



## El Ejercicio del Poder como un Arte para Interpretar Imágenes: Semiótica Visual, Retórica y Discurso Político

*The Exercise of Power as an Art for the Interpretation of Images: Visual Semiotics, Rhetoric, and Political Discourse*

Fernando E. Rodríguez-Miaja\*

Recibido: 23 de octubre, 2023. Aceptado: 11 de junio, 2024.

---

**Resumen** El presente artículo presenta una metodología novedosa para el análisis e interpretación de imágenes. Bajo la perspectiva de la semiótica visual, se plantean casos específicos, en los que se describe la manera en que los textos y las imágenes se pueden manipular, con fines determinados, en contextos específicos. Como en la mercadotecnia y la publicidad, en la ciencia política se utilizan discursos textuales apoyados por imágenes, con una retórica orientada hacia la persuasión, o sea con el propósito de convencer mediante el uso de un mensaje. Aplicando conceptos teóricos, se propone la creación de catálogos para una mejor interpretación de diversos tipos de imágenes.

**Palabras clave:** Semiótica visual, retórica, discurso político, interpretación gráfica, signos.

**Abstract** The present article presents an innovative methodology for the analysis and interpretation of images. Using the approach of visual semiotics, specific cases are analyzed, describing how texts and images can be manipulated, for specific purposes, in different contexts. As in marketing and advertising, in political science, textual discourses supported by images are used,

\* Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador independiente y miembro del Proyecto PAPIME PE301022, *El arte y los grupos de poder*. Centro de Estudios Políticos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

with a rhetoric oriented towards persuasion, that is, with the purpose of convincing, using messages. A specific proposal is presented, for the application of theoretical concepts to create catalogues for a better interpretation of various types of images.

**Key words:** Visual Semiotics, Rhetoric, Political Discourse, Graphic Interpretation, Signs.

## EL EJERCICIO DEL PODER COMO UN ARTE PARA INTERPRETAR IMÁGENES: SEMIÓTICA VISUAL, RETÓRICA Y DISCURSO POLÍTICO.

### *1. Planteamiento Inicial<sup>1</sup>*

Este trabajo describe una investigación en proceso, cuyo objetivo es profundizar la manera en que los textos y las imágenes se pueden manipular, con fines determinados, en contextos específicos.<sup>2</sup> Al igual que en la mercadotecnia y la publicidad, los mensajes tienen como propósito inducir a la realización de actividades comerciales (específicamente, compra y venta de productos y servicios), en la ciencia política se utilizan discursos –que se desarrollan con una metodología propia de la disciplina de la retórica– orientados hacia la persuasión, es decir, la teoría y práctica para convencer mediante el uso de un mensaje. Sin embargo, dichos mensajes pueden estar conformados tanto por textos (la mayoría de las veces), como por imágenes.

Por lo tanto, el análisis de la retórica, como disciplina para la construcción de discursos en la ciencia política, requiere de una interpretación integral de los textos e imágenes empleados.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> El autor desea expresar su agradecimiento para el Dr. Fernando Ayala Blanco, por permitir la publicación de este trabajo, en el marco del Proyecto PAPIIME PE301022, *El arte y los grupos de poder*. Centro de Estudios Políticos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

<sup>2</sup> En este texto, a través del análisis de la interrelación entre textos e imágenes, se intentarán conciliar los conceptos de semiótica de las imágenes o semiótica pictórica con la interpretación de los signos. Desde luego, esta metodología será una valiosa herramienta para el estudio del discurso en los grupos de poder, que es uno de los objetivos del citado PAPIIME. Dicho de otra manera, en el presente ensayo se describe una investigación en proceso, para especificar la manera en que se pueden utilizar las imágenes, como un lenguaje específico, para el estudio de los grupos de poder.

<sup>3</sup> Dichos términos pueden definirse sucintamente de la siguiente manera: La *ciencia política* o politología es la ciencia social que estudia la teoría y práctica de la política, los sistemas y los comportamientos políticos en la sociedad. La *retórica* es una disciplina que se dedica, tanto a la construcción de discursos persuasivos eficaces, como a la teorización sobre el modo como se consiguen estos discursos (se dedica, por lo tanto, teórica y prácticamente, siendo una verdadera disciplina y, por lo tanto, se refiere a la capacidad de convencer mediante el uso de la palabra). El *discurso* es una forma de comunicación en la que un emisor construye un mensaje y lo transmite a un receptor utilizando un código (que usualmente es el lenguaje) a través de un canal, que puede ser oral o escrito (en general, se trata de una acción que ejecuta una persona cuando habla ante un público y emite un mensaje previamente preparado; se busca exponer un tema y se desarrollad de manera tal que capte el interés del público. Es el formato más típico para los actos políticos, económicos o académicos). La *semiótica*, en términos muy generales, es la disciplina que se dedica a la interpretación.

Sin embargo, la relación entre textos e imágenes es indudablemente un asunto complejo. Ni se diga las dificultades inherentes al análisis del discurso político, pues la retórica puede incorporar dentro de sus procesos al manejo de mensajes que no entran en el campo textual.<sup>4</sup> Entonces, surge de inmediato la pregunta que constituye el eje central de este trabajo: ¿La interpretación de imágenes puede considerarse como un recurso efectivo en el ámbito de la ciencia política?

Es preciso plantear algunas definiciones.<sup>5</sup> Recuérdese, en primer lugar, que la semiótica es el estudio sistemático del procesamiento de los signos y la manera en que estos adquieren significado.<sup>6</sup> Dicho estudio sistemático puede ser cualquier actividad, conducta o proceso. La semiótica contemporánea es la ciencia que estudia la manera de obtener significado, en diversas ramas del conocimiento. Tradicionalmente, la semiótica estudia los signos –y también los símbolos– como una parte importante de los procesos comunicativos. A diferencia de la lingüística, la semiótica también estudia sistemas de signos no lingüísticos, incluyendo los signos como tales, los procesos que involucran a los signos, indicación, designación, parecido, analogía, alegoría, metonimia, metáforas, simbolismo, significación y todo tipo de comunicación.

Como uno de los campos específicos que se derivan de la semiótica, la *semiótica pictórica* se refiere a la aplicación de métodos propios de la semiótica a todo lo relacionado con la historia y la teoría del arte.<sup>7</sup> Existen varios campos de estudio específicos, independientes de los estudios sobre arte, que pertenecen específicamente a la disciplina de la *semiótica pictórica*, como parte del análisis fenomenológico, la psicología cognitiva, el estructuralismo lingüístico, la lingüística cognitiva y tanto la antropología como la sociología visual.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Considérense, por ejemplo, los carteles con la hoz y el martillo, las invitaciones para votar, el reclutamiento militar y tantos otros ejemplos más. A manera de ejemplos, están las figuras 1, 2 y 3 de este trabajo. Es preciso recordar que, en un estudio que se ocupa de la semiótica pictórica, es necesario utilizar ejemplos con imágenes, que se presentan como Anexo B, al final del ensayo, donde se muestra una galería de fotos.

<sup>5</sup> Para facilitar un poco este complejo tema, como Apéndice C se ha incluido un breve glosario, con las definiciones de los términos más frecuentemente utilizados.

<sup>6</sup> De acuerdo con la definición clásica (Deely, J., 2003-a, p. 132), un *signo* es cualquier cosa que comunica algo (normalmente llamado “significado”) al intérprete del signo. El significado puede ser intencional (como una palabra que lleva un significado específico) o no intencional (como por ejemplo los síntomas de alguna enfermedad). Los signos también pueden comunicar sentimientos (a los que no se les considera como significados) y también se pueden comunicar internamente (como pensamientos) o mediante los sentidos (como signos visuales, auditivos, táctiles, olfativos o gustativos). Véase la definición de “semiótica” en <http://definicion.de/semiologica/>

<sup>7</sup> En el campo de la historia del arte, el análisis visual suele limitarse a un número limitado de imágenes que califican dentro del criterio de “obras de arte”. Sin embargo, la semiótica pictórica se enfoca en las propiedades de una imagen en sentido general, es decir, la manera en que las convenciones artísticas se pueden interpretar, mediante la utilización de códigos pictóricos. Este último concepto se refiere a cómo cada espectador de una representación pictórica pareciera descifrar de manera automática las convenciones relativas a las imágenes, debido a que está “inconscientemente” familiarizado con su representación. (Ello abre la puerta al uso de las figuras en la publicidad, como elementos constitutivos de los anuncios utilizados en el campo de la mercadotecnia).

<sup>8</sup> Cabe mencionar que los estudios sobre semiótica pictórica son muy recientes, a nivel internacional. Ni se diga su prácticamente ausencia en México.

Además de la semiótica pictórica, encontramos otras ramas de la semiótica, como la *semiótica del diseño* o *del producto*, la *semiótica visual* y la versión estructuralista de la *semiótica retórica*.<sup>9</sup> Asimismo, está el interesante tema de la *retórica visual*, que es el arte de la comunicación efectiva, a través de elementos visuales, como imágenes y tipografía de textos. Se incluye también la capacidad de analizar imágenes, a partir de su forma y significado. Utilizando recursos de la semiótica, mediante la retórica visual se puede examinar la estructura de una imagen, con el objetivo de analizar los efectos persuasivos que puedan producir en una audiencia o espectador.<sup>10</sup>

## II. ¿Texto o Imagen?: Teoría de la Interpretación

En este tipo de análisis, habría que considerar lo siguiente: ¿cómo debemos interpretar una imagen?<sup>11</sup> La respuesta debería parecer obvia, a no ser por el hecho de que, cuando interviene una cierta intencionalidad, el significado deja de ser evidente.<sup>12</sup> Dicho de otra manera: si no entendemos el mensaje, se pierde el propósito de la comunicación.<sup>13</sup>

Es preciso señalar que el contexto de dicho mensaje resulta fundamental, pues las convenciones cambian de acuerdo con el lugar y también a lo largo del tiempo. En cuanto a este último factor, fácilmente puede distinguirse un movimiento pendular: en el antiguo Egipto, la comunicación era pictográfica, por medio de jeroglíficos; en la antigüedad clásica de Grecia y Roma, los mensajes eran textuales y no se utilizaban imágenes; durante la Edad Media, como la mayor parte de la población era iletrada, las enseñanzas del catecismo se mostraban como ilustraciones en muros y

<sup>9</sup> La *semiótica del diseño* o *del producto* es un área que nació en el área de Diseño Industrial, del Instituto del Diseño, en la Universidad Umeå en Suecia. Se enfoca en el estudio del uso de los signos en el proceso de diseño de productos físicos. En cambio, la semiótica visual se enfoca en analizar signos visuales; es la corriente contemporánea que fundó el Grupo  $\mu$  (establecido en 1967, fueron los responsables de la creación de la semiótica retórica). Uno de los principales teóricos, el sueco Göran Sonesson, aprovechó la capacidad evolutiva de la iconografía a la iconología, que había planteado originalmente Erwin Panofsky.

<sup>10</sup> En el caso de la intermedialidad, la retórica visual es una metodología muy útil, para el análisis de formas mediáticas que incluyen gráficas, diseños de pantallas, fondos coloridos, diseño gráfico, tipografía, selecciones de música, videos y textos, que suelen utilizarse en presentaciones audiovisuales, que no utilizan textos como medio único de expresión. Todo ello parte del concepto de que el significado tiene mayor importancia que la pura imagen visual. (Por ejemplo, cuando se presenta la imagen de un águila, se plantea el significado de fuerza o libertad, no solamente como la representación de un ave). Así, la retórica visual se ocupa del mensaje, como un elemento que va más allá del aspecto estético.

<sup>11</sup> Como dijera el poeta William Butler Yeats (1865-1939), “no tengo lenguaje, solo imágenes, analogías y símbolos” (1889, citado por Daniells, R., 1946).

<sup>12</sup> El significado puede ser intencional, como una palabra emitida con un significado específico, o no intencional, como el síntoma en un diagnóstico médico.

