 2): en el Capítulo 1 se presenta el marco conceptual para abordar el estudio del mural, basado en dos esquemas: por un lado el sistema de comunicación en donde existen *actores, instrumentos, expresiones y representaciones*, siendo la relación entre ellos la que determina el proceso comunicativo. Manifestando que el enfoque considera, a partir de sus mismos presupuestos, una interpretación más que estética, comunicacional.

Así, identificando los componentes del sistema, José Clemente Orozco es el actor de la comunicación que utilizando ciertos instrumentos (sistema psicomotriz y visual, pinceles, andamios, etc.) realiza un trabajo expresivo (pinta) sobre las paredes de San Ildefonso y crea las expresiones (que resultan de la lectura de *La Trinchera*) que se relacionan a las representaciones surgidas a propósito de la Revolución Mexicana.

Por el otro lado, revisamos el concepto de la mediación social, en el que se considera que el hombre (como actor de la comunicación) y el mundo perceptible (en donde se sitúa el mural) existe una relación mediada por un sistema de signos dentro del cual se hacen posibles tres usos de la comunicación: informativo, reproductivo y contracomunicativo.

En el Capítulo 2 se plantean los presupuestos que funcionarán como base para el análisis de la obra. El resultado de un análisis icónico es la caracterización de la Expresión, entendida como uno de

los componentes del sistema de comunicación. La Expresión se concreta en un producto comunicativo, el mural; cuya materia es susceptible de ser percibida mediante algún sentido de los actores, en este caso visualmente. Esto significa que nuestro estudio se circunscribe al estudio de la Expresión. En *La Trinchera* es posible identificar diferencias perceptibles portadoras de significación. Desde la teoría de la imagen son propuestos elementos icónicos (forma, color, luz, etc.) entendidos como unidades de análisis a verificar en la obra y que son los que constituyen la Expresión. También se explica la actuación sintáctica de ellos dando a lugar a diversos niveles que conviven al interior de la imagen: lo reconocible y evidente a la mirada, lo *representacional*; la estructura lógica que le da fuerza a la expresión visual, lo *abstracto* y el impacto que ella produce, lo *simbólico*.

En el Capítulo 3 se emplean aquellos presupuestos icónicos para la exploración del mural, verificando cada uno de ellos (Equilibrio, Forma, Espacio, Luz, Color, Dinámica y Expresión) en su actuación al interior de la pintura, indicando el papel que juegan en la comunicación visual.

La Expresión forma parte de un sistema de relación comunicativa, en este caso *La Trinchera*, pero ¿Qué elementos intervienen en la composición? ¿Cómo entender la expresión icónica resultante de tal composición? ¿Cómo entender las ideas acerca de la revolución que Orozco media a través de su pintura? En respuesta a estas interrogantes se busca la elaboración de una explicación global. Para ello, en el Capítulo 4 se relacionan los productos del análisis de tal manera que se haga posible la proposición de un modelo que sin

alejarse de la naturaleza icónica, al mismo tiempo de cuenta de los procesos comunicativos. Así, la explicación se despliega de acuerdo a los tres niveles de la imagen (representacional, abstracto y simbólico) indicando en cada caso los elementos de la imagen en interacción, la estructura comunicativa y el evento visual en que se expresan.

Considerando que nuestro objeto de estudio, la Expresión, se encuentra en el mural mismo, se hace pertinente la clarificación del procedimiento, apuntando que la presentación de la información se hizo coincidir con la secuencia en el desarrollo de la investigación: en el Capítulo 1 se explican los conceptos de la teoría de la comunicación, los que nos permiten identificar que el estudio no abordará a los Actores de la comunicación, ni los Instrumentos, ni las Representaciones, sino que se circunscribe a la observación de la Expresión, y en tanto que ella es de carácter icónico, el correspondiente paso es el de entender los presupuestos de la imagen.

Así, en el Capítulo 2 se revisan los conceptos de la teoría de la imagen que funcionarán como el principal instrumento del análisis. Posteriormente, el Capítulo 3 contiene la exploración de la Expresión del mural, posible gracias a la revisión de los presupuestos de la imagen en el Capítulo anterior. Realizado el análisis, en el Capítulo 4 se procede a dilucidar la reunión de los elementos de la imagen y establecer las posibilidades de actuación, primero relacionando los presupuestos o elementos de la imagen ya verificados en la especificidad de *La Trinchera*, luego integrando un modelo de Expresión, cuya articulación se basa en los niveles visuales examinados en la teoría de la imagen en el Capítulo 2. Para concluir el

Capítulo 4, nos valemos de la contextualización comunicacional expuesta en el Capítulo 1, en lo referente a la mediación, que facilita la descripción de la Expresión con un uso comunicacional. Así, una esquematización de la investigación permite identificar cada Capítulo definiendo nuestro estudio en cuatro puntos: el Capítulo 1 como contextualización, el Capítulo 2 como conceptualización teórico-metodológica, el Capítulo 3 como aplicación del análisis y el Capítulo 4 como la interpretación.

Una vez presentado este panorama general cabría enunciarse que la emoción que produce una armonía de colores, una correlación de formas y de espacios, por ninguna explicación puede ser sustituida. Pero no basta a un neófito, o incluso a un conocedor, mirar una pintura para comprenderla en plenitud. Además de sensibilidad, voluntad de percibir lo que la pintura no fácilmente deja ver; el disfrute en pleno de la obra de arte y su comprensión requieren humildad, información, confrontación con otros puntos de vista. De aquí el interés por acercarnos a *La Trinchera*, obra acerca de la Revolución que, por su trascendencia estilística y temática, probablemente es la más importante del género en la historia del arte nacional.

Capítulo 1

La Trinchera desde una perspectiva comunicacional

Reconociendo que el artista hace uso de categorías de forma y color para capturar algo significativo, el análisis de la obra de José Clemente Orozco habrá de caracterizar la naturaleza de la imagen propuesta en el mural de San Ildefonso *La Trinchera*.

Para este propósito nos basaremos en dos construcciones teóricas: por un lado el Sistema de Comunicación¹, que permite entender a los elementos de la comunicación, no linealmente, sino con una relación articular y sistémica, y por otra parte, el Paradigma Mediacional² en lo que se refiere a los usos que de la comunicación se hace, para posibilitar la interpretación del sentido de las relaciones.

Ubicando nuestro objeto de estudio: es posible estudiar los intercambios de información como procesos que ocurren al interior de un sistema, el sistema de comunicación. Y los componentes pertenecientes al sistema de comunicación son: actores, instrumentos, expresiones y representaciones.

Así, identificando los componentes del sistema, José Clemente Orozco es el actor de la comunicación que utilizando como instrumentos a los resultantes del uso de un aparato biológico (sistema psicomotriz y visual) y otros de tipo tecnológico (pinceles, andamio, etcétera) realiza un trabajo expresivo (pinta) sobre una materia (los pigmentos sobre las paredes de San Ildefonso) y la informa creando expresiones (que resultan de la lectura del mural *La Trinchera*) que se

¹ Martín Serrano, Manuel *et al. Teoría de la Comunicación. Epistemología y Análisis de la referencia*. Ediciones Acatlán México, 1991.

² Martín Serrano *op. cit.* pág. 163.

relacionan con ciertas representaciones (las surgidas a partir de la interpretación de la Revolución Mexicana). Como resultado de un proceso, la interacción signíca se define en términos del intercambio sintáctico entre los elementos del sistema. Las expresiones se concretan en productos comunicativos, en este caso el mural mismo.

1.1. EL ASPECTO COMUNICACIONAL.

El modo específico de analizar *La Trinchera* se construye sobre la consideración de que al mural se le concibe como producto comunicativo, un mensaje con una específica significación.

Esto quiere decir que la obra, en su calidad de mensaje, también está destinada a ser decodificada por un receptor mediante un sistema de representaciones, esto es, la contemplación del mural implica la verificación de todo el proceso comunicativo desde la emisión hasta la recepción del mensaje.

Así, un primer paso consiste en la revisión del funcionamiento del proceso comunicativo, la manera en que se realiza, los elementos que intervienen y la forma en que cada uno de ellos actúa.

1.1.1. EL SISTEMA DE COMUNICACION

Todo proceso de comunicación implica una interacción de ciertos elementos que se relacionan de acuerdo a una determinada

organización. En la explicación de este proceso Manuel Martín Serrano ofrece una concepción dialéctica mediante un modelo de sistema de comunicación que da cuenta de la base material sobre la que se construye la comunicación, y que también indica el tipo de organización social que la orienta y el aspecto cultural e ideológico resultante.

Al interior del sistema de comunicación los componentes que interactúan son:

- Actores de la comunicación.
- Expresiones comunicativas.
- Representaciones.
- Instrumentos de comunicación.

Además, el sistema de comunicación no es completamente autónomo, sino que guarda relaciones con otros sistemas: el sistema de objetos de referencia a propósito de los cuales se efectúa la comunicación y el sistema social con el que la comunicación guarda importantes nexos.

Los componentes del sistema de comunicación se integran de la siguiente manera:

1.1.1.1. ACTORES DE LA COMUNICACION.

En el acto de la comunicación alguien dice algo a algún otro. Esto es, la comunicación es ejecutada, y quienes la efectúan son los actores. Son actores aquellas personas que a título personal o de una organización se contactan con fines comunicativos con otros actores.

También lo son aquellas personas por cuya mediación técnica se ponen en contacto otros actores. Ello implica la inclusión, exclusión o modificación de los datos de referencia proporcionados por aquellos.

El actor de la comunicación que emite el mensaje es denominado Ego, el que lo recibe es Alter.

De acuerdo a la producción, distribución y consumo de la comunicación, los actores se sitúan en dos clasificaciones:

- a) Actores que se sirven de la comunicación y
- b) Actores que sirven a la comunicación.

Los actores que se sirven de la comunicación son aquellos directamente responsables de la producción, distribución y/o consumo de la comunicación. Por ejemplo, el poeta que declama su poema y el público que lo escucha.

Los actores que sirven a la comunicación son "aquellos que ponen en circulación información elaborada por otros actores y consumida por terceros, siempre que su intervención afecte a los datos de referencia que le lleguen a Alter" (2) . Por ejemplo, el locutor de radio que enuncia el discurso elaborado por un guionista, el camarógrafo que hace un determinado enfoque señalado por su productor, el músico que prolonga o da cierta pausa a las notas de Mozart.

1.1.1.2. INSTRUMENTOS.

Los instrumentos de la comunicación son todos aquellos aparatos biológicos o tecnológicos que pueden acoplarse con otros aparatos biológicos o tecnológicos para efectos de la producción, emisión y recepción de señales, entendidas estas como variaciones en la emisión o recepción de energía en los mensajes.

Se distinguen dos maneras de funcionar de los instrumentos: como amplificadores de las señales, o como traductores de ellas; y con la constante de constituirse por un órgano emisor, un canal de transmisión y un órgano receptor.

Son aparatos biológicos el cuerpo humano que modula la postura, el aparato fonológico (boca, laringe, cuerdas, labios), el aparato motriz que controla el movimiento del cuerpo (las manos y pies para golpear ciertos objetos).

Son aparatos tecnológicos amplificadores un tambor, una trompeta o una guitarra. Los que a su vez se acoplan con aparatos biológicos para la recepción de las señales que producen.

Los aparatos tecnológicos traductores funcionan transformando señales acústicas, luminosas, electromagnéticas, en otra materia o energía, haciéndolo así los medios audiovisuales o la computadora.

1.1.1.3. EXPRESIONES.

La materia prima de las expresiones son las sustancias. Son sustancias cualquier cosa de la naturaleza, objeto fabricado u organismo vivo. Cuando cualquiera de ellos sufre alguna modificación como consecuencia del trabajo de un actor de la comunicación se convierten en materias informadas, presentando así diferencias perceptibles y designando con ellas algo para alguien. Esa peculiaridad o variación perceptible es la Expresión. Esa propiedad o estado distintivo puede ser variable, así, entre los diferentes estados expresivos y las designaciones que ellos hacen se establecen relaciones llamadas articulaciones.

Las sustancias expresivas pueden ser de tres tipos:

- 1) Sustancias expresivas que proceden de cosas existentes en la naturaleza. Ya el hombre se encarga de trabajarlas e impregnarlas de significación.
- 2) Sustancias expresivas que son objetos. Son producto del trabajo del hombre y por el hecho de ser producidos para algo conllevan una expresión, pudiendo ser de dos tipos: los que fueron fabricados expresamente como sustancia para la expresión y los que no fueron producidos con fines comunicativos, son bienes, con un valor de uso y de cambio y terminan sirviendo a la comunicación, es decir, todos los objetos sirven para algo y tienen un precio, lo que trae consigo asociaciones de significación.

3) Sustancias expresivas corporales. La variedad de estados que puede presentar el cuerpo humano debido a factores orgánicos, kinestésicos (de movimiento) o de equilibrio, pueden servir para la producción de expresiones, sobre todo con las manos y la cara.

1.1.1.4. REPRESENTACIONES.

Los datos de referencia en el proceso de la comunicación son aquellos proporcionados por Ego en su mensaje o producto comunicativo, y se refieren a aquella cosa a propósito de la cual se establece la comunicación con Alter.

Esos datos, por sí solos, no podrían dar una significación coherente para Alter; necesariamente habrán de articularse en un modelo con algún sentido, es decir, en una representación.

Existen tres tipos de representaciones:

1) Representaciones que son modelos para la acción. El sentido que proporcionan en la información influye sobre el comportamiento. Por ejemplo, las instrucciones en monitor que recibe el usuario de una computadora.

2) Representaciones que son modelos para la cognición. El sentido influye sobre el conocimiento. Por ejemplo, la resolución de problemas algebraicos.

3) Representaciones que son modelos intencionales. El sentido influye sobre los juicios de valor. Por ejemplo, la función apelativa que

ejerce un orador al tratar de convencernos de asumir cierta postura a través de su discurso.

Las representaciones pautan el trabajo expresivo y receptivo de Ego y Alter, sin ellas no sería posible la comunicación. No obstante, esto no quiere decir que Ego siempre incluya en sus propuestas expresivas un modelo de sentido totalmente terminado, es decir, Alter no sólo construye la representación a partir de los datos de referencia proporcionados por Ego, sino que echa mano de otro tipo de observaciones e interpretaciones para completar el modelo de sentido.

De lo anterior se deduce que para que la comunicación sea precisa es necesario el ofrecimiento de un modelo de sentido completo: "No existe en la comunicación una estructura o un proceso de representación que sea autónomo respecto a los mecanismos generales que operan en la elaboración de modelos de la realidad y en la construcción del sentido, lo cual no impide que la comunicación, aportando la nueva información que ofrecen sus datos de referencia, propiciando la sustitución de una información a propósito de un objeto de referencia por otra diferente o contraria, sea una de las maneras más eficaces de cambiar el contenido de las representaciones generales y de modificar su organización"³.

Así, de acuerdo a los puntos anteriores, el sistema de comunicación funciona cuando el actor Ego modifica una materia (sustancia expresiva) aplicando sobre ella un trabajo expresivo cuyo fin es hacerla relevante para otro actor Alter, quien reconoce en ella la significación que Ego ha realizado. Como producto de ese trabajo Ego

³ *Ibid* pag 70

logra Expresiones, o bien, modificaciones que confieren relevancia a la sustancia expresiva.

Esa significación se refiere a ciertos objetos, relaciones o entidades a propósito de los cuales se establece la comunicación (objetos de referencia).

Para que las modificaciones hechas por Ego en la sustancia expresiva sean relevantes para Alter son necesarios los sistemas de acoplamiento comunicativo entre los actores. Ello consiste en instrumentos (biológicos o tecnológicos) que posee Ego, en correspondencia con los que posee Alter.

El sentido que Ego dispone-organiza en la producción de Expresiones obedece a un orden de selección, inclusión y exclusión de posibilidades expresivas cuyo resultado, luego, habrá de ser identificado por Alter, todo debido a las representaciones (secuencia de modelos o patrones) que se ponen en evidencia en la comunicación.

Todos y cada uno de estos elementos son esenciales para el logro del sistema, es decir, el proceso mismo de la comunicación. Su interacción es mutua, dialéctica y la actuación de cualquiera de ellos influye y modifica al sistema todo.

1.2. LA TRINCHERA COMO OBRA DE ARTE Y MENSAJE ES MEDIACIONAL.

Entre el hombre (como actor de la comunicación) y el mundo perceptible (en donde se sitúa la obra) existe una relación mediada. La

producción signífica de las expresiones de los actores de la comunicación introduce una concepción, que es la que fundamenta el uso que se le da a la comunicación.

Un estilo, unas formas, ciertos colores; todos ellos habrán de conformar un mensaje específico, una determinada mediación que, además de la propia significación, hace también un uso específico de la comunicación.

A continuación veremos las posibilidades que surgen según el uso que se hace de la comunicación.

1.2.1. FORMAS DE EMPLEO DE LA COMUNICACION.

De acuerdo con el esquema de Jakobson, Manuel Martín Serrano ⁴ define la comunicación como la transmisión de un mensaje (signos y códigos) desde un emisor hacia un receptor y a través de un medio.

De acuerdo a las relaciones que mantiene el mensaje con los otros componentes de la comunicación, se distinguen tres formas de emplearla: informativa, reproductiva y contracomunicativa.

1.2.1.1. USO INFORMATIVO.

La comunicación con un empleo informativo consiste en la transmisión de datos. A propósito de un objeto de referencia el emisor,

⁴ Martín Serrano, Manuel. *La Mediación Social*. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1985.

el receptor, el medio y el contenido de la información establecen contacto para la comprobación de la exactitud de la información.

En este caso el emisor provee al receptor de una serie de datos a través de códigos expresos que le permitan la decodificación.

De esta manera se establecen una serie de relaciones entre los distintos componentes del proceso de la comunicación:

- **Relación referencial**, entre el mensaje y el referente. El objetivo de la comunicación es designar en el mensaje ciertos elementos de la realidad.
- **Relaciones conativa y pática**, entre el mensaje y el receptor. A través de su mensaje el emisor siempre tiene alguna intención con respecto al receptor.
- **Relación metalingüística**, entre el mensaje y el código. El emisor proporciona una información que explica el significado de ella misma.

1.2.1.2. USO REPRODUCTIVO.

Mientras en la comunicación informativa el empleo está determinado por la transmisión de datos, en la comunicación Reproductiva se utiliza información a propósito de la información misma. Para ello se utilizan los códigos para asegurar una determinada codificación, los objetos de referencia se utilizan para ilustrar a los códigos.

En la comunicación reproductiva el emisor, el receptor, medio y contenido tienen en común la utilización del mismo código. La comunicación se verifica por referencia al código.

Así, en la comunicación reproductiva el emisor del mensaje insta a que una cierta posición sea asumida por el receptor: "la reproducción es una forma de comunicación que trata de ocultar la existencia de un emisor que controla la información, mediante mensajes que utilizan los objetos para ilustrar códigos redundantes, cuya función es influir sobre las representaciones, las actitudes y los comportamientos del receptor frente a la realidad y los modelos de la realidad"⁵.

Las funciones que se establecen en la comunicación reproductiva son las siguientes:

Función ilustrativa, entre el mensaje y el referente al que se utiliza como pretexto para verificar la validez del código.

- Función técnica, entre el mensaje y el emisor, quien aparece como si fuera solamente un mediador técnico.
- Función de consonancia, entre el mensaje y el receptor. Mediante ella se confirma el interés del emisor de que su mensaje sea vehículo para la aceptación de modelos por parte del receptor.
- Función redundante, entre el mensaje y el código. El mensaje funciona como representación de la organización que el código articula.

1.2.1.3. USO CONTRACOMUNICATIVO.

Un tercer uso del mensaje en la comunicación es con fines que la viran contra ella misma. Es un uso contracomunicativo. El mensaje

⁵ *Ibid* pág. 116

puede aparecer sin un código que relacione al referente con el mensaje. De esta manera si el receptor quiere interpretar el mensaje, necesariamente habrá de introducir el código, valiéndose para ello de los códigos generales de la sociedad de una manera arbitraria.

El uso contracomunicativo hace manifiesto que cuando el receptor carece de los códigos particulares se da la incomunicación, evidenciando que los códigos generales de la sociedad no sirven para explicar la realidad, no tienen sentido: "la destrucción de las formas codificadas de la comunicación no se produce por falta de información; todo lo contrario, por la emisión de mensajes tan ricos en contenido informativo, que son no-decodificables por el receptor el cual se ve obligado a remitirse a los códigos generales (de carácter social, psíquico o lingüístico) si desea encontrar el sentido de mensajes que carecen de códigos referidos al tema del mensaje"⁸.

Las funciones que se verifican en el uso contracomunicativo son las siguientes:

- 1) Función subversiva, la relación entre el mensaje y el referente. Mediante ella se muestra que los significados de los mensajes no se corresponden con la realidad. A propósito de la realidad misma un pintor como Picasso expresa en términos de formas y colores aquello que no es evidente.
- 2) Función de emancipación, la relación entre el mensaje y el emisor. Debido a la riqueza informativa de estos mensajes, le es permitido al emisor el emplearlos para expresar sus modelos de realidad confundidos en la comunicación con los introducidos por los códigos.

⁸ *Ibid* pag 119

3) Función innovadora, la relación entre el mensaje y el código. La interpretación que regularmente se hace de la información, apoyada en la convención, es destruida por un nuevo y distinto orden de relaciones de interpretación.

4) Función de la provocación de la disonancia, la relación entre el mensaje y el receptor: "El mensaje es un impacto provocativo que desorganiza los esquemas convencionales que el receptor acepta para interpretar la realidad. Es disonante respecto a los estereotipos que usa el receptor para analizar la comunicación"⁷.

Será edificante, una vez hecho el análisis, la explicación de una interrelación de los elementos de la imagen en *La Trinchera* que la instalen en un determinado uso de la comunicación. En la observación de *La Trinchera*, se verifica una correlación de los elementos de la imagen que, apegándose al estilo compositivo del muralismo, consigna un sentido muy diverso al de las otras manifestaciones del género; por ello nos pronunciamos por acreditarle un uso contracomunicativo.

⁷ *Ibid.*, pág. 120.

Capítulo 2

La Trinchera como mensaje visual

Una vez visto el funcionamiento del sistema de comunicación y la mediación resultante, habremos de adentrarnos en una conceptualización teórica que sirva de base para la construcción de las declaraciones resultantes acerca de las obras en sí, en tanto Expresiones.

La especificidad de las expresiones como mensajes icónicos nos orienta en el sentido de una búsqueda de aquellos elementos que la conforman; y evidentemente, elementos de carácter visual, esto es, en la categoría más amplia hablamos de formas y colores.

