

Umberto Eco y Diego Rivera: hacia un modelo semiótico de análisis de la pintura de caballete

Umberto Eco and Diego Rivera: Toward a Semiotic Model for the Analysis of Easel Painting

Recibido: 16-09-13
Aceptado: 21-11-13

Alfredo Tenoch Cid Jurado

Departamento de Educación y Comunicación
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco,
México D.F., México
alfredo.cid.jurado@hotmail.com

Resumen

La reunión de dos figuras como son Umberto Eco y Diego Rivera en una reflexión sobre una semiótica visual aplicada al análisis solo puede ser posible, primero, si uno provee los modelos de análisis y, segundo, el corpus de análisis. La primera parte de esta reflexión resume de manera sucinta los postulados semióticos de análisis de las teorías aplicadas de Umberto Eco a la crítica literaria y a los mundos posibles. Posteriormente los modelos pueden ser llevados al campo de la visualidad en la pintura figurativa de caballete. La segunda parte centra su atención en un aspecto aparentemente descuidado de la obra del muralista mexicano Diego Rivera: se trata precisamente de su obra de caballete y de su predilección por pintar las flores llamadas Alcatraces (*Zantedeschia aethiopica*). Las pinturas y sus interpretaciones sirven de marco para poder comprobar la eficacia aplicativa de una semiótica de orientación peirceana en el estudio de la pintura figurativa.

Palabras clave:

Semiótica visual, Umberto Eco, Diego Rivera, pintura figurativa, análisis semiótico.

Abstract

The meeting of two figures such as Umberto Eco and Diego Rivera in a reflection on visual semiotics applied to analysis can only be possible if the analysis models and the corpus of analysis are provided. The first part of this discussion summarizes succinctly the semiotic analysis postulates of Umberto Eco's theories applied to literary criticism and possible worlds. Subsequently, these models can be brought into the visual field in figurative easel painting. The second part focuses on an apparently ignored aspect of the work by Mexican muralist, Diego Rivera: precisely, his easel work and his predilection for painting calla lilies (*Zantedeschia aethiopica*). The paintings and their interpretations provide a framework to test the effectiveness of applying a semiotic with a Peircean orientation to the study of figurative painting.

Keywords:

Visual semiotics, Umberto Eco, Diego Rivera, figurative painting, semiotic analysis.

1. Introducción

La llamada “semiótica de Umberto Eco” es controversial por el enfoque filosófico, por la perspectiva teórica inicialmente estructural y el viraje a la fenomenología peirceana, y por los modelos del siglo XX. Diego Rivera, por su parte, permite actualizar las posibilidades de la semiótica al acomunar sus modelos en un recorrido metodológico capaz de ofrecer instrumentos de análisis a uno de los autores plásticos más relevantes de la valoración de la pintura de caballete.

Las diversas fases componentes de su trayectoria en el plano de la teoría sugieren un recorrido que atraviesa niveles variados por su complejidad y por su alcance metodológico en las ciencias sociales y en las humanidades. La columna portante radica en un solo origen: la filosofía (Paolucci, 2010). Precisamente, la reflexión filosófica constituye el punto inicial en ese recorrido que va de la abstracción a la concreción del análisis específico y donde la semiótica se sitúa como su “brazo armado”¹. La revisión continua y la adecuación de aspectos teóricos a una enriquecida visión semiótica son su característica principal (Barbieri, Bassi, et al, 1992; Petitot, Fabbri, 2000). Ambos se agrupan para permitir un movimiento constante y seguir a los principales avances científicos y las propuestas filosóficas capaces de enriquecerla: el cognitivismo, la neurociencia, los estudios de la percepción, la *narratividad*, entre otros. El resultado se observa en las aplicaciones metodológicas y en la búsqueda creativa de objetos de estudio, generales y profundos al mismo tiempo, como han sido más recientemente la belleza (2004), la fealdad (2007), la lista como recurso retórico (2009), las tierras y los lugares legendarios como motivadores de representaciones visuales de espacios del imaginario (2013).

La aplicabilidad de su reflexión teórico filosófica no se limita a fenómenos específicos ni mucho menos a temáticas únicas circunscritas al campo académico. Su trabajo difícilmente se ha visto reducido a las aulas universitarias. Por el contrario, su mirada atenta se posa continuamente en la política, en la comunicación cotidiana, en la globalización y sus efectos evidentes, la traducción en sus variadas formas. A lo largo de décadas de ejercicio

periodístico se convierte en líder de opinión por una parte y la actividad desprendida de su labor como docente universitario ha permitido la constante formulación de instrumentos pedagógicos que trascienden la sola enseñanza de la disciplina.²

En ese marco, una revisión del desarrollo de una semiótica dirigida al fenómeno de la visualidad requiere de seguir un recorrido cognitivo a través de sus distintos escritos. Al atravesar las fases y los momentos constitutivos reflejados en sus principales obras, se obtiene la comprensión de los recortes de objetos tomados como estudio y a la sustancia material de cada sistema semiótico puesto bajo la lupa. De igual modo, resulta posible individuar las preguntas de estudio con las cuales ha sido interrogada la visualidad a partir de sus sustancias expresivas y distinguir cuáles han sido elegidas siguiendo el criterio predominante en su estudio: la comunicación de masas, los efectos sociales, la constitución de las lógicas textuales internas.

2. La visualidad y la semiótica

La semiótica visual posee un carácter construido, artificial, ya que se opone a una semiótica cognitiva de la imagen cuya tarea consiste en dar cuenta de las imágenes incluso mentales y no solo aquellas presentes en las representaciones visuales. Deriva entonces de la posibilidad articuladora de los sistemas de representación que constituyen a su vez verdaderas semióticas: la fotografía, la pintura, el cine, la gestualidad, etc. Desde una perspectiva post-estructuralista se trata de un “dispositivo visual articulado dispuesto a representar algo” (Greimas, 1978 [1994]). La parte material de un texto visual propone una serie de elementos plásticos orientados de manera tal, que son capaces de transmitir un significado específico gracias a una serie de principios como son la coherencia y la cohesión interna de esos elementos, tal y como se observa en un texto verbal.