<sup>13</sup> Desde el punto de vista teórico, para el caso de la interpretación, se considera que una imagen debe ser *mimética* (o sea que copia la realidad), *expresiva* (es decir, que describe expresiones y sentimientos), *pragmática* (se refiere a un contexto u *objetiva* (describe un objeto). Al respecto, al profundizar con este concepto de *interpretación*, hay varias citas de pensadores que se han ocupado del tema: Por ejemplo, el poeta Archibald McLeish dijo (1926, p. 40) que “una [obra de arte] no debe significar, solo ser”. El crítico literario M. H. Abrams se cuestionaba (1953, p. 85), “¿cómo puedo hacer para entender una obra de arte?”. Dentro de la corriente del “imagismo”, el poeta Ezra Pound definió (1918, p. 63) la importancia de la precisión de las imágenes y la exactitud del lenguaje. Debido a este tipo de razonamiento, la interpretación y el grado de disfrute de una obra de arte dependen de la escala de valores del espectador, su educación, intereses y sus gustos.

vitrales; sucesivamente, el balance se ha ido hacia uno u otro lado, a lo largo del tiempo. Hoy en día, vivimos en un mundo gráfico, donde los textos no predominan y en el que campean hasta los “emoticones” para representar emociones en mensajes cibernéticos.<sup>14</sup>

En los estudios contemporáneos sobre teoría del arte, se ha puesto de moda el concepto de intermedialidad, como parte del análisis de la relación entre textos e imágenes.<sup>15</sup> Los ejemplos son variadísimos: retratos e imágenes religiosas con cartelas y leyendas, letras capitulares en libros de coro, manuscritos decorados, grabados en que se representan escenas de escritores,<sup>16</sup> libros ilustrados y muchos otros casos más.<sup>17</sup>

En un primer nivel interpretativo, una imagen revela su sentido iconográfico: se trata de la mera descripción de los elementos pictóricos que la conforman. Por ejemplo, en el caso de una representación religiosa, la figura central puede portar la palma de martirio, los elementos de la pasión, o ciertos detalles que aluden a la hagiografía –término que se refiere a la biografía– del santo o personaje principal.<sup>18</sup> A manera de segundo nivel, una imagen también posee un sentido iconológico, mediante el cual hay información externa que ayuda a la interpretación: es el caso de la biografía de un santo, los modelos que se utilizaron para conformar la imagen, los relatos mitológicos que inspiraron la escena y otros elementos de ese tipo.<sup>19</sup> En este sentido, resulta de gran importancia para la interpretación de los retratos la presencia de las cartelas, que son segmentos con forma de medallón, destinados a contener un texto explicativo y/o biográfico sobre el personaje retratado. Obviamente, en los retratos de personajes seculares no aparecen símbolos religiosos, pero su identificación puede hacerse mediante la representación de otros elementos.<sup>20</sup> Las alegorías en el mundo barroco y los emblemas medievales ofrecen un sinfín de ejemplos.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Véase la figura 4.

<sup>15</sup> El concepto de *intermedialidad* apareció a mediados de la década de 1960, acuñado por el artista de Dick Higgins, para describir la interrelación entre distintos géneros de obras artísticas. El ejemplo más claro es el de una película basada en una novela, una ópera (en el que hay un libreto con texto, una partitura musical y una representación teatral) y otros más. Entre las artes visuales y la literatura, el concepto se remonta a Horacio (65-8 AEC): *ut pictura poesis* (“la pintura es como la poesía”). La crítica textual maneja la metodología de la “écfrasis”, que se refiere a un texto que se refiere a una representación visual” (por ejemplo, cuando se describe una obra de las artes plásticas, mediante un texto (ya sea en prosa o poesía). Sin embargo, en el caso del arte oriental, encontramos varios ejemplos de “aniconismo”, como la caligrafía en la arquitectura islámica, el *lingam* de Shiva o las representaciones tempranas de Buddha. Asimismo, en el arte clásico y hasta el mundo barroco, hay múltiples escenas que representan temas mitológicos. En la pintura novohispana, destaca el caso de las “pinturas de castas”, en las que una leyenda textual describe la mezcla racial representada. (Al respecto, véase el capítulo correspondiente en el libro sobre intermedialidad editado por María Andrea Giovine, actualmente en prensa).

<sup>16</sup> Véanse las figuras 5 y 6.

<sup>17</sup> Recuérdese el caso de las ilustraciones de Gustave Doré (segunda mitad del siglo XIX) en diversas ediciones de la *Biblia*, *Don Quijote de la Mancha*, *El paraíso perdido* y otros más.

<sup>18</sup> Es el caso de la vara florida o las herramientas de carpintero en san José, la torre con tres ventanas de santa Bárbara, el ancla de santa Rosa de Lima, la espada o balanza de san Miguel arcángel, el lirio de san Gabriel, el pescado de san Rafael y tantísimos otros ejemplos que podrían citarse.

<sup>19</sup> Por ejemplo, en las escenas de la *Anunciación*, el arcángel san Gabriel suele portar una filacteria con el texto *Ave Maria, gratia plena*, que es un fragmento de una oración que tiene fundamento bíblico en el *Evangelio según san Lucas*.

<sup>20</sup> Por ejemplo, en los retratos de sor Juana Inés de la Cruz, aparece una monja, escritora, lectora, aficionada a la ciencia, con varias cartelas biográficas, como en el caso de la obra pintada por Miguel Cabrera. En los retratos de la realeza, el personaje principal suele portar el bastón de mando, como en el caso del emperador Carlos V, realizado por Tiziano.

<sup>21</sup> Al respecto, véanse las figuras 7, 8 y 9.

En cuanto a la teoría de los estudios sobre la imagen, es preciso continuar con el proceso conceptual:<sup>22</sup> La *semiótica* es la ciencia que se ocupa del estudio de los signos en la comunicación humana. “Signo” es algo que sustituye a algo más, con el fin de representarlo.<sup>23</sup> A partir de las obras rupestres, el arte es un proceso semiótico, porque se dedica a la sustitución y representación del mundo.<sup>24</sup> El signo representa o simboliza algo más y puede ser una palabra, una imagen, un gesto o cualquier cosa que transmita un mensaje.<sup>25</sup> Así, la semiótica estudia todo tipo de signos, su origen, definición y significación, dentro de un determinado contexto, como elementos de comunicación y recursos para comprender la realidad (Eco, U., 1976, pp. 275-276).<sup>26</sup> Cabe señalar que la semiótica es diferente de la semiología y de la semántica, que se ocupan únicamente del signo lingüístico.<sup>27</sup>

La semiótica ayuda a entender los signos y cómo interpretarlos. Por ejemplo: un semáforo indica cuándo detenerse o avanzar, pues hemos aprendido a interpretar el significado de los signos rojo, amarillo y verde.<sup>28</sup> Todas las ramas de la semiótica ayudan a interpretar los signos, mediante

<sup>22</sup> Es preciso recordar que, en las universidades europeas, la semiótica suele ser parte del *curriculum* de la carrera de Comunicación.

<sup>23</sup> Del griego (*sēmeiōtikós*), “observador de signos” (*sēmeiōn*), signos, marcas o muestras. Para los griegos, el “signo” ocurre en el mundo de la naturaleza y el “símbolo” en el mundo de la cultura.

<sup>24</sup> Si el arte es un proceso semiótico, la semiótica trata de comprender cómo hacen los humanos para representar lo tangible y lo intangible y acercarlo a una posibilidad interpretativa. Sin embargo, hay que subrayar que el arte es polisémico, pues permite múltiples significados.

<sup>25</sup> Los signos pueden ser icónicos, tipográficos, fotográficos, simbólicos o de otros tipos.

<sup>26</sup> La comunicación se define como el proceso de transferir datos y/o significados, desde una fuente hasta un receptor.

<sup>27</sup> La semiótica es la ciencia que estudia los signos, su origen, definición y significación, dentro de un contexto, como elemento de comunicación. Es diferente de la semántica, que está encargada del signo únicamente lingüístico. La semiología estudia el signo lingüístico. Según Saussure, el signo tiene una estructura binaria (Significante-Significado). Según Eco y Jakobson, al signo se le puede considerar como un mensaje (Fuente-transmisor-señal-canal-señal-receptor-mensaje-destinatario). Según Peirce, al signo se le puede considerar como una triada (Representamen o signo-Objeto-Intérprete). Entre Saussure y Peirce, se establece la “Teoría del Signo”: Saussure es el padre del Estructuralismo (teoría lingüística), en la que se considera que el signo es dual (significado y significante), mientras que Peirce considera que el signo es triádico (representamen, objeto y representante). La semiótica es la doctrina formal de los signos y representa la llave para conocer el mundo, es decir que se conoce el mundo a partir de los signos. Así, todo en el mundo está constituido por signos, que se deben interpretar. Los signos están en representación de otra cosa, o sea que *todo* son signos (no solo las palabras), que pueden tener diversos soportes (sustantivo, auditivo, táctil, etcétera). Para Peirce, como filósofo, el objeto de estudio es el conocimiento humano, ya que se conoce a partir de los signos. Su marco teórico es el Pragmatismo (estudia el conocimiento humano en acción). Así, la semiótica se refiere a todo tipo de conocimiento, pues estudia signos y símbolos, como parte de todo proceso comunicativo.

<sup>28</sup> En un semáforo, cada señal indica que hay que practicar una acción distinta. Asimismo, la presencia de luces direccionales de un coche implica “voy a girar a la derecha o a la izquierda”; su ausencia significa “voy a circular en dirección recta”. Los ejemplos que podrían citarse son variados: En una parada de autobús, cada ruta se identifica con números o letras; en un barco, se utilizan señales con los brazos para enviar mensajes específicos; en el sistema de numeración de las habitaciones de un hotel, el primer dígito suele indicar el piso y luego se utilizan números consecutivos; las señales de tránsito manifiestan mensajes específicos (por ejemplo: no se permite dar vuelta a la izquierda, a la derecha o en “u”; carril exclusivo para bicicletas: no estacionarse, etcétera) la codificación de los números telefónicos (la clave “Lada” indica la región y las secuencias de número las divisiones por colonias).



el estudio de las relaciones entre significados, significantes y sus usos. Sirven para interpretar aspectos culturales de nuestra sociedad, desde el punto de vista de los procesos de comunicación.<sup>29</sup>

Desde el punto de vista histórico, hay que recordar a los grandes teóricos que fundaron las bases para este tipo de estudios: Ferdinand de Saussure (1857-1913) fue un lingüista suizo, perteneciente a la corriente positivista, que se ocupó de definir los preceptos de la semiología. A su vez, Charles Sanders Peirce (1839-1914) fue un filósofo norteamericano, perteneciente a la corriente del pragmatismo, que definió lo relativo a la semiótica.<sup>30</sup>

Para la lingüística (es decir, la semiología de Saussure),<sup>31</sup> lo importante es el *significante* (es decir, el concepto generado por la huella acústica, que se manifiesta mediante palabras), así como el *significado* (o sea el contenido de un objeto, representado mentalmente).<sup>32</sup> Entonces, el *signo* refleja sentimientos y emociones (alegría, dolor, etcétera) y corresponde a la percepción visual, más allá de lo formal.<sup>33</sup> es arbitrario, es decir, creado por una convención social; es lineal, pues no desaparece en el tiempo; es psíquico, porque se refiere a la imagen que el signo deja en la mente del receptor;<sup>34</sup> también puede ser mutable, porque el significado puede tener un desplazamiento. Debido a todo lo anterior, en una obra, la *iconografía* necesariamente se debe complementar con la *iconología*:<sup>35</sup> En el análisis de la imagen, a la descripción se debe sumar a la interpretación.<sup>36</sup>

En cambio, para la filosofía (es decir la semiótica de Peirce), lo importante es el modelo triádico, como una manera para entender el mundo: *Signo o representante* (algo que está en lugar de otra cosa, para alguien, en algún aspecto o capacidad), *objeto* (lo representado) e *interpretante* (el "alguien" que aparece en la definición).<sup>37</sup>

<sup>29</sup> Desde el punto de vista conceptual, la semiótica se divide en cinco ramas: semántica, onomasiología, semasiología, pragmática y sintaxis. Todas ellas ayudan a interpretar los signos, mediante el estudio de las relaciones entre significados y significantes y sus usos. Sirven para interpretar aspectos culturales de nuestra sociedad, desde el punto de vista de los procesos de comunicación. La semiósfera es el mundo o universo de los signos.