Para analizar estos elementos recurrimos al corpus teórico denominado Teoría de la Imagen, desarrollado por estudiosos de la percepción y su relación con el arte, y desde luego, con la comunicación.

En esta sección nos avocaremos a la identificación de los factores visuales que integran toda imagen.

2.1. TEORIA DE LA IMAGEN.

La teoría de la imagen sirve como instrumento para el acercamiento al mensaje icónico que representa la obra. El desarrollo de las explicaciones que diversos autores ofrecieron para el hecho visual no se ha dado en lo absoluto bajo una perspectiva homogénea, todo lo contrario, las corrientes que los han acogido van desde aquellas que

presuponen una relevancia de los factores culturales hasta aquellas que no otorgan al individuo más papel que el de robot receptor de sensaciones. La postura que nosotros adoptamos para nuestro análisis concibe al hecho visual como un proceso en el que intervienen las características del sujeto observador (incluyendo el campo experiencial, lo aprendido, lo cultural) en interacción con las propiedades aportadas por el objeto visual, confiriéndole al individuo una actuación eminentemente dinámica.

2.1.1. LA OBRA Y LA PERCEPCION.

El presupuesto preliminar de nuestro enfoque de estudio es de carácter psicológico: todo lo mental tiene que ver con el arte, ya que, después de ser estímulo sensorial, gracias a la organización efectuada a través del sistema nervioso central bajo la dirección del cerebro, la simple entrada de información luego se toma en percepción. Dentro de este ámbito los principios proceden de la Teoría de la Gestalt, que es la que con más precisión y de manera más amplia ha aportado el saber acerca de la percepción, y de ahí, de lo visual.

Aquí el principal interés se centra en la descripción de la clase de cosas que vemos y de los procesos perceptuales que explican la existencia de los hechos visuales.

Una primera tarea en el conocimiento de la naturaleza del mensaje visual en el mural de Orozco es identificar los elementos que lo conforman, señalar su especificidad y su relación con el todo.

Tales elementos son: El Equilibrio, La Forma, La Configuración Visual, El Espacio, La Luz, El Color, La Dinámica y La Expresión; y se desglosan como sigue:

2.1.1.1 EL EQUILIBRIO.

Supongamos que dos fuerzas actúan sobre un cuerpo, con la misma intensidad pero con direcciones opuestas; en Física, con ello se logra el equilibrio. Explica Rudolf Arnheim⁹ que para la percepción visual vale lo mismo. Cuando dos fuerzas que interactúan sobre un objeto visual se compensan se logra el equilibrio. De este modo, todo esquema visual finito tiene un fulcro o centro de gravedad.

En la percepción, de acuerdo con los estudios de la Escuela de la Gestalt, el sistema visual funciona captando totalidades. Esto es, al ver algún objeto no se determinan tamaños, distancias, direcciones por separado, sino que ver "implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia"⁹.

⁹ Arnheim, Rudolf *Arte y Percepción Visual*. Alianza Editorial Madrid, 1980

⁹ Arnheim *op cit.* pag. 24

Estos elementos se perciben como parte de un todo, interviniendo factores de distinta naturaleza, por eso se atribuye a la experiencia visual un carácter dinámico. Tales factores se traducen en <<fuerzas>> psicológicas con magnitud y dirección.

El campo visual percibido se constituye en un esquema en el que el ojo traza una una línea vertical y otra horizontal, además de dos diagonales cuyo punto de intersección o locus, ubicado en el preciso centro, es el punto que determina la atracción o repulsión que las fuerzas psicológicas ejercen sobre los objetos visuales. A tal esquema se le denomina Esqueleto Estructural (Fig. 1).

Al interior de este esquema un objeto se verá afectado por las fuerzas de los factores estructurales implícitos. En el centro confluyen todas las fuerzas y por ello es el punto de mayor reposo. Aunque en un grado menor, también son zonas de reposo las del desplazamiento del objeto por cualquiera de las líneas. Por el contrario, el acercamiento a los ángulos introduce un elemento de inestabilidad.

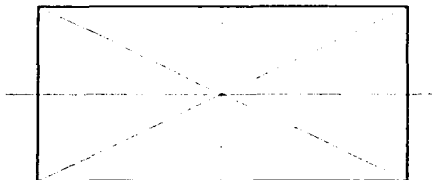


Fig. 1

Cuando resalta la influencia de un objeto en una dirección en particular resulta un tirón visual en tal dirección. Se produce un efecto desagradable si esta influencia no apunta a una dirección específica, descontrolando al ojo en su constante búsqueda de equilibrio.

Estos factores sólo pueden ser concebidos como estímulos. Como una parte material en la percepción visual, pues "la vida de un percepto - su expresión y sentido- dimana enteramente de las fuerzas perceptuales"¹⁰. Lo que significa que ver es la percepción de una acción.

Los psicólogos hablan de fuerzas psicológicas, las que cumplen con los requisitos de los físicos (un punto de aplicación, intensidad, dirección) pero ¿Cómo podemos definir las materialmente?

Desde que las ondas de luz reflejadas sobre un objeto atraviesan la córnea en el ojo hasta que el cerebro procesa lo que entendemos por escenario visual, los pasos son muchos y muy complejos, abarcando en sus fases desde la psicología hasta la química en su explicación.

Aunque existen muchas incógnitas que la ciencia contemporánea ignora aún sobre la visión, se admite que en la percepción visual todo aspecto tiene su homólogo fisiológico en el sistema nervioso. Esto es susceptible de entenderse como un proceso de campo. Y en él la interacción de las partes conforman el carácter del todo.

Un espectador visual no se cuestiona si lo que ve responde a tal o cual estímulo del sistema nervioso, pero esas fuerzas perceptuales actúan sobre la experiencia visual: "sólo son <<ilusorias>> para quien

¹⁰ *Ibid* pag. 29.

pretenda utilizar su energía para mover una máquina. Perceptual y artísticamente son plenamente reales"¹¹.

Entonces, la visión experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que quedan compensadas entre sí.

Pero. ¿Porqué el equilibrio? Tanto en lo visual como en lo físico existe la tendencia, mediante el reacomodo de las fuerzas, al equilibrio del sistema en cuestión. Un esquema desequilibrado, ambiguo, no permite la clara ubicación de las posibles configuraciones que se propongan, a menos que el creador de esa imagen así lo tenga propuesto. Pero entonces habrá de hacer uso de técnicas más elaboradas para que tal desequilibrio sea entendido como intencional.

Para lograr el equilibrio visual puede recurrirse a la simetría, aunque no es el único recurso. Incluso, puede prescindirse de él, ya que los elementos visuales en juego son variados.

En los objetos visuales el peso y el sentido son los elementos más importantes que influyen en el equilibrio.

En lo que al peso visual se refiere, los principales factores que lo determinan son los siguientes: la *ubicación*, mientras más alejado del centro esté ubicado un objeto, mayor será su peso; la *profundidad espacial*, cuanto más profundo sea el plano que alcance una zona del campo visual, mayor será su peso; el *tamaño*, los objetos más grandes son los más pesados visualmente; el *color*, los colores claros son más pesados que los oscuros, el rojo es más pesado que el azul; el *interés*

¹¹ *Ibid* pag 31

intrínseco, de acuerdo a convenciones culturales (representaciones de gran expresión: terroríficas, eróticas, repulsivas, etc.) o a la extravagancia de los objetos representados, hay elementos que inmediatamente llaman la atención del ojo, dando peso al lugar que ocupan en la composición.

También la forma influye en el peso. La forma regular de las figuras geométricas simples resulta más pesada. Y la compacidad, esto es, las figuras que se concentran más regularmente alrededor de su centro son más pesadas visualmente, contrariamente a aquellas con grandes ángulos salientes.

En lo que toca a la dirección, que también influye en el equilibrio, es determinada por distintos factores: la atracción que ejerce el peso de los elementos cercanos; la forma de los objetos, es decir, que son susceptibles de ser atraídos por la concatenación de sus esqueletos estructurales; el tema, de acuerdo a una determinada situación las figuras humanas pueden adquirir la sensación de movimiento.

Además de estos elementos existen otras peculiaridades que afectan el equilibrio. En un esquema visual los objetos situados en la parte superior son comparativamente más pesados que los de la parte inferior. De la misma forma, adquieren mayor relevancia -dando peso a la zona- los elementos situados a la derecha del esquema. No obstante, el lado izquierdo, menos susceptible de configurar objetos pesados, es más importante en su identificación por parte del observador.

Los factores anteriores pueden actuar -y de hecho lo hacen- de una manera simultánea en la composición de un esquema interactuando

entre sí y contrapesando aquí y allá las fuerzas visuales, las que en una situación ideal devienen en un estado de equilibrio.

2.1.1.2. LA FORMA.

Ver significa darnos cuenta de los objetos que nos rodean, escudriñar cuáles son sus características: tamaño, ubicación, color. Esto es, el ojo percibe objetos, los jerarquiza e identifica su forma.

La interacción entre un objeto material, las condiciones de luz y el estado del sistema nervioso del observador determinan la forma perceptual.

La forma viene determinada por los límites del objeto y por su *esqueleto estructural*. Los límites son entendidos como los bordes, la superficie, los lados; es decir, las características que, por una fuente de luz y cuyas partículas chocan con el objeto, son captadas por el ojo. Por ejemplo, si observamos una flor, una margarita. Apreciamos lo largo del tallo, la redondez del centro, lo puntiagudo de los pétalos, la regularidad en que éstos van dispuestos, el contraste entre el amarillo brillante donde confluyen los pétalos y el blanco de éstos.

Estas características vienen dadas por el objeto en que se centra la visión o *percepto*. Pero es el ojo, en proceso dinámico, el que da un orden al percepto

No obstante que los límites de un objeto determinan la forma, éstos no son la forma. Otro elemento muy importante es el esqueleto estructural que aquellos elementos materiales crean en la percepción (ver Fig. 2). La manera en que se constituye en el percepto es a través de dos ejes, a lo largo y a lo ancho del objeto, los que no necesariamente coinciden con los límites reales.

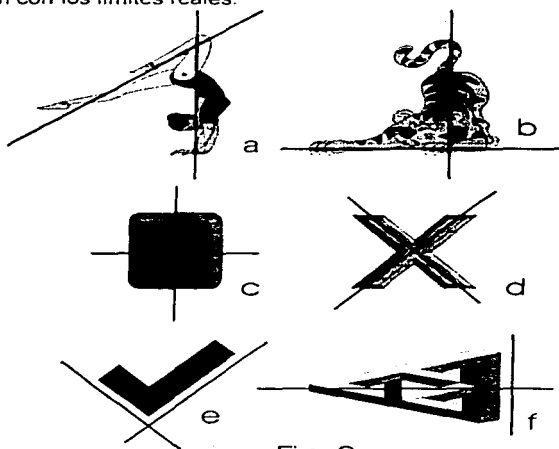


Fig. 2

Los esqueletos estructurales en la figura 2 se obtienen a partir de la estructura más simple que se puede obtener en la forma dada. El ojo

utiliza la simetría cuando es posible (b, c, d, e, f) y en el caso de la figura <<a>> es la ortogonalidad la que proporciona el esquema más simple. Por lo que entendemos que "el esqueleto estructural está compuesto básicamente por la armazón de ejes, y los ejes forman correspondencias características"¹²

De lo anterior se deduce que un esqueleto estructural puede coincidir en una gran variedad de formas y, también, que si un mismo esquema visual acepta dos esqueletos estructurales distintos, en cada caso se tratará de un mismo estímulo para dos perceptos distintos.

Así, se entiende que la identificación de una forma es la aprehensión de los rasgos estructurales del objeto, y ellos determinan un esquema global. Estos rasgos son los elementos primarios de la percepción, a partir de ellos el ojo activa el sistema nervioso -que actúa de acuerdo a la interacción de bases genéticas y de la experiencia- dando lugar a un esquema de formas generales que correspondan al caso específico y también a otros muchos.

En este sentido, es de llamar la atención la semejanza que el proceso de la percepción visual guarda con el de la abstracción, y es por eso que Arnheim señala que el producto de la percepción es un concepto perceptual. Aunque esto no supone que la percepción en sí misma sea un proceso intelectual, ya que no inicia en la mente, sino en el mundo sensorial.

Ahora bien, en este proceso de descripción de los rasgos perceptuales de la forma, determinando la ubicación de las

¹² *Ibid* pag. 113

características que constituyen esos rasgos, se hace efectiva la nombrada por Rudolf Arnheim Ley Básica de la Percepción Visual: "Todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas"¹³.

La manera de entender la simplicidad involucra la sencillez y el menor número de rasgos estructurales, entendidos en términos de distancia y ángulo, de acuerdo con el esquema total. Por ejemplo, en la figura 3, el cuadrado <<a>> tiene todos sus lados exactamente iguales, lo mismo ha de verse en sus ángulos, además de que hay regularidad y coincidencia con el esqueleto estructural de ejes vertical y horizontal (fig. 1). Por el contrario, en el triángulo <> todos los elementos son disímiles entre sí. Los ángulos no se repiten, no es igual la longitud de los catetos, tampoco se da una fácil ubicación del esqueleto estructural.

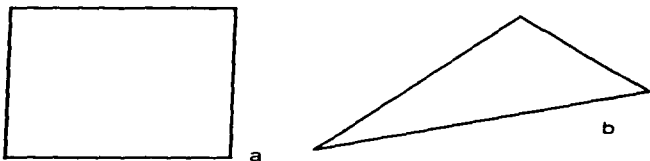


Fig. 3

Otro factor importante para la forma es la *subdivisión*. En un primer vistazo a una obra de arte lo que captamos es una totalidad; pero mirando con atención vemos que la obra está compuesta por "partes".

¹³ *Ibid.* pag. 79

Ellas se constituyen por determinación de varios factores: figura-fondo, simetría, esqueletos estructurales, luminosidad, etc. En la subdivisión se basa la organización de los enunciados visuales pues permite centrar el interés en determinadas partes, dando de esta manera una secuencia a la lectura visual.

Lo contrario a la subdivisión, en tanto proceso dinámico del ojo, es la *semejanza*. Esta procede como principio estructural cuando actúa en conjunción con la separación, siendo una fuerza unificadora de elementos visuales segregados.

Factores como la luminosidad, el color, la ubicación espacial, la forma, el movimiento, pueden llevar a un agrupamiento visual por semejanza, esto sólo es válido cuando se parte de una base común para todos ellos. Este recurso, por ejemplo, es muy socorrido en el arte contemporáneo.

Otros factores muy importantes que permiten ubicar la forma de un esquema total son la *nivelación* y el *aguzamiento*.

En la nivelación se dan factores de unificación, acentuación de la simetría, la repetición, la reducción de rasgos estructurales, la supresión de detalles discordantes, evita la oblicuidad.

El aguzamiento acentúa la tensión, incrementa las diferencias, enfatiza los elementos discordantes y enfatiza la oblicuidad.

Ambos procesos se dan simultáneamente en un mismo esquema siendo, finalmente, uno de ellos el que domina. Evidentemente, según sea el caso, cada uno de ellos influye en el efecto sobre la dinámica del esquema total. Por ejemplo, en el arte renacentista predomina la

nivelación, mientras que el aguzamiento es característico del arte expresionista

Todos estos rasgos determinan la naturaleza de un esquema visual, y sobretodo, actúan de manera tal que le dan forma como un esquema total integrado.

2.1.1.3. CONFIGURACION VISUAL.*

El término forma se refiere únicamente a lo material, lo exclusivamente visible. La configuración visual remite a la organización de un percepto, refiriéndose así a lo estructural y a lo que no es directamente observable.

El modo en que es organizada formalmente una imagen depende del contenido que ésta ha de transmitir. Por lo que toda forma visual es semántica, es decir, nos remite a una significación sobre ciertos objetos y sus relaciones.

La configuración visual es estructurada con formas visuales precisas: redondez, angularidad, verticalidad, horizontalidad, oblicuidad; y es la combinación de éstas, en tanto portadora de significación, la que

* Nota:

En la traducción al español de la obra de Rudolf Arnheim, *Arte y Percepción Visual*, el término <<Configuración Visual>> viene definido como <<forma*>> para diferenciarlo de <<forma>> y evitar posibles confusiones derivadas de la traducción al español de las palabras inglesas *shape* y *form* de las que provienen, sucesivamente. En nuestro idioma, la traducción para ambos es <<forma>>, pero al designar conceptos independientes nos atrevimos a utilizar el término <<Configuración Visual>> que nos pareció adecuado en función del concepto que refiere

nos lleva a un significado. Por eso la Configuración Visual es identificable a partir del medio concreto en que se realizan los elementos icónicos: "la producción de imágenes, artísticas o no, no parte de la proyección óptica del objeto representado, sino que es un equivalente, dado con las propiedades de un medio concreto de lo que se observa en el objeto. La Configuración visual puede ser evocada por lo que se ve, pero no tomada directamente de ello"¹⁴.

Ahora bien, la organización de los elementos de la configuración visual están orientados espacialmente, esto es, el hecho de que podamos reconocer un objeto por la proyección óptica de su imagen no depende tanto de su forma sino, más bien, del esqueleto estructural creado por ésta. Esto funciona de tal manera que, por ejemplo, dos representaciones en orientaciones espaciales distintas de un mismo objeto pueden crear esqueletos estructurales distintos.

Veamos el caballo en la figura 4 :



Fig. 4

¹⁴ *Ibid.* pág. 160

El cambio de esqueleto estructural no siempre, o no necesariamente, interfiere en la identificación del objeto en cuestión, pero sí influye en lo atractivo que pueda resultar el mensaje visual.

Con la proyección que se presenta de un determinado objeto surgen ciertas interrogantes ¿Qué proyección específica ha de presentarse de un objeto? ¿Cómo garantizar la comprensión de la vista presentada -en detrimento de aquella oculta-?

Un buen esquema en el que se presente este procedimiento -llamado escorzo- para bien representar al objeto ha de cumplir dos condiciones: debe indicar que en sí mismo no es el objeto completo, sino parte de algo mayor; y habrá de aferrarse estructuralmente a la totalidad que designa para que ésta sea entendida como tal. Para tal efecto los métodos más utilizados son la *perspectiva* y el *traslapo*, entendido éste como la omisión de ciertas partes a fin de representar la continuidad o discontinuidad entre ellas al interior de un objeto. Por ejemplo, en la figura 5, parte de la cara traslapa el brazo derecho y el atuendo traslapa a las piernas, las que, a su vez, lo hacen con las pirámides. En la medida que escorzos y traslapos se combinen de manera coherente, pese a los saltos de líneas, es cuando no se rompe la unidad de la figura.

El traslapo además de presentarse al interior de un objeto, también puede afectar a varias figuras. La utilidad del traslapo consiste en que da más fuerza a la imagen: "El traslapo intensifica la relación formal al concentrarla dentro de un esquema fuertemente integrado. La relación no



Fig. 5

sólo es más íntima, sino también más dinámica. Representa la proximidad como interferencia a través de la modificación mutua de la forma"¹⁵.

Históricamente se han utilizado diferentes recursos para representar los elementos de un primer plano, y otros que sugieren más profundidad -el traslapo y la perspectiva entre ellos-. En la imagen se organizan los planos y la profundidad de la siguiente manera:

<<Las composiciones pictóricas en que se pretende llenar un espacio tridimensional se sitúan en un punto medio entre dos concepciones espaciales extremas, con ambas de las cuales han de tener relación. Estas dos concepciones son las de constancia de cero por cien y constancia del cien por cien. En la constancia de cero por cien, la

¹⁵ *Ibid.* pág. 144

representación pictórica es una proyección total aplastada sobre un plano frontal; en la de cien por cien ocupa un escenario plenamente tridimensional. En la práctica ninguna representación ocupa una u otra de estas posiciones extremas. Lo que hay es una espacialidad intermedia, que según el estilo tiende a uno u otro extremo, y cuyo significado se desprende precisamente del juego recíproco de ambas vistas>>¹⁶

Evidentemente, la adopción de una u otra tendencia tiene más que ver con lo cultural y los objetivos de representación que con una posible presunción de un grado de desarrollo intelectual.

De todo lo anterior tenemos que la configuración visual en una imagen está influida no sólo por las características materiales del objeto, sino que también intervienen elementos contextuales.

2.1.1.4. EL ESPACIO.

La organización del espacio en una composición pictórica implica la alusión a las dimensiones: una primera dimensión es una concepción lineal, sólo implica ir o venir a través de una línea. Luego, con la bidimensionalidad además de la variante de dirección aparece la posibilidad de una orientación. Esto significa una diversidad en el tamaño y en la forma, una extensión en el espacio, la que trae consigo la idea de movimiento. Por último, la tridimensionalidad brinda una libertad

¹⁶ *Ibid* pág 148

completa. Además de una longitud y una amplitud puede representar una profundidad.

Los procedimientos para la representación espacial de las tres dimensiones son un importante avance por lo que se refiere a la inaptitud del binomio mente-ojo para realizar operaciones de tipo unidimensional. Un primer paso en el reconocimiento de los métodos de evocación de profundidad es la distinción del factor de *línea* y *contorno*.

La línea puede ser *línea objetual*, línea de *sombreado* y línea de *contorno*. La línea objetual se percibe como tal. Si observamos una pintura donde aparece algún enrejado, éste es formado por líneas ya sea verticales, horizontales o entrecruzadas en cierta disposición, pero éstas nunca dejan de ser líneas con la unidimensionalidad de la longitud. Cuando su entrecruzamiento o disposición es tal que su apariencia adquiere cierta constancia y complejidad, la Ley Básica de la Percepción actúa (*Infra*. Pág. 37) y traduce ese esquema en otro más simple; entonces, el entrecruzamiento se percibe como una totalidad integrada, un esquema global tan simple que forma un sombreado.

El tercer tipo de línea figura en un esquema cuando la longitud y dirección seguidas por la línea, después de finalizar un recorrido y retornar al punto de inicio, encierra una porción de espacio. Se concibe lo circundado como un objeto tangible y lo que le rodea como espacio abierto. Así, la línea se convierte en contorno de un objeto bidimensional.

En realidad no existe una imagen susceptible de ser percibida como totalmente plana y bidimensional. Con el hecho de tener ante la vista la representación de un objeto -circundado por una línea de

contorno-, el espacio que le rodea es percibido como una continuación no sólo hacia los lados, sino también hacia atrás del objeto; lo que de manera elemental construye la relación *figura y fondo*.

La simplicidad de forma -especialmente la simetría- facilita a un área funcionar como figura, también favorecida por la convexidad, mientras que la concavidad lo hace con el fondo.