La semiótica post-estructural suele ser más específica al hablar de visualidad y al entenderla como un “cuerpo de conceptos” susceptible de ser representado no importa cómo (con la ayuda de diversos simbolismos). Se trata no solamente de reconocer en el signifi-

1 Umberto Eco juega a menudo con esa frase, pronunciada en sus lecciones, en tertulias y en pláticas informales.

2 En un libro de 1990, Francesca Pansa y Anna Vinci, con un prefacio de Jacques Le Goff, reúnen una serie de opiniones y controversias respecto al hombre mediático, al periodista controvertido, al académico comprometido con los estudiantes y con la formación inculcada, al escritor de libros *best seller* (Pansa, Vinci, 1990).

cante plástico, en una idea de semiótica de planos³, su capacidad de “significar” gracias a la presencia de principios de organización, “sino en buscar comprender cómo significa y lo que significa” (Greimas, 1978 [1994, p. 37]).

El modelo resultante se basa en las investigaciones figurativas, las cuales constituyen un componente autónomo de la semiótica general y la necesidad de observar manifestaciones plásticas organizadas estructuralmente para permitir un reconocimiento figurativo con la clara intención de orientar un significado. Una semiótica a dos planos presupone la relación por medio de una función establecida por la relación entre esos dos componentes. Dicha relación puede ser arbitraria o manifestar un grado mínimo de arbitrariedad, lo que permite identificar, por ejemplo, fases intermedias que resaltan la presencia *semisimbólica* como estrategia para generar “efectos de sentido”. No obstante, la figura del intérprete queda bosquejada a través de la puesta en marcha de las funciones y la evidencia de su presencia en el texto es posible gracias al análisis realizado. La complementación necesaria al modelo post-estructural ha permitido el campo de acción a una semiótica centrada en efectos pragmáticos del individuo intérprete y a descubrir su relación con la cultura circundante que permite la puesta en marcha de las competencias necesarias para el reconocimiento del nivel semántico en un texto de carácter visual.

3. El proceso de interpretación y el modelo de análisis

La semiótica de Umberto Eco carece de un modelo de análisis único y focalizado al solo estudio de las representaciones visuales, tal y como podría encontrarse en otras escuelas. Las razones de peso recaen en la posición pragmática del semiólogo italiano y seguramente se deben al posicionamiento de modelos en semióticas afines, como aquellas de derivación estructuralista. Sin embargo, la existencia de una concepción triádica, que incluye al sujeto intérprete, posibilita la inserción de problemáticas externas al texto y ensancha la oferta de posi-

bilidades que puedan focalizar el análisis desde una perspectiva “textocéntrica”. La semiótica desarrollada por Eco, fundamentalmente literaria en sus acciones aplicativas (1979, 1990, 1992, 1997, 2002) lega una serie de elementos capaces de enriquecer un modelo de análisis para los textos de carácter visual: las nociones de *lector ideal*, *lector modelo* (1979), la *intetio autoris, operis y lectoris* (1990), la noción de *enciclopedia* (1975), la inferencia y la *cooperación textual* (1979, 1994), el uso y la interpretación (1979, 1990).

Cada uno de los conceptos permite reconocer una especial mirada semiótica con una doble función: por un lado, mirar la obra como un *constructor* de operaciones lógicas por desenmarañar y, por el otro, analizarla en sus efectos previstos. Los nexos entre reflexión literaria y arte, por ejemplo, instituyen un patrón comparativo de los comportamientos literarios del análisis en la lectura de comprensión de un texto y destacan su similitud con la interpretación de una obra de arte. En 2000, Umberto Eco participa como un activista en la construcción de la idea de “Europeidad” y entre sus muchas reflexiones se cuentan diversas aproximaciones al arte.

El catálogo de la exposición *L’ombra della ragione*, concluye con una definición semiótica de *epifanía*: “Con la poética dell’epifania si vagheggia a un estasi che si produce di fronte alle cose di questo mondo”⁴ (Eco, 2000, p. 24). Se entiende como proceso resultante de una obra de arte en relación a un texto literario a partir de una experiencia de carácter personal en la recepción. Las referencias son totalmente literarias a partir del cambio interpretativo entre admirar una obra de Kandinsky y modificar la comprensión de su pintura después de leer “De lo espiritual en el arte”. James Joyce, Cesar Pavese, Thomas Mann expanden la comprensión de dicho proceso gracias al enfoque de la obra por medio de un doble comportamiento: la descripción al interior de su esencia como literatura y la búsqueda del efecto mostrado hacia el lector por parte del autor.

El pensamiento cuya base sostiene la semiótica de Umberto Eco, no descuida del todo las distintas manifestaciones de visualidad como lo muestra su continua preocupación por la televisión, el cine, los objetos y la ar-

3 Los planos se identifican a través del modelo biplanar propuesto por Ferdinand de Saussure y formado por un plano del significado y un plano significante, enriquecido en sus niveles internos considerando la *forma* y la *sustancia* como componentes de cada plano. Las adecuaciones posteriores lo denominan el *plano del contenido* gracias a la carga semántica única que cada signo es capaz de llevar y el *plano de la expresión*, que remite al vehículo que transporta ese significado.

4 “Con la poética de la epifanía se contempla en un éxtasis que se produce frente a las cosas de este mundo” [T. de A.] (Eco, 2000, p. 24).

quitectura, además del arte. Un modelo de análisis que requiera de incluir sus principales reflexiones, debe observar atentamente los aspectos expuestos a lo largo de su obra semiótica: a) la diferencia entre autor y obra en la fase de la interpretación; b) las formas individuales de mirar que sitúan un sujeto como el alguien que realiza las conexiones signílicas de la interpretación, c) los procesos cognitivos puestos en marcha al momento de activar la interpretación. La elección de algunos aspectos sobresalientes hace posible un seguimiento a lo largo del desarrollo diacrónico, en la continua evolución de una semiótica específica. Sin duda la idea de *enciclopedia*, de *intenciones* como guías interpretativas, de prisiones cognitivas para la interpretación, son todas preocupaciones legítimas en la obra del semiólogo italiano.