<sup>30</sup> Nótese que la diferencia de enfoques entre los autores se debe, fundamentalmente, a que uno era un lingüista europeo, mientras que el otro era un filósofo norteamericano. Por lo tanto, la semiología y la semiótica son diferentes tradiciones académicas, pertenecientes al mundo europeo o anglosajón. Ambas disciplinas estudian los signos en la comunicación humana. (La semiótica no solo estudia los signos, sino también cómo funcionan, dependiendo del contexto. Por ejemplo, la publicidad utiliza mensajes para persuadir a la compraventa de determinados productos y la literatura utiliza signos para contar historias y transmitir emociones).

<sup>31</sup> La lingüística está conformada por diversas características: Análisis fenomenológico; el lenguaje se utiliza como medio de comunicación; los signos son arbitrarios; el lenguaje se organiza de manera jerárquica; el lenguaje se produce y se percibe; por definición, el lenguaje pertenece sobre todo al género humano y el lenguaje es un rasgo genético.

<sup>32</sup> A diferencia de la lingüística, la semiótica también estudia sistemas de signos no lingüísticos.

<sup>33</sup> Los signos también pueden comunicar sentimientos y pueden ser internos o de tipo sensorial.

<sup>34</sup> Hay una relación estrecha con la psicología.

<sup>35</sup> Para la interpretación de una obra, entran en juego tanto la iconografía como la iconología.

<sup>36</sup> Para Saussure, el signo es lingüístico y posee un significado y un significante. Por ejemplo, Significante (m-e-s-a): Traducción de un concepto mediante sonidos; Significado: Se refiere al concepto y su definición.

<sup>37</sup> Los signos son convencionales, pues no tienen relación fija con el significado.

Por lo tanto, la semiótica sirve para entender todo tipo de proceso comunicativo.<sup>38</sup> Se trata de cualquier tipo de signo, no solo lingüístico.<sup>39</sup> Además, el emisor puede ser no humano, a diferencia de la lingüística. (El proceso es infinito, pues el interpretante se convierte en otro mero representante o signo).<sup>40</sup>

Continuando con el planteamiento teórico, hay un concepto fundamental, que es la relación que existe entre objetos y signos:

- **Íconos:** Tienen semejanza visual con los objetos que representan, o sea que hay una relación directa con el objeto (*se asemejan*, como los retratos, mapas, etcétera). El signo es igual al objeto
- **Índices:** Tienen continuidad con respecto a la realidad, como una relación existencial. Por ejemplo, “el rayo *indica* que habrá tormenta” o “la huella *indica* que alguien pasó por ahí”. El signo guarda relación con el objeto (como en el caso de la *Victoria de Samotracia*)
- **Símbolos:** Tienen una relación por convención, ley o hábito con los objetos (como los logotipos, escudos de armas, señales de tránsito, etcétera). Por ejemplo, una balanza *simboliza* la justicia. El signo se relaciona al objetivo, sin sugerirlo ni representarlo, solo a imagen y semejanza (como una pirámide o la escuadra masónica)

Además, el *significado* presenta dos formas:

- **Denotación:** Es el significado literal, como objetivo explícito, o sea lo que se describe en un diccionario (por ejemplo, “paloma con una vara en el pico”)
- **Connotación:** Se refiere a que la imagen tiene un significado, producto de la interpretación, como sentido indirecto, figurado o doble sentido, subjetivo y depende del contexto. No es algo explícito y requiere interpretación y utiliza metáforas, como en la poesía (por ejemplo, “la paloma de la paz”)<sup>41</sup>

Los signos, símbolos y significados son el campo de estudio de la semiótica en la comunicación humana, es decir, cómo se crean, significan y se les atribuye significado.

La semiótica no solo estudia los signos, sino también cómo funcionan, dependiendo del contexto.<sup>42</sup> Sin embargo, en vista de que el signo es una representación, entonces el arte es un signo,

<sup>38</sup> La semiótica es el estudio sistemático de la semiosis o proceso de los signos y de la construcción de los significados. La semiosis es cualquier actividad, conducta o proceso que involucra signos. Por lo tanto, el signo se puede definir como cualquier cosa que comunica cualquier cosa (denominada significado) a quien interpreta el signo.

<sup>39</sup> Para Peirce, la triada Signo-Objeto que representa-Interpretante, como base fundamental de la semiótica, sirve para entender todo tipo de sistema de comunicación. El Significado es el contenido del objeto, representado por medio de palabras; el Significante es el contenedor del contenido, representado materialmente y la Significación es la variable de relación contextual entre el contenido y el contenedor.

<sup>40</sup> También dentro del punto de vista conceptual, encontramos a los *Cualisignos* (se refiere a la cualidad del signo, como el color, sensación, dimensionalidad, etcétera); los *Sinsignos* (se refieren a la existencia hecha signo, como una palabra, suceso, evento, etcétera) y los *Legisismos* (es la ley hecha signo, como una norma, convención, patrón, etcétera).

<sup>41</sup> En el caso particular de la connotación (que se refiere al significado de la expresión, es decir el significante, o del contenido, alias el significado), hay otros dos elementos importantes: El *atributo* (o sea, cuando la significación parte como contenido, con relación al significante) y el *metalenguaje* (es decir, cuando la significación parte como contenido en relación al significado).

<sup>42</sup> Por ejemplo, la publicidad utiliza mensajes para persuadir a la compraventa de sus productos y la literatura utiliza signos para contar historias y transmitir emociones.



una representación de una parte del mundo. Si el arte es un proceso semiótico, la semiótica trata de comprender cómo hacen los humanos para representar lo tangible y lo intangible, acercándolo a una posibilidad interpretativa. Se denomina *proceso de semiosis* al sistema que permite interpretar los signos en un contexto determinado (incluyendo *significado*, *significante* e *intérprete*).<sup>43</sup>

Como el arte es un lenguaje que utiliza signos entonces, por definición, el arte es una forma de comunicación y, por lo tanto, queda dentro del campo de estudio de la semiótica.<sup>44</sup> Ahora bien, el conjunto de signos permite la comunicación y la interpretación –aunque se trate de imágenes–, recordando que el arte es polisémico, porque permite múltiples significados: Los signos son convencionales, pues no tienen una relación fija con el significado. Un precepto fundamental es que los signos se interpretan de distintas maneras en distintas culturas, además de que cambian con el tiempo.

El significado y el significante son importantes, porque es precisamente lo que manifiesta el artista: emociones (tristeza, dolor, etcétera) o lugares. Los artistas se expresan mediante su sentido artístico. Una obra de arte es una idea que se manifiesta plásticamente y puede tratarse de un dibujo, grabado, puntura y (en las artes visuales) fotografía, cine, etcétera. Por otro lado, los signos percibidos en una imagen corresponden a la percepción visual del espectador. Así, la imagen es un elemento comunicativo, que propone una representación realista o subjetiva de la realidad: es un lenguaje que utiliza diferentes herramientas de comunicación.<sup>45</sup> Las imágenes manifiestan experiencias visuales humanas y se puede realizar el análisis semántico de cualquier tipo de imagen (o sea, averiguar qué quieren decir). El análisis de las imágenes es posible, debido a la percepción visual, que se relaciona con la experiencia perceptiva previa del observador. Cada mensaje puede utilizar uno o varios tipos de signos, debido a que el mensaje es el producto de la investigación conceptual, perceptiva o del significado.<sup>46</sup>

### III. Reseña Historiográfica Contemporánea

La semiótica pictórica está íntimamente ligada con la historia y la teoría del arte.<sup>47</sup> Sin embargo, hay una diferencia fundamental: la historia del arte limita su análisis visual a un número relativamente

<sup>43</sup> Recuérdese que, de acuerdo con la semiótica, el *significado* es el concepto mental que el espectador se hace de lo representado y el *significante* es la parte material del signo.

<sup>44</sup> También existe el análisis de los sueños, con base en la semiótica, como técnica desarrollada por Sigmund Freud.

<sup>45</sup> Cabe señalar que en el arte contemporáneo no se suele representar la belleza, sino que más bien se refiere a una forma de pensamiento. Por lo tanto, en la semiótica del arte contemporáneo, se requiere la participación de procesos complejos, pues se entrelazan campos e incluso se cuestiona la realidad social. Desde el punto de vista histórico, hay que recordar que, a partir de la década de 1980, se expande la denominada “sociedad de la comunicación”, caracterizada por una explosión visual de imágenes en televisión, internet, informática, redes sociales, publicidad, etcétera. En esencia, surge el predominio de las imágenes visuales, que transforman la manifestación de la realidad: La imagen ha llegado a convertirse en un factor fundamental y cotidiano para todo proceso comunicativo de la sociedad contemporánea. Cabe recordar que el Grupo “μ” planteó una versión estructural de la retórica y la semiótica visual.

<sup>46</sup> Las ramas o clases de la semiótica son las siguientes: *Semántica* (estudia la relación entre significado y significante), *Onomasiología* (estudia los nombres de los objetos), *Pragmática* (estudia la relación entre significado e intérprete), *Semasiología* (estudia la relación entre nombre y el objeto que lo posee) y *Sintaxis*: estudia la relación entre significantes).

<sup>47</sup> Recuérdese que se pueden encontrar múltiples ejemplos de “poesía de la obra plástica” y también de “retórica visual”.

pequeño de obras, que se consideran “obras de arte”. En cambio, la semiótica pictórica se enfoca en las propiedades de los cuadros en sentido general, así como en la forma en que las convenciones artísticas de las imágenes se pueden interpretar por medio de códigos pictóricos, que son la manera en que los espectadores de las representaciones pictóricas parecen descifrar automáticamente las convenciones artísticas de las imágenes, debido a que están inconscientemente familiarizados con ellas.

Los sistemas de interpretación se pueden ejemplificar de manera fácil mediante los códigos iconográficos. Como lo señala Panofsky (1961, p. 35), a pesar de la similitud en las imágenes (como pudiera ser el caso en los discursos de tipo político), no es la misma representación la de una bailarina semidesnuda con una cabeza humana sobre un plato (que se refiere a Salomé), que una mujer ricamente vestida, con una cabeza cortada en la mano izquierda y una espada en la derecha (que *connota* a Judith).<sup>48</sup> Para el caso de una *denotación*, en ambos casos se representa a una mujer, con rasgos pictóricos –específicamente, la vestimenta– diferentes. Por lo tanto, el código iconográfico reconoce varios niveles de significados: “mujer”, “cabeza cortada”, “plato” y “espada”. Desde luego, el catálogo de *figuras* corresponde a una psicología de la percepción, que se convierte entonces en un elemento esencial para la comunicación.<sup>49</sup>

El caso de los códigos,<sup>50</sup> hay varios elementos que precisan una cierta definición:

- Las *figuras* son condiciones de la percepción (como las relaciones entre figura y fondo, contrastes de luz o relaciones geométricas), transcritas mediante signos gráficos (que incluyen los elementos geométricos)
- Los *signos* describen gráficamente las unidades que se pueden reconocer (nariz, ojo, cielo, nube) y también modelos abstractos
- Las *imágenes*,<sup>51</sup> también conocidas como “enunciados icónicos” (Prieto, 1966) expresan conjuntos de ideas (hombre de pie, caballo de perfil, árbol deshojado, aureola que rodea la cabeza de un santo)
- Los *códigos iconográficos* se apoyan en un conjunto de convenciones para manifestar un significado (monarca, Pegaso, cíclope, sátiro)
- Los *códigos de gusto y sensibilidad* son similares a los códigos iconográficos, pero afectados por un valor temporal que le da la moda (San Cayetano, el santo que pasó de moda, en favor de san Judas Tadeo; gracia y belleza; aventurero o pirata)

<sup>48</sup> Recuérdese que la “connotación” quiere decir que hay un significado no directo, pero asociado, como si hubiera un “parentesco en grado remoto”, según la Real Academia Española (<https://dle.rae.es/connotaci%C3%B3n?m=form>); “denotación”, en cambio, es cuando algo manifiesta explícitamente un significado, o sea que “indica, anuncia o significa” (<https://dle.rae.es/denotar?m=form>).