Con la relación figura y fondo no se agota la representación de profundidad, ya que los esquemas visuales que contemplamos regularmente son más complejos.

Un artista para recrear la profundidad en el espacio puede apoyarse en el conocimiento de las experiencias visuales del espectador, pero para garantizar el enunciado visual habrá de utilizar los factores perceptuales que lo favorezcan. El ámbito en que se desenvuelve el ser humano está repleto de objetos, objetos en un espacio cercano o lejano cuya visión no ofrece mayor problema para la retina; pero la observación de un plano bidimensional nos pone frente a una superficie. Entonces, la experiencia de profundidad en la representación es una aportación de la imagen.

Pero ¿Qué factores visuales favorecen la profundidad? Una vez más actúa el principio de simplicidad en cuya correspondencia con la percepción de profundidad enuncia: "un esquema parecerá tridimensional cuando pueda ser visto como proyección de una situación tridimensional que sea estructuralmente más simple que la bidimensional correspondiente"¹⁷.

¹⁷ *Ibid* pág. 276

Esta ley se concreta en la proyección de profundidad mediante el traslapeo, o sea, las líneas de contorno de dos objetos se entrecruzan de tal manera que sitúan a uno de ellos superpuesto al otro. El traslapeo constituye la manera más inocente -y poderosa- de producir profundidad. En el otro extremo se encuentra la *perspectiva central*.

La perspectiva central (Fig. 6) consiste en la representación de los objetos en una superficie con la misma forma y disposición con que aparecen a la vista. Este sofisticado procedimiento, implícitamente, capta y representa el espacio como un flujo orientado hacia un fin específico. El procedimiento en sí implica una sucesión de "paradas" en el viaje que la mirada inicia con la observación de un primer punto en un esquema. Esto significa que lo representado además de ser también acontece.

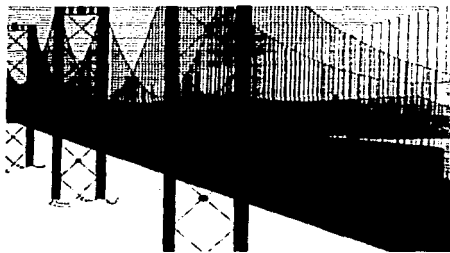


Fig. 6

Lo anterior nos introduce en una dinámica temporal a través de la organización pictórica espacial. Y esta concepción de un mundo que converge hacia algún punto expresa la propia peculiaridad filosófica del procedimiento.

2.1.1.5. LA LUZ.

El contemplar cualquier escenario visual (incluyendo el entorno natural) implica un proceso en el cual el vehículo de la visión es la luz. Cuando vemos aparece ante nosotros un mundo iluminado. Para nuestra visión la luminosidad depende de la distribución de luz en la escena total, de los procesos ópticos y fisiológicos que se realizan en los ojos, del sistema nervioso y de la capacidad física del objeto para absorber o reflejar la luz que recibe (luminancia o reflectancia).

La luminosidad que vemos en un objeto es determinada a partir de la distribución de las variaciones de luz al interior del esquema total. En una situación en que confluyan factores de luminosidad y oscuridad, las pupilas de los ojos se agrandan o contraen automáticamente al variar la luminosidad; del mismo modo los órganos receptores en la retina adaptan su sensibilidad a la intensidad del estímulo.

La luminosidad es atribuible al objeto como propiedad de éste: "la iluminación es la imposición perceptible de un gradiente de luz sobre la luminosidad objetual y los colores objetuales de la escena"¹⁸.

Esto significa que el ojo no presta tanta atención a la fuente de procedencia de la luz como al efecto que ejerce sobre la imagen en cuestión. El hecho de que un gradiente de luz se configure en un objeto o esquema significa que hay toda una serie de niveles o grados de valores que se disponen en el objeto (figura 7)

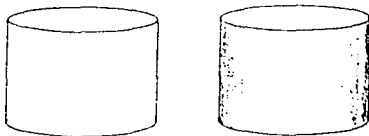


Fig. 7

Tanto en objetos aislados como en la composición de esquemas totales la existencia de gradientes de luz, como el de la figura 7 constituye uno de los medios más eficaces para crear profundidad. Con el incremento de gradientes de luminosidad se logran superficies más protuberantes. Un fuerte contraste de luminosidad en los elementos de primero y segundo plano de un esquema tienden a hacer más dramático el efecto de profundidad.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 342.

En una composición los elementos de luminosidad similar, aunque indirectamente, tienden a agruparse. y a su vez, a orientar espacialmente a los demás elementos.

También, la luz crea sombras. Las sombras de los objetos visuales pueden ser *propias* o *esbatimentadas*. Las propias son las que aparecen con los objetos, de cuya forma, orientación espacial y distancia de la fuente de luz dependen. Las esbatimentadas son las que se proyectan sobre un objeto como resultado de la superposición de otro objeto o parte de él a la fuente de luz.

En las sombras propias no suele repararse sino como parte misma del objeto del que parten. Las sombras esbatimentadas suponen otro proceso: primero, el esquema en que aparecen deberá hacer comprensible que la sombra proyectada sobre el objeto no parte de él, y luego, que sí pertenece a otro objeto al cual no tapa. Frecuentemente este tipo de esquemas se resuelven perceptualmente usando el intelecto más que la percepción puramente visual. El empleo de estas sombras crea imágenes más ricas y dinámicas.

Otra forma en que actúa la luz es mediante un procedimiento con fines simbólicos: la iluminación puede llevar la mirada por ciertas rutas de observación, sin que para ello se utilicen formas muy extravagantes, colores llamativos o figuras demasiado grandes, de manera tal que la visión repare en objetos o partes de la composición en los que el autor pone especial énfasis. Esto es posible dado que "un objeto se nos aparece luminoso no sólo en virtud de su luminosidad media establecida,

sino porque sobrepasa la luminosidad media establecida para su ubicación por el campo total"¹⁹.

Con recursos como éste es que un pintor nos hace dirigir la mirada a un rostro, algún objeto o a alguna parte específica de su pintura que para efectos de expresividad posee particular importancia para el esquema global.

A lo igual que todos los fenómenos visuales en la percepción, la iluminación se deriva de la Ley de Simplicidad. De esta forma, la luz influye en sus efectos no sólo en objetos aislados, sino también en personajes y en la interacción de los diversos elementos en una composición.

2.1.1.6. EL COLOR.

En un sentido estricto el color está asociado a la definición de la luz en tanto fenómeno físico. Un conjunto de fotones (partículas de luz) que en los distintos colores difieren por la longitud de onda con que se propagan. La percepción del color adquiere gran importancia ya que constituye un medio muy eficaz como elemento de identificación, y aunque a ciencia cierta no se conoce exactamente qué tipo de proceso fisiológico echa a andar, constituye una de las experiencias visuales más ricas y dinámicas.

¹⁹ *Ibid.* pag. 358

Partiremos de la afirmación de que todos los individuos, sin importar formación, cultura, edad o cualquier otra variable, perciben el color de la misma forma. Todos poseemos el mismo tipo de retina e igual sistema nervioso.

Junto con la luminosidad el color es el responsable de todo fenómeno visual: "Los límites que determinan la forma de los objetos se derivan de la capacidad del ojo para distinguir entre sí zonas de luminosidad y color diferentes"²⁰. Tomando en cuenta esta separación entre forma y color, en lo que a este último respecta, nuestra visión apenas u puede hacer la distinción confiable de unos pocos: los tres primarios, los secundarios y una reducida escala de grises (mezcla de blanco y negro). No obstante, basta un par de aplicaciones de color para enriquecer notablemente la discriminación visual.

La intensidad de la luz también influye en el color. La luz fuerte hará resaltar los rojos, mientras que una débil lo hará con los azules y los verdes.

Es muy importante la clara definición de dos principios que involucran a la óptica, la fisiología y la psicología en la teoría del color: los *colores primarios* y la *complementariedad*. Existen dos tipos de colores primarios, los primarios generativos y los primarios fundamentales. Los primeros son aquellos que producen una gama amplia de colores -física y fisiológicamente-, en tanto que los fundamentales son los colores puros básicos con los que la visión construye perceptualmente la organización de esquemas cromáticos: "Los primarios generativos hacen referencia a

²⁰ *Ibid.* pag 366

los procesos mediante los cuales se producen los colores; los primarios fundamentales son los elementos de lo que vemos una vez que en el campo visual aparecen colores"²¹

Además hay colores complementarios. Los complementarios generativos son los que en combinación producen el blanco o un gris monocromo. Los complementarios fundamentales son colores, que según el criterio del ojo se complementan mutuamente.

Tanto primarios como complementarios, los que nos interesan son los *colores fundamentales*.

Los colores primarios fundamentales son el amarillo, el azul y el rojo. Dado que son indivisiblemente puros, no se puede establecer ningún nexo con base en un denominador común entre ellos. Sólo se atraen entre sí en su calidad de tríada fundamental. Por lo demás son relacionables sólo a través de escalas de luminosidad o saturación, no así de matices.

La conexión posible, entonces, es a través de mezclas: amarillo y azul dan verde, el anaranjado es puente entre el amarillo y el rojo, y el morado lo es entre el azul y el amarillo. Todas las mezclas de los matices puros se pueden ordenar y comparar según sus proporciones de los dos componentes.

Los colores híbridos secundarios resultantes y demás mezclas se constituyen como dualidad dinámica en la que el matiz juega al equilibrio y la tensión hacia uno de los colores dominantes.

²¹ *Ibid* pag 373

Excluyendo las combinaciones entre blanco y negro puede obtenerse un sistema de nueve mezclas principales, en las que podemos distinguir elementalmente aquellas que están en equilibrio en relación a los dos colores fundamentales de los que proceden y aquellas en las que predomina uno de ellos (ver Esquema del Color en la siguiente página).

No obstante su carácter híbrido, las mezclas del centro son bastante autónomas y estables. Las otras dos columnas (2a y 3a) aparecen como tensiones hacia el color fundamental dominante. La subsecuente mezcla y combinación (un color junto a otro o relacionados) de ellos implica un juego de atracciones y repulsiones con base en colores que funcionan como denominador común, a saber, con dos posibilidades: como dominante o como subordinado.

De todos los colores que producen este efecto de completamiento los fundamentales son tríada única, ya que son el conjunto que cuenta con la exclusividad de los colores puros. Les siguen las mezclas a partir de ellos (azul y rojo mezclados en equilibrio, anaranjado y verde) y dado que la visión busca y asocia espontáneamente los colores complementarios suele usárseles para relacionar zonas en la composición pictórica o, también, para realzar el efecto de tridimensionalidad.

ESQUEMA DEL COLOR



AZUL



violeta



azul+rojo



morado



ROJO



ROJO



rojo amarillento



anaranjado



amarillo rojizo



AMARILLO



amarillo verdoso



verde



azul verdoso



AZUL

En el sentido de la interacción de colores, los fenómenos más destacados son el *contraste cromático* y la *asimilación*. El contraste cromático se da cuando la yuxtaposición o contiguidad de dos colores de igual luminosidad y diferente matiz, o igual matiz y distinto nivel de iluminación, crea modificaciones perceptuales en el sentido de acentuar los efectos ya sea de igualdad o de diferencia. La asimilación sucede cuando los matices contiguos son lo suficientemente semejantes, y las áreas en que están son lo bastante pequeñas, de tal manera que los colores se asocian entre sí en lugar de acentuar su contraste.

A pesar de que no se ha avanzado mucho en la clasificación de los colores de acuerdo a sus cualidades expresivas, una distinción bastante común es la que los divide en cálidos y fríos. División que adquiere sentido en tanto se aplica a la proporción que una mezcla tiene de un color o de otro. Un rojo azulado o un amarillo parecen fríos, a lo igual que un azul amarillento y un rojo. Del otro lado, un azul rojizo y un amarillo resultan cálidos. "no es el color principal, sino el color hacia el cual se desvía, el que puede determinar ese efecto... una adición de rojo calienta el color, mientras que un tinte azulado lo enfría. Las mezclas de dos colores bien equilibradas no mostrarían el efecto claramente, si bien la de amarillo y azul podría estar más cerca de la frialdad. Las combinaciones equilibradas de rojo y azul o rojo y amarillo podrían tender a la neutralidad o a la ambigüedad"²².

¿En qué reside la calidez o frialdad de un color? Se trata más bien de la caracterización de los colores en cálidos y fríos en tanto denotación de una cualidad expresiva más fuerte, casi metafóricamente, en un ámbito de temperatura.

Habrà de enfatizarse el hecho de que ningún color es absoluto, sino que adquiere el valor que le asigne un contexto. Un color nunca es el mismo en dos contextos distintos. Así, entendemos que la identidad de un color reside en su relación con otros, el orden específico de la composición en un esquema visual estabiliza el carácter de cada color de acuerdo con la intención y requerimientos del enunciado visual.

²² *Ibid.* pag. 407

2.1.1.7. LA DINAMICA.

En la observación de todo objeto visual lo que apreciamos es siempre una imagen producto de una interacción dinámica. La dinámica es un proceso en sí misma; en este proceso la percepción visual experimenta el efecto de fuerzas visuales.

El hecho de la dinámica visual es directamente atribuible al objeto. Es en éste en el que auténticas fuerzas interactúan, y de esos tira y afloja percibimos la composición con una determinada correlación de ellas, un tipo específico de dinámica.

Un esquema es altamente dinámico cuando, por ejemplo, en una pintura un caballo parece realmente saltar, o cuando los ojos de una mujer no sólo apuntan a una dirección sino que nos obligan a mirar hacia aquel punto. Los motivos de estos hechos visuales los encontramos al interior de los esquemas mismos, pero ¿Cómo funciona este proceso?

Las características del objeto visual estimulan la visión, la dinámica se percibe mientras el material visual es procesado por el sistema nervioso: "La percepción refleja una invasión del organismo por fuerzas externas que rompen el equilibrio del sistema nervioso. Se abre una brecha en un tejido resistente. Ha de entablarse una lucha al tratar de mantenerse las fuerzas invasoras frente a las fuerzas de campo fisiológicas, que intentan eliminar al intruso o cuando menos reducirlo al esquema más simple posible"²³.

²³ *Ibid* pág. 478

La dinámica se expresa en términos no de movimiento, sino de tensión (ver apartado 1.1.1.1 El Equilibrio en lo correspondiente a nivelación y aguzamiento). Y además de la tensión, la dinámica se completa con una dirección. De tensión dirigida es de lo que se compone la dinámica visual. La *tensión dirigida* es un componente de los objetos visuales tan genuino como lo son el tamaño, la forma o el color.

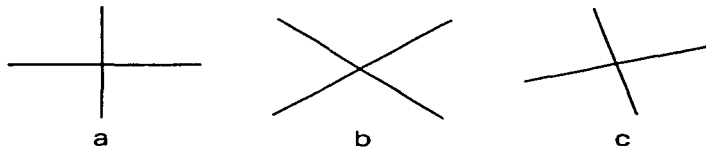


Fig. 8

El medio más elemental y eficaz para producir tensión dirigida es la *oblicuidad*. La oblicuidad se percibe como aproximación o alejamiento de la disposición de los objetos en relación a la armazón espacial básica de horizontal y vertical. El uso de la orientación oblicua inyecta dinamismo y fuerza a los esquemas que, bajo estas circunstancias, parecen "saltar" en alguna dirección de acuerdo al estímulo dado. Por ejemplo, en la figura 8, hay gran quietud en <<a>>, que sigue las líneas de un esqueleto estructural ortogonal. En <> la posición simétrica de las diagonales confiere cierta tensión dirigida, pero es en <<c>> donde se da el

máximo nivel dinámico con una posición asimétrica y sin coincidencias con los ejes horizontal y vertical.

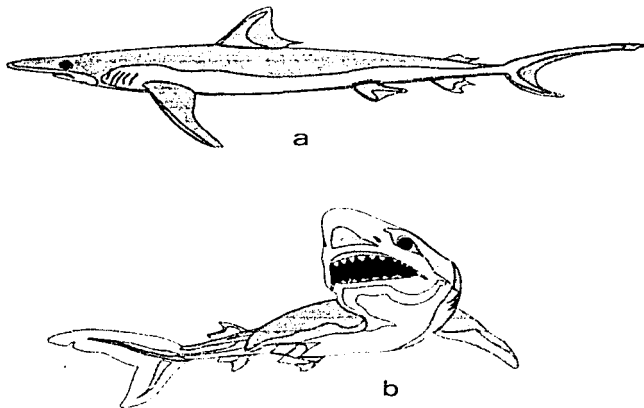


Fig. 9

También, las formas curvas son más dinámicas que las rectas. En la figura 9, en <<a>> se muestra a un tiburón visto desde un costado, apreciándose una estructura rectilínea, en <> la visión es desde abajo y captándose el momento del cambio de dirección. Las formas

predominantemente rectas son más rígidas, mientras que las curvas tienden a expandirse, ensancharse o replegarse, son más dinámicas.

Debe entenderse que toda tensión proviene de una deformación. La tensión ejercida en un cuadrado convirtiéndolo en rombo, una burbuja en expansión, una liga estirada. El efecto sólo es posible cuando el punto de partida antes de la deformación sigue estando presente de manera implícita. Un artista puede representar formas conocidas apoyándose en la convención que el espectador maneje en relación a ciertos objetos, al desviarse del estándar conferirá mayor dinamismo al concepto

Y no sólo es dinámica la forma de los objetos, sino también los espacios que hay entre ellos. Aquí, además de intervenir el tamaño, la forma y la proporción de los espacios entre objetos, también influyen los demás objetos aledaños.

El concepto que sigue funcionando es el de totalidad. Para que la dinámica sugerida por una forma, un color o una disposición de líneas se signifique, habrá de cumplir el requisito de ser coherente con la dinámica general de toda la composición. Así, la principal característica de la dinámica es concebida por el artista como la expresión de un objeto visual que no es una parte pequeña perteneciente a algo más grande, sino como acontecimiento que habrá de establecer interacciones mutuas con otros sucesos visuales en una misma composición.

2.1.1.8. LA EXPRESION.

Todos los objetos visuales pueden ser descritos en términos de sus características perceptuales: angularidad, redondez, pequeñez, cercanía, etcétera. Son portadores de cualidades visuales generalizables, pero una descripción de este tipo no da cuenta de la naturaleza de la experiencia que pueda significar la observación de tal hecho visual. Cuando esas cualidades interactúan dando como resultado una específica percepción, lo que observamos estimula mecanismos internos del sistema fisiológico, y de tal manera que se constituyen como cualidades dinámicas estructurales.

Estas cualidades evidencian una forma de organización de la mente humana, esto es, los estímulos echan a andar mecanismos perceptuales mediante el establecimiento de equivalencias de fuerzas - perceptuales y fisiológicas-: un rayo cae, y con él la agresividad de su veloz zigzageo; la observación de un riachuelo en sus movimientos suaves y ondulantes; o bien, las diferencias entre el arte medieval y el arte renacentista nos hablan de una determinada organización en cada una de las culturas que las generaron.

Queremos decir que la observación de cualquier hecho visual expresa algo más que sólo características perceptuales: "definimos la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos

perceptuales"²⁴. Y a partir de este concepto se tendrá en cuenta que "las propiedades estructurales de esos modos no quedan limitadas a lo captado por los sentidos externos, son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana, y se emplean metafóricamente para caracterizar infinidad de fenómenos no sensoriales: la baja moral, el elevado coste de la vida, la espiral de los precios, la lucidez de una argumentación, la compacidad de una resistencia"²⁵.

Entonces, la *expresión* visual está presente en todo objeto o suceso de forma articulada. Es más, cuando percibimos no solemos reparar mucho en las apreciaciones como registro de colores, formas, movimientos. Antes, más bien, percibimos y recordamos el producto de su expresión: una persona de aspecto "enérgico", una pintura "impactante", una escena "triste".

Así, se entiende que las características visuales de un objeto o suceso visual son generalizables (cualquiera de ellos implica factores de color, forma o luz), por ello el artista puede emplear ciertas cualidades visuales -y a través de ellas remarcar cierta expresión- para favorecer la significación de determinadas ideas. Por consiguiente, la expresión visual contribuye al simbolismo en el arte actuando como un puente entre el artista, la obra y el espectador. Esto ocurre en el sentido de que si por su organización formal una pintura expresa tristeza, entonces puede afirmarse que la obra simboliza tristeza. En las obras más importantes es posible verificar que su significación obedece a este procedimiento, en el

²⁴ *Ibid.* pag. 486

²⁵ *Ibid.* pag. 486

que el tema es transmitido de manera más poderosamente directa por las características perceptuales del esquema compositivo. De esta manera, las fuerzas que caracterizan el significado del tema expuesto en una imagen cobran vida en el observador y desencadenan la clase de participación emocionante que distingue la experiencia estética de la adquisición neutral de información.

2.1.2 ESTATUS DE LA OBRA ARTISTICA COMO MENSAJE VISUAL.

En el apartado anterior se revisaron las premisas teóricas que fundamentan los elementos de la imagen que deben tomarse en cuenta para su posterior identificación al interior de *La Trinchera*. El siguiente momento es el de la comprensión de los niveles de la comunicación visual en que se instala la obra de arte. El análisis de la pintura de Orozco basado exclusivamente en los elementos visuales que conforman la obra quedaría incompleto sin una perspectiva global de las relaciones que cada elemento guarda con todo el resto de la composición. Para ello abordaremos las propuestas de Donnis A. Dondis²⁶, quien centra su atención en el carácter relacional de los factores que intervienen en el hecho visual.

La línea de estudio de Donnis A. Dondis para el análisis icónico es esencialmente la misma seguida por Rudolf Arnheim. La aportación de

²⁶ Dondis, Donnis A. *La Sintaxis de la Imagen. Introducción al Alfabeto Visual* Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

esta autora radica en la introducción de un esquema estructurado lógicamente, el que nos ayuda a comprender el hecho visual en distintos niveles: *representacional*, *abstracto* y *simbólico*. Entonces, las unidades o elementos de análisis son básicamente los mismos que expone Arnheim, pero Dondis los esquematiza dándoles un orden y un estatus específico:

2.1.2.1 FUNDAMENTOS SINTACTICOS DEL ENUNCIADO VISUAL.

En el código lingüístico la consecución del sentido prácticamente no ofrece ningún problema: existen signos específicos (fonemas o grafías) que pueden relacionarse entre sí de acuerdo a reglas de enlace también bastante específicas. De tal manera que cualquier persona puede hacer expresión de determinada idea seleccionando los elementos pertinentes del repertorio y combinándolos de acuerdo a las reglas del código. Pero si esa misma idea quiere transmitirse mediante una forma visual ¿Qué elementos y qué tipo de relación habrá de disponerse entre ellos? En el modo visual no existen reglas absolutas sino sólo "cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales"²⁷.