La **capacidad interpretativa** resulta de las competencias presentes en el individuo en su calidad singular y en la de sujeto social. En un escrito pionero de 1958, Umberto Eco se introduce en una reflexión acerca de la definición del arte, concretamente en el problema de la obra abierta. La apertura interpretativa de la obra de arte permitirá conceptos posteriores, los cuales irán adquiriendo la modelización necesaria para la comprensión del circuito comunicativo que interesa a la imagen. En sus inicios, Eco advierte cualidades en la obra de arte capaces de asentarse en dos características: el hecho comunicativo por una parte y el diálogo interpersonal por la otra (Eco, 1958 [2002, p. 162]).

Es importante la noción de "obra" como unidad capaz de centrar el nudo de las problemáticas, aquellas surgidas en la discusión del arte en la segunda década del siglo pasado y las que devienen en la maduración de una teoría de la recepción. La obra supone la existencia de dos elementos componentes que Eco considera aspectos implícitos; en primer lugar, aquella donde "el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido" (Eco, 1958 [2002, p. 161]).

La individuación de sus aspectos constitutivos subraya la presencia implícita del autor con una intención definida y piensa ya en la existencia de un receptor. Este último, ha sido bosquejado a través de su respuesta, ya que debe ser capaz de deleitarse con sus contenidos. En segundo lugar, Eco coloca al

objeto [que] es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia

formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles. (Eco, 1958 [2002, p. 162])

La obra de arte producida en relación con el individuo supone la acción de "gustarla" en tanto que objeto de placer. Es importante el perfil trazado para su acción interpretativa, ya que incluye el bagaje individual del sujeto, el contexto y la circunstancia. No obstante el carácter deconstruccionista implicado en algunas lecturas realizadas por otros autores a la noción de *obra abierta*, se hace hincapié en el rasgo de "fidelidad con respecto a la obra" además del carácter "personal" del acto de interpretar.

Los años 70 son ricos en aproximaciones metodológicas al fenómeno de la imagen, pues la idea de separar una imagen conceptual de una representación visual va tomando forma al momento de idear modelos de corte analítico en la solicitud continua exigida a la disciplina emergente. Un modelo delineado desde la perspectiva de la semiótica de Charles S. Peirce surge a partir de una contraposición a una tendencia inicial reflejada en una visión ligada a un paradigma de corte lingüístico. Se contraponen al hecho de individuar unidades mínimas de significado como aquellas presentes en la lengua natural porque "no todos los fenómenos de comunicación pueden explicarse con categorías de la lingüística" (Eco, 1970 [1984, p. 23]). En el texto "Semiología de los mensajes visuales" Eco alerta acerca de la distancia que debe tomarse con respecto a un *savoir faire* que compromete la esencia de la comunicación visual. Para el estudioso italiano, el alcance previsto es mayor pues, "una semiología [semiótica] de las comunicaciones visuales podrá constituir el punto de partida para la definición semiológica de los demás sistemas culturales (...)" (Eco, 1970 [1984, p. 24]).

El estudio de la obra visual requiere entonces de concebir el proceso como parte de una operación cultural en sus dos posibles momentos: el de la *producción* y sobre todo en el segundo, el de la interpretación que pasa por el *reconocimiento*. Es por ello que surgen los *códigos de reconocimiento* (Eco, 1970 [1984, p. 30]) y la sistemática presencia de la *convención*, entendida como la regulación de todas las *operaciones figurativas* (p. 33) que dan origen a la *imagen convencional* (p. 32). Otros aspectos nutren la reflexión pero la pertinencia metodológica

lleva a desechar aquellas menos ricas para la contribución analítica al momento de no responder, por ejemplo, a cuestiones derivadas de la comunicación audiovisual. No obstante, retomar el carácter analítico y sintético de los códigos al momento de la sobreposición requerida en determinados procesos comunicativos, ayuda a explicar la interacción entre sistemas y subsistemas. Precisamente el proceso de sobreposición funciona gracias a que

a menudo un código se articula adoptando como figuras los sintagmas de un código más analítico, o que, por el contrario, un código considera como sintagmas, término último de sus propias posibilidades combinatorias, las figuras de un código más sintético. (Eco, 1970 [1984, p. 57])

El fenómeno es claro en un código de sordomudos basado en una lengua natural, pero la imagen presente en las nuevas tecnologías recurre con frecuencia a la sobreposición, al respetar el criterio de economía del proceso comunicativo, es decir, más con menos como se observa actualmente en la comunicación directa e inmediata en las redes sociales.

El mirar adecuando a los cuadros interpretativos definidos por la cultura de proveniencia y de la formación individual constituye la **capacidad cognitiva** de ver. La noción de "iconismo ingenuo" surge de una aproximación derivada y sistematizada de la teoría cognitiva de Charles S. Peirce. En 1975, el "Tratado de semiótica general" incluye un apartado con la clara tarea de describir la relación icónica de un signo, con una serie de determinantes de carácter simbólico y cultural.

El único modo de conseguir que siga siendo válida la primera definición [el signo como resultado de una función semiótica] es mostrar que incluso en el caso de los signos motivados la correlación se plantea mediante convención. Evidentemente, en este caso el centro del problema lo constituye el concepto de 'convención' que no es coextensivo al del 'vínculo arbitrario', pero en cualquier caso es coextensivo al del vínculo CULTURAL. (Eco, 1976 [2000, p. 287])

La noción de **iconismo ingenuo** en tanto que da respuesta a un texto visual impulsando convenciones ajenas a él, se activa al momento de la interpretación y radica esencialmente en establecer una relación entre un signo representado y una lectura más específica, más acabada. Dicha lectura será dictada por una serie de pre-

suposiciones que determinan el tipo de relación, sin importar si ese nexo es el resultado de conocimientos extraños al signo representado y si la interpretación obedece a un modo distinto de ver el mundo. Los problemas de *iconismo ingenuo* pueden derivar en tipos específicos de respuesta: *etnocentrismo*, *hipercodificación*, *hipocodificación*, por citar los más comunes (Eco, 1976 [2000], Cid Jurado, 1999). Los tipos de iconismo ingenuo relevados por Eco son una muestra del proceso de relación signica común a esos casos, sin embargo alertan de una posibilidad de lectura mediada por lo que se quiere ver, lo que se puede ver, lo que se sabe ver (Cid Jurado, 2011).