<sup>49</sup> Dicho de otra manera, el receptor no entenderá el mensaje enviado por un emisor, si ambos utilizan códigos de interpretación diferentes.

<sup>50</sup> A los catálogos de códigos se les suele denominar “repertorios”.

<sup>51</sup> En el caso del análisis de las formas, en nuestro tiempo hay lo que podría denominarse una cierta “vocación filológica”: el énfasis es *buscar*, pero la importancia de la forma suele reducir su importancia en el mundo moderno. Eco (1968, p. 305) relaciona este fenómeno con lo que Nietzsche llamaba la *enfermedad histórica*: “un exceso de saber no se transforma en una renovación y por lo tanto solo sirve como si fuera un narcótico”.

- Los *códigos retóricos*<sup>52</sup> nacen de convenciones sociales y son de particular relevancia para la publicidad.<sup>53</sup> En esta disciplina, rige el precepto de que el producto debe imponerse con habilidad y agudeza (Eco, 1968, p. 255). La imagen retórica hace que la conversación se convierta en persuasiva, sobre todo por ser memorable:<sup>54</sup> se trata de persuadir y estimular emotivamente, para atraer la atención de receptor, con un fin determinado.<sup>55</sup>
- Los *códigos estilísticos* se refieren a aspectos relacionados con la belleza (el hombre que se aleja por el camino, caminando como Chaplin)
- Los *códigos del inconsciente* buscan provocar reacciones psicológicas en el receptor

Para el caso que nos ocupa, en la semiótica visual –es decir, todo lo relativo a la interpretación de imágenes–, el proceso se puede ir complicando de manera gradual. Cuando el código se comparte entre el artista (o emisor) y el espectador (o receptor), entonces la obra (o mensaje) se puede más o menos “comprender”. En esta labor, como sabemos, intervienen tanto la iconología como la iconografía.<sup>56</sup> Éste sería el método mediante el cual se puede identificar quién es la mujer que lleva una cabeza decapitada. No obstante, por su propia naturaleza, los códigos interpretativos dejan de lado los productos de la imaginación del artista. Por ejemplo, alrededor del año 1500, la producción de la mayor parte de las piezas emulaba los cánones de belleza de la antigüedad clásica (hay que recordar las figuras monumentales, como el *David* de Miguel Ángel, la *Transfiguración* de Rafael o la *Última cena* de Leonardo da Vinci). En cambio, en los cuadros de El Bosco (que era contemporáneo de los anteriores), como por ejemplo en el tríptico del *Jardín de las delicias*, el tema sigue siendo identificable: se trata de la gradual condenación del hombre, por sus pecados, desde el paraíso hasta el infierno, dado que la redención solo puede lograrse mediante la fe. Sin embargo, la iconografía de cada uno de los personajes es muy difíciles de reconocer, pues la

<sup>52</sup> Los códigos retóricos son de particular importancia para este ensayo. Véase al respecto, *La retórica de la imagen* (Barthes, 1964, p. 69) y [https://issuu.com/yoselin.bressan/docs/manual\\_de\\_semi\\_tica\\_esp-421\\_/s/16033410](https://issuu.com/yoselin.bressan/docs/manual_de_semi_tica_esp-421_/s/16033410)

<sup>53</sup> Cuanto más internacional sea una empresa, sus logotipos son más simbólicos y menos icónicos, lo cual depende de las convenciones culturales.

<sup>54</sup> Como un caso particular, los códigos publicitarios funcionan en dos registros: verbal y visual. El primero tiene la función de “fijar” el mensaje, para evitar ambigüedades en la comunicación visual.

<sup>55</sup> Como uno de los efectos de la globalización, puede citarse el uso de la semiótica para fines comerciales. Los códigos culturales tienen una influencia importante en la forma en que una población acepta la mercadotecnia de una marca, especialmente a nivel internacional. Por ello las empresas deben dominar los códigos culturales. Ello incluye el uso inadecuado del lenguaje (como el “*Spanglish*”). Las contradicciones e incongruencias producen risa y burla. Ejemplos de ello son los parques temáticos de Disneylandia en Tokio y en París (éxito vs fracaso). Otros ejemplos clásicos son los de McDonald’s y Coca Cola. En este último caso, cabe mencionar que la publicidad de esta marca en India, en uno de sus carteles más conocidos, la describe como “las burbujas que son capaces de conducir al consumidor de manera prácticamente directa a la Iluminación”: Sin duda, la psicología apela a la espiritualidad, con fines estrictamente mercadotécnicos. Esta práctica comercial se conoce como “Posicionamiento Cultural del Consumidor Extranjero” (FCCP, por sus siglas en inglés).

<sup>56</sup> Al respecto, las definiciones del diccionario de la Real Academia Española dejan mucho que desear: iconología es el “estudio de las imágenes y de su valor simbólico” (<https://dle.rae.es/iconolog%C3%ADa?m=form>), mientras que, en una de sus acepciones, la iconografía es el “estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte”. Como se describe en este ensayo, la metodología para la interpretación de imágenes se ocupa profundamente de la diferencia entre estos dos conceptos.

infinidad de detalles es producto de la alucinante y muy fértil imaginación del artista.<sup>57</sup> Aparecen múltiples figuras demoniacas y castigos corporales difíciles de interpretar. Ocurre lo mismo con las producidas dentro del género del surrealismo. (Por ejemplo, tenemos el caso del cuadro *Alimentando a una mesa*, de Leonora Carrington). Cabe reflexionar que “cuando se observa una pintura, se están viendo imágenes, las cuales, por definición, son ambiguas, mucho más que las palabras y, por lo tanto, permiten que cada uno de los espectadores interprete la obra a su manera” (Vergara, A., 2023).<sup>58</sup>

A este respecto, como dijera Lévi-Strauss (1964, pp. 38-44):

(...) la pintura merece llamarse lenguaje solamente en la medida en que, como cualquier lenguaje, se compone de un código especial cuyos términos se generan por combinación de unidades menos numerosas, a su vez dependientes de un código más general.

Dicho de otra manera, “toda comunicación se realiza en la medida que un mensaje se descodifica, a base de un código preestablecido, común al emisor y al destinatario”. Lévi-Strauss (1964, p. 48).

De acuerdo con el semiólogo sueco Göran Sonesson (1989, p. 38), los cuadros se pueden analizar utilizando tres modelos: (a) el modelo narrativo (que se concentra en la relación entre la obra y el tiempo, de modo cronológico, como si fuera una tira cómica; (b) el modelo retórico, que compara los cuadros con distintos instrumentos, como si fuera una metáfora; (c) el modelo Laokoon, que considera los límites y restricciones de las expresiones pictóricas, comparando medios textuales (que utilizan el tiempo), con medios visuales (que utilizan el espacio).<sup>59</sup>

El rompimiento con la historia y la teoría del arte (además de otras diferencias con diversas metodologías de análisis semiótico), abre una puerta muy grande para el estudio futuro de la semiótica pictórica. Además, es preciso considerar que esta disciplina recibe el influjo de las siguientes disciplinas: Análisis fenomenológico, psicología cognitiva, lingüística estructuralista, lingüística cognitiva, antropología visual y sociología.<sup>60</sup>

Por otro lado, siguiendo el pensamiento de Umberto Eco (1968-b, pp. 18-20), en el campo de las comunicaciones visuales, tenemos varios tipos de esquemas, como los siguientes:

- *Señaléticas altamente convencionalizadas*: Banderines navales, señales de tráfico, grados militares y alfabetos universales basados en símbolos visuales (como los pictogramas)
- *Sistemas cromáticos*: Asociaciones simbólicas y connotativas para los colores, sistemas de comunicación en comunidades primitivas (negro=luto, blanco=luto, blanco=matrimonio, rojo=revolución, negro=señorío, etcétera)

<sup>57</sup> Los lingüistas utilizan con frecuencia el término “polisemia”, para indicar que un mensaje –sobre todo textual, pero también icónico– puede tener diferentes significados. (Como ejemplos, “banco” o “cómoda”).

<sup>58</sup> Le agradezco a Martín Vela Méndez de COMINTV, parte del equipo de producción del canal *Juegos del arte* en YouTube, que me haya señalado la importancia del análisis del *Jardín de las delicias* de El Bosco, espléndidamente ilustrado por los curadores del Museo del Prado en Madrid.

<sup>59</sup> Este concepto conduce a los temas estudiados por la de intermedialidad. Al respecto, véase el estudio inédito sobre el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz y su representación plástica en la obra de la cúpula de la catedral de Puebla, que pintó Cristóbal de Villalpando a finales del siglo XVII.

<sup>60</sup> Recuérdese que, en México, los estudios formales sobre semiótica pictórica son incipientes. Además, el estudio de la relación entre textos e imágenes es un campo muy amplio, por lo que la semiótica visual ofrece muchas posibilidades de estudio.

- *Vestuario*: La moda como expresión verbal de los modelos, incluyendo las divisas militares y los hábitos u ornamentos religiosos.
- *Sistemas verbo-visuales*: Incluye cine, televisión, cómics, publicidad, sistemas de papel moneda, simbología en las barajas, juegos (ajedrez, damas, dominó, etcétera), mapas geográficos y topográficos, diagramas, bocetos de proyectos arquitectónicos, notaciones coreográficas y el sistema simbólico de la astrología.
- *Códigos y mensajes estéticos*: En las artes plásticas, todo lo relativo a la estética de los objetos (composición, colorido, textura, etcétera); en la poesía, recursos que ligán texto con imagen (por ejemplo, las metáforas de imagen, como “Italia es una bota”, “el ratón de la computadora” o “la boca del río). Aquí se incluyen conceptos no solo de la semiótica visual, sino también la estética semiótica, es decir una estética que analiza las obras de arte como proceso comunicativo
- *Sistemas diversos*: Incluye los códigos icónicos, iconográficos e iconológicos, diseño espacial de objetos, etcétera

Los especialistas en semiótica (Eco, 1968-b, pp. 34-35) opinan que hay fenómenos comunicativos que no parecen basarse en convenciones, sino en procesos “naturales” o “analógicos”. Es el caso de los signos visuales y también de los signos icónicos. Utilizando la metodología del análisis de códigos, que sigue el modelo lingüístico, se puede demostrar que estos procesos analógicos son parte del análisis semiótico general.

En el proceso estético interviene un juego de metáforas imaginativas. Por eso, toda representación artística es un universo, con forma individual. En toda obra están todas las esperanzas, las alegrías, la grandeza y las miserias humanas, todo el drama de la realidad, como perpetuo devenir (Eco, 1968-b, refiriéndose al pensamiento de Benedetto Croce, pp. 137-sigs.). Esta definición es particularmente aplicable al arte contemporáneo, lo cual induce a considerar algunas de las principales funciones del arte:

- *Referencial*: El mensaje pretende denotar cosas reales (incluyendo realidades culturales). Por ejemplo, “esto es una mesa”
- *Emotivo*: El mensaje tiene el objetivo de provocar reacciones emotivas. Por ejemplo, “¡cuidado!” o “te quiero”
- *Imperativa*: El mensaje es una orden. Por ejemplo, “cierra la puerta” o “vete”
- *De contacto o fáctico*: Se refiere al contacto entre interlocutores: Por ejemplo, en una conversación telefónica, expresiones como “bien”, “de acuerdo”, además de todo tipo de saludos y felicitaciones
- *Metalingüística*: El mensaje tiene por objeto otro mensaje. Por ejemplo, la expresión “¿cómo estás?” provoca un mensaje de contacto
- *Estética*: El mensaje tiene una estructura ambigua y pretende atraer la atención del destinatario mediante formas, colores, espacios, texturas, composiciones y otros. En el caso de los mensajes estéticos, la obra ha de procurar que se genere una reacción o emoción, que sorprenda, que vaya más allá de lo previsible. Para ello, debe ser creíble (aunque sea ficticio), es decir, verosímil. Un mensaje que mantiene en vilo al espectador, que impulsa a preguntar qué quiere decir, tal vez, entre las brumas de la ambigüedad se puede entrever algo que permite la descodificación, y por lo tanto su comprensión, es una especie de mensaje que se empieza a examinar, para ver cómo está hecho y qué quiere decir.