Muchas de las interrogantes desprendidas del proceso visual de significación podrán encontrar respuesta en la investigación acerca de la percepción humana. Esto plantea, antes que cualquier otra cosa, una

²⁷ Dondis *op cit* pag 33.

cuestión de luz. Toda información visual tiene su base en el siguiente hecho: lo que entra al ojo es luz. Es luz que da cuenta de ciertos elementos: línea, color, contorno, dirección, textura, escala, dimensión, movimiento.

La forma específica que adopte cada uno de los elementos anteriores y su interacción con los demás depende de la elección y capacidad del creador del enunciado visual. Tal expresión pretende ser portadora de cierto significado, pero también el receptor hará su propia interpretación, por ello se dice que el factor común, a ciencia cierta, es el aparato sensorial gracias al cual vemos. Y esto, lejos de apartarnos de la especificidad de lo visual, nos permite asignarle un carácter definible. Todos vemos el azul del cielo, el campo extenso, la arena áspera, el movimiento del cauce del río.

Es así como podemos reconocer ciertas particularidades inherentes al proceso de percepción visual: equilibrio, tensión, nivelación y aguzamiento, preferencia por el ángulo inferior izquierdo del campo visual, atracción y agrupamiento, positivo y negativo.

Estos factores (que ya hemos revisado en el apartado correspondiente a la teoría de la imagen con Rudolf Arnheim) constituyen los fundamentos de lo visual que permiten la asociación de unos elementos icónicos con otros, lo que viene a ser la base relacional sobre la cual se podrán hacer construcciones e interpretaciones de tipo sintáctico.

2.1.2.2 ELEMENTOS BASICOS DE LA COMUNICACION VISUAL.

Haciendo una comparación con el código lingüístico podría decirse que mientras los factores como el equilibrio, la tensión, la nivelación y el aguzamiento, funcionan como reglas, de tipo no convencional sino fisiológico, los elementos básicos de la comunicación visual hacen de paradigma en el que el creador visual realiza una selección sintagmática.

Los elementos de la imagen (Equilibrio, Forma, Color, etc.) constituyen las opciones a ejecutar en un enunciado visual con la consiguiente búsqueda de la construcción del sentido, como la traspolación señalada para los códigos lingüísticos, en cuanto a la posibilidad de selección sintagmática a partir de un repertorio-paradigma, destacándose el papel del orden sintáctico para llegar al significado.

La manera específica en que un artista realice estos elementos en una composición obedece a su estilo propio, a su preocupación e intención estética. Las configuraciones posibles de estos elementos son infinitas, su utilización es la que permite plasmar en lo concreto algo significativo con la riqueza del modo visual.

2.1.3.3. LOS NIVELES DEL MENSAJE VISUAL.

Ya se anotó con anterioridad que todos los mensajes visuales presentan tres niveles: representacional, abstracto y simbólico.

El nivel representacional da cuenta de los elementos reconocibles en el entorno. Cuando vemos un dibujo, una pintura o una fotografía, identificamos una persona, algún objeto o alguna cosa de la naturaleza. Y con mucha precisión, incluso, podremos afirmar que es el retrato de algún personaje en especial, o un paisaje lo suficientemente conocido y bien representado como para reconocerlo.

Lo que sucede en el nivel representacional es una especificación en lo concreto de aquellas características inherentes a ciertos objetos o personas. Por ejemplo, de la generalidad de rasgos que definen visualmente al ser humano, el creador de un mensaje visual selecciona aquellas que de acuerdo a su intención le servirán para representar -y para reconocer en nuestra calidad de espectadores- la figura de un revolucionario, o más aún, de Emiliano Zapata, por ejemplo.

El nivel representacional actúa con más intensidad cuando el mensaje designa visualmente de una manera más fiel las cualidades de su referente.

En el sentido contrario está la abstracción. Mientras más se aleja un mensaje de la representación realista más abstracto se vuelve, y por tanto más general y abarcativo: "Visualmente, la abstracción es una

simplificación tendente a un significado más intenso y destilado" ²⁸ . Esto se manifiesta de una forma más patente en la expresión del arte visual de nuestro siglo. Picasso, Kandinsky y Miró son artistas que buscaron ese impacto del mensaje visual apoyándose no en la representación fiel, sino en la fuerza de la pureza visual en tanto composición: colores, texturas, formas, que no aluden a una realidad fácilmente reconocible, por lo que el ojo -en conexión con la mente- actúa directamente ya no en el reconocimiento de un referente, sino en la estructura prevaleciente en esas imágenes.

Reconocemos el nivel abstracto del mensaje visual cuando discernimos la importancia de tal o cual color en la pintura-incluso en una de tipo realista- en el resultado final, la pertinencia de una serie de formas en la creación de un ambiente lúgubre en un cuadro titulado "La Muerte"; o bien, la cándida selección de líneas en un cartel destinado para niños. El nivel abstracto da cuenta del factor compositivo en la búsqueda del sentido en la declaración visual, nos habla de la pericia del constructor de la estructura de todo mensaje al que nos exponemos: "lo abstracto transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente al inconsciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso, desde el hecho a la percepción"²⁹.

En lo que se refiere al nivel simbólico, habrá de entenderse que sólo se accede a éste después de transitar por el nivel abstracto. En la

²⁸ *Ibid.* pag. 91

²⁹ *Ibid.* pag. 97.

realización de un mensaje se seleccionan y disponen ciertos elementos visuales. A través de ellos se manifiesta la expresión visual en sí. La reducción de sus componentes visuales al mínimo reconocible hace que el mensaje actúe de manera simbólica, esto es, a través de la simplificación de los rasgos nos encontramos ante un mensaje de pocos elementos pero con la suficiente coherencia para la adscripción de un significado. De esta manera se entiende que el aprendizaje es un requisito en el funcionamiento del nivel simbólico: pueden ser muy simples las líneas mínimas necesarias para representar, por ejemplo, a una paloma, y un aditamento leve, como una rama de olivo, para simbolizar la paz que, no obstante, no se parece mucho a estos elementos visuales que la designan.

El nivel simbólico es muy efectivo en la transmisión de una idea a través de la asociación de una imagen y un significado arbitrario

Los niveles representacional, abstracto y simbólico son muy precisos en su naturaleza, pueden definirse aisladamente en sus características y la manera en que actúan, lo que no impide su convivencia simultánea al interior de una misma imagen, y aunque cada uno de ellos da coherencia totalizadora al mensaje alguno prevalece sobre los otros y lo articula y carga de sentido recordando siempre que el enunciado final es el resultado de todas las fuerzas visuales que lo conforman.

Capítulo 3

La Expresión icónica en *La Trinchera*

Hasta aquí se ha expuesto: primero, la contextualización de *La Trinchera* dentro de un sistema de comunicación, es decir, la interpretación de la obra de arte como producto comunicativo, como mensaje; luego, revisamos las formas de empleo de la comunicación como primer acercamiento para su identificación en el mural; posteriormente, se introdujo la teoría de la imagen propuesta para el análisis de la obra; y, después, se revisaron los niveles del mensaje visual que habrán de soportar el análisis. Para tal efecto se puntualizará el proceso que antecede al análisis y una relación general de los elementos teóricos y metodológicos empleados:

3.1 EL CODIGO VISUAL INSERTA A LA TRINCHERA EN UN SISTEMA DE COMUNICACION.

A partir del desglose conceptual y metodológico desde la perspectiva comunicacional, se consigna la interpretación de *La Trinchera* como mensaje. En el principio de nuestra investigación hemos descrito el funcionamiento del sistema de comunicación en su concepción dialéctica. En él, los ACTORES de la comunicación Ego y Alter se relacionan mediante los aparatos de acoplamiento, valiéndose de los INSTRUMENTOS a su alcance; así, la lectura de las EXPRESIONES resultantes se cumplirá de acuerdo a determinadas REPRESENTACIONES.

Entonces, puntualizaremos: la exposición del funcionamiento del **Sistema de Comunicación** en el que interaccionan los **actores**, los **instrumentos**, las **expresiones** y las **representaciones** nos ha sido útil para entender el universo de actuación signíca de la obra de arte. **Nosotros** delimitaremos nuestra atención al escrutinio de las **expresiones** en el Sistema de Comunicación. Centrados en este objeto, **recogemos** los presupuestos de la teoría de la imagen, que nos serán **propicios**, precisamente, para el análisis de la **Expresión**.

La teoría de la imagen expuesta nos ha permitido caracterizar a los **elementos** de la imagen visual (forma, espacio, color, etcétera), así como su actuación al interior de una composición. El procedimiento en que se **construye** nuestro estudio es un método analítico: se trata de **marchar** en el sentido de descomponer la pintura en sus elementos icónicos; la **posterior** reconstrucción nos permitirá identificar la participación de cada **elemento** en la composición global, así como las **relaciones** que **organizan** al mural. Posteriormente se procederá a la elaboración del **modelo** general que también indicará los niveles de la imagen en que se **concreta** *La Trinchera* y el empleo de la comunicación que ella elabora.

3.2 LA TRINCHERA, ANALISIS DE LA EXPRESION ICONICA.

Cuando hablamos de **Expresión**, entendemos que ella actúa al interior del Sistema de Comunicación concretándose en **sustancias**. Son aquellas que José Clemente Orozco modeló de particular manera en la

pared de San Ildefonso. Estas sustancias presentan un estado diferenciado, el que les permite llamarles *La Trinchera*, disfrutando de un estado distintivo y perceptible.

De acuerdo a la teoría de la imagen propuesta para el análisis, los elementos icónicos poseen un modo de acción preciso; se identificará la actuación específica de cada uno de ellos en su colaboración a la composición toda.

Una vez desplegadas las peculiaridades teóricas y metodológicas procederemos con el análisis icónico de la Expresión *La Trinchera*:

3.2.1 LA COMPOSICION DE LA TRINCHERA, EL EQUILIBRIO.

En lo que a simetría se refiere, si tomamos en cuenta la división hecha entre la parte superior e inferior por el eje horizontal (ver fig. 10) es observable que el rojo del cielo tiene su contraparte en el gris de la parte extrema inferior. La división del mural hecha por el eje diagonal que va de la esquina superior derecha a la inferior izquierda, muestra de manera más clara el fenómeno simétrico verificado en el contraste de los colores y con tendencia al equilibrio, ya que en ambos casos se divide a la composición en dos por partes iguales.

En la ubicación, el conjunto de los tres hombres forman figura en oposición al fondo de segundo plano de las rocas, y un tercer plano más atrás hecho por el horizonte en rojo. Esta figura se sitúa al centro de la composición, y más aún, la parte del ombligo del hombre del medio casi

es cruzada por la intersección de los ejes. Todo ello se traduce en peso visual en la parte central del esquema de acuerdo a la ubicación de los elementos visuales.

Además, no existe una gran profundidad espacial, por lo que el peso sigue recayendo sobre los tres hombres.



Fig. 10

En cuanto al tamaño, existe un decreciente desde el hombre de la izquierda hasta el que está agachado en la derecha, distribuyéndose el peso de más a menos en ese sentido. De esta manera la figura de más

peso visual resulta ser el hombre de la izquierda, tirón que no resulta brusco en absoluto pues la figura del hombre de la extrema derecha es la más compacta y esto se traduce en factor equilibrante.

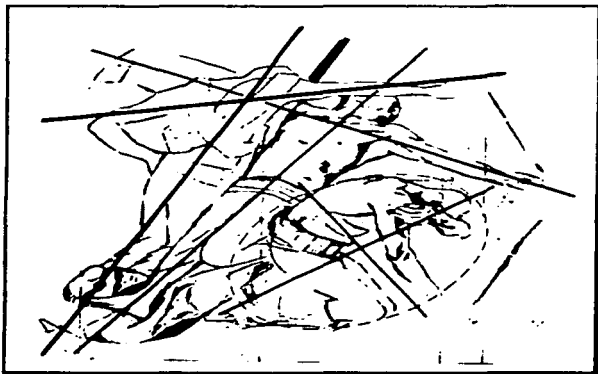


Fig. 11

Por otra parte, el esqueleto estructural del hombre del medio es el ordenador de los otros dos (fig. 11). Los ejes longitudinales de los esqueletos son casi paralelos y al mismo tiempo, si se fija la atención en la figura de conjunto, su esqueleto estructural atraviesa al mismo

revolucionario, siendo esto también elemento tendente al equilibrio (fig. 12).

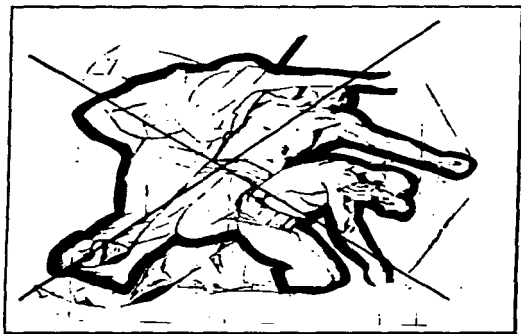


Fig. 12

En sentido contrario, el mayor factor desequilibrante se encuentra en el peso visual producido por el rojo de cielo hacia la parte superior de la composición, aunque es contrapesado por el tono claro de los pantaloncillos de los hombres, no obstante, la potente influencia del rojo no logra ser totalmente contrarrestada.

También existen otros dos elementos que alteran el equilibrio: por *interés intrínseco* la mirada del observador se ve llevada hacia tres

puntos específicos: los rostros ocultos de los hombres. Y, una vez más, el tirón es hacia la parte superior producido por el fusil que corta una parte del cielo apuntando hacia arriba.

Dados estos elementos puede decirse que de manera general la tendencia fundamental de la composición en *La Trinchera* es hacia el equilibrio visual.

3.2.2 LAS FORMAS EN EL MURAL.

La forma de los objetos visuales viene determinada por sus rasgos estructurales: los límites de las figuras y sus esqueletos estructurales. Aquí, el primer punto a observar es la distinción entre figura y fondo. Como figura en primer plano aparecen los tres guerrilleros en su conjunto, sobre un fondo constituido por las rocas grises en segundo plano, y más atrás, el rojo del horizonte en tercer plano.

Lo anterior sucede gracias a la subdivisión por medio de la que es posible una lectura visual secuencial apoyada por varios factores: el color, aunque en distintos tonos, es el mismo en el torso de los tres hombres. También, aparece igual color en los pantaloncillos y el negro en los cinturones. Entonces, el color actúa uniendo a los hombres, y por otra parte, los esqueletos estructurales de cada una de sus figuras les confieren su unicidad con respecto a las demás (ver fig. 11); no obstante, como ya se vio en el punto anterior (3.2.1 Equilibrio), el esqueleto estructural del hombre del medio funciona relacionando a los de los otros,

lo que también permite incluir al fusil dentro de la figura, y con todo esto se da cohesión al conjunto. Así, los hombres se proyectan como figura, claramente discernible del fondo.

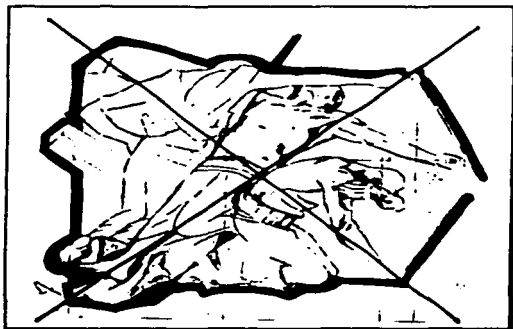


Fig. 13

En lo que al fondo respecta es apreciable su división en dos planos distintos: uno detrás de la figura de los hombres, formado por las rocas que resultan bastante compactas debido al color y a su esqueleto estructural (fig. 13) el que también resulta bastante simple, y por tanto, sólido.

La última secuencia del fondo es un tercer plano formado por el horizonte rojo.

Una vez dada la distinción de las formas, puede apreciarse que actúan en distintos sentidos. Por una parte, las posiciones que adoptan los cuerpos, los ángulos que forman, los esqueletos estructurales, todos son tensores. Esto es visible tanto a nivel individual como en la figura de conjunto, en los brazos extendidos, las manos, los pies.

Por otra parte, las posturas que adoptan los cuerpos, las salientes formadas por las manos y los brazos extendidos, los pies, los músculos, los pliegues longitudinales de los pantalones, todos ellos son elementos de tensión o aguzamiento. Se crean ángulos oblicuos muy agresivos, se enfatiza la discordancia.

Por otro lado, la ubicación del trío en la composición es centrada, lo que introduce un factor estabilizador o de nivelación. Un elemento más de tensión se da por la forma aguda en negro que hace el fusil. Más atrás se encuentra la mole de rocas, que también tiene algunos tintes de tensión en esas salientes de la parte superior izquierda, y luego viene, finalmente, todo el conjunto rocoso como factor de nivelación debido a la compacidad de su forma (fig. 13), característica apoyada por la uniformidad de color. En el último plano se presenta otro tirón visual de aguzamiento hacia la parte superior y hacia la izquierda y ello es debido a la poderosa influencia del horizonte en rojo.

Así, se observa un juego de fuerzas visuales que van de la nivelación al aguzamiento y resultan en una composición cuya forma se apoya de manera muy importante en la armazón de ejes constituida por

el esqueleto estructural del revolucionario del medio; efecto que también es apoyado por la forma y disposición del fusil. Es de acuerdo a esta estructura, que se ordena la forma y se va dando la interrelación de fuerzas de nivelación y aguzamiento.

3.2.3 ORGANIZACION VISUAL DE LA *TRINCHERA*

Identificar la configuración visual en una imagen significa, en primera instancia, especificar las características icónicas: las formas, los colores, la manera en que van dispuestos en la composición para luego entender el orden que en ella subyace, la construcción abstracta que proporciona la fuerza a la pintura.

Un primer punto en la configuración visual de *La Trinchera* es la mención de una particular inclinación hacia la angularidad. Encontramos ángulos en toda la composición (fig. 14); a nivel figura, esto es visible en el hombre de la izquierda en su brazo del mismo lado, en la flexión de sus piernas, el fusil que lo sobrepasa divide en dos al ángulo plano formado por la espalda y el brazo derecho, que a su vez, también lo hace con el brazo del hombre del centro, y brazo que una vez más encuentra la ortogonalidad con el eje del tronco, y otro tanto sucede con el hombre inclinado.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

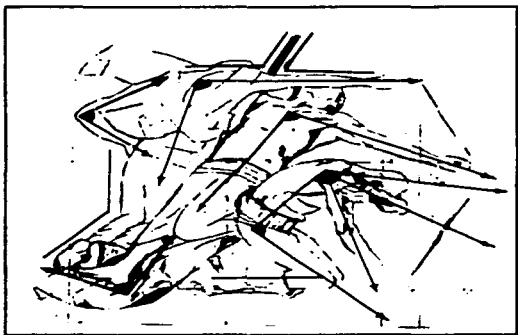


Fig. 14

En lo que respecta al fondo, en el segundo plano se observa la misma tendencia. En la parte superior izquierda de la formación rocosa (fig. 15) las salientes con forma de poliedros crean varios ángulos en la zona. En el lado opuesto, hacia la derecha, las diferencias de tono en el gris dan como resultado otra buena dotación de ángulos.

De esta manera tenemos la tendencia a la formación sistemática de ángulos como una característica visual específica.



Fig. 15

Por otra parte, es observable que cada una de las figuras de los hombres tiene orientaciones espaciales distintas: el de la izquierda aparece de espaldas, el del medio lo hace de frente, y el de la derecha se muestra de costado. No obstante, y a pesar de las diferencias en sus esqueletos estructurales (visto en el apartado correspondiente a Equilibrio, fig. 11) se logra una poderosa integración gracias al manejo de los planos de profundidad en la figura de los tres hombres por medio del traslapeo. El hombre de la izquierda traslapea con su brazo derecho el rostro del hombre del medio, lo que hace que aquel se sitúe en un plano más adelantado que el de al lado. Esta sensación se pierde en la parte

inferior pues la pierna extendida del guerrillero central traslapa parte de la pierna derecha del primer hombre, lo que lo adelanta en plano de profundidad en esa zona. Por su parte, el hombre de la derecha se sitúa más adelante que los otros al traslapar con su parte posterior el costado y el pie de la figura central.

De esta manera el traslapo actúa en dos sentidos, primero estableciendo diferentes zonas de profundidad a nivel de la figura; y segundo, funcionando como elemento unificador de las formas resultantes en los cuerpos de los revolucionarios.

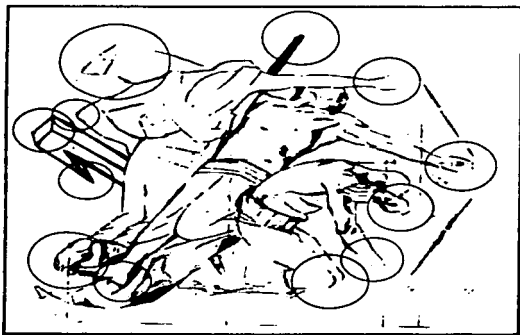


Fig. 16

También por medio del traslajo se suceden dos importantes tirones visuales: la parte visible del fusil cuyo cuerpo es traslapado por los hombres, y el rostro oculto de cada uno de ellos

Así, la configuración visual viene estructurada en dos pasos. El primero consiste en la tendencia a la creación de ángulos que se forman en las figuras, las que como segunda instancia se intercalan y coordinan gracias al traslajo. Y a pesar de provenir de un esquema estable, todo ello resulta en una serie de salientes (fig. 16) que tanto en la figura como en el fondo provocan visualmente al aguzamiento.

3.2.4 RELACION FIGURA Y FONDO.

La manera en que está organizada la representación espacial en *La Trinchera*, obedece a la utilización de las líneas para el contorno. Ellas encierran como figura a los hombres, llevándolos a un primer plano y quedando como fondo el resto de la composición; hecho que resulta también, como ya se ha visto, de la incidencia de los factores mencionados en los apartados anteriores.

Ya se había anotado que el conjunto de los tres hombres se integra como figura gracias al equilibrio, a la forma y a la configuración visual, y diferenciable del fondo. Y ello sucede de manera primaria debido a que la línea de contorno actúa "encerrando" la figura de los hombres y esto implica una representación espacial que evoca la profundidad poniendo a

los guerrilleros adelante de lo que atrás es un fondo rocoso y más atrás el horizonte indefinido.