Un escrito posterior, de 1977, señala la presencia de dos modos de interpretación con respecto al carácter visual de una imagen, en este caso, una fotografía. La primera se refiere a una interpretación de tipo "tradicional", donde "la vida es vivida como una obra de arte" (Eco, 1977 [1986, p. 293]). La segunda, en su operar

nos obliga a algunas reflexiones más: la obra visual (cine, video, imagen mural, cómic, fotografía) forma parte ya de nuestra memoria: Lo cual es bastante distinto y parecería confirmar una hipótesis ya conocida de que las nuevas generaciones han proyectado como componentes de sus comportamientos una serie de elementos filtrados a través de los medios de comunicación de masas (algunos de ellos procedentes de las zonas más inaccesibles de la experiencia artística de este siglo). (...) hasta qué punto lo vivido (amor, miedo, esperanza) ha sido filtrado a través de imágenes 'ya vistas'. (Eco, 1977 [1986, p. 393])

Las dos interpretaciones funcionan como una dicotomía capaz de explicar modelos interpretativos a partir de una imagen. La tradicional entiende un sentido literal, cerrado y fundamentalmente contemplativo, mientras la segunda pone en marcha la **conexión inter-semiótica** de un ejercicio interpretativo basado en la relación de unidades semánticas interconectadas a fin de manifestarse al momento de ser invocadas por nuevas imágenes. Aparece además lo narrativo de la imagen en su capacidad de remitir a una historia previa, la imagen constituye de ese modo un signo que invoca el contenido semántico de una historia anterior y revive en las condiciones que reenvían a la imagen con otras previas para asociarse, en conexión lógica, a una nueva lectura.

La reunión de los conceptos destacados en este apartado sugiere una serie de pasos a través de los cuales es posible analizar un texto visual desde una semiótica

de la imagen. El modelo se inscribe en una pragmática del texto (Paolucci, 2007), una semiótica de la cultura (Lorusso, 2010) y los nexos metodológicos con una semiótica post-estructural son destacados por Eugeni (2004).

4. Contexto y circunstancia en la pintura de Diego Rivera

Esta segunda parte del artículo versa entonces sobre la plástica figurativa y su posibilidad de estudio a través de una semiótica de corte interpretativo y cognitivo como la que desarrolla Umberto Eco. *El vendedor de Alcatraces* (fig. 1) es una obra de caballete realizada por Diego Rivera en 1941; su importancia como objeto de análisis radica en algunos puntos fundamentales. La obra de Rivera más conocida son los murales dispersos en varios edificios públicos en la ciudad de México, en algunas ciudades de Estados Unidos como Detroit y en otras partes del mundo. Una parte considerada de menor importancia es la obra de caballete, la cual reúne fundamentalmente retratos de personajes de la época. Sin embargo, en este grupo podemos situar importantes pinturas con propuestas dirigidas a la competencia del lector sobre las cuales es pertinente implementar un dispositivo analítico con el propósito de evidenciar las lógicas internas de la obra.

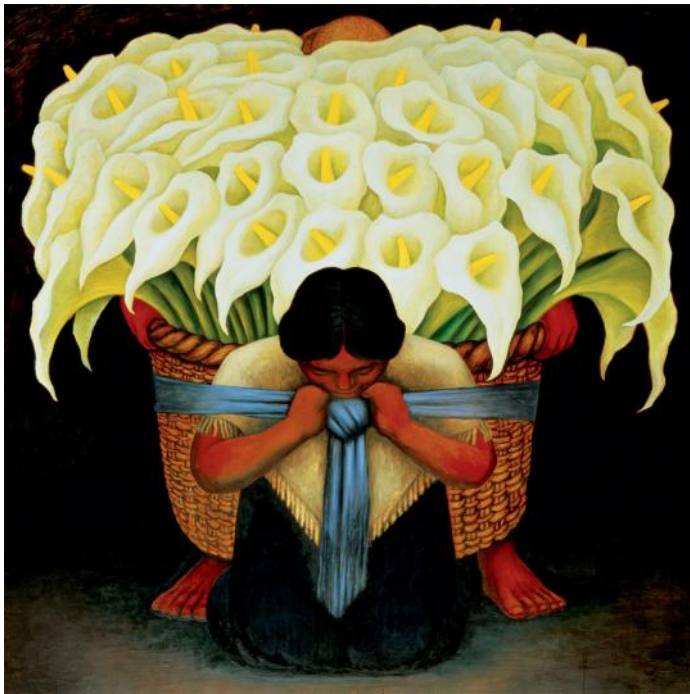


Figura 1

Existen dos temáticas presentes en el cuadro, a fin de conducir las sucesivas interpretaciones: los alcatraces y los indígenas. El primer caso trata de un elemento plástico y figurativo continuo en la producción del autor: las flores consideradas patrimonio natural de México son los alcatraces, no obstante la dalia sea la flor nacional:

De la pintura de Diego, soy amante de sus alcatraces; de esas gotas de sol acurrucadas en conchas nacaradas; de esos tallos jugosos que brotan junto a las fuentes para entonar, como trompetas de advenimiento, el triunfo de la vida. (Aguirre en García Barragán y Schneider, 1986, p. 14)

Un segundo elemento temático es la representación visual del indígena mexicano como sinécdoque del pueblo, figurado en diversas facetas de su cultura y vida cotidiana. Su importancia es al mismo tiempo conceptual y temática, además de recurrente en los motivos de su obra general. Rivera afirma en una entrevista realizada por Elena Poniatowska:

Antes de la producción del muralismo mexicano, la pintura monumental exaltaba invariablemente a los héroes, a los grandes capitanes o grandes gobernantes. El pueblo solo aparecía como un fondo anónimo o cuando mucho en el papel del coro de una tragedia griega. (Rivera Poniatowska, en García Barragán y Schneider 1986, p. 174)

Las representaciones de alcatraces pueden ser agrupadas en tipos, de acuerdo al valor composicional de una obra de caballete: a) *valor semántico adjetivo*, donde el alcatraz forma parte de una categoría más general como 'flor', 'naturaleza', 'mexicanidad'. El cuadro *Festival de las flores* de 1925, óleo sobre lienzo, 147.3 x 120.7 cm, expone dicha función y se encuentra en Los Ángeles County Museum (fig. 2).

b) *valor semántico sustantivo*, el cual determina al alcatraz como el significado fundamental de la pintura, tal y como aparece en *Desnudo con alcatraces* de 1944, óleo sobre aglomerado, 157 x 124 cm., en la Colección Emilia Gussy de Gálvez (fig. 3).

c) *valor sintáctico adjetivo*, que otorga al alcatraz una función contextualizante o meramente escenográfica sin valor semántico trascendental, como muestra el *Retrato de Natasha Zakólkowa Gelma* de 1943, óleo sobre lienzo, 115 x 152 cm., de la Colección Jacques y Natasha Gelman (fig. 4).

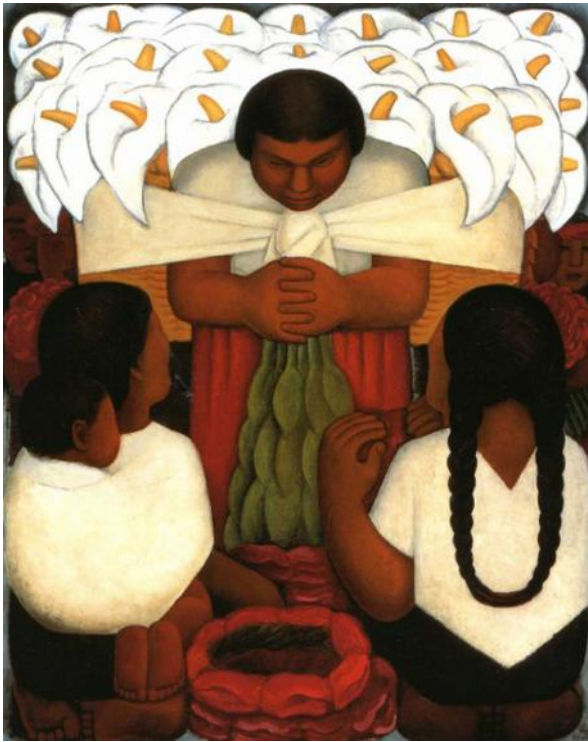


Figura 2



Figura 3



Figura 4

Y por último, d) *valor sintáctico sustantivo*, que muestra al alcatraz expresando su significado de flor y como parte de la composición del cuadro. En su valor de sustantivo adquiere protagonismo pero no determina el significado total de la obra como se advierte en uno de los paneles diseñados para en centro nocturno *Ciro's* y del cual se hicieron después tarjetas postales (fig. 5) a partir de fotografías tomadas por Manuel Álvarez Bravo (Rivera y Coronel 1993, p. 332).

Las cuatro posibilidades semánticas del alcatraz prefiguran el comportamiento general al erigir temáticas reiterativas y frecuentes, las cuales describen el estilo individual del pintor.

ción, actúan de manera coordinada para poder establecer las condiciones de interpretabilidad.

2. El segundo reúne a los **conocimientos y competencias** necesarias e indispensables para poder realizar las conexiones lógicas a partir de las cuales será viable realizar las conexiones entre mundo posible y mundo real, la verosimilitud, las condiciones de verdad (Eco, 1976, 1979 [1987]).
3. El tercero se refiere a las **operaciones interpretativas** sobre las cuales se realizarán previsiones como prefiguraciones de un mundo posible y que, poco a poco, se convertirán en paseos inferenciales. Cada paseo supone la búsqueda de



Figura 5

5. El caballete de Diego Rivera y el modelo de análisis

El vendedor de alcatrazes (fig. 1) se sitúa en el caso tipificado anteriormente con *valor semántico sustantivo* pues las flores llevan un valor protagónico reflejado en la estructura compositiva de la obra. Lo anterior le confiere una presencia manifiesta en un perfilado cromático, distributivo, posicional, volumétrico. El cuadro, en tanto que texto visual, debe pasar revista de los siguientes componentes:

1. El primero vincula los **materiales gráficos** donde forma, posición, color, luminosidad, distribu-

premisas probables ante unidades semánticas visuales en conexión lógica entre sí e incluso fuera del texto. El siguiente paso consiste en recurrir a cuadros comunes e intertextuales gracias a los cuales es posible plantear abducciones, contrastarlas y proseguir en el recorrido lógico-visual hasta llegar al conocimiento transmitido en la obra (Eco, 1979 [1987]).

El proceso analítico consiste en individuar las fases como momentos y en realizar las observaciones necesarias, catalogar su funcionamiento y proceder a reconectar los elementos para comprender su estrategia textual.

Los materiales gráficos exigen la distinción entre los componentes plásticos: las líneas, los trazos, las formas, las texturas, la distribución en el lienzo. Cada componente mínimo actúa como pieza de ensamble en una sobreposición de significados. La unidad cromática, por ejemplo, se articula adoptando el valor de figura y se conecta con un sintagma de un código más analítico: el color blanco y la forma de cono invertido en contraste con un pequeño cilindro puntiagudo de color amarillo establecen las marcas necesarias para poder leer [alcatraz]. El verde contrasta con el blanco como parte constitutiva pero carece del valor semántico de base con el cual la ecuación blanco=alcatraz se hace posible; su presencia en la superficie del cuadro es por ende menor a la que ocupa el color de las flores.