Además, en el campo visual, la información que aporta un mensaje tiene varios niveles (Eco, 1968-b, p. 142):

- *SopORTE físico*: En el lenguaje visual son los colores, materiales y otros elementos plásticos
- *Elementos diferenciales*: Se refiere a ritmos, relaciones de posición, distribución del espacio, formas accesibles, etcétera
- *Relaciones sintagmáticas*: Se refiere a relaciones de posición, proporción, perspectiva, escalas dimensionales, etcétera
- *Significados connotados*: Se refiere a subcódigos estilísticos, repertorios iconográficos y otros
- *Expectativas ideológicas*: Se refiere al conjunto de connotaciones globales de la información que proporciona el mensaje

En el caso de los mensajes de tipo visual, con su característica ironía, Umberto Eco se refería a ellos como *La mirada discreta*. Dicho de otra manera, ¿se requiere ser discreto al mirar, para poder comprender un mensaje visual?

Basándose en las triadas del signo propuestas por Peirce, Eco propone que existen varios fenómenos de comunicación visual (Eco, 1968-b, p. 188):

- *Considerado en sí mismo*: Incluye a los *qualisignos* (como una mancha de color en un cuadro abstracto, el color de un vestido, etcétera); los *sinsignos* (como el retrato de la *Mona Lisa*, un rótulo en una carretera, etcétera) y los *legisignos* (como una convención iconográfica, el modelo de la cruz, el tipo de templo de “planta circular”, etcétera).
- *En relación al objeto*: Incluye a los *íconos* (como el retrato de la *Mona Lisa*, un diagrama, una fórmula estructural, etcétera); los *índices* (como una flecha indicadora de sentido, una mancha de aceite, etcétera) y los *símbolos* (como una señal de dirección prohibida, la cruz, una convención iconográfica, etcétera).
- *Con relación al interpretante*: Incluye los *rhemas* (cualquier signo visual como término de un posible enunciado); los *dichos o dicent* (dos signos visuales unidos, de manera que se pueda deducir una relación) y los *argumentos* (que se refieren a sintagmas visuales complejos, que relacionan signos de distinto tipo, como por ejemplo el siguiente conjunto de señales de tráfico: “debido a que la carretera está en mal estado, la velocidad máxima es 60 km/hr”).

Eco (1968-b, p. 191) proporciona un ejemplo muy ilustrativo, sobre el poder semiótico de un anuncio publicitario: Una mano extendida ofrece al espectador un vaso en el que desborda la espuma de la cerveza recién servida; la superficie exterior del vaso está cubierta por un fino velo de vapor que (*como un índice*), inmediatamente produce la sensación de frío. Esta imagen, como un sintagma visual, es un signo icónico, con varios elementos connotados (es decir implícitos o no explícitos). En la fotografía, físicamente no hay cerveza, ni vidrio, ni espuma, ni pátina húmeda y helada. Sin embargo, cuando el espectador ve esa imagen, se detona un proceso psicológico, de tal manera que se *percibe* cerveza, vidrio y hielo. No se sienten, pero se producen estímulos visuales, colores, relaciones espaciales, incidencias de luz y otros fenómenos físicos. Es un marco perceptivo determinado que, a manera de código, remonta a pensar “cerveza helada en un vaso”. Es el mismo fenómeno que el diseño gráfico aprovecha para que, mediante sensaciones, el espectador reaccione ante un determinado producto comercial. Las sensaciones generan expectativas, producidas por mecanismos de percepción. Todo ello es un acto de comunicación y, por ende, puede ser interpretado por las reglas que establece la semiótica.



Cabe recordar que el tema del convencionalismo en los códigos de interpretación e imitación de las imágenes fue estudiado ampliamente por Ernest Gombrich, con el objetivo de entender la psicología de la representación pictórica (véase *Arte e ilusión*, 1960, citado por Eco, 1968-b, pp. 198-199). Hay casos en que el artista pretendió hacer una reproducción más o menos científica de la realidad, pero que la crítica rechaza precisamente por su “realismo fotográfico”, debido a la minuciosa representación de detalles como árboles, animales, agua y luminosidad de una zona donde se refleja el sol. Como ocurrió con los impresionistas y algunos artistas ingleses y franceses del siglo XIX y principios del XX (como Constable, Turner, Seurat y otros), cuando aparecieron por primera vez las técnicas de los contrastes tonales, no fueron interpretadas como una forma de imitación de las relaciones luminosas “reales”, sino como una extraña arbitrariedad. En realidad, estos artistas habían inventado una manera novedosa de codificar la percepción de la luz en el espectador, transcribiéndola en sus lienzos.<sup>61</sup>

Cuando una obra de arte se analiza, el espectador tiene previamente un sistema de expectativas, codificado, el cual permite penetrar en el mundo de los signos del artista. Nuestra lectura de los “criptogramas” del generador de la obra está influenciada no solo por la percepción, sino también por la expectativa del espectador. Cuando nos enfrentamos a un fragmento de escultura o a una fotografía en blanco y negro, nuestra expectativa dicta el grado de aceptación que podamos tener sobre cada obra.

Esta situación se ha presentado a lo largo de muchos siglos. Cuando vemos un león dibujado por Villard d’Honnecourt en el siglo XIII o un rinoceronte pintado por Durero en el siglo XVI (ejemplos citados por Eco, 1968-b, p. 200), por mucho de que los artistas hayan pretendido copiar dichos animales del natural, en realidad se apegan, ya sea a la tradición heráldica de la época, o a la imagen mental de un artista que puede no haber visto nunca un animal de verdad. Los pintores se apegan a los signos gráficos convencionales, que el espectador está obligado a interpretar, de acuerdo con la codificación que posee, la cual rige su posibilidad de percepción.

Además, en muchas ocasiones, el signo icónico va acompañado de una inscripción (generalmente escrita, pero también puede ser una opinión verbal). Sin embargo, la aclaración no resulta tan representativa como debiera: aun siendo reconocible, puede tener cierta ambigüedad y denota más bien lo universal que lo particular. (Por ejemplo, es el caso de los rinocerontes pintados por Durero, con la piel rugosa y con escamas, en lugar de lo lisa que más bien pudiera ser). Por ello, Barthes estipula que cuando una representación requiere una precisión referencial (como en una enciclopedia o texto científico), se exige que necesariamente vaya acompañado por un texto explicativo (Barthes, 1964, citado por Eco, 1968-b, p. 201).<sup>62</sup>

Como bien señala Eco (1968-b, p. 208), todos los signos icónicos son convencionales, es decir que no poseen las propiedades de la cosa representada, sino que transcriben, según un código, algunas condiciones de la experiencia. Por eso la interpretación siempre resulta polisémica, es decir, con múltiples significados posibles. Ahora bien, en el campo específico de la semiótica visual, se requiere analizar si los códigos icónicos son analizables, como en el caso de la lengua oral.

En algunos casos, se considera que, cuando los códigos son más débiles que los de la lengua, entonces no son códigos propiamente dichos, sino bloques de significados, como los que

<sup>61</sup> Es preciso reiterar que la interpretación de las obras de arte bajo el enfoque de la semiótica visual es un área relativamente novedosa.

<sup>62</sup> Por ejemplo, la tan conocida cita de Ludwig Wittgenstein (1889-1951): “no pienses, solo mira”.

constituyen las imágenes icónicas. Esto es particularmente cierto en las observaciones que hizo Claude Lévi-Strauss sobre las diferencias entre la pintura abstracta y la figurativa (Lévi-Strauss, *Entretiens y "Ouverture" de Le Cru et le Cuit*, 1961, en Eco, 1968-b, pp. 218-219). Entonces, el "arte" es un "modelo reducido de la realidad", como fenómeno sígnico, pero a medio camino entre el signo lingüístico y el objeto puro y simple: el arte es la toma de posesión de la naturaleza por parte de la cultura. El arte eleva al rango de significante a un objeto bruto, lo convierte en signo y descubre en él una estructura que estaba latente. Sin embargo, el arte comunica por medio de cierta relación entre el signo y el objeto que lo ha inspirado. Si no existiera esta relación de iconicidad, no estaríamos ocupándonos de una obra de arte, sino de un fenómeno de carácter lingüístico, arbitrario y convencional. Por otra parte, si el arte fuera una imitación total del objeto, ya no tendría carácter de signo. De acuerdo con Lévi-Strauss, si en el arte existe una relación sensible entre signos y objetos, es porque su iconicidad le permite adquirir un valor semántico; si tiene un valor de signo es porque tiene los mismos tipos de articulación que el lenguaje verbal.

Coincide Eco con Lévi-Strauss en que la pintura, como la lengua verbal, articula unidades de nivel primario, que reciben un significado, como imágenes reconocibles, como signos icónicos. Así, las formas y colores son unidades diferenciales desprovistas de significado autónomo. Las obras "no figurativas" tienen un paralelismo con la "música atonal", reduciendo su poder de comunicación mediante patrones conocidos y codificables.

Desde el punto de vista de los códigos, Eco propone una clasificación (1968-b, pp. 224-225), que se describe a continuación, con el fin de poderla aplicar a ejemplos específicos.<sup>63</sup>

## IV. Metodología de la Interpretación

### 1. Planteamiento metodológico general

Para fines de claridad, conviene abordar el tema aprovechando las definiciones conceptuales que se han planteado. En el mundo del arte, la semiótica es un campo de estudio que va más allá de los análisis formales, en vista de que los aspectos y operaciones semióticos solo son compatibles desde un modelo triádico (como el de Peirce), al considerar la presencia de signos, objetos e interpretaciones. En otras palabras, la semiótica del arte puede considerarse como una metodología que permite establecer un vínculo entre la obra y el espectador. En otras palabras, las obras de arte presentan una visión del mundo y se interpretan desde la perspectiva del espectador: el artista ya deja de interpretar, pues es ahora el observador quien interpreta la obra.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Por ejemplo, el bastón blanco de un ciego tiene el significado de "soy ciego". En otro caso, la presencia del estandarte de un buque almirante significa "almirante a bordo"; su ausencia implica que "almirante no está a bordo". Sería el mismo ejemplo de la bandera en el Castillo de Windsor en Inglaterra, que indica que el rey está presente ahí, en ese momento.

<sup>64</sup> Cabe recordar el famoso ensayo de Roland Barthes *La muerte del autor* (1967). La Semiótica en el Arte permite establecer un vínculo entre la obra y el espectador: Las obras de arte presentan una visión del mundo y se interpretan desde la perspectiva del espectador y entonces el artista deja de interpretar, pues es ahora el observador quien interpreta la obra. Es por ello que cobra importancia la semiótica visual, pues esta disciplina permite establecer un vínculo directo entre la obra y el espectador.