En el apartado anterior dedicado a la Configuración Visual se vio como el traslapo logra una conjunción entre los cuerpos de los tres guerrilleros. La representación espacial propuesta en *La Trinchera* sitúa en el mismo nivel al conjunto de los hombres, y al mismo tiempo, al interior de la figura que ellos forman, existen diferencias de profundidad (el hombre de la izquierda aparece más adelantado en la parte superior que en la inferior pues aquella tapa el rostro del hombre del medio, quien a su vez lo hace con las piernas del primero, etcétera).

De esta manera, el traslapo integra las figuras de los guerrilleros en un juego de líneas de contorno que encerrando figuras van situando adelante y atrás -más profundo y menos profundo- las distintas partes de la figura central que hacen los hombres. Con ello se logra armonizar los dos objetivos: integrar los cuerpos de los revolucionarios en una figura a través de un sencillo cruce de líneas de traslapo, y también, representar la profundidad espacial que el mismo logra en la figura de conjunto.

En lo que al fondo se refiere, también ya se había observado, existen dos planos. El primero de ellos es la masa rocosa en gris que adquiere su calidad de fondo gracias al traslapo que hace sobre ella la figura de conjunto. El segundo plano de fondo es el último traslapo en el que el horizonte en rojo representa la profundidad máxima en la composición de *La Trinchera*.

Sin recurrir a la sofisticación de la perspectiva, como se ha visto, la forma en que se organiza el espacio en la obra obedece al uso de las

líneas de contorno; ellas crean el efecto de figura y fondo. Y figuras y fondo hacen un juego de líneas, que con la sencillez y fuerza inherentes al traslape, representan la profundidad espacial.

3.2.5. PROFUNDIDAD VISUAL EN EL MURAL.

Al interior de un esquema visual la luz se manifiesta a través de una serie de grados o niveles, y mientras más aumenten estos mayor será la creación del efecto de profundidad logrado en la imagen.

En primera instancia, el factor de iluminación observable al interior de *La Trinchera* nos lleva la mirada hacia el torso de los tres hombres como conjunto. Es a través de diversos grados de iluminación sobre la parte superior de los revolucionarios que se destacan las tensiones de los músculos, los ligamentos estirados, la enfatización de las extremidades y las posturas que los hombres adoptan.

Y una vez más, la vista es dirigida hacia el hombre del medio. En esta ocasión el recurso consiste en que, dadas las condiciones generales de iluminación, a nivel objeto visual individual, esta figura es la que refleja mayor grado de luminosidad apoyándose también en que la superficie que ocupa es más grande que la del hombre de la derecha, el que posee casi el mismo grado de luz. En el caso del guerrillero de la izquierda puede observarse que proyecta una intensidad de luz menor que la de sus compañeros, no obstante, como ya se vio en el apartado correspondiente a Configuración Visual, el efecto resultante no es de

menos impacto visual ya que aunque la figura central tiene más luminosidad, en esa parte se encuentra más atrasada en niveles de profundidad debido al traslapo ejercido sobre ella por la figura de la izquierda.

En lo que toca a la parte inferior de la figura de conjunto, también es notable que la iluminación resalta los pliegues de los pantaloncillos atribuyendo la misma característica visual de la parte superior de realzar líneas y zonas de mayor profundidad. Además un factor de nivelación es constituido por el hecho de que los tres pantaloncillos comparten el mismo gradiente de iluminación objetual, si acaso un poco menos intenso en el del hombre que está agachado, pero visualmente es compensado, pues la figura a la que pertenece es la más compacta de todas.

Otra característica que llama la atención es que en la parte del rostro de los hombres, además del traslapo que se da sobre ellos, la iluminación alcanza ahí su nivel más bajo en toda la figura de conjunto.

En la figura de segundo plano, formada por las rocas, puede observarse que el nivel medio de iluminación es menos intenso que en el primer plano y, con excepción de la saliente en la esquina superior izquierda, es también bastante regular. Las variaciones de luz que aquí se dan realzan la tendencia a la angularidad ya señalada en el apartado Configuración Visual.

Ese nivel medio de luz en el segundo plano actúa como base sobre la que se permite resaltar más a la figura del primer plano, con una iluminación más intensa que el resto de la composición, creándose un

efecto dramático de contraste entre ambos niveles dando más profundidad a la imagen.

En el tercer plano, la iluminación media del horizonte rojo es mucho más baja que en los otros planos lo que lo sitúa en el nivel más atrasado de la representación espacial, lo que no relega a menos esta parte de la composición dada la tremenda influencia que el rojo se encarga de proporcionar

La siguiente actuación de la luz es en el sentido de proporcionar más cohesión a la figura de conjunto ya que, en términos generales, las tres figuras poseen el mismo grado de iluminación, tanto en la parte superior en el torso de cada uno de ellos como en la inferior en los pantaloncillos, lo que tiende a agrupar sólidamente la figura de primer plano.

Otro efecto logrado en la representación de profundidad mediante la luz es a partir de la creación de sombras. En la parte superior izquierda, encima del hombro del revolucionario es visible una zona más oscurecida a su alrededor. En la figura de la ubicación opuesta, el hombre agachado proyecta su sombra sobre la parte superior en la zona de la cabeza y la espalda, lo que a su vez contrasta con la claridad que rodea apenas pero de manera precisa la línea de contorno del hombre que le sigue. Con esto se proporciona una cierta distancia entre las figuras de primero y segundo plano, enfatizando el efecto de profundidad.

De esta manera, la luz va creando recorridos visuales al llamar la atención del ojo sobre aquellas zonas de iluminación más intensa y sobre los efectos producidos a partir de los gradientes de luz dispuestos en el

mural. Esto parece ser fundamental para efectos de la intención simbólica de Orozco, ya que de esta manera primero nos jala la vista hacia los tres hombres y la tensión que la luz muestra en sus músculos; luego, un poco más abajo, hacia los pantaloncillos blancos de máxima iluminación, para después dirigirnos hacia esos rostros ocultos. Pasando por el puente de iluminación media que forman las rocas grises llegamos hasta el rojo intenso de disminuida iluminación, nos detenemos ahí por un momento y luego regresamos por el mismo puente gris y apreciamos los cambios de iluminación en él junto con los ángulos que forman y, finalmente, regresamos al primer plano.

3.2.6. EL COLOR.

En el afán más abarcativo y reduccionista, la imagen contiene dos grandes categorías: forma y color. En lo que a este último respecta ya hemos dado un primer paso al mencionar la luz en el apartado anterior, pues, en primera instancia, el color es un fenómeno físico de luz: partículas que viajan en ondas en determinada frecuencia. Esta explicación puede resultar bastante fría y puede, también, no aportar nada al contemplar *La Trinchera* para el entendimiento de la naturaleza del mural. No obstante, parece ser que en ello radica el carácter maravilloso del arte, al concretar en un objeto-materia una disposición de formas y colores que le permita al individuo trastocar sus esquemas perceptivos y abrir paso a un nuevo tipo de conciencia. Tal es el objetivo

del arte. En este sentido, Orozco eligió para esta obra la llamada de atención al ojo con la frecuencia de luz de más impacto: el rojo.

En primera instancia observamos un cielo rojo de gran intensidad, en el que también se distinguen ligeros tintes en amarillo. El color se prolonga en la parte izquierda de la composición y conforme lo vamos siguiendo de la parte superior a inferior va cambiando de tono y de matiz hasta convertirse en un rojo grisáceo.

En lo que a la figura de conjunto se refiere, los cuerpos presentan los torsos desnudos, en los que la influencia más fuerte la logra el amarillo. Para enfatizar la profundidad, los músculos se delinean en café-gris y de manera más suave con rojo, que una vez más, ejerce su influencia al bañar con mayor intensidad la parte superior y diluyéndose poco a poco hacia la parte inferior.

En la cintura los revolucionarios llevan cinturones en negro, luego los pantaloncillos en blanco cuyos pliegues se marcan en gris. Debajo de ellos una cobija en color gris oscuro envuelve lo pies del que está agachado y sus pliegues se prolongan hasta la esquina inferior izquierda.

Pasando al segundo plano, vemos la formación rocosa en gris, el que se presenta en distintos tonos. En la parte superior izquierda, la saliente contiene un lado gris oscuro y las otras vistas en gris claro con matices café amarillento. Un poco más abajo, pasando por el codo del hombre de la izquierda, se encuentra otra saliente que es la poseedora del tono más claro del segundo plano. El resto de la mole es de un gris de tono medio que en ciertas partes se intensifica hacia el negro para dejar ver a manera de ángulos la diferencia de niveles de profundidad.

Luego, en la parte superior derecha, existe otra saliente que inicia en un matiz rosado, atraviesa por un negro y finaliza en amarillo del mismo tono que los cuerpos de los hombres.

De acuerdo al criterio de la complementariedad, en la que la tríada rojo-amarillo-azul es la base principal, es notable el uso que se hace de los dos primeros colores. El rojo, que se encuentra de manera fundamental en el tercer plano, actúa jalonando la visión hacia la parte superior y logra con ello un dramático efecto de profundidad, al mismo tiempo en que también se acerca al espectador. Lo volvemos a encontrar en la figura de primer plano (los hombres en su conjunto) pero en esta ocasión como subordinado del amarillo; en específico, de más a menos desde el guerrillero de la izquierda, el que tiene más tintes de ese matiz que el de la derecha que está agachado.

Por lo que se refiere al amarillo, es visible como base cromática fundamental del primer plano, además de aparecer también en ligeros tintes en el cielo, en las ruinas de piedra de la esquina superior derecha y en la saliente de la superior izquierda. De esta manera observamos como ambos colores, que aparecen en los planos primero y último establecen una relación de complementariedad que resulta estabilizadora, en tanto que el factor de tensión lo introduce la ausencia del azul.

Otra característica cromática la constituye el blanco ensuciado de los pantaloncillos, el que después de empezar con la intensidad del rojo, luego la calidez del amarillo rojizo, viene a relajar un poco la visión. La secuencia resultante pareciera como una disminución gradual en intensidades de matiz desde la zona superior hacia la inferior de la

composición. También, en este caso, la repetición del color funciona como fenómeno de asimilación cromática: el amarillo en la parte superior de los hombres, el negro en los cinturones y abajo el blanco. Con ello, una vez más, la figura de conjunto de primer plano se ve favorecida con el realce de su unidad.

Finalmente, la relación cromática de los diferentes planos de *La Trinchera* aparece de tal manera que en el primer plano domina el amarillo, en el segundo el gris y en el tercero el rojo, y en este momento es de llamar la atención como el gris del segundo plano forma un puente neutral entre las secuencias del rojo y el amarillo de los planos más distantes entre sí.

3.2.7. LA AGITACION DE LOS GUERRILLEROS, LA DINAMICA.

Los guerrilleros de *La Trinchera* aparecen tensos, muy tensos. Pareciera que están a punto de derrumbarse. Sus posturas dan la visión de un desplazamiento que empieza con el hombre de la izquierda, baja a donde el del medio, enfatizando la dirección a la que apunta su brazo extendido, luego continúa con el que agachado cubre su rostro con un brazo mientras que el otro se cuelga hacia abajo.

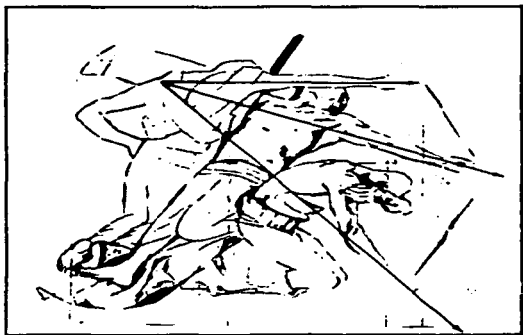


Fig. 17

Una imagen es dinámica cuando existe una tensión visual al interior de ella (ver apartados 3.2.1. Equilibrio y 3.2.2. Forma) y esa tensión posee una dirección. En *La Trinchera* existe lo que bien podría llamarse una dinámica en expansión: un primer elemento dinámico lo constituye la oblicuidad como característica en la disposición visual. La armazón de ejes que forman los esqueletos estructurales de las figuras de los hombres (ver fig. 11) rehuye por completo la organización ortogonal, en su lugar, los ángulos formados por los ejes se sitúan excéntricamente. Con esto se logra un gran dinamismo pues los ejes que más pudieran

acercarse a la línea horizontal (Fig. 17) van desplegándose en creciente de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo.

Otro elemento que actúa haciendo una tensión dirigida, ahora hacia la parte superior, es el fusil negro que sobresale de entre los cuerpos.

En la parte inferior izquierda, en donde terminan los pies de los guerrilleros que apuntan hacia el fin de esa esquina, se dá énfasis a esa zona de la composición.



Fig. 18

En lo que respecta a la figura de segundo plano, existe una dinámica en la esquina superior izquierda de *La Trinchera*, formada por las salientes de las rocas que apuntan en la misma dirección.

De esta manera, la tensión dirigida que da dinamismo a La Trinchera (Fig. 18) tiene su punto de partida en la posición del hombre de la izquierda; en la figura de primer plano, desde la mitad de su cuerpo hacia abajo en la esquina izquierda del mural. Luego, desde la misma posición en diagonal hacia arriba, en la dirección que marca el fusil.

Es también a partir de la posición de este guerrillero que surgen las direcciones de fuerza que se proyectan de izquierda a derecha pasando por el brazo de este primer hombre, enseguida por el del medio y finalmente cruzando el abdomen hacia la esquina inferior derecha.

Por último, en el segundo plano, las rocas direccionan la tensión en el sentido de sus mismas salientes.

Así, es observable como la dinámica proviene del interior para tomar rutas expansivas hacia el lado derecho y hacia las esquinas.

3.2.8. EL ABATIMIENTO QUE REFLEJA LA TRINCHERA, LA EXPRESION.

Ninguno de los tres hombres muestra su rostro, el interés intrínseco nos lleva la mirada a esa zona, cuyo efecto es percibido gracias al traslapo y a la mínima cantidad de luz existente en la zona en que se sitúan. Luego se observa como los esqueletos estructurales dan cuenta de unas posturas corporales en tensión. El matiz rojo de cielo parece dramatizar el efecto.

Llaman la atención las líneas de detalle, que apoyadas por el efecto de la luz en esa parte y el uso del color, muestran los músculos tensos, las manos, las balas de las carrilleras, los pliegues de los pantalones, esto es, la angularidad.

Desfilan el traslapo, la representación de profundidad, el uso del color y la luz para que las figuras de primero y segundo plano luchen engañosamente: el bloque de piedras grises sobre el que se sitúan los hombres crea incertidumbre ¿Esta masa de rocas cubre y protege a los soldados o los expone y acorrala?

El mural tiene que ver con la Revolución ¿Cómo puede afirmarse esta declaración? Por la representación usada y el simbolismo propuesto: se trata de tres figuras humanas correspondientes a la imagen de los hombres que lucharon en la Revolución; el fusil, las carrilleras y las balas en los cinturones nos lo dicen, y finalmente, el propio título del mural: *La Trinchera*.

Capítulo 4

Un modelo de Expresión de *La Trinchera*

La elaboración del modelo que permita consignar la estructura visual de *La Trinchera*, así como los niveles de la imagen -de acuerdo a nuestro marco teórico, siguiendo a Dondis- no podría decidirse únicamente a partir del análisis de aquellos elementos de modo aislado. Para identificar esa estructura, además del análisis de cada uno de estos elementos, se requiere advertir las relaciones que ellos guardan entre sí; de esta manera se vislumbrarán las conexiones que el ojo hace suyas como un efecto propio de la imagen -sin ser perceptualmente evidentes- pero que constituyen la armazón icónica del mural

El medio para reconocer las relaciones visuales al interior del mural es hacer coincidir la actuación de los elementos de la imagen con todos y cada uno de los demás, de acuerdo a un orden lógicamente establecido (ver "ESQUEMA GENERAL DE ELEMENTOS DE LA IMAGEN QUE INTERACTUAN EN EL MURAL *LA TRINCHERA*").

4.1 CRUCES DE LA MATRIZ DE RELACION ENTRE ELEMENTOS VISUALES.

A continuación se hace una presentación de las relaciones existentes entre los elementos de la imagen, apareciendo en coincidencia con el inmediato posterior en el orden en que se ofrecieron en la exposición de la teoría de la imagen en el Capítulo 2 (será útil consultar el Anexo 1, en el que se presenta una esquematización de los elementos

de la imagen, así como de la actuación específica de los factores que al interior de cada una de ellos realiza sobre el mural. En cada esquema se especifica el nombre del elemento de la imagen en cuestión, los factores icónicos que intervienen, el hecho visual en el que influyen en *La Trinchera* y la tendencia a la nivelación o al aguzamiento que resulte). Conforme a nuestro marco teórico, se ha tipificado el enlace en cuestión de acuerdo a su tendencia a la nivelación y/o al aguzamiento según sea el caso; también se indica del lado izquierdo de la diagonal los factores específicos que se desglosan del primer elemento visual relacionado y del lado derecho los consecuentes del otro elemento implicado.

ESQUEMA GENERAL DE ELEMENTOS DE LA IMAGEN QUE INTERACTUAN EN EL MURAL LA TRINCHERA

	EQUILIBRIO	FORMA	CONFIGURACIÓN VISUAL	ESPACIO	LUZ	COLOR	DINÁMICA	EXPRESIÓN
Equilibrio		1	2	3	4	5	6	7
Forma			8	9	10	11	12	13
Configuración visual				14	15	16	17	18
Espacio					19	20	21	22
Luz						23	24	25
Color							26	27
Dinámica								28
Expresión								

10. FORMA / LUZ.

Con tendencia a la nivelación:

SUBDIVISION / CREACION DE PROFUNDIDAD

Una vez más la figura de conjunto se ve favorecida cuando la subdivisión actúa distinguiendo el efecto figura y fondo, también, apoyado por la creación de profundidad de los gradientes de iluminación iguales que sitúan adelantadamente al conjunto de guerrilleros.

Con tendencia al aguzamiento:

COLOR / CREACION DE PROFUNDIDAD

En el horizonte del plano más profundo coinciden la actuación del color rojo y el nivel de iluminación más bajo de toda la composición.

11. FORMA / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

COLOR / COLORES PRIMARIOS

FIGURA Y FONDO / ASIMILACION CROMATICA

Los torsos de los hombres poseen el mismo color actuando de manera dominante el amarillo.

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ESQUELETOS ESTRUCTURALES

Tanto en el equilibrio como en la forma estos funcionan con el mismo fin: proyectar la figura de conjunto, en la que el esqueleto estructural del hombre del medio coordina la composición de los otros. También, son los esqueletos estructurales los que, al mismo tiempo que proveen de fuerza a cada una de las figuras individuales, logran la actuación de conjunto de los tres individuos así como su armazón general, por lo que se ven diferenciados e integrados a la figura de conjunto.

Con tendencia a la tensión o aguzamiento:

SIMETRIA / COLOR.

De acuerdo a la división hecha por el eje horizontal entre la parte superior e inferior de la composición, simétricamente ocurren hechos visuales iguales, es decir, la actuación de color y de forma, respectivamente representados por el rojo en la parte superior y por las figuras de los torsos desnudos de los hombres; mientras que en la parte inferior lo hacen el gris y las figuras del hombre agachado y las piernas del contiguo a él. Pero la manifestación del color se impone cuando el rojo jalona tremendamente la visión hacia la zona en que aparece, rompiendo no la composición simétrica, pero sí su relación de igualdad con lo que abajo sucede, manifestándose como factor desestabilizante.

FALTA PAGINA

No. 99 a la _____

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ESQUELETOS ESTRUCTURALES

Tanto en el equilibrio como en la forma estos funcionan con el mismo fin: proyectar la figura de conjunto, en la que el esqueleto estructural del hombre del medio coordina la composición de los otros. También, son los esqueletos estructurales los que, al mismo tiempo que proveen de fuerza a cada una de las figuras individuales, logran la actuación de conjunto de los tres individuos así como su armazón general, por lo que se ven diferenciados e integrados a la figura de conjunto.

Con tendencia a la tensión o aguzamiento:

SIMETRIA / COLOR.

De acuerdo a la división hecha por el eje horizontal entre la parte superior e inferior de la composición, simétricamente ocurren hechos visuales iguales, es decir, la actuación de color y de forma, respectivamente representados por el rojo en la parte superior y por las figuras de los torsos desnudos de los hombres; mientras que en la parte inferior lo hacen el gris y las figuras del hombre agachado y las piernas del contiguo a él. Pero la manifestación del color se impone cuando el rojo jalona tremendamente la visión hacia la zona en que aparece, rompiendo no la composición simétrica, pero sí su relación de igualdad con lo que abajo sucede, manifestándose como factor desestabilizante.

INTERES INTRINSECO / UBICACION ESPACIAL.

Tensiona hacia dos puntos: el primero, el rostro de cada uno de los hombres que por su postura no alcanza a verse directamente; segundo, cuando la mirada está siendo llevada hacia el rojo del cielo, este se ve atravesado por una figura aguda en negro: el fusil que emerge de entre la línea divisoria de los hombres del centro y la izquierda, lo que también es apoyado por la ubicación espacial que ocupa en la composición.

2. EQUILIBRIO / CONFIGURACION VISUAL.

Con tendencia a la nivelación:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ESQUELETOS ESTRUCTURALES (ORIENTACION ESPACIAL) / TRASLAPO

Los esqueletos estructurales tanto en el Equilibrio como en la Configuración Visual funcionan con fines equilibradores: aunque diferentes para cada una de las figuras, se concatenan cohesionando al conjunto. También, para el mismo fin, contribuye el traslape integrando fuertemente al grupo por medio del uso de líneas.

Con tendencia al aguzamiento o tensión:

INTERES INTRINSECO / TRASLAPO

Aguzando es como actúan el INTERES INTRINSECO y el TRASLAPO, y además sobre los mismos eventos visuales: es por interés intrínseco que la mirada se ve llevada hacia los rostros ocultos y esto se debe al traslazo ejercido sobre ellos. Es también el interés intrínseco el que llama la atención hacia el traslazo que los cuerpos de los hombres hacen sobre la figura del fusil que sobresale.

3. EQUILIBRIO / ESPACIO.

Con tendencia a la nivelación:

UBICACION / LINEA DE CONTORNO / FIGURA (TRASLAPO)

Tanto la ubicación en el equilibrio como la línea de contorno en el espacio contribuyen a definir la diferencia entre la figura de primer plano y el fondo. Dada la ubicación centrada del conjunto de los revolucionarios y también que en términos icónicos esto sucede gracias a la línea de contorno, el resultado es la clarísima distinción entre la figura y el fondo.

Además, la representación de profundidad lograda por el traslazo integra sólidamente los cuerpos de los soldados, apoyando la misma proyección de la figura de entre los demás elementos del fondo.