Otro elemento de síntesis parte del color ocre del cesto pero se integra a otro elemento plástico como es la representación del tejido del material gracias a las formas de [áspero] que van a contrastar con la piel de los personajes. Los colores de la ropa de los sujetos actúan de manera individual pero complementaria, pues el huipil claro se opone al negro de la falda y del chal, las diferencias de color remiten a una convención de vestimenta indígena. El sombrero entra en la misma categoría del material del cesto, por lo que debe poseer un elemento de unión semántica y establecer una unidad plástica de representación, la unidad distintiva se logra por medio del tamaño de la representación del tejido: más pequeño=sombrero, más grande=cesto. Las partes de los cuerpos representados muestran unidad cromática, morfológica y de dimensión.

El siguiente nivel se localiza en la disposición del sentido plástico, la cualificación mantiene dos universos en contraste: el mundo vivo y natural y el mundo no vivo y artificial. Sin embargo, lo animado se limita al cuerpo de los dos seres humanos. Las flores han sido cortadas y se acercan a su inminente muerte y el tejido en paja es de material natural pero se encuentra muerto, lo mismo sucede con los materiales de las telas de la vestimenta. No obstante, el cuidado en el equilibrio no conduce a una cadena de significantes más compleja, por lo que las dicotomías vivo/muerto, natural/artificial son válidas sólo en este plano.

Son otros elementos los que cargan con una mayor significación como, por ejemplo, la espacialización. El espacio se divide en: arriba y abajo, al frente y detrás, centro y periferia. El centro lleva la mayor carga de luz sugerida, mientras que la periferia es oscura y encuadra al sujeto de la pintura. La parte superior del cuadro contiene a los alcatrazes, los cuales cubren casi la mitad de la superficie del lienzo y se ven coronados por el sombrero, el cual delata o supone la presencia de un hombre; el título del cuadro

lo confirma. En las posibilidades combinatorias, las figuras de un código más sintético se entrelazan y se unen para alcanzar un significado de mayor profundidad: la parte frontal muestra a una mujer hincada en lo que parece ser una posición previa a levantarse. En la parte posterior se localiza un hombre, pero el advertir su existencia es posible únicamente si se establece un nivel *indicial* o *indexical*, donde manos, pies y sombrero apuntan hacia el mismo significado: un hombre.

El paso al uso de competencias y conocimientos, ya sean brindados por el texto o presupuestos en su existencia y adquiridos antes de la lectura, lleva a un reconocimiento de los objetos figurados y su constitución en operaciones figurativas. Dichas operaciones son susceptibles a ser identificadas en su potencial semántico circunscrito al cuadro en cuestión: el cesto lleno de flores, la mujer que lo carga y el hombre situado detrás de ella. Cada una de las imágenes conceptuales presentes en el cuadro obedece a *imágenes convencionales*, las cuales actúan de garantías para el reconocimiento: un cesto de flores, dos indígenas mexicanos. Su recuento y posición jerarquizan la complementación, gracias a la indicación didascálica ofrecida por el título, para lograr constituir el pegamento semántico con el cual hay coherencia y cohesión en el texto.

La siguiente fase propone un relato al interior del cuadro, se trata de una *narratividad* con el propósito de conectar los elementos plásticos apenas enumerados en posición de alcanzar el significado total de la obra. Las acciones devienen en pasiones, y pueden ser internas o externas al texto; en este caso, la sugerencia posicional del individuo hombre con respecto al individuo mujer es una acción entendida como de ayuda. El primero auxilia a la segunda para levantarse, aunque no existen mayores refuerzos que apunten en la misma dirección semántica, se trata de la única acción posible apoyada por las fuentes visuales del cuadro. Solo la posición de los brazos de la mujer y la tensión de su chal se dirigen en esa misma dirección pero sin la fuerza semántica contundente.

Las operaciones interpretativas parten del reconocimiento de un rol narrativo por parte del espectador con respecto a lo narrado. La tarea consiste en llenar los intersticios o espacios en blanco sugeridos y proyectos en relaciones de tipo causal: antecedente-consecuente, causa-efecto, antes-después, anterioridad-posterioridad. La intención de la obra, *intentio operis*, radica en un reenvío a una situación de interpretación de la imagen por parte del espectador. Es necesario, frente a la imagen representada, dotar de significado al conjunto de *cuadros comunes* puestos a interactuar y sugerir a quien mira, paseos inferenciales; el vendedor no es visible salvo

a través de los signos visuales que apuntan a su existencia: sombrero, manos y pies. La mujer se encuentra arrodillada y pudiera estar levantándose o bien depositando en el suelo el cesto con la ayuda del hombre. Las conexiones que sugieren “levantarse” pueden apuntar hacia un significado opuesto al de “depositar la carga en el suelo”. Lo anterior hará recaer en una decisión individual el proceso de “desambiguación” que el texto deja abierto.

Precisamente, es necesaria en esta fase una confrontación epistémica para poder efectuar la construcción del juicio de verdad. Se trata de oponer de manera lógica los conocimientos y las competencias presentes en cada espectador donde la posición de objetos y personas figuradas, la disposición espacial de los elementos plásticos, los valores simbólicos evidentes y “ocultos”, se convierten en signos interpretables capaces de generar cadenas de interpretantes⁵ hacia una semiótica abierta. El signo artístico implícito en la obra cumple así su cometido de despertar el goce estético mediante la concatenación del texto propuesto con textos pre-existentes y con el conocimiento que permite tejer los lazos de conexión lógica.