El análisis semiótico de una obra de arte requiere estudiar los signos plásticos, tanto dentro de la pieza como los referentes externos: incluye experiencias previas de percepción visual del observador. La imagen es un lenguaje específico, que se expresa por medio de símbolos y signos y su análisis implica el estudio de una representación realista o subjetiva de la realidad. Las manifestaciones de este lenguaje tienen un significado, ya sea por su presencia o también por su ausencia.<sup>65</sup> Cada obra de arte presenta múltiples significados, porque los diferentes espectadores las asocian con distintas cosas: como las obras persiguen como objetivo final el de la comunicación, las piezas evocan percepciones en el espectador.<sup>66</sup>

Para efectos de la semiótica del arte, una obra expresa emociones, realidades, cosas o lugares y hace creer que reproduce objetos naturales: de hecho, es un acto comunicativo, que se basa en convenciones.<sup>67</sup> Por lo tanto, se puede definir a la semiótica visual como la rama de la semiótica que se ocupa de la interpretación de las imágenes, expresiones corporales y objetos, para tener una idea de lo que se quiere expresar mediante el objeto. Entonces, puede decirse que la semiótica de la imagen consta de tres partes: *interpretación, significación y percepción de los signos*.<sup>68</sup>

Las imágenes crean mensajes (como en los anuncios publicitarios, las señales de tránsito u otros). El objetivo es lograr un impacto con el receptor, porque la imagen tiene un objetivo. Por eso, se requiere efectuar una labor de análisis, para poder comprender el mensaje.<sup>69</sup>

Los recursos estilísticos son maneras de presentar un mensaje, para la permanencia en el tiempo o para producir un efecto psicológico en el espectador, debido a su papel expresivo.<sup>70</sup>

En la semiótica visual,<sup>71</sup> los *elementos visuales, temas o signos plásticos* que se deben analizar en una obra son los siguientes: color, composición, textura, líneas y formas, espacio y volumen.<sup>72</sup>

<sup>65</sup> Desde el punto de vista de la creación, las imágenes representan y expresan el mundo interior del artista. Por ello, la semiótica implica la comprensión de los procesos de producción de una obra, es decir, su intencionalidad.

<sup>66</sup> Es preciso insistir: Para observar una imagen desde el punto de vista semiótico, se requieren analizar los diversos signos plásticos, o sea lo que se percibe, como producto de una percepción visual.

<sup>67</sup> A manera de ejemplo, sobre los convencionalismos en la interpretación de una obra de arte, recuérdense los casos de las alegorías e, incluso, las naturalezas muertas, los trampantojos y los retratos.

<sup>68</sup> Recuérdese que la semiótica de la imagen estudia los signos que presentan las imágenes, con un objetivo de comunicación y de activar determinadas percepciones. Además, una imagen es un conjunto de signos, colocados en determinado espacio, con el fin de comunicar algún tipo de mensaje.

<sup>69</sup> Una imagen es un conjunto de signos, colocados en determinado espacio, con el fin de comunicar un mensaje. Por lo tanto, la semiótica de la imagen consta de tres partes: Interpretación, significado y percepción de los signos.

<sup>70</sup> Para la interpretación de las obras, los principales recursos estilísticos son la alegoría, metáfora, paradoja, parábola, sinestesia, síncope e hipérbole. En el estudio de la semiótica, se estudian los signos, los procesos de los símbolos, indicación, designación, connotación, parecido, analogía, alegoría, metonimia, metáforas, simbolismo, significación y comunicación.

<sup>71</sup> La semiótica visual es la rama de la semiótica que se ocupa de la interpretación de las imágenes, expresiones corporales y objetos, para tener una idea de lo que se quiere expresar mediante un objeto.

<sup>72</sup> Recuérdese que todos estos elementos dependen de la cultura (tiempo y espacio), así como y de la percepción personal.

El *color* es toda una ciencia y se refiere a la relación de los humanos con su entorno. Tiene una rica simbología, *manifiesta* múltiples significados y provoca amplias asociaciones.<sup>73</sup> Es el elemento principal y más evidente en el análisis semiótico de una imagen.<sup>74</sup> La *composición* es la distribución de elementos en el espacio (ya sea en dos o tres dimensiones).<sup>75</sup> La *textura* se refiere a las cualidades rítmicas de una imagen, como el efecto de repetición, movimiento, rugosidad, brillantez, calidez, etcétera.<sup>76</sup> Las *líneas y formas* establecen las asociaciones con los espacios, o sea que se ocupan de la distribución del espacio al interior de la obra.

Veamos ahora algunos casos específicos relativos al procedimiento para el análisis de imágenes, desde el punto de vista semiótico:

- En primer lugar, hay que referirse a la *denotación*: ¿Quién hizo la obra?, ¿cuándo se hizo? (estilo, género...), ¿qué muestra la imagen?, etcétera. Es la descripción de todos los elementos formales de la imagen, incluyendo una descripción iconográfica.
- En segundo lugar, hay que ocuparse de los *recursos estilísticos*, como elementos semióticos: ¿qué simboliza la obra?, ¿tal vez se trate de una alegoría, que incorpora a un ícono con un símbolo, o una metáfora de tipo mitológico o una imagen con un sentido poco evidente? Hay que incluir aquí un análisis de tipo iconológico.

<sup>73</sup> La imaginación ha construido múltiples fantasías alrededor de la ciencia del color, desde Aristóteles (que analizó la mezcla de diferentes tonos), hasta los experimentos de Newton, para descomponer un rayo de luz en un espectro de siete colores primarios (que se correspondían con los siete planetas y las siete notas de la escala musical). En su *Círculo de los colores*, elaborado con Schiller, Goethe subrayaba la importancia de los sombreados y las mezclar. Los colores expresan valores sentimentales, relaciones, contraste, dramas y tensiones, como esencia de la naturaleza de la materia, así como sus procesos y transmutaciones. Los colores sugieren temperamentos, clase, vocación y también jerarquía. Se manifiestan para diferenciar y mezclar. El color es un medio de expresión y también contribuye como factor de supervivencia. (Si no fuera por la capacidad de la retina de captar sensaciones físicas por medio de sus millones de células sensibles a la luz, los individuos no podrían distinguir predadores de familiares). Los colores aportan información sobre el clima y las estaciones, pues indican el momento en que la vegetación está madura y, por lo tanto, comestible. Sugieren oportunidades de apareamiento y la diferencia entre presas y depredadores. El mimetismo ayuda a algunos animales a que aparezcan como invisibles y a otros los hace llamativos, para señalar la amenaza de las toxinas que poseen. La luz ultravioleta que emiten las flores las hacen atractivas a la polinización por especies determinadas de pájaros e insectos. También existe las anomalías del daltonismo o “ceguera a los colores”. (Información tomada de D. Olin, 2003, p. 2).

<sup>74</sup> El blanco representa la luz, bondad, seguridad, pureza limpieza, inocencia, pureza, perfección y la virginidad (a diferencia del negro, tiene una connotación o produce una sensación positiva). El amarillo simboliza la luz del sol, alegría, felicidad, inteligencia, energía, calor, energía mental y muscular y el oro puro. El naranja simboliza la alegría, brillo del sol, felicidad, entusiasmo, creatividad, éxito, estímulo y la oxigenación cerebral. El rojo simboliza el fuego, sangre, guerra, fortaleza, determinación, pasión, deseo, dolor y amor. El púrpura o violeta simboliza la nobleza, realeza, poder, lujo, ambición, riqueza, extravagancia, sabiduría, creatividad, independencia, dignidad, magia y misterio. El azul simboliza el cielo, mar, estabilidad, profundidad, lealtad, confianza, sabiduría, inteligencia, fe, verdad, eternidad, tranquilidad y calma. El verde representa la naturaleza, armonía, crecimiento, exuberancia, fertilidad fresca, seguridad, sanación, curación, equilibrio y resistencia. El negro simboliza poder, elegancia, formalidad muerte, misterio, lo enigmático, miedo, lo oculto, desconocido, autoridad, fortaleza intransigencia, prestigio y seriedad. Cabe señalar que Hay colores que dependen del medio ambiente (por ejemplo, hay varios términos para referirse al “blanco” de la nieve o al “verde” de la selva).

<sup>75</sup> La composición se refiere al equilibrio, la armonía y el ritmo, pues relaciona la imagen con el espacio. Sus elementos son: tamaño, posición, proporción, peso cromático, luminosidad, contraste, textura, planos, perspectiva, proporción áurea y otros. Asimismo, sus formas pueden ser reales, abstractas, geométricas, regulares/irregulares, cromáticas/acromáticas, etcétera.

<sup>76</sup> En una imagen, la textura hace referencia a las propiedades que se captan mediante el tacto: áspero/suave, liso/rugoso, plano/achurado, pastoso/aguado, etcétera.

- A continuación, es preciso analizar la *relación entre objetos y signos*: la imagen puede ser un ícono, un índice o un símbolo. En tal caso, hay que responder a la siguiente pregunta: ¿Qué simboliza la imagen? Se requiere hacer una interpretación simbólica de cada uno de los elementos, incluyendo una interpretación iconológica.
- Finalmente, hay que referirse a la *connotación*: ¿qué representa la obra? Para ello, se requiere ofrecer una *posible* interpretación del mensaje que pretende transmitir la imagen. Por ejemplo: ¿cuáles son las razones para suponer que se trata de una alegoría?

Por lo tanto, en cuanto al estudio de las imágenes y los símbolos en el arte, se requiere conocer el significado simbólico de todos los elementos. Mediante el estudio de la iconografía y la iconología, se puede aventurar una posible interpretación:<sup>77</sup> Por ejemplo, “¿cuál fue la intención del artista para crear esta obra en particular?”. Es preciso recordar que el significado de una obra de arte depende de su interpretación.<sup>78</sup>

## 2. Análisis de la señalización para los sanitarios<sup>79</sup>

En este ejemplo, se trata de una familiar representación gráfica, que se puede estudiar de la manera siguiente:

- (1) *Análisis*: Reconocemos la estructura de la figura y su forma. No es nada ni nadie específico ni identificable (sin raza, color, ...). Se reconoce y se hace comprensible (“se parece a...”).
- (2) *Identificación*: Logramos identificar que se trata de un género específico, debido a la formación y experiencia previa. No es algo literal y detona una asociación de ideas: (“¿a qué se parece?”).
- (3) *Idea*: Se estudia el contexto de la información, para ver de qué se trata (“¿es una señal sobre una puerta?” puede significar que es un “acceso solo para ese género”, o sea que es una “habitación restringida para un público específico”). Por experiencia previa y el contexto, sabemos que es una imagen popular que identifica un “baño”. Si el símbolo rompe el código establecido, no lo podemos identificar e, incluso, puede convertirse en algo cómico.<sup>80</sup> Este proceso es una consecuencia de la experimentación y amplifica las posibilidades de la comunicación visual de un signo.<sup>81</sup> Por lo tanto, podemos concluir que se trata de una imagen que señala el acceso a unos sanitarios.

<sup>77</sup> Cada mensaje puede utilizar uno o varios tipos de signos. El mensaje es el producto de la investigación conceptual, perceptiva o significante.

<sup>78</sup> Por ejemplo, la famosa escultura popularmente conocida como el *Cupido*, en la plaza de Piccadilly Circus, en Londres, en alguna ocasión se llegó a interpretar como una representación de la Caridad.

<sup>79</sup> La figura 10 muestra un ejemplo clásico en el ejercicio para la interpretación de un signo.

<sup>80</sup> Existe lo que se denomina “sensibilización de los signos”.

<sup>81</sup> Las imágenes crean mensajes (como en la publicidad, las señales de tránsito, etcétera). Lo que se busca es el impacto con el receptor (es decir, que la imagen tenga un objetivo). Debido a que se trata de signos, se requiere realizar una labor de análisis para comprender el mensaje: los signos se refieren a la percepción visual, más allá de la forma.