Con tendencia a la tensión o aguzamiento:

INTERES INTRINSECO / FIGURA (TRASLAPO)

SIMETRIA / FONDO (TRASLAPO)

Por medio del interés intrínseco recibimos un tirón visual hacia la parte superior de la composición en *La Trinchera* donde el fusil apunta hacia el cielo. Esto es posible gracias a la representación de profundidad espacial que hace el traslape ejercido por la figura de los hombres sobre la forma aguda del fusil y sin que por ello pase a formar parte de un segundo plano.

Por otra parte, en el equilibrio, la simetría divide la composición horizontalmente y en ambas partes hay iguales eventos visuales, no obstante, se produce una tensión hacia la parte superior en el cielo rojo. Para el mismo fin contribuye el traslape que todos los planos ejercen sobre el mismo cielo, que es la representación más atrasada en niveles de profundidad espacial, sin que se pierda la fuerza del rojo.

4. EQUILIBRIO / LUZ.

Con tendencia a la nivelación:

UBICACION / CREACION DE PROFUNDIDAD

El evento visual que se destaca con la actuación conjunta de estos elementos es el realce de la figura de conjunto pues ocupa la zona central, además de poseer los gradientes de iluminación más clara de

toda la composición situándola en la posición más acercada al espectador.

Con tendencia al aguzamiento o tensión:

SIMETRIA / CREACION DE PROFUNDIDAD

INTERES INTRINSECO / CREACION DE PROFUNDIDAD

De acuerdo al criterio simétrico, la parte visible del rojo en el cielo ocupa una posición excéntrica que coincide con el menor grado de iluminación de toda la composición, lo que atrae poderosamente la mirada hacia esa parte de La Trinchera.

También en coincidencia funciona el interés intrínseco y la creación de profundidad sobre los rostros, que además de ser traslapados, cuentan con el gradiente de luz más bajo y en consecuencia el nivel más atrasado en la representación de profundidad del primer plano.

5. EQUILIBRIO / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

UBICACION / ASIMILACION CROMATICA

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ASIMILACION CROMATICA

TAMAÑO / MATIZ

La ubicación de la figura de conjunto es centrada y junto con la asimilación cromática, en la que los colores se repiten en la misma forma

en cada una de las figuras individuales, con ello se logra apoyar la coherencia de la figura del primer plano al mismo tiempo que cada una de las figuras individuales conserva su independencia; además de que la concatenación de sus esqueletos estructurales contribuye para el mismo fin.

Existe una actuación análoga por parte del tamaño y del matiz, ambos se presentan de mayor a menor intensidad desde la parte superior hacia la inferior en la composición de *La Trinchera*.

Con tendencia al aguzamiento o tensión:

SIMETRIA / INTERACCION DEL COLOR

La función más poderosa que cumple el color tiene que ver con su interacción y la simetría en el equilibrio: el impacto se produce desde la parte superior de la composición debido a la influencia del cielo rojo que es visible en aquella parte.

6. EQUILIBRIO / DINAMICA.

Con tendencia a la nivelación:

SIMETRIA / OBLICUIDAD

UBICACION /

TAMAÑO /

La división hecha por los ejes horizontal y vertical dividen simétricamente en cuatro partes la composición de *La Trinchera*, lo que

permite a la figura de conjunto de los tres hombres el tener una ubicación centrada, esto significa que el dinamismo proyectado se manifiesta desde el centro del mural. También, se aprecia que las direcciones en tensión que producen dinamismo coinciden con el trazo de las diagonales del esqueleto estructural de la composición hacia las esquinas del mural.

La dinámica se aprecia de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo coincidiendo con la tendencia a la disminución del tamaño de las figuras de los guerrilleros en el mismo sentido.

Con tendencia a la tensión o aguzamiento:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / OBLICUIDAD

INTERES INTRINSECO /

Los esqueletos estructurales de las figuras humanas actúan dinámicamente al desplegarse en creciente al mismo tiempo que rehuyen la posición ortogonal centrada.

El interés intrínseco nos hace mirar el fusil que representa una tensión dirigida hacia el sentido en que apunta.

7 EQUILIBRIO / EXPRESION

Con tendencia al aguzamiento o tensión:

SIMETRIA

INTERES INTRINSECO

En lo que a la expresión se refiere, entran todas las posibilidades de las maneras de actuar de todos los elementos visuales:

específicamente se encuentra una relación de estos elementos visuales en los que la tendencia es hacia la ruptura de ese equilibrio: la simetría sitúa al rojo del horizonte en la parte más pesada de la composición, mientras que el interés intrínseco nos hace mirar hacia la parte que ocupan los rostros.

8. FORMA / CONFIGURACION VISUAL.

Con tendencia a la nivelación:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ESQUELETOS ESTRUCTURALES ESQUELETOS ESTRUCTURALES / TRASLAPO

La manera más evidente en que actúan conjuntamente la Forma y la Configuración Visual es cuando en ambos casos los esqueletos estructurales apoyan la cohesión de la figura de conjunto; por parte de la Forma confiriendo unicidad a cada figura individual, al mismo tiempo que el esqueleto estructural del hombre del medio coordina la forma resultante en su conjunto. Por parte de la Configuración visual, no obstante la diferencia de orientación espacial, se da una concatenación de esqueletos estructurales.

También, los esqueletos estructurales coinciden con el traslapeo en el hecho visual de unificar las formas resultantes en los cuerpos de los revolucionarios.

Con tendencia al aguzamiento:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ANGULARIDAD

UBICACION ESPACIAL / TRASLAPO

UBICACION ESPACIAL / ANGULARIDAD

En la figura de conjunto se da un factor de tensión constituido por la angularidad provocada por la disposición de los esqueletos estructurales en cada figura individual, marcando la oblicuidad.

Es tensa la ubicación espacial en que aparece el fusil que se aprecia así gracias al traslapo.

Las rocas grises de segundo plano se significan como tensión siendo apoyadas por la angularidad de que son vehículo y al poseer una ubicación espacial en la parte superior -más pesada- de la composición.

9. FORMA / ESPACIO.

Con tendencia a la nivelación:

SUBDIVISION / LINEA DE CONTORNO

La subdivisión permite la lectura secuencial y junto con la línea de contorno contribuyen a la creación del mismo propósito: el efecto que diferencia la figura de los guerrilleros del fondo restante.

10. FORMA / LUZ.

Con tendencia a la nivelación:

SUBDIVISION / CREACION DE PROFUNDIDAD

Una vez más la figura de conjunto se ve favorecida cuando la subdivisión actúa distinguiendo el efecto figura y fondo, también, apoyado por la creación de profundidad de los gradientes de iluminación iguales que sitúan adelantadamente al conjunto de guerrilleros.

Con tendencia al aguzamiento:

COLOR / CREACION DE PROFUNDIDAD

En el horizonte del plano más profundo coinciden la actuación del color rojo y el nivel de iluminación más bajo de toda la composición.

11. FORMA / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

COLOR / COLORES PRIMARIOS

FIGURA Y FONDO / ASIMILACION CROMATICA

Los torsos de los hombres poseen el mismo color actuando de manera dominante el amarillo.

En la figura de conjunto de los tres guerrilleros de *La Trinchera* actúan solidariamente los colores (amarillo, blanco y negro) y el efecto figura y fondo para realzar a la figura de conjunto.

Con tendencia al aguzamiento:

COLOR / INTERACCION DEL COLOR

El cielo alcanza su forma gracias al color rojo de gran intensidad (por el matiz) y se sitúa en la parte más elevada de la composición.

12. FORMA / DINAMICA.

Con tendencia al aguzamiento:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / OBLICUIDAD

UBICACION ESPACIAL / OBLICUIDAD

Los esqueletos estructurales de las figuras rehuyen por completo la organización ortogonal más estable; en su lugar, llevan a la creación de ejes a la creación de ángulos que se sitúan excéntricamente.

La ubicación espacial del fusil es una tensión dirigida oblicuamente hacia la parte superior de la composición, lo mismo sucede con las salientes rocosas del segundo plano.

13. FORMA / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

FIGURA Y FONDO

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

UBICACION ESPACIAL

Se da el efecto figura y fondo destacando al conjunto de los hombres que aparece tensado por los esqueletos estructurales, que contrasta con el más estable fondo de segundo plano.

El lugar que ocupa la forma delimitada por el color rojo en el horizonte le confiere tensión por tener la ubicación espacial visualmente más pesada.

14. CONFIGURACION VISUAL / ESPACIO.

Con tendencia a la nivelación:

TRASLAPO / TRASLAPO

ESQUELETOS ESTRUCTURALES /

Desde ambos elementos visuales el traslazo actúa con el mismo fin: la unidad de la figura de conjunto formada por los revolucionarios. Complementariamente, la concatenación de esqueletos estructurales los configura en el mismo sentido.

Con tendencia al aguzamiento:

TRASLAPO / TRASLAPO

Es también la conjunción de la misma operación, desde la configuración visual y el espacio, la que introduce la tensión cuando utilizando únicamente unas cuantas líneas de traslazo se logra la representación de profundidad al interior de la figura de conjunto. Es también por este recurso que es observable la forma del fusil y el ocultamiento de los rostros de los guerrilleros.

15. CONFIGURACION VISUAL / LUZ.

Con tendencia a la nivelación:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / CREACION DE PROFUNDIDAD

Los esqueletos estructurales de las figuras individuales coinciden con los gradientes de iluminación que crean la profundidad en el sentido de apoyar la proyección de la figura de conjunto del primer plano.

Con tendencia al aguzamiento:

TRASLAPO / CREACION DE PROFUNDIDAD

En la parte que ocupan los rostros de los hombres, además del traslazo allí ejercido por los brazos, la iluminación tiene en esa zona su nivel más bajo en toda la figura de conjunto.

16. CONFIGURACION VISUAL / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / ASIMILACION CROMATICA

Aunque los esqueletos estructurales individuales son diferentes para cada figura, con la ayuda de la repetición del color en toda la figura de conjunto, son ellos los que concatenan a las formas en un efecto integrador.

Con tendencia al aguzamiento:

ANGULARIDAD / INTERACCION DEL COLOR

En las rocas del segundo plano es notable la angularidad como característica visual de tensión, y en este caso sucede debido al color gris que se presenta en variedad de tonos.

17. CONFIGURACION VISUAL / DINAMICA.

Con tendencia al aguzamiento:

ESQUELETOS ESTRUCTURALES / OBLICUIDAD

ANGULARIDAD / OBLICUIDAD

La armazón de ejes que forman los esqueletos estructurales de las figuras humanas rehuye por completo la organización ortogonal más

estable, en su lugar, los ángulos formados por los ejes se sitúan excéntricamente.

18. CONFIGURACION VISUAL / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

ANGULARIDAD

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

TRASLAPO

Las posturas de los cuerpos de los guerrilleros se manifiestan como modos evidenciados de la expresión. Esto sucede gracias a la armazón oblicua de los esqueletos estructurales que articulan la angularidad en ese nivel del mural.

Hay un contraste entre las figuras de primero y segundo plano en los que la representación de profundidad la realiza el traslape creando la duda de dónde está el frente de batalla.

19. ESPACIO / LUZ.

Con tendencia a la nivelación:

LINEA DE CONTORNO / CREACION DE PROFUNDIDAD

Las líneas de contorno "encierran" como figura a los revolucionarios en su conjunto. Por otra parte, la igualdad en el grado de iluminación de

la misma figura crea idénticos niveles de profundidad, lo que resalta la integración de la figura del primer plano.

Con tendencia al aguzamiento:

TRASLAPO / CREACION DE PROFUNDIDAD

El tercer plano recibe la influencia de dos factores visuales sobre el mismo evento: el horizonte rojo se sitúa en la parte más atrasada de la composición de *La Trinchera*; por una parte debido al traslazo ejercido por los dos primeros planos, por la otra, la iluminación media del horizonte es la más baja de toda la composición.

20. ESPACIO / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

TRASLAPO-FIGURA / ASIMILACION CROMATICA

El hecho visual: la integración de la figura de conjunto. Los recursos consisten en: la representación de profundidad a través del traslazo, el que situando en planos más adelantados y atrasados a los hombres es apoyado por la repetición de color en las figuras individuales.

Con tendencia al aguzamiento:

TRASLAPO-FONDO / INTERACCION DEL COLOR

El último traslape de la composición ejercido por los dos planos anteriores muestra un cielo rojo de gran intensidad de matiz y representa la profundidad espacial máxima en la composición de *La Trinchera*.

21. ESPACIO / DINAMICA.

Con tendencia al aguzamiento:

TRASLAPO-FIGURA / OBLICUIDAD

A través de la línea de contorno se ejerce el traslape sobre la figura del hombre del medio, que en la parte superior se sitúa más atrasado y por efecto de la oblicuidad de su tensión dirigida hacia la derecha el resultado es un efecto de caída hacia la derecha y hacia atrás.

22. ESPACIO / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

EFECTO FIGURA Y FONDO

REPRESENTACION DE PROFUNDIDAD

A través de la línea de contorno se da el efecto figura y fondo en el que la representación de profundidad crea la duda: desde la perspectiva

de la figura de los guerrilleros como conjunto ¿el enemigo se encuentra delante o detrás de ellos?

23. LUZ / COLOR.

Con tendencia a la nivelación:

CREACION DE PROFUNDIDAD-1º PLANO / MATIZ

CREACION DE PROFUNDIDAD-2º PLANO / INTERACCION DEL
COLOR

CREACION DE PROFUNDIDAD-1º PLANO / ASIMILACION
CROMATICA

En la figura de conjunto, conforme se baja la mirada se va verificando un decremento en el matiz, y al mismo tiempo, un incremento en los gradientes de iluminación.

En la masa rocosa se observa un nivel de iluminación menos intenso que en el plano anterior. El color gris que la compone presenta la variedad de tonos que permite apreciar los ángulos formados (ya señalados en CONFIGURACION VISUAL).

La repetición del color en los pantaloncillos, así como la igualdad en niveles de iluminación, resaltan la integración de la figura de conjunto.

Con tendencia al aguzamiento:

CREACION DE PROFUNDIDAD-3° PLANO / INTERACCION DEL COLOR

El rojo del cielo es de un matiz intenso, y al mismo tiempo, su iluminación media es la más baja de toda la composición en La Trinchera, lo que la proyecta como la zona más atrasada en la creación de profundidad.

24. LUZ / DINAMICA.

Con tendencia a la nivelación:

CREACION DE PROFUNDIDAD-1° PLANO / OBLICUIDAD

El incremento del gradiente de iluminación de arriba hacia abajo coincide con el dinamismo provocado por la oblicuidad en las posturas de los hombres en la misma dirección.

25. LUZ / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

CREACION DE PROFUNDIDAD

El primer punto de la tensión es constituido por la zona de más baja iluminación del primer plano: los rostros ocultos.

La tensión de los músculos es apoyada por la iluminación en esa zona.

En el segundo plano, la formación de rocas presenta el rasgo distintivo de la angularidad gracias a las variaciones de tono.

El tercer plano posee el nivel de iluminación más bajo de toda la composición.

26. COLOR / DINAMICA.

Con tendencia al aguzamiento:

INTERACCION DEL COLOR / OBLICUIDAD

De arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, la tensión dirigida resultante -producto de la oblicuidad- coincide con el alejamiento de la calidez del rojo para acercarse a la neutralidad del gris.

27. COLOR / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

INTERACCION DEL COLOR ASIMILACION CROMATICA

Se enfatiza la profundidad en el delineamiento de los músculos con el uso del café grisáceo y el rojo.

El uso del color enfatiza la distinción entre los planos primero (amarillo, blanco) y segundo (gris).

El cielo rojo de gran intensidad de matiz.

28. DINAMICA / EXPRESION.

Con tendencia al aguzamiento:

OBLICUIDAD

ANGULARIDAD

Los esqueletos estructurales de las figuras individuales poseen una armazón de ejes que proyectan las posturas de los cuerpos hacia la posición oblicua.

Los ángulos formados por los ejes de toda la composición se sitúan excéntricamente, siendo así como se logra el efecto de la tensión dirigida hacia la derecha y hacia abajo.

4.2 MODELO DE EXPRESION DE LA TRINCHERA.

A partir del marco proporcionado por la Teoría de la Imagen, revisado en el Capítulo II de este trabajo, nos fue posible la identificación de los elementos teórico-metodológicos que permiten el escrutinio directo sobre la obra, y una vez realizado el análisis, ahora toca la oportunidad para la presentación de un retrato del mural a la luz del razonamiento de los elementos de la imagen, que una vez seccionados, se integran en un

modelo que pretende dar cuenta de los hechos visuales, las características esenciales y las relaciones icónicas que tienen lugar en el mural.

Este modelo de Expresión se despliega en tres partes, correspondientes a los niveles de la imagen: representacional, abstracto y simbólico; cada una de ellos se manifiesta simultáneamente en la obra y en su interacción unisona es que se expresa la propia imagen una vez que nos paramos frente al mural. Esta representación da cuenta de ocho eventos visuales, cuya secuencia obedece al orden de aparición en la lectura de *La Trinchera*, también tomando en cuenta la presentación de los elementos visuales en el marco conceptual. En el nivel representacional se consigna la descripción general de los sucesos visuales, en el nivel abstracto se particulariza en los factores icónicos que hacen posible cada suceso, y en el nivel simbólico se explicita la tendencia resultante, ya sea a la estabilidad o a la tensión:

MODELO DE EXPRESION EN LA TRINCHERA

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOICO
<p style="text-align: center;">1</p> <p>El primer evento visual está constituido por el hecho de la igualdad en la actuación de elementos visuales en las partes superior e inferior de la composición</p>	<p>-Interacción EQUILIBRIO-FORMA En el primer momento prevalece la división simétrica hecha por el eje horizontal (SIMETRÍA). Suceden el mismo tipo de eventos visuales en la parte más superior y en la más inferior actúa el color rojo y gris respectivamente. Lo que en seguida continúa en ambas partes es la interacción de formas (UBICACION ESPACIAL) entre el fusil, las rocas y los torsos de los hombres (ESQUELETOS ESTRUCTURALES) abajo las formas de los pantaloncillos y del hombre agachado</p>	<p>En este evento visual el hecho de que la SIMETRÍA se ocupe de manifestar el mismo tipo de actuación de elementos visuales hasta este punto proyecta una tendencia hacia la NIVELACION visual</p>
<p style="text-align: center;">2</p> <p>El segundo evento visual corresponde a la distinción del efecto figura-fondo y proyectándose la figura de conjunto como primer plano diferenciable del resto de la composición, el fondo</p>	<p>Para este fin actúan el EQUILIBRIO y la FORMA. Por UBICACION se destaca el conjunto de los hombres como figura de primer plano, ya que se posiciona en la parte central de la composición adquiriendo así preponderancia el funcionamiento FIGURA Y FONDO. La UBICACION ESPACIAL y el COLOR actúan cuando los esqueletos estructurales de acuerdo a la forma, soportan la composición y en relación al COLOR cuando este se repite en cada figura que los esqueletos articulan para la cohesión. Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES tanto en la forma como en el equilibrio, apoyan la unidad de la figura de conjunto cuando el esqueleto estructural del hombre del medio coordina la composición de los otros conteniendo su individualidad a cada uno y cohesión a nivel grupal</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-ESPACIO A lo ya mencionado viene a apoyar la línea de contorno que es la que encierra la figura centrada de los hombres y el TRASLAPO integra solidamente los cuerpos de los soldados</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-LUZ Por UBICACION al ocupar la figura de conjunto la zona central de la composición y poseer el gradiente de iluminación (CREACION DE PROFUNDIDAD) más claro de toda la imagen, resulta el realce de la figura de conjunto</p>	<p>La distinción entre la figura y el fondo se ve apoyada por la interacción de diversos elementos de la imagen la manera en que ellos actúan proclama esta diferenciación hacia el énfasis de la figura de primer plano y esta disposición niveladora adquiere relevancia en la medida en que la composición de La Trinchera, en una primera instancia, se hace un llamado de atención hacia lo que en términos de EXPRESION sucede en esa zona</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
	<p>-Interacción EQUILIBRIO-DINAMICA La ubicación centrada (SIMETRÍA) de la figura de conjunto permite apreciar que las direcciones en tensión producidas por la dinámica coinciden con el trazo de las diagonales del esqueleto estructural de la composición hacia las esquinas del mural. El dinamismo se aprecia de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo coincidiendo con la tendencia a la disminución del tamaño de las figuras de los revolucionarios en el mismo sentido.</p> <p>-Interacción FORMA-ESPACIO Se acentúa la proyección de la figura de conjunto cuando la SUBDIVISION permite la lectura secuencial y junto con la LINEA DE CONTORNO contribuyen para la creación del efecto figura y fondo.</p> <p>-Interacción FORMA-LUZ Ahora la SUBDIVISION actúa distinguiendo la figura del fondo y apoyada por la creación de profundidad de los gradientes iguales para toda la figura que sitúan adelantadamente al conjunto dada su claridad.</p> <p>-Interacción FORMA-COLOR Los torsos de los hombres poseen el mismo COLOR actuando de manera dominante el amarillo (COLOR PRIMARIO). También en el conjunto de los cuerneros actúan solidariamente los colores amarillo, blanco y negro, y por ASIMILACION CROMATICA se ve realizada la cohesión de la figura discernible más aun del fondo.</p> <p>-Interacción FORMA-EXPRESION El efecto FIGURA Y FONDO se da destacando al conjunto de los hombres que aparece tensado por los ESQUELETOS ESTRUCTURALES contrastando con el más estable fondo de segundo plano.</p> <p>-Interacción CONFIGURACION VISUAL-LUZ Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de las figuras individuales colaboran con los gradientes de iluminación para la CREACION DE PROFUNDIDAD en el sentido de apoyar a la figura de conjunto.</p> <p>-Interacción ESPACIO-LUZ Las LINEAS DE CONTORNO "encierran" como figura a los hombres en su conjunto. Y por otra parte su igualdad en el grado de iluminación, lo que resalta la integración de la figura de primer plano.</p>	