6. La *intentio* como estrategia interpretativa. Del uso al abuso del texto

Las perspectivas desde la *intentio*⁶ revelan las lógicas conectadas con las intenciones del autor al pintar su obra, además de las emanadas de la obra en el proceso de convertirse en arte y de las intenciones del lector. Cada nexa o conexión lógica será producto de la presencia de señales en el texto. La *intentio lectoris* revela sin duda dos posibles aperturas interpretativas: la *hipercodificación* y el *iconismo ingenuo*. La siguiente interpretación, obtenida de un blog⁷, centra su atención en el cuadro en cuestión y revela los nexos entre “lo que se sabe” y “lo que se quiere y se puede ver”. El proceso puede ser

originado por una serie de conexiones poco probables o más o menos probables en un marco de verdades entre lo que se sabe del pintor, su historia personal, su filiación política, además del grado de pregnancia y de empatía por parte del lector.

Creo que la escena representa la vida real en lugar de una imaginación. Hay personas haciendo trabajo cotidiano que da una experiencia real de la vida de esta sociedad. Por consiguiente, la situación en la pintura es verosímil.

Pienso que la escena es una percepción y visión del artista. La [sic] representa la ideología socialista que el artista quiere comunicar. La mujer está cargando un cesto de flores en lugar de otras cosas más pesadas. Es posible que sea porque el artista es un socialista y quiere la situación mejor para los trabajadores. La persona quien está ayudando también, probablemente, es resultado de este. El artista ha mostrado con éxito como los trabajadores trabajan y ha añadido [sic] su opinión personal de apoyo lo cual hace que la carga sean menos pesada. Entonces, a mí me parece que la pintura es una combinación de la realidad y el pensamiento optimista.

Sin embargo, hay muchas maneras para interpretar esta pintura y depende de las personas que interpretan. Por ejemplo, me gusta esta pintura también porque es muy simple y fácil para interpretar. No es como un arte moderno que tiene significados ocultos. También, me gusta que no sea una representación feminista pero muestra apoyo para las mujeres.

En el proceso de recepción, se crean nexos con elementos relacionales de tipo universal depositados en

5 Se trata de una cadena de signos donde un signo interpreta a otro. Cuando esas cadenas se institucionalizan y crean un hábito forman un *criterio de interpretancia* (Eco, 1984).

6 La *intentio* revela una relación entre autor, obra y receptor. Acerca de esa relación, Umberto Eco escribe “[...] cuando se produce un texto, no para un destinatario concreto sino para una comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones sino según una compleja estrategia de interacciones que implica también a los lectores, junto a su competencia de la lengua como patrimonio social. [...] a toda la enciclopedia que se constituye a través del ejercicio de esa lengua, o sea, a las convenciones culturales que esa lengua ha producido y a la historia de las precedentes interpretaciones de muchos textos, incluido el texto que el autor está leyendo en ese momento.” (Eco, 1990 [2000, pp. 124-5]).


7 <http://dristy.lacoctelera.net/post/2009/07/07/el-vendedor-alcatraces-diego-rivera>

el discurso interpretativo para funcionar como unidades de descripción tales como: “escena de la vida” y “verosímil”. Cada unidad descriptiva refleja un proceso de semiosis basado en presuposiciones lógicas de carácter general pero ajeno a una sustentación presente en la manifestación pictórica del cuadro. Las conexiones pertenecen entonces a un universo de la enciclopedia individual del sujeto intérprete que se basa en *cuadros interpretativos* preestablecidos y radicados en un imaginario desprendido del conocimiento del autor y del resto de la obra.

La relación entre el elemento de unidad visual y la unidad de interpretación entendida como signo interpretante más acabado, es el resultado del proceso de la lectura a través del cual se conecta una unidad significativa con un posible significado. Dicha conexión es capaz de proporcionar una versión coherente de significado holístico a fin de dotar de sentido a la obra en su totalidad.

El cuadro 1 separa por columnas las unidades que componen la cadena de interpretantes, la cual inicia a partir de la unidad visual presente en la obra y los significados desprendidos en la relación lógica que lleva a la interpretación final.

“La carga del cesto” con “la visión socialista” genera a su vez una conexión signífica simbólica fundamentada supuestamente en un acuerdo social de lectura donde las flores requieren de un opuesto “más pesado” que no se distingue visualmente. Esa oposición genera un valor positivo como *signo interpretante final* con el cual el sujeto *intérprete* lee: “él que carga” y su representación se convierte en una representación del pensamiento socialista. La conexión se fundamenta en supuestos inexistentes y no refrendados por los motivos visuales del cuadro. Un caso de “iconismo ingenuo” se advierte cuando se mira “lo que se quiere ver”. El problema radica en la nula explicación del acuerdo a partir del cual una serie de convenios sociales permiten establecer dicha relación y menos aún se especifica de qué manera; cualquier espectador es capaz de mirar el mismo contenido y seguir la misma relación lógica. Para establecer una interpretación, el sujeto debe seguir un criterio de *interpretancia* en donde el cuadro activa los acuerdos de base para realizar esa lectura: una mujer cargando en sus espaldas un cesto de alcatraces y un hombre colocado atrás de ella.

| Unidad visual | Unidad de interpretación | Relación interpretativa | Tipo de relación |
|---|--|--|--|
|  | <p>“Trabajo cotidiano”</p> | <p>“Vida real, verosímil”</p> | <p>Icónica</p> |
| <p>[Carga contenida en el cesto]</p> | <p>“cargando un cesto de flores en lugar de otras cosas más pesadas [...]”</p> | <p>“Ideología socialista”</p> | <p>Simbólica (hipercodificación)</p> |
| | <p>“Trabajo”</p> | <p>“la carga sea menos pesada”</p> | <p>Icónica (hipercodificación)</p> |
| | | <p>“[...] una combinación de la realidad y el pensamiento optimista”</p> | <p>Simbólica (hipercodificación)</p> |

Cuadro 1

7. Conclusiones

El presente modelo constituye un ejercicio de aplicación a partir de algunos aspectos provenientes de la semiótica de Umberto Eco, inspirada en problemáticas derivadas de los textos literarios. Su dimensión es textual, ahí donde el texto podría ser considerado la manifestación verbal por excelencia y además su principal producto. La posibilidad de extender aspectos fundamentales de los comportamientos entre autor-texto-lector fundamenta su importancia. Una pragmática del texto, a fin de responder a la explicación del signo en su relación con sus sujetos usuarios, manifiesta una realidad omnipresente en cualquier tipo de texto, aun en aquél considerado producto de una forma metafórica de expresar la unidad comunicativa que supone. El texto literario prevé a su lector del mismo modo que un cuadro a su espectador, una comedia situacional a su televidente, un discurso político a un posible elector. Las conexiones contenidas en el texto operan a partir de relaciones lógicas, de nexos entre un mundo circunstante, un individuo convertido en intérprete y un texto, verbal, visual, audiovisual, regido por una estrategia interna y con una función comunicativa específica.