### 3. Análisis de un cuadro de Vermeer

Puede plantearse a continuación un caso más complejo, relativo al análisis de una obra plástica, desde el punto de vista semiótico.<sup>82</sup> Por ejemplo, tenemos la obra del holandés Johannes Vermeer, que se conoce con varios títulos: *El arte de la pintura*, *Alegoría de la pintura* o *El pintor en su estudio*, que es un óleo sobre tela, pintado entre 1665 y 1668. Mide 120 centímetros de altura X 100 cm de ancho y actualmente se encuentra en el Museo de Historia del Arte (Kunsthistorisches Museum) de Viena.<sup>83</sup>

Desde el punto de vista de la denotación, esta obra maestra fue creada a mediados del siglo XVII y es un excelso ejemplo del arte barroco holandés. La imagen tiene un exquisito sentido, de gran importancia histórica y pictórica. *La alegoría de la pintura* muestra una escena en un estudio bien iluminado. En el centro de la composición, hay una mujer que representa a Clío, la musa de la historia, sosteniendo una lira –como símbolo de la poesía–, y mirando intensamente el lienzo que se despliega frente a ella. Está vestida con elegancia y representa la imagen idealizada de una artista en la Edad de Oro de la pintura barroca.

Desde el punto de vista semiótico, en la representación hay que destacar varios elementos. En primer lugar, sobresalen los colores y la iluminación, pues el autor utiliza una paleta restringida, dominada por tonos terrosos, lo cual era característico de la producción de Vermeer. Los colores son ricos y cálidos, contribuyendo a producir una sensación general de realismo. El uso del claroscuro, o sea el intercambio entre luces y sombras, dirige la atención del espectador hacia el sujeto principal, para enfatizar la importancia del acto de pintar. El estudio está bañado en una luz suave y difusa, lo que realza la sensación de tranquilidad. El lienzo en el que trabaja Clío es un meta comentario sobre la propia acción de pintar.<sup>84</sup> Se muestra una escena clásica, parcialmente terminada, con un soldado con un casco, sugiriendo temas históricos. Esto refleja la fascinación renacentista y barroca por la antigüedad y la historia. El caballete está estratégicamente colocado, para permitir al espectador ver el lienzo representado y, al mismo tiempo, enfatizar el proceso creativo. Es tanto una herramienta como un símbolo, significando la destreza del artista y el acto de registrar la historia a través de la pintura. La vestimenta de Clío recuerda la moda griega clásica, con lo que se refuerza la idea de la conexión atemporal entre la musa con el arte y la historia. El cortinaje en el lado derecho de la pintura es un motivo común en la obra de Vermeer. En términos semióticos, podría simbolizar la revelación de la verdad o el desvelamiento del pasado, alineándose con la idea de la historia como una narrativa, esperando ser explorada.

Hay que recalcar que la obra está firmada por el pintor, en la esquina inferior izquierda. Ello no solo refrenda la autoría, orgullosamente, sino que plantea una conexión personal con la obra, al recordar el papel del artista como historiador y narrador, a través de su arte.

<sup>82</sup> Una buena guía para este tipo de análisis aparece en Rivera, R. (2016), *Análisis semiótico de la obra plástica: Apuntes para el curso "Diseño de materiales educativos de la especialidad Artes Plásticas"*, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Carabobo, Venezuela.

<sup>83</sup> Véase la figura 11.

<sup>84</sup> Un *meta comentario* es una observación que se realiza sobre otro comentario. Es una forma de reflexionar o anotar lo que alguien ha dicho o escrito previamente. Su objetivo es el de aclarar, contextualizar o analizar el comentario original, agregando una capa adicional de significado o perspectiva. Un meta comentario refuerza una idea original, a manera de opinión adicional y sirve para reforzar opiniones, aclaraciones o interpretaciones, con el fin de profundizar en el significado o la interpretación de la idea original.



La disposición de diversos objetos dentro del estudio, como el globo, los mapas y los libros, simboliza el conocimiento y la exploración. Sugieren la importancia de la investigación y la documentación en la escritura de la historia. Asimismo, la presencia de instrumentos musicales cerca de Clío implica la interconexión de las formas de arte y la armonía entre la historia y la creatividad.

En conclusión, el mensaje que nos ofrece la obra plástica de *La alegoría del arte de la pintura* de Johannes Vermeer es que nos enfrentamos a una obra de arte multifacética, que permite un rico análisis semiótico. Refleja la fascinación de la Edad de Oro del barroco holandés por la historia, el papel del artista como historiador y la conexión atemporal entre el arte y el pasado. A través de la interacción de colores, luz y simbolismo, Vermeer crea una narración convincente, que habla metafóricamente –por ello es una alegoría, con distintas capas de significados, que se pueden identificar mediante un acercamiento hermenéutico– e invita a la contemplación del proceso artístico y su papel en la documentación de la historia.

#### 4. Análisis de un cuadro de Velázquez

*Las Meninas* del artista del Siglo de Oro español Diego Velázquez es una icónica pintura del siglo XVII, que ofrece una compleja interacción de símbolos y signos, que contribuyen a la perdurable fascinación que a lo largo de los siglos ha ejercido en el ámbito de la historia del arte. En este caso de estudio, la interpretación de los signos permite analizar la interrelación entre el arte y una clara manifestación del poder.

En este cuadro, el pintor compone meticulosamente una escena multifacética dentro de la corte española, como una instantánea de la corte del rey Felipe IV y la reina Mariana. La pintura es rica en elementos de semiótica visual, que pueden desglosarse de la siguiente manera:

- La *familia real*: En el centro de la composición se encuentra la infanta Margarita, la joven princesa de España, escoltada por sus damas de honor, a quienes se les debe el título del cuadro. Este conjunto central representa la cúspide del poder y el privilegio dentro de la corte española, pues la familia real simboliza la autoridad y la soberanía de la monarquía española.
- El *reflejo en el espejo*: Uno de los aspectos más intrigantes de la pintura es el espejo que se encuentra en el fondo de la escena, en el que se reflejan las imágenes del rey Felipe IV y la reina Mariana. Situado en el lugar donde debería estar colocado el espectador del cuadro, el espejo funciona como un dispositivo semiótico, sugiriendo la presencia de los soberanos en la habitación, aunque no sean directamente visibles. Subraya la importancia de su papel en la corte y sugiere su omnipresencia en la vida de la infanta y sus acompañantes.
- El *artista*: Velázquez se incluye a sí mismo en la pintura, en forma de autorretrato, sosteniendo una paleta y pinceles. Su presencia desafía la jerarquía tradicional, al situar al artista en el mismo plano que la familia real. Esto simboliza la importancia del arte y la representación artística en la corte española, elevando el nivel del artista.
- El *enano y el perro*: La inclusión de un enano y un perro grande permite una mayor profundidad en el análisis semiótico. El enano representa la fascinación por la novedad y lo exótico, común en las cortes europeas de la época. El perro, a menudo visto como símbolo de fidelidad, puede interpretarse como signo de lealtad y obediencia dentro de la corte.
- La *luz y las sombras*: Velázquez emplea magistralmente el contraste entre luces y sombras, para crear profundidad y atmósfera en la pintura. Este uso del claroscuro enfatiza la

tridimensionalidad de las figuras y añade un sentido de realismo. Este elemento también puede interpretarse como un símbolo de la dualidad inherente a la vida de la corte, donde las apariencias pueden ser engañosas.

- La *textura de los trajes*: Los detalles intrincados de los trajes aterciopelados, especialmente los usados por la infanta y sus damas, simbolizan la opulencia y el derroche de la corte española. La riqueza de las texturas comunica la riqueza y el esplendor asociados con la familia real.
- La *Cruz de Santiago*: El rey Felipe IV lleva la Orden de Santiago, una prestigiosa orden de caballería. Esto simboliza su autoridad como soberano y guerrero. También sirve como un marcador de la importancia histórica y religiosa de la dinastía. La figura del pintor también la lleva, aunque se ha debatido durante mucho tiempo el momento y las circunstancias en que se pintó en el pecho del autorretrato.
- La *disposición jerárquica*: La distribución de las figuras en el espacio y la dirección de sus miradas crea una red de relaciones que insinúa la compleja jerarquía de la corte española. La mirada directa de la infanta hacia el espectador, así como la del propio pintor, invitan observar el mundo de la pintura, mientras que las miradas de otras figuras reconocen la presencia de la familia real.

Por lo tanto, puede decirse que *Las Meninas* de Velázquez es una obra maestra, que permite un profundo análisis de la imagen, dentro del contexto de la semiótica visual: es un rico tapiz de símbolos y signos que ofrecen una visión de las complejidades de la corte española durante el siglo XVII. A través de un análisis cuidadoso de la familia real, el espejo, el artista y varios otros elementos, se pueden descubrir diferentes capas de significado –que es preciso interpretar, de manera hermenéutica–, reflejando la relevancia de esta icónica obra de arte.

Desde el punto de vista de la relación entre el arte y el poder, en *Las Meninas* de Velázquez, también hay varios temas que considerar pues, como ya se ha mencionado, esta icónica pintura se ha considerado a menudo como una representación profunda de la compleja interacción entre el arte y la dinámica del poder en la corte española del siglo XVII:

- El *papel del artista como manifestación del poder*: En esta pintura, Velázquez se posiciona a sí mismo como una figura central, sosteniendo su paleta y pinceles. Esta ubicación es significativa, ya que sugiere que el artista desempeña un papel fundamental en la manifestación del poder. Al retratarse junto a la familia real, Velázquez eleva el nivel del artista a una posición de influencia dentro de la corte. Esto subraya el poder del arte en la formación de la percepción y el legado de la clase gobernante.
- La *familia real como símbolos de poder*: Las figuras centrales de la pintura son la infanta Margarita, flanqueada por sus damas de honor. Esta composición sitúa a la familia real en el corazón de la obra de arte, simbolizando su autoridad y soberanía. Los trajes ricamente texturizados y la parafernalia real que lleva el rey Felipe IV enfatizan aún más su poder y prestigio. La presencia de la familia real es un testimonio de su control sobre el imperio español.
- El *espejo como símbolo de reflexión y percepción*: El espejo en el fondo de la escena es un elemento notable en el cuadro. Se refleja las imágenes del rey Felipe IV y la reina Mariana, que se encuentran colocadas en el sitio donde teóricamente estaría el espectador de la escena. Este espejo sirve como una representación simbólica de cómo se refleja y percibe el poder y la autoridad. Destaca el papel del arte en la construcción y distorsión de la realidad, ya que permite ver a la familia real de manera indirecta, reforzando su presencia y misterio.

- El *arte como herramienta de legitimación*: Este cuadro se puede considerar como una forma de propaganda, por su intencionalidad de proyectar una imagen de la grandeza y estabilidad de la monarquía española. La atención meticulosa a los detalles, la opulencia de los trajes y la representación de una vida cortesana armoniosa contribuyen a la función de la pintura de legitimar el dominio de la monarquía. La habilidad de Velázquez como artista se aprovecha para realzar la imagen y la autoridad de la familia gobernante.
- El *uso de luces y sombras*: El uso magistral de los contrastes entre luces y sombras por parte del artista –lo que se conoce como claroscuro–, añade profundidad y realismo a la pintura. Esta técnica acentúa la tridimensionalidad de las figuras y crea una sensación de presencia y poder. El juego de luces y sombras también insinúa las dualidades dentro de la corte, donde las apariencias pueden ser engañosas y donde los poderosos utilizan tanto la luz como la sombra para mantener el control.

En suma, *Las Meninas* de Diego Velázquez es una obra maestra, que permite una exploración profunda de la relación entre el arte y el poder. A través de su composición, simbolismo y la posición deliberada del artista dentro de la pintura, resalta el papel central del arte en la composición, como mecanismo para la proyección y perpetuación del poder en la corte española del siglo XVII. Esta obra representa un poderoso testimonio de la conexión perdurable entre la representación artística y la dinámica de la autoridad y el prestigio.

## V. Sugerencias para Estudios Futuros

El presente ensayo solo puede considerarse como un acercamiento, en vista de que el autor no es un filósofo, un lingüista ni un semiólogo especializado.<sup>85</sup> Además, como se trata de una investigación en proceso, destinada a futuras publicaciones, necesariamente tendrá que profundizarse, tras una imprescindible revisión integral.