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
<p style="text-align: center;">3</p> <p>El tercer evento se da en el primer plano la integración-cohesión de la figura de conjunto representada por los revolucionarios</p>	<p>-Interacción EQUILIBRIO-CONFIGURACION VISUAL Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES aunque diferentes para cada una de las figuras, se concatenan (COHESION ESPACIAL) cohesionando al conjunto. También para el mismo fin contribuye el TRASLAPO integrando fuertemente al grupo con el recurso del uso de líneas</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-COLOR La UBICACION de la figura de conjunto es centrada y junto con la ASIMILACION CROMATICA, en la que los colores se repiten de la misma manera en cada una de las figura individuales, se logra la coherencia del grupo al mismo tiempo que cada una de las figuras individuales conserva su independencia, además de que la concatenación cada contribuye para el mismo fin</p> <p>Existe una actuación análoga por parte del TAMAÑO y el MATIZ, que se presentan de mayor a menor intensidad desde la parte superior hacia la inferior de <i>La Trinchera</i></p> <p>-Interacción FORMA-CONFIGURACION VISUAL Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES apoyan la cohesión de la figura al mismo tiempo que el ESQUELETO ESTRUCTURAL del revolucionario del medio coordina la forma resultante en su conjunto. También, los ESQUELETOS ESTRUCTURALES coinciden con el TRASLAPO para unificar las formas que hacen los cuerpos de los hombres</p> <p>-Interacción CONFIGURACION ESPACIAL-ESPACIO Desde ambos elementos visuales el TRASLAPO trabaja para la unidad de la figura de primer plano. En el mismo sentido actúa la concatenación de los ESQUELETOS ESTRUCTURALES</p> <p>-Interacción CONFIGURACION VISUAL-COLOR Aunque los ESQUELETOS ESTRUCTURALES individuales son diferentes para cada figura, con la repetición del color en toda la figura de conjunto (ASIMILACION CROMATICA) son ellos los que concatenan a las formas en un efecto integrador</p> <p>-Interacción ESPACIO-LUZ Las LINEAS DE CONTORNO definen como figura a los revolucionarios en su conjunto. Y la igualdad en el grado de iluminación de la misma lleva a idénticos niveles de CREACION DE PROFUNDIDAD, lo que resalta la integración de la figura de primer plano</p>	<p>Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de las figuras individuales interactúan principalmente, con el TRASLAPO y la ASIMILACION CROMATICA para lograr un efecto de cohesión en toda la figura de conjunto, los recursos son sencillos y de ahí la fuerza visual de este evento, con ello la manifestación unificadora tiende a la NIVELACION</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBÓICO
	<p>-Interacción ESPACIO-COLOR Se representa la profundidad espacial a través del TRASLAPÓ, el que situando en planos más adelantados y atrasados a los hombres viene a contar con el apoyo de la repetición del color (ASIMILACION CROMÁTICA) en las figuras individuales lo que finalmente favorece la integración del conjunto</p> <p>-Interacción LUZ-COLOR La repetición del color en los pantaloncillos (ASIMILACION CROMÁTICA) así como la igualdad en niveles de iluminación para la CREACION DE PROFUNDIDAD refuerzan la integración de la figura de conjunto</p>	
<p>4</p> <p>Un cuarto evento es la tensión visual hacia la parte superior de <i>La Trinchera</i> donde resalta el cielo rojo que ocupa toda la zona y en la parte central, la forma del fusil que sobresale de entre las figuras de los revolucionarios, los que también contribuyen para el trón hacia esa parte de la composición dada la tensión postural que presentan</p>	<p>-Interacción EQUILIBRIO-FORMA De acuerdo a la división hecha por el eje horizontal entre la parte superior e inferior de la composición por SIMETRÍA ocurren igual tipo de hechos visuales: la actuación del COLOR y de la forma respectivamente representados en la parte superior por el rojo y las figuras de los torsos desnudos de los revolucionarios, mientras en la parte inferior hacen el gnis y las figuras del que está agachado y las piernas de los contiguos. La manifestación del color se impone cuando el rojo genera fuertemente la visión hacia la zona en que aparece rompiendo no la composición simétrica, pero sí su relación de igualdad con lo que abajo sucede. Por otra parte el INTERES INTRINSECO ayudado por la UBICACION ESPACIAL en la parte superior de <i>La Trinchera</i>, tensionan hacia dos puntos: el primero el rostro de cada uno de los hombres que por su postura no alcanzan a verse directamente, segundo cuando la mirada está siendo llevada hacia el rojo del cielo, este se ve atravesado por la figura aguda en negro del fusil que emerge de entre la línea divisora de los hombres del centro y la izquierda</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-CONFIGURACION VISUAL En esta ocasión el INTERES INTRINSECO nos guía hacia los rostros ocultos y posibilitado por el TRASLAPÓ ejercido sobre ellos por los brazos y es también el INTERES INTRINSECO el que llama la atención hacia el TRASLAPÓ que los cuerpos de los hombres hacen sobre la figura del fusil que sobresale en medio</p>	<p>La división hecha por el eje secundario (horizontal) divide en dos a la imagen. En general, en toda la declaración visual se parte de la premisa de que es más pesada la zona superior de una composición, a menos que se sucedan tensiones deliberadas hacia la zona inferior. En el caso de <i>La Trinchera</i>, actúan los mismos elementos visuales en ambas partes: el COLOR en las zonas extremas, rojo arriba y gnis abajo y la FORMA representada arriba por los torsos y abajo por los pantaloncillos y el hombre inclinado. No obstante, la igualdad de elementos no se puede reconocer igual impacto en ambas zonas. La tensión hacia la sección superior se da en primera instancia por el COLOR rojo de baja iluminación y gran saturación de matiz, luego por la riqueza en las FORMAS de los torsos de los guerrilleros que logran poderosa unidad gracias al</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
	<p>-Interacción EQUILIBRIO-ESPACIO El tron visual hacia la parte superior en donde se encuentra el fusil es posible por el TRASLAPO ejercido sobre este por la FIGURA de los hombres y sin que por ello pase a formar parte del segundo plano. También la SIMETRÍA divide la composición horizontalmente y aunque en ambas partes hay eventos iguales, no obstante la tensión se da hacia el cielo rojo. Y para el mismo fin contribuye el TRASLAPO que todos los planos ejercen sobre el mismo cielo que es la representación más atrevida en niveles de profundidad espacial, sin que se pierda la fuerza del rojo (FONDO)</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-LUZ De acuerdo al criterio de SIMETRÍA, la parte visible del rojo en el cielo ocupa una posición excentrica que coincide con el menor grado de iluminación (CREACION DE PROFUNDIDAD) en toda la composición de La Trinchera</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-COLOR La función más poderosa que cumple la INTERACCIÓN DEL COLOR tiene que ver con la SIMETRÍA, al impacto se produce desde la parte superior de la composición debido a la influencia del cielo rojo convirtiéndose en factor visual más pesado que su contraparte gris en la zona inferior</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-DINAMICA Aquí el INTERÉS INTRINSECO tiene que ver con la OBLICUIDAD en que se posiciona la tensión dirigida hacia la que apunta la figura del fusil</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-EXPRESION En lo que a EXPRESION toca, entran todas las posibilidades de las maneras de actuar de todos los elementos visuales. Aquí encontramos una relación de ellos en que la tendencia es hacia la ruptura del equilibrio, la SIMETRÍA sitúa al rojo del horizonte en la parte visualmente más pesada de la composición</p> <p>-Interacción FORMA-CONFIGURACION VISUAL Es tensa la UBICACION ESPACIAL en que aparece la figura del fusil, cruzando la llamada de atención en rojo que hace el cielo y en la zona de más peso posibilitado esto por el TRASLAPO</p>	<p>TRASLAPO y la CREACION DE PROFUNDIDAD de los diversos niveles de iluminación, por su parte, el INTERÉS INTRINSECO sitúa la mirada hacia la forma del fusil que ocurremente sobresale de entre los hombres para apuntar y patentar, una vez más, el encuentro con el cielo rojo. De esta manera, existe una fuerte atracción hacia la región de arriba, en claro detrimento de la de abajo, es decir AGUZANDO las fuerzas visuales</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
	<p>-Interacción FORMA-LUZ En el horizonte del plano más profundo coinciden la actuación del COLOR rojo y el nivel de iluminación más bajo de toda la composición</p> <p>-Interacción FORMA-COLOR Si el cielo adquiere su forma es gracias al COLOR rojo de gran intensidad (matiz) y se sitúa en la parte más elevada del mural</p> <p>-Interacción FORMA-DINAMICA La UBICACION ESPACIAL del fusil es una tensión dirigida hacia la parte superior del mural (OBSCURIDAD)</p> <p>-Interacción FORMA-EXPRESSION El lugar que ocupa la forma delimitada por el rojo en el horizonte confiere tensión por tener la ubicación espacial visualmente más pesada</p> <p>-Interacción CONFIGURACION VISUAL-ESPACIO Las líneas en el TRASLAPO logran la representación de profundidad en la figura de conjunto y por ello es observable la forma del fusil</p> <p>-Interacción ESPACIO-LUZ El tercer plano recibe la influencia de dos factores visuales sobre el mismo evento: el horizonte rojo se sitúa en la parte más atrasada de la composición, por una parte; debido al TRASLAPO ejercido por los dos primeros planos por la otra, la iluminación media del horizonte (CREACION DE PROFUNDIDAD) es la más baja en todo el mural</p> <p>-Interacción ESPACIO-COLOR El último TRASLAPO de la composición, ejercido por los dos planos anteriores, muestra un cielo rojo poseedor de gran intensidad de matiz y representa la profundidad espacial máxima del mural</p> <p>-Interacción LUZ-COLOR El intenso matiz rojo coincide con la iluminación más baja, por eso es la zona más atrasada en la creación de profundidad</p> <p>-Interacción LUZ-EXPRESSION La CREACION DE PROFUNDIDAD produce un punto de tensión en el tercer plano que posee el nivel de iluminación más bajo de <i>La Tinchería</i></p>	

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
	<p>-Interacción COLOR-DINAMICA La INTERACCION DEL COLOR funciona junto con la oblicuidad de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, siendo que en la parte superior hay una clara saturación en el matiz y en las formas</p> <p>-Interacción COLOR-EXPRESSION Por INTERACCION DEL COLOR y ASIMILACION CROMATICA el evento visual mas atrayente es el cielo rojo de matiz intenso</p>	
<p>5</p> <p>En la figura de primer plano existe un evento visual que tambien se constituye como importante llamada de atención para la mirada los rostros de los revolucionarios aparecen ocultos</p>	<p>-Interacción EQUILIBRIO-FORMA Dada su UBICACION ESPACIAL centrada, el INTERES INTRINSECO tensiona hacia los rostros de cada uno de los revolucionarios</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-CONFIGURACION VISUAL El INTERES INTRINSECO lleva la mirada hacia los rostros ocultos y esto se debe al TRASLAPO ejercido sobre ellos por los brazos</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-LUZ Tambien en coincidencia funcionan el INTERES INTRINSECO y la CREACION DE PROFUNDIDAD sobre los rostros, que ademas de ser traslapados, cuentan con el gradiente de luz mas bajo y en consecuencia el nivel mas atrasado en la representación de profundidad del primer plano</p> <p>-Interacción EQUILIBRIO-EXPRESSION Las líneas del TRASLAPO hacen la representación de la profundidad al interior de la figura de conjunto y es por este recurso que se observa el ocultamiento de los rostros</p> <p>-Interacción CONFIGURACION VISUAL-LUZ En la parte que ocupan los rostros de los hombres ademas del traslape allí ejercido por sus brazos, la iluminación tiene en esa zona su nivel mas bajo en toda la figura de conjunto</p> <p>-Interacción LUZ-EXPRESSION La CREACION DE PROFUNDIDAD entonces hace su tensión en el primer plano hacia la zona de mas baja iluminación los rostros ocultos</p>	<p>El primer punto de atención para la clara identificación de un ser humano es el rostro. En el mural no es posible percibirlo y si en un primer momento es muy fuerte la llamada hacia los cuerpos por la tensión que muestran sus posturas, lo es aun más el hecho de no encontrar la que se esperaria, consecuente trantex en sus caras La fuerza expresiva deviene por una relación de oposición ante la carencia de una declaración facial, el vacío se propone como punto de revelación</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
<p style="text-align: center;">6</p> <p>En la figura de primer plano el hombre de la izquierda aparece arrodillado, de espaldas, con el brazo derecho extendido horizontalmente y el cuerpo ligeramente inclinado hacia la misma dirección. Luego, el hombre del medio, totalmente inclinado hacia la derecha, lo mismo que su brazo, pero con el cuerpo de frente. Y en el extremo inferior derecho el tercer hombre está agachado con un brazo alrededor de su cara y el otro colgando abajo. La disposición en que aparecen los cuerpos rehuye la organización ortogonal (la estabilidad que proporciona la composición basada en ángulos de 90 grados) y se instalan en una composición oblicua.</p>	<p>Los elementos visuales ejecutan las siguientes acciones:</p> <p>Interacción EQUILIBRIO-FORMA Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de las figuras humanas actúan dinámicamente al despegarse en creciente al mismo tiempo que rehuyen la posición ortogonal centrada.</p> <p>Interacción FORMA-CONFIGURACION VISUAL En la figura de contorno se da un factor de tensión constituido por la ANGULARIDAD provocada por la disposición de los ESQUELETOS ESTRUCTURALES en cada figura individual.</p> <p>Interacción FORMA-DINAMICA Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de la figura rehuyen por completo la organización ortogonal más estable, en su lugar conducen la armazón de ejes hacia la OBLICUIDAD con la creación de ángulos que se sitúan exócentricamente.</p> <p>Interacción FORMA-EXPRESION El efecto FIGURA Y FONDO resalta al conjunto de los revolucionarios que aparece tensado por los ESQUELETOS ESTRUCTURALES, y que contrasta con el más estable fondo de segundo plano.</p> <p>Interacción CONFIGURACION VISUAL-DINAMICA La armazón de ejes que forman los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de las figuras humanas se aperturó por completo de la organización ortogonal más estable, en su lugar, los ángulos formados por los ejes se sitúan en la OBLICUIDAD.</p> <p>Interacción CONFIGURACION VISUAL-EXPRESION Las posturas de los cuerpos de los guerrilleros se manifiestan como modos evidenciados de la expresión. Esto sucede gracias a la armazón OBLICUA de los ESQUELETOS ESTRUCTURALES que articulan la ANGULARIDAD en ese nivel del mural.</p> <p>Interacción ESPACIO-DINAMICA A través de la línea de contorno se ejerce el TRASLAPSO sobre la figura del hombre del medio que en la parte superior se sitúan más atrasado y por conducto de la OBLICUIDAD de su tensión dirigida hacia la derecha resultando un efecto de caída hacia la derecha y hacia atrás.</p>	<p>La distinción de la manifestación FIGURA Y FONDO permite apreciar en la primera una OBLICUIDAD en las posturas de los cuerpos de los revolucionarios, la tensión se muestra cuando los ejes de los ESQUELETOS ESTRUCTURALES posicionan de manera muy diversa a los ejes sentido vertical y horizontal. Además la existencia de un TRASLAPSO que se ejerce en la figura del hombre del medio que en la parte superior se ubica más atrasado con lo que la tensión dirigida es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (tendencia que coincide con la separación de la zona de influencia del rojo para acercarse a la del gris). El resultado final es una impresión dinámica a manera de rehilete que presenta a los hombres de La Trinchera suspendidos en una caída y cuyo armado se sostiene sobre el AGUZAMIENTO.</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
	<p>Interacción COLOR-DINAMICA De arriba hacia abajo de izquierda a derecha la tensión dirigida resultante entre - producto de la OBLICUIDAD- coincide con el distanciamiento de la calidez del rojo para acercarse a la neutralidad del gris (INTERACCION DEL COLOR)</p> <p>Interacción DINAMICA-EXPRESION Los ESQUELETOS ESTRUCTURALES de las figuras individuales poseen una armazón de ejes que proyectan las posturas de los cuerpos hacia la posición OBLICUA. Los ángulos formados por los ejes de toda la composición se sitúan excentricamente siendo así como se logra la impresión de la tensión dirigida hacia la derecha y hacia abajo</p>	
<p>7</p> <p>Los cuerpos de los revolucionarios manifiestan tensión en los músculos, y las mismas posturas que sostienen producen la creación de ángulos</p>	<p>Interacción FORMA-COLOR Los torsos de los hombres poseen el mismo COLOR actuando de manera dominante el amarillo (COLOR PRIMARIO)</p> <p>Interacción LUZ-COLOR En la figura de conjunto conforme se baja la mirada es verificable un decremento del MATIZ, y al mismo tiempo un incremento en los gradientes de iluminación (CREACION DE PROFUNDIDAD) y esto hace posible que resalten las tensiones de los músculos</p> <p>Interacción LUZ-EXPRESION La tensión de los músculos es sostenida por la iluminación en esa zona</p> <p>Interacción COLOR-EXPRESION La INTERACCION DEL COLOR enfatiza la profundidad para el delineamiento de los músculos con el uso del café grisáceo y el rojo, ambos sobre la base del amarillo</p>	<p>El hecho de la tensión - representacional - y abstracta- en los cuerpos de los guerrilleros parte de una base niveladora fundada en el uso de un COLOR PRIMARIO, el amarillo también, el decremento de matiz se ve compensado por el incremento en la CREACION DE PROFUNDIDAD de la iluminación. Pero el resultado final en términos de EXPRESION es una de las llamadas de atención más energéticas del primer plano. La trantez de los músculos se mueve junto con las posturas corporales para llegar al AGUZAMIENTO</p>

NIVEL REPRESENTACIONAL	NIVEL ABSTRACTO	NIVEL SIMBOLICO
<p style="text-align: center;">N</p> <p>La composición está integrada por tres planos: el primero la figura de conjunto de los tres revolucionarios, el segundo la mole de rocas grises y el tercero el horizonte rojo. Así se da un contraste entre las figuras de primero y segundo plano, donde se sitúa este grupo con respecto a un frente de batalla?</p>	<p>Interacción FORMA-COLOR La figura de conjunto de los tres guerrilleros en La Trinchera, actúan solitamente el amarillo el blanco y el negro (ASIMILACION CROMATICA) y el efecto FIGURA Y FONDO para realzar la figura del primer plano</p> <p>Interacción FORMA-LUZ La figura de conjunto se ve favorecida cuando SUBDIVISION de la forma actúa distinguiendo el efecto figura y fondo, también apoyado por la CREACION DE PROFUNDIDAD de los gradientes de iluminación iguales que sitúan adelantadamente al conjunto de los tres guerrilleros</p> <p>Interacción FORMA-EXPRESSION El efecto FIGURA Y FONDO destaca al conjunto de los hombres que aparece tensado por los ESQUELETOS ESTRUCTURALES que contrasta con el más estable fondo de segundo plano</p> <p>Interacción ESPACIO-LUZ El tercer plano se concibe como tal, por una parte, debido al TRASLAPO efectuado por los primeros planos, por la otra, la iluminación media del horizonte es la más baja de toda la composición (CREACION DE PROFUNDIDAD)</p> <p>Interacción ESPACIO-EXPRESSION A través de la línea de contorno se da el efecto FIGURA Y FONDO en el que REPRESENTACION DE PROFUNDIDAD crea la duda desde la perspectiva de la figura de los revolucionarios ¿el enemigo se encuentra adelante o detrás de ellos?</p> <p>Interacción CONFIGURACION VISUAL-EXPRESSION El contraste entre las figuras del primero y segundo plano se basa en la representación de profundidad que realiza el TRASLAPO</p> <p>Interacción COLOR-EXPRESSION La INTERACCION DEL COLOR enfatiza la distinción entre los planos primero (amarillo y blanco) y segundo (grises)</p>	<p>En el reconocimiento de La Trinchera es posible encontrar un orden secuencial de lectura. Desde el primer plano muy lleno de color y sobre todo de formas pasamos sobre el puente neutral en colores grises de las rocas y de ahí al crepúsculo en rojo. En el regreso a la figura del primer plano se recorre la misma ruta. Este modo del mural para desplegarse a la mirada nos ajusta en su propia dinámica al conjunto de los guerrilleros, se convierte en punto de inicio y de llegada para la lectura visual. Nos ubica en una escena con su entorno inmediato (dramatizado por el color), pero no se nos permite reconocer donde está el frente de batalla del que es salvaguardia La Trinchera</p>

4.3 DESCRIPCIÓN DE LA TRINCHERA COMO UNA EXPRESIÓN CONTRACOMUNICATIVA.

En la observación de *La Trinchera*, el ojo traza una línea horizontal que divide simétricamente en dos partes al mural. Con ello se da una igualdad de eventos visuales en la parte superior e inferior, de afuera hacia adentro: el color (rojo en la parte superior, gris en la inferior) y la forma (los torsos arriba, los pantaloncillos abajo). La tendencia visual es hacia la nivelación.

Una vez captada la primera identificación de la imagen, se da la distinción figura y fondo: la forma de las figuras humanas aparece con una ubicación espacial centrada, con el mismo color y el mismo gradiente de luz, además del traslapo proporcionando unidad al grupo; todo ello marcando la partición del primer plano del resto de la composición. La tendencia es niveladora.

En la diferenciación figura y fondo es notable que en la figura de conjunto los esqueletos estructurales de los guerrilleros articulan las posiciones de sus cuerpos, en las que el traslapo y la repetición del color -una manera muy sencilla, y por lo mismo poderosa- cohesionan al grupo. Este evento se inclina hacia la nivelación.

A partir de la división en dos por el eje horizontal, tenemos un enérgico jalonamiento hacia la parte superior: el cielo de un rojo intenso, logrado por el matiz al que la escasa luz confiere la presencia de más profundidad visual. Un poco más abajo, llaman la atención los torsos de los soldados, su forma, la iluminación igual y el traslazo del entrecruzamiento de brazos y piernas, les apuntan una gran consistencia. De entre ellos surge la silueta negra y aguda del fusil apuntando hacia el cielo. Luego, nos percatamos de otro hecho visual en el primer plano de la figura de conjunto: los rostros de los hombres aparecen ocultos. Esto sucede debido al traslazo que ejercen los brazos del hombre del centro y el de la derecha, mientras que el del extremo izquierdo está de espaldas, también la zona que ocupan es la de menos luz en el primer plano; así, el interés intrínseco lleva la mirada hacia ellos. Entonces, al cargarse el peso visual hacia la parte superior del mural, estos acontecimientos se manifiestan hacia el aguzamiento visual.

Continuando en la figura de primer plano, la distinción de la manifestación figura y fondo permite apreciar en la primera una oblicuidad en las posturas de los cuerpos de los revolucionarios; en ellos los esqueletos estructurales se posicionan de manera muy diversa en relación a los ejes sentido horizontal y vertical. Además de la existencia de un traslazo sobre el hombre del medio, quien en la parte superior se ubica más atrasado, con lo que la tensión dirigida es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, tendencia que coincide con

la separación de la zona de influencia del rojo para acercarse a la del gris. El resultado es una impresión dinámica a manera de rehilete en que los soldados de La Trinchera se ven suspendidos en una caída que nos lleva al aguzamiento visual.