Si bien el tipo de aproximación metodológica desarrollada en el presente trabajo supone un proceso de análisis aplicado a una pintura figurativa, las relaciones operan de manera similar a otros tipos de texto visual: la fotografía, el grabado, los murales, etc. El funcionamiento textual puede incluso trascender la limitante del lenguaje que lo sujeta, del sistema del cual sigue normas y reglas, de los contextos y circunstancias que determinan los cronotopos de lectura, de la comprensión y de la interpretación. La interpretación resultante debe, por consiguiente, ser señalada como el conjunto de operaciones lógicas previstas por el texto y recuperadas por el receptor a partir de las indicaciones activas por él. El paso siguiente consiste en destacar el juicio valorativo mostrado por el reenvío de la imagen a referentes fuera del cuadro, presentes en la información enciclopédica. Gracias a ese continuo remitir, es posible hablar de una confrontación epistémica e incluso ontológica al momento de revisar los propios valores trascendentales.

Establecer la base para un modelo analítico a partir de las fases seguidas en este trabajo permite reconocer un criterio pedagógico presente en la obra de Eco. El cambio, en la posición del observador analítico hacia un receptor, supone no solo la destinación del enramado estratégico empleado en la construcción del sentido, sino la existencia de la obra como generadora de su pro-

pio significado, además de la presencia intencional del autor. Cada una de esas fases ofrece un enriquecimiento a la obra a partir de niveles diversos: la *verosimilitud* al momento de crear un mundo posible a partir del mundo real, la *competencia* semántica fragmentada en niveles, cada uno de ellos garante de un camino interpretativo, el *acto de cognición* al mostrar elementos de un nuevo mundo o su forma de representarlos gracias a la posibilidad de descubrirlos.

La comprensión de la diferencia entre un uso y una interpretación radica en el acto de la recepción, si bien no permite saber cuál de todas las interpretaciones es la mejor, proporciona las herramientas necesarias, gracias incluso a "un par de reglas" (Eco, 1979 [1987]), para saber cuál es una mala interpretación. La imagen colocada en un proceso hermenéutico que traiciona las reglas de la economía, de la literalidad, de la univocidad, de la no paranoia podrá seguramente violentar el sentido literal de la obra. Será utilizada con fines distintos a los que marca la intención del autor, de la obra misma y del lector que ha establecido un contrato de aceptación con los postulados meticulosamente depositados al momento del acto de su creación. Esa imagen se habrá convertido en un texto abierto privado de su derecho original a comunicar y a mantener su fidelidad a la función que motivó su nacimiento.

Referencias

- Barbieri, Daniele; Bassi, Bruno. (1992). *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. (1958). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
- Eco, Umberto. (1970). Semiología de los mensajes visuales. En Metz, Christian, Eco, Umberto, Et al., *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, pp.23-80, 1982.
- Eco, Umberto. (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1995.
- Eco, Umberto. (1977). La fotografía. En, Eco, Umberto, 1986. *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen, pp.23-80.
- Eco, Umberto. (1979). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen. 1987
- Eco, Umberto. (1984). *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona: Lumen.

- Eco, Umberto. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eco, Umberto. (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, 1997.
- Eco, Umberto. (1994). *Seis paseos en los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen. 1997.
- Eco, Umberto. (2000). "Per l'ombra della ragione" En *L'ombra della ragione. L'idea del sacro nell'identità europea del xx secolo*. Bolonia: Galeria d'Arte Moderna Bologna.
- Eco, Umberto. (2002a). *Sobre la literatura*. Barcelona: RqueR Editorial.
- Eco, Umberto. (2002b). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (2009). *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (2013). *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*. Milán: Bompiani.
- Eugeni, Ruggero. (2004). *Análisis semiótica dell'immagine. Pittura, ilustrazione, fotografia*. Milán: ISU Università Cattolica.
- Cid Jurado, Alfredo. (1999). *Il glifo come problema di interpretazione e traduzione culturale*. Tesis de Doctorado. IX ciclo. Università degli studi di Bologna, Italia.
- Cid Jurado, Alfredo. (2011). "La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma". En *Revista Antropología. Boletín Oficial del INAH* núm. 89, *Imagen y mirada multidisciplinaria*.
- García Barragán, Elisa; Schneider, Luis Mario. (1986). *Diego Rivera y los escritores mexicanos. Antología tributaria*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Greimas, Algirdas Julien. (1978). *Semiótica figurativa y semiótica plástica*. En Hernández, Gabriel. *Figuras y estrategias. En torno a la semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI, 1994.
- Lorusso, Anna Maria. (2010). *Semiotica della cultura*. Bari: Laterza.
- Pansa, Francesca e Vinci, Anna. (1990). *Effetto Eco*. Roma: Nuova Edizioni del Gallo.
- Paolucci, Claudio. (2007). *Studi di semiótica interpretativa*. Milán: Bompiani.
- Paolucci, Claudio. (2010). *Strutturalismo e interpretazione*. Milán: Bompiani.
- Petitot, Jean y Fabbri, Paolo. (Ed.) (2000). *Au nom du Sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Colloque de Cerisy. París: Grasset.
- Rivera, Diego. (1996). *Textos de arte*. México: El Colegio Nacional.
- Rivera Marín, Guadalupe y Coronel Rivera. (coord.) (1993). *Encuentros con Rivera*. México: Siglo XXI. 2003.