En los cuerpos de los guerrilleros se observa gran tensión en los músculos, y las mismas posturas que sostienen producen la creación de ángulos, ello parte de una base niveladora fundada en el uso de un color primario, el amarillo, en el que su decremento de matiz se ve compensado por la creación de profundidad lograda por la luz. El resultado es una gran tirantez que lleva a este episodio visual a instalarse en el aguzamiento.

La composición está integrada por tres planos: el primero, la figura de conjunto de los tres revolucionarios; el segundo, la mole de rocas grises; y el tercero, el horizonte rojo. La secuencia en la lectura de *La Trinchera* nos lleva a una sucesión en la actuación de los elementos visuales: la distinción de la figura y el fondo, la proyección exaltada del conjunto de los hombres, el contexto del color y la iluminación. Estos factores presentan ante nuestros ojos una imagen perfectamente delimitada a sí misma, pero que no permite su ubicación con relación a un entorno que resulta incierto creando una gran incertidumbre: ¿Somos testigos de escena desde adelante o detrás de la trinchera? Independientemente de lo manifestado directamente por lo observado, una u otra posición de enfoque trae consigo referencias simbólicas inquietantes, remitiéndonos a una difícil situación en la vivencia del momento capturado en la imagen del mural.

Así, a través de la contradicción simbólica, y a partir del uso de formas y colores, la acción de *La Trinchera* es la contracomunicación.

De esta manera, tenemos que los elementos de la imagen - Equilibrio, Forma, Configuración visual, Espacio, Luz, Color, Dinámica y Expresión- se relacionan (aspecto sintáctico) de cierta forma en *La Trinchera*, de ello tenemos una "resultante simbólica" que encuentra su declaración en ocho eventos visuales. En ellos la tendencia puede ser al relajamiento de la nivelación o a la tensión del aguzamiento.

Con estos antecedentes, la referencia de varios factores nos conduce por las siguientes consideraciones:

La manera en que se construye el sentido visual se apoya en las posibilidades de relación entre los elementos de la imagen. En *La Trinchera* ellos se entrelazan de tal manera que componen una secuencia en ocho pasos (cada uno de los eventos del modelo) y a partir de este momento encontramos en el mural a La Expresión que nos facilita el acceso al nivel simbólico. Entonces, esta posibilidad sintáctica se encamina y transita a través del elemento de la imagen Expresión, ya que, como dice el mismo Rudolf Arnheim, la Expresión está presente en todo objeto o suceso de forma articulada. Esta articulación nos remite al plano sintáctico; y de ahí, la relación del sentido del mensaje con el código (icónico) que lo sustenta. Aquí, tenemos un hecho interesante: los eventos visuales que se suceden en ocasiones tienden a la regularidad y al reposo, o sea, a la nivelación visual; y en la mayoría de los casos a la tensión, el aguzamiento; pero en términos de la base sintáctica, o sea de la Expresión, en

absolutamente todos los casos la tendencia es hacia la irregularidad, la tensión, la prevalescencia del aguzamiento. Y, no obstante, los hechos visuales que le dan unidad al mural se basan en la nivelación. De ahí la gran incertidumbre de la obra. ¿la muralla de piedras protege a los revolucionarios o los expone y acorrala?

Conclusiones

En el modo visual, la construcción del sentido, en cualquiera de sus posibilidades (sintaxis, discurso, técnica, representación, etcétera), presenta un cierto grado de dificultad debido a la gran variedad de opiniones teóricas en relación al tema que pudiesen asumirse como antecedentes para abordar un estudio de este tipo. no obstante, al mismo tiempo puede resaltarse la escasez de propuestas metodológicas para afrontar un análisis de lo visual, más aún cuando el objeto icónico es una obra de arte tan detallada como *La Trinchera*.

Un punto obviado es recurrir a la literatura crítica sobre la obra de Orozco, del muralismo y del arte a propósito de la Revolución. Aquí, el punto nodal consiste en estrechar estas consideraciones con el aspecto comunicacional, ya que en esos ensayos predomina un matiz crítico sobre la técnica utilizada en las obras y sobre el discurso que alude al referente de una realidad observable en cierto momento de la historia. Por el otro lado, las referencias que se acercaban más al aspecto comunicacional del arte, tienen más que ver con el impacto social, la influencia de los medios masivos o las instituciones mediadoras entre el artista y el observador virtual de las obras.

De esta manera, se optó una dirección hacia la búsqueda de una guía que permitiese el entendimiento necesario, primero para el abordaje y conceptualización misma del tema, y luego para el esclarecimiento del código visual que hace posible la expresión

artística. Así, una ganancia de la investigación, es la propuesta de un modelo de construcción para analizar elementos de la imagen como unidades sintácticas de significación.

Desde esta perspectiva, la gran luz la dio el esquema de Manuel Martín Serrano cuando el sistema de comunicación ofrece el discernimiento claro del objeto de estudio como una Expresión al interior del mismo. También, hizo posible la identificación del siguiente paso: asumir la teoría de la imagen como antecedente teórico-metodológico para responder al argumento de los códigos icónicos.

Mediante este recorrido fue posible sustentar las declaraciones resultantes de nuestro estudio, en el que un aspecto significativo fue la comprensión del mensaje visual como un misturado integrado por elementos individuales y que se interrelacionan de acuerdo a específicos factores, en niveles diferenciados y siguiendo secuencias particulares. Los elementos de la imagen (forma, color, luz, etcétera) tejen un entramado en el que "hilos sintácticos" conducen la lectura visual (Por ejemplo, en *La Trinchera* los esqueletos estructurales refuerzan la unidad de la figura de conjunto de los guerrilleros en lo que al elemento Equilibrio se refiere, y al mismo tiempo, tensan sus cuerpos en cuanto al elemento Forma).

Y esos mismos elementos exhiben una imagen en un nivel que permite su identificación a los ojos del observador, y también en otro nivel de observación en el que se estructura esa identificación, y otro nivel más en el que nos impactamos de cierta manera en el momento de exponernos ante la imagen de la obra.

Los elementos de la imagen, en su interrelación, van señalando secuencias de lectura que en el análisis de la expresión denominamos eventos visuales (consignándose ocho acontecimientos en el Modelo General). Ellos forman un drama que nos da la idea de una temporalidad que transcurre mientras observamos el mural. Es esto lo que nos lleva a la interpretación simbólica: la configuración de todos los elementos que intervienen en la composición cuenta con las posibilidades expresivas que van desde el equilibrio y el reposo visual hasta la tensión y el aguzamiento.

Se ha visto cómo en la Expresión, entendida como elemento de la imagen, los modos evidenciados en la iconicidad de *La Trinchera* tienen todos la característica común de que las cualidades visuales en que se expresan tienden a la tensión del aguzamiento. De ahí que esas mismas cualidades tiendan en ciertas actuaciones hacia el equilibrio, y en otras hacia el aguzamiento, todo esto característico del mensaje contracomunicativo. Al presentar el mural una determinada variedad de cualidades visuales y estas multiplican su efecto al funcionar de diferente manera, según sea el elemento de la imagen que las contextualice, la resultante es una gran riqueza visual que elimina la posibilidad de interpretaciones sencillas, en el sentido de que en cada evento visual interviene una serie compleja de factores, elementos y niveles de la imagen.

Todo lo anterior redundará en una declaración tanto significativa como aplicable para todo nuestro trabajo: en la investigación se realiza

un análisis que no pretende otra cosa que dar cuenta sistemáticamente del modo natural en que el ojo observa la imagen.

Desde el momento en que se posa la mirada sobre una imagen, se emprende un recorrido que va pasando por las formas, la luz, los colores, y toda la organización de los elementos y niveles diferentes que conviven en un mismo instante de observación. La imagen llega a nosotros y la mirada identifica correlaciones en su interior que el intelecto se aboca a escudriñar, mientras que la percepción las vivencia y organiza. La sensibilidad que por este camino se mueve, como ya dijimos, es la que distingue a la experiencia estética de la adquisición neutral de información.

BIBLIOGRAFIA.

- 1. Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.**
- 2. Cardoza y Aragón, Luis. *Orozco, una relectura*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1983.**
- 3. Dondis, Donniss A. *La sintaxis de la imagen*. Introducción al alfabeto visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.**
- 4. Martín Serrano, Manuel. *La mediación social*. Alberto Corazón Editor. Madrid, 1985.**
- 5. Martín Serrano, Manuel. Et. Al. *Teoría de la comunicación*. Epistemología y análisis de la referencia. Ediciones Acatlán. México, 1991.**

6. Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. Editorial ERA S.A. México, 1971.
7. Rodríguez, Antonio. *La pintura mural en la obra de Orozco*. CONAFE Editorial. México, 1983.

Anexo 1

La composición de *La Trinchera*, El Equilibrio

SIMETRIA

EN NIVELACION-

Por la división hecha por el eje horizontal: color rojo en la parte superior y gris en la inferior.

Por la división hecha por el eje diagonal de la esquina superior derecha a la inferior izquierda. Ambas partes contienen igual influencia de elementos visuales.

EN AGUZAMIENTO-

El rojo en la parte superior jalona muy fuerte, no obstante, el blanco en los pantaloncillos y el gris en la zona inferior.

UBICACION

EN NIVELACION-

Peso visual ubicado en la parte central de la figura de conjunto de los tres hombres, esto apoyado por:

- La oposición de las rocas en gris (2º plano).
- La figura central se sitúa al centro de la composición.

TAMAÑO

EN NIVELACION-

Un decreciente en el tamaño de las figuras de los guerrilleros, partiendo de izquierda a derecha.

En este sentido, el peso visual recae sobre la figura más a la izquierda, pero la de la extrema derecha, al estar agachada, resulta más compacta.

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

EN NIVELACION-

El esqueleto estructural en la figura del hombre del medio funciona como el ordenador de los otros dos que están a su lado. Existe una concatenación entre los esqueletos estructurales individuales, que refuerza la unidad de la figura de conjunto

INTERES INTRINSECO

EN AGUZAMIENTO-

--La mirada se ve llevada hacia los rostros, mismos que permanecen ocultos.

--Un tirón hacia la parte superior de la composición lo hace el fusil apuntando hacia el cielo.

Las formas en el mural

LIMITES DEL OBJETO:

SUBDIVISION

Permite una lectura visual secuencial

FIGURA Y FONDO

EN NIVELACION-

Destaca como figura de primer plano el conjunto de los tres hombres sobre el fondo de rocas grises (2º plano) y el cielo en rojo (3er plano).

COLOR

EN NIVELACION-

- Aunque en varios tonos, el matiz es el mismo en el torso de los tres hombres.
- El blanco en los pantaloncillos.
- El negro en los cinturones.

EN AGUZAMIENTO-

- Tensión en la parte superior de la composición por el cielo en rojo.

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

EN AGUZAMIENTO-

- Las posiciones que adoptan los cuerpos, los ángulos que forman, los esqueletos estructurales resultan muy tensos.
- Las salientes formadas por las manos, los brazos extendidos, los pies, los músculos, los pliegues longitudinales de los pantalones, todos ellos crean ángulos oblicuos, visualmente agresivos.

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

EN NIVELACION-

Cada uno de los esqueletos estructurales confieren unidad a las figuras individuales de los guemilleros.

El esqueleto estructural del hombre del medio coordina y cohesiona a los demás y funciona orquestando las fuerzas de nivelación y aguzamiento con una tendencia al equilibrio.

UBICACION ESPACIAL

EN NIVELACION-

- La forma de la figura de conjunto se ubica centrada en la composición.
- La compacidad del conjunto de rocas.

EN AGUZAMIENTO-

- Tensión en la parte superior de la composición por la forma aguda en negro que hace el fusil apuntando hacia arriba.
- Las salientes de las rocas (2º plano)

Organización visual en *La Trinchera*

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

Se especifican las características icónicas y la manera en que se disponen en la composición con el objeto de identificar el orden visual prevaleciente en el mural

ANGULARIDAD

EN TENSION:

Se da una formación de ángulos en toda la composición y a todos los niveles.

En la figura: las posturas de los hombres, la posición de sus brazos, sus piernas, sus manos, el fusil.

En el 2º plano (las rocas), las salientes de la parte superior derecha, las diferencias de tono en el gris, todos ellos también crean ángulos

ORIENTACION ESPACIAL

A nivel figura, es diferente para cada una de las formas de los revolucionarios. El hombre de la izquierda está de espaldas, el del medio de frente y el de la derecha de costado.

TRASLAPO

El traslapo actúa en dos sentidos:

EN NIVELACION:

Como factor unificador de las formas resultantes en los cuerpos de los revolucionarios.

EN AGUZAMIENTO:

Establece diferentes zonas de profundidad en la figura de conjunto.

Permite la visión del fusil cuyo cuerpo es traslapado por la figura de los hombres.

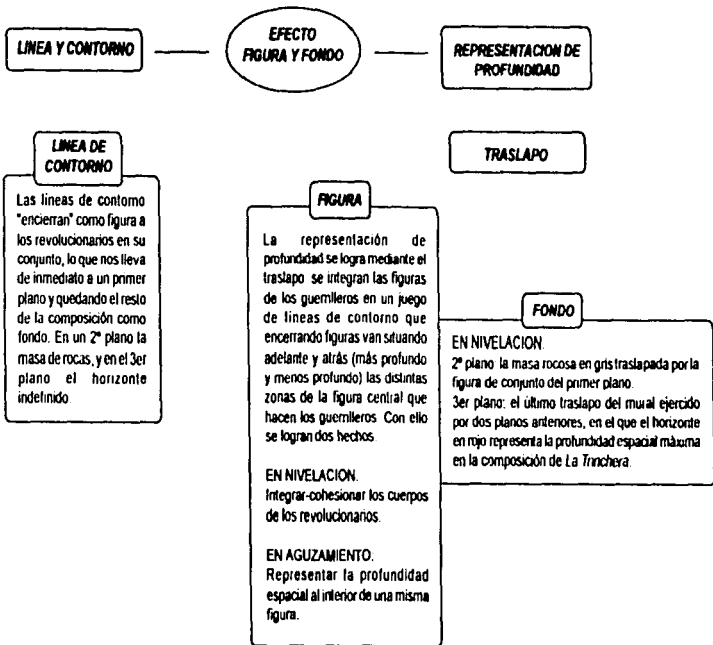
El traslapo oculta los rostros de los revolucionarios

ESQUELETOS ESTRUCTURALES

EN NIVELACION

Son diferentes para cada una de las figuras individuales, y además de la concatenación que tienen (ya vista en el apartado El Equilibrio) también es usado el traslapo con el mismo fin: la unidad de la figura de conjunto

Relación figura y fondo



Profundidad visual en el mural

CREACION DE PROFUNDIDAD

1er plano.

EN NIVELACION:

Es notable la manera en que los gradientes de luminosidad se distribuyen sobre la figura de conjunto, destacando, una vez más, al hombre del medio con el mayor nivel de luminosidad de la composición.

En la parte inferior del mural se resalta la integración de la figura de conjunto dada la igualdad en el nivel de iluminación en los pantaloncillos de los tres revolucionarios.

EN AGUZAMIENTO

Llama la atención que en la parte del rostro de los hombres, además del traslazo allí ejercido, la iluminación tiene en esa zona su nivel más bajo en toda la figura de conjunto.

2º plano

EN NIVELACION

En la formación de rocas se observa un nivel de iluminación menos intenso que en el primer plano, además de ser regular, y siendo que las variaciones presentadas son las que destacan la angulosidad (ya vista en Configuración Visual). Este nivel medio de luz actúa como base sobre la que resalta más la figura del primer plano, enfatizándose la profundidad.

3er plano

EN AGUZAMIENTO

La iluminación media del horizonte es la más baja de toda la composición en La Trinchera, proyectándola como la zona más atrasada.

CREACION DE SOMBRAS

EN NIVELACION

En la parte superior izquierda, arriba del hombro del revolucionario, es visible una zona más oscurecida a su alrededor.

El hombre agachado proyecta su sombra sobre las rocas del 2º plano.

INTERACCION SIMBOLICA

El objetivo consiste en llamar la atención sobre aquellos puntos en los que la mirada encuentra especial énfasis en la lectura del mural.

La luz crea recorridos visuales a partir de diversos gradientes dispuestos sobre el mural: primero hacia los tres hombres (los torsos, los pantaloncillos, los rostros ocultos) se sigue al puente de iluminación media de rocas grises y, finalmente, se llega al rojo intenso de escasa luz. Se regresa por el gris y retomamos al primer plano.

ANGULARIDAD

EN NIVELACION

La llamada de atención más fuerte la constituye un matiz rojo de gran intensidad en el cielo. También aparece en la figura de conjunto, aunque subordinado al amarillo.

En la figura de conjunto, los hombres tienen en sus torsos la mayor influencia del amarillo. También aparece en ligeros tintes en el cielo, en las ruinas de piedra de la esquina superior derecha y en la saliente de la izquierda.

EN AGUZAMIENTO

De acuerdo al criterio de complementanidad cromática de los matices primarios, el factor de aguzamiento lo introduce la ausencia del azul.

MATIZ

EN NIVELACION

El blanco ensucado de los pantalones, después de la intensidad del cielo rojo y luego de la calidez del amarillo rojo en la figura de los revolucionarios, viene a relajar la visión. La secuencia resultante en *La Trinchera* es una disminución gradual en las intensidades de matiz desde la zona superior hacia la inferior.

El Color

INTERACCION DEL COLOR

1er plano, EN NIVELACION

Amarillo domina en los torsos de los revolucionarios. Café / Gris, Rojo enfatizan la profundidad delineando los músculos.

Negro en los cinturones de los hombres.

Bianco en los pantaloncillos.

Gris, la cobja en la parte inferior, que se funde con el 2º plano.

2º plano

Gris se presenta con cierta vanidad de tonos, lo que permite la observación de los ángulos formados. La vanidad de color se da únicamente en la parte superior derecha donde hay una saliente de matiz rosado, luego en negro y finaliza en amarillo de tono similar al de los cuerpos en el 1º plano.

3er plano, EN AGUZAMIENTO

Rojo de gran intensidad en el cielo, en el que se distinguen ligeros tintes de amarillo. El rojo se prolonga en la parte izquierda y conforme se baja la mirada se convierte en rojo grisáceo.

La relación cromática de los planos indica:

1er plano AMARILLO

2º plano GRIS

3er plano ROJO

El gris del 2º plano forma un puente cromático neutral entre la secuencia del rojo y el amarillo de los planos más distantes entre sí.

ASIMBLACION CROMATICA

EN NIVELACION

La repetición del color funciona así: el amarillo en la figura de conjunto en cada uno de los tres hombres, el negro en los cinturones; y abajo, el blanco de los pantaloncillos. Todo ello favorece el realce de la unidad del conjunto al mismo tiempo que la unicidad de cada una de las partes.

La agitación de los guerrilleros, la dinámica.

Las posturas de los hombres dan la visión de un desplazamiento de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, comienza con el hombre de la izquierda y termina en la esquina inferior derecha en la figura del hombre agachado.

OBLICUIDAD

EN AGUZAMIENTO

La armazón de ejes que forman los esqueletos estructurales de las figuras humanas (fig 11) rehuye por completo la organización ortogonal, los ángulos formados por los ejes se sitúan excéntricamente. El dinamismo se percibe cuando los ejes que más pudieran acercarse a la línea horizontal van desplegándose en creciente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Otra tensión dirigida es hacia la parte superior: el fusil negro que sobresale de entre los cuerpos de los soldados, apuntando hacia el rojo del cielo.

Se tensiona en dirección a la zona inferior izquierda hacia donde apuntan los pies de los guerrilleros.

En la figura de 2º plano, en la esquina superior derecha, las salientes de las rocas apuntando hacia la misma dirección.

La tensión dirigida en La Trinchera parece expandirse desde la parte central hacia el contorno, dando el efecto dinámico de una tensión o estiramiento hacia casi todas las esquinas.

El abatimiento que refleja *La Trinchera*: la expresión

MODOS EVIDENCIADOS	CUALIDADES VISUALES
Las posturas de los hombres	EN AGUZAMIENTO: Los Esqueletos Estructurales, cuya armazón es oblicua, tensan a las mismas figuras que articulan.
Los rostros ocultos	EN AGUZAMIENTO: El Interés Intrínseco lleva la mirada hacia el Traslapo que ejerce sobre la zona del nivel más bajo de Luz en el primer plano: los rostros que no muestran los hombres.
Los músculos tensos de los guerrilleros, la angularidad en la figura de conjunto del primer plano	EN AGUZAMIENTO: Líneas de detalle apoyadas por el efecto de la Luz y el uso del Color, muestran una gran tensión en los músculos, los brazos, los pliegues de los pantalones
El contraste entre las figuras de primero y segundo plano	EN AGUZAMIENTO: Se da el efecto figura y fondo, en el que la figura de conjunto del primer plano que hacen los hombres, es apoyada por el Color y la Luz para ejercer el traslapo sobre la masa rocosa, instalándola en el segundo plano. Así, la representación de profundidad crea la duda: ¿el enemigo está adelante o detrás de los revolucionarios?
El horizonte visible en la parte superior	EN AGUZAMIENTO: El cielo tiene un Color rojo de gran impacto y una Ubicación en la zona más pesada visualmente, y al mismo tiempo presenta el menor nivel de Luz de toda la composición en <i>La Trinchera</i> .

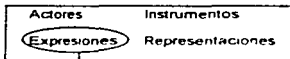
Anexo 2

ESQUEMA GENERAL DE LA INVESTIGACION

Se presenta el marco conceptual para abordar el estudio del mural desde un punto de vista comunicacional.

Capítulo 1
La Trinchera desde una perspectiva comunicacional

SISTEMA DE COMUNICACION



FORMAS DE EMPLEO DE LA COMUNICACION

- Informativo
- Reproductivo
- Contra comunicativo

Objeto de estudio de la comunicación

Se plantean los presupuestos teóricos que funcionarán como base para el análisis de la obra

Capítulo 2
La Trinchera como mensaje visual

TEORIA DE LA IMAGEN

Elementos de la imagen

- Equilibrio
- Forma
- Configuración visual
- Espacio
- Luz
- Color
- Dinámica
- Expresión

Niveles del mensaje visual

- Representacional
- Abstracto
- Simbólico

Se emplean aquellos presupuestos para la exploración del mural:

Capítulo 3
La Expresión icónica en La Trinchera

ANALISIS DE LA EXPRESION LA TRINCHERA

Se relacionan los productos del análisis para la proposición de un modelo de *La Trinchera*:

Capítulo 4
Un modelo de Expresión de *La Trinchera*.