Cabe señalar que, a partir del siglo XX, el estudio de las imágenes se convirtió en una tarea casi exclusiva de la disciplina de la historia del arte. Por lo tanto, el énfasis se planteaba en la cacería de modelos y el discurso propio de la imagen –lo cual al transcurrir el tiempo se denominaría *iconografía*–, pero con escasos intentos por descifrar el contenido del mensaje, es decir lo que la imagen realmente transmite –lo cual queda en el ámbito de la *iconología*–, con aún más escasos intentos por referirse al discurso o intencionalidad de la imagen.

Debido a lo anterior, la caricatura política, el análisis del contenido de las conferencias “mañaneras” de la presidencia de México –tan de moda actualmente– y muchos otros recursos de la publicidad son elementos que la sociedad percibe, pero careciendo de herramientas o metodologías específicas para su cabal análisis y comprensión.

Al igual que en algunos campos de estudio se han invertido esfuerzos considerables para la producción de *diccionarios de símbolos*,<sup>86</sup> en el campo de *análisis de la imagen* prácticamente no se ha compilado información, que aplique métodos específicos para el análisis profundo de todo

<sup>85</sup> Razón por la cual el presente texto debe considerarse dentro del género de “ensayo”.

<sup>86</sup> Como por ejemplo el *Book of Symbols: Reflection on Archetypal Images*, publicado en 2010 por el Archive for Research and Archetypal Symbolism (ARAS).

el contenido de una imagen.<sup>87</sup> Un ejemplo de la metodología que podría emplearse es la que se ha mostrado en este ensayo, para los cuadros de Vermeer y Velázquez.<sup>88</sup>

Un proyecto enciclopédico de esta magnitud necesariamente tendría que abordarse en forma modular. Una posibilidad es fragmentarlo por estilos artísticos a lo largo de diferentes periodos históricos –por ejemplo, imágenes prehispánicas, manieristas, barrocas, románticas e incluso arte contemporáneo–, aunque otra posibilidad sería enfocarse de manera monográfica en autores específicos, cuyas obras se hayan seleccionado previamente por su riqueza de contenido.<sup>89</sup> Desde luego, el abanico de posibilidades es muy amplio: zonas geográficas, temática, etcétera.

En opinión del autor, en los últimos tiempos ha resultado conveniente dar a la luz algunos avances sobre investigaciones en proceso. En este caso, al igual que en el del proyecto sobre *Arte y poder*,<sup>90</sup> merece la pena evitar que este tipo de conocimiento se mantenga alejado de la comunidad académica, meramente por tratarse de un trabajo que aún no se ha terminado.

En mi caso personal, después de pasar por el Museo Internacional del Barroco en Puebla, mi actividad reciente se ha concentrado en la curaduría de una importante colección de arte en Monterrey. Sin embargo, para sorpresa de muchos, resultó que había una gran cantidad de obras cuyo tema no estaba claro. Evidentemente, nos estábamos enfrentando a un problema de interpretación en el manejo de las imágenes.

Las preguntas se acumulaban rápidamente, una tras de otra: ¿Cómo era posible que hubiera que depender de la historiografía y de los catálogos publicados, para poder conocer el tema de un cuadro?<sup>91</sup> En el caso de las pinturas de tema religioso, el proceso de análisis resultaba un poco más fácil, pero las alegorías, los temas mitológicos y las escenas de los siglos XIX y XX no eran tan claras, como temas de estudio. Ni qué decir de la intencionalidad del artista. Un ejemplo claro es el de las pinturas de castas: ¿por qué se hicieron? ¿Qué mensaje le transmitían a la sociedad novohispana durante los años anteriores a la Guerra de Independencia? Resulta evidente que empezamos a navegar en un mar en donde hay más preguntas que respuestas.

El asunto particular de los temas derivados del estudio de casos de arte y poder sería un producto que se beneficiaría de manera inmediata de este tipo de análisis. Retórica e intencionalidad... ¿qué nos está sugiriendo la obra, de manera visual?

<sup>87</sup> Cabe mencionar que el manejo de imágenes es ahora un recurso frecuentemente utilizado hasta para el estudio de otros idiomas. Por ejemplo, tenemos los *Pictionaries* para el portugués, japonés y otros. (Por ejemplo, *A Japanese Pictionary: English-Japanese* de Vineeta Prasad, Independent Publisher, 2018).

<sup>88</sup> Al igual que en las bibliografías encontramos “Diccionarios de símbolos”, el estudio de casos de écfrasis (o sea, la relación entre descripciones textuales y obras plásticas), así como la lectura de mensajes transmitidos por imágenes (o sea la “Retórica visual”), son campos novedosos, ávidos de estudios futuros.

<sup>89</sup> Por ejemplo, sería el caso de José Guadalupe Posada o David Alfaro Siqueiros.

<sup>90</sup> “Artistas y cárceles”, artículo recientemente sometido para evaluación, como posible publicación en la revista *Estudios políticos* de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

<sup>91</sup> Por ejemplo, ¿quiénes son el ángel y el personaje bíblico del Antiguo Testamento, enfrascado en una lucha feroz?

En este punto, se plantea la necesidad de tomar una decisión importante, cuyo impacto en tiempo y costo es preciso considerar, pues habría que evaluar la conveniencia de utilizar bancos de datos de imágenes digitales.<sup>92</sup>

En consecuencia, valdría la pena organizar un proyecto de investigación, a manera institucional, que tuviera por objetivo realizar publicaciones y difundir esta importantísima metodología de trabajo, para el manejo de imágenes.

En suma, a manera de conclusión, es preciso recalcar que la creación de fuentes documentales en el manejo de imágenes sería un recurso de capital importancia para la interpretación de los sistemas pictóricos de comunicación. El arranque de un proyecto de este tipo tendría como objetivo principal definir una base de datos sobre los temas que podrían analizarse en fases posteriores del proyecto. Este enfoque permitiría establecer módulos para investigaciones individuales, así como seminarios y publicaciones. La compilación de un catálogo de imágenes interpretadas sugiere la necesidad de un libro –por no decir varios volúmenes, conforme el proyecto se vaya desarrollando– o sea con una extensión mayor a la de un mero artículo, para que contenga información detallada, que resulte de suficiente utilidad.

Finalmente, es preciso subrayar que el tema es muy amplio, por lo que ojalá sirva como una base para futuras investigaciones.<sup>93</sup>

## REFERENCIAS

- Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.
- Agudelo, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Fondo Editorial ITM.
- Andrzejewski, A. V. (2008). *Building Power: Architecture and Surveillance in Victorian America*. University of Tennessee Press.
- Ronnberg, A, (ed. principal) y Martin, Kathleen (ed., 2010). *The Book of Symbols. Reflection on Archetypal Images: Archive for Research and Archetypal Symbolism (ARAS)*, Taschen.
- Barthes, R. (1953). *Le degré zero de l'écriture*, Seuil (trad. esp. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI).
- Barthes, R. (1964). *Rhétoriques de l'image*. *Communications*, 4.
- Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology*. Jonathan Cape. (1a. ed., 1964, trad. Annette Lavers y Colin Smith).
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*, Seuil (trad. esp. *El placer del texto*, Siglo XXI).
- Barthes, R. (1987). *Mythologies*. Hill y Wang (1a. ed., 1957).
- Brown, R. (1958). *Words and Things*. Free Press.
- Chomsky, N. (1968). *Language and Mind*. Harcourt Brace (trad. esp. *El lenguaje y el pensamiento*, Seix-Barral).
- Danesi, M. (2007). *The Quest for Meaning: A Guide to Semiotic Theory and Practice*. University of Toronto Press.

<sup>92</sup> A este respecto, convendría evaluar la conveniencia de proyectos interinstitucionales, para homologar información y experiencias con otros organismos que han dedicado esfuerzos a esta actividad, como por ejemplo el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Archivo Casasola, la “Mediateca” del Instituto Nacional de Antropología e Historia u otros.

<sup>93</sup> Para sintetizar el proceso, el Apéndice A muestra un listado de posibles acciones futuras.



- Deely, J. (2003-a). On the Word Semiotics: Formation and Origins, *Semiotica* 146(1/4), 1–50.
- Deely, J. (2003-b). *The Impact on Philosophy of Semiotics*. St. Augustine Press.
- Deely, J. (2005, 4a. ed.). *Basics of Semiotics*. Tartu University Press. (1a. ed., 1900).
- Eco, U., (1968-a). *La definizione dell'arte*. Mursia.
- Eco, U., (1968-b, 1ª. ed.). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, (colec. Debolsillo, trad. Francisco Serra Cantarell, 2011).
- Eco, U., (1972). *Introduction to a Semiotics of Iconic Signs*. Bompiani.
- Eco, U., (1976). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.
- Eco, U., (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Gallimard (trad. esp. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI).
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Tavistock.
- Giovine, M. A. (ed., 2024). *La porosidad de las fronteras. Intermedialidad en México en objetos de estudio previos al siglo XX*. Brill, colec. Foro Hispánico.
- Gombrich, E. (1956). *Art and Illusion*. Phaidon.
- Greimas, A. J. (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (trad. Paul J. Perron y Frank H Collins). Frances Pinter.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos (colec. Biblioteca Románica Hispánica, 1ª. ed. francesa, 1979, versión española de Ballón Aguiller, E. y Campodónico Carrión, H.).
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Minuit.
- Jakobson, R. (1964). On visual and auditory signs, *Phonetica* II.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A Selection* (trad. Alan Sheridan). Norton.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. Plon (trad. esp. *Lo crudo y lo cocido*, Eudeba).
- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (trad. Ann Shukman). I. B. Tauris.
- MacLeish, Archibald (1978). *The Premise of Meaning: Riders on the Earth. Essays and Recollections*. Houghton Mifflin Company.
- Marin, L. (1970). La description de l'image. *Communications*, 15.
- Metz, C. (1970). Images et pédagogie. *Communications*, 15.
- Olin, D. (2003). The Way We Live Now: Crash Course in Color Cognition. *The New York Times* (30 de noviembre), p. 2.
- Ostalé G., J., (2010). ¿Semiótica o semiología? Algo más que una cuestión terminológica: [https://www.academia.edu/3154826/\\_Semi%C3%B3tica\\_o\\_Semiolog%C3%ADa\\_Algo\\_m%C3%A1s\\_que\\_una\\_cuesti%C3%B3n\\_terminol%C3%B3gica](https://www.academia.edu/3154826/_Semi%C3%B3tica_o_Semiolog%C3%ADa_Algo_m%C3%A1s_que_una_cuesti%C3%B3n_terminol%C3%B3gica).
- Panofsky, E. (1932). On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts, *Internet Encyclopedia of Philosophy* <https://iep.utm.edu/art-and-interpretation/> (consultado, 15 de agosto, 2023).
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday.
- Panofsky, E. (1961). *La perspectiva como forma simbólica*. Feltrinelli.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *Collected Papers*. Harvard University Press.
- Pound, Ezra (ed.) (1918). *Des Imagistes*. Albert and Charles Boni.
- Prieto, L. (1966). *Messages et signaux*. P.U.F.
- Saussure, F. de (1916). *Cours de linguistique générale*. Payot (trad. esp. *Curso de lingüística general*, Losada).



- Scollon, R. y Wong Scollon, S. B. K. (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. Routledge.
- Sonesson G. (1989). *Pictorial Concepts. Inquiries Into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Aris y Lund University Press.
- Sebeok, T. A. (1976). *Contributions to the Doctrine of Signs*. Indiana University Press.
- Sebeok, T. A. (ed., 1977). *A Perfusion of Signs*. Indiana University Press.
- Strang, B., R.-M. Déchaine y E. Vatikiotis-Bateson (2012). *Linguistics*, John Wiley & Sons.
- Todorov, T. (1966). Perspectives sémiologiques. *Communications*, 7.
- Vergara, A., (2023). *Obra comentada: Tríptico del Jardín de las delicias de El Bosco (1490-1500)*, Fundación Amigos del Museo del Prado. <https://www.youtube.com/watch?v=kyssdNQTyqw&t=1s>
- Vygotski, L. S. (1934). *Thought and Language*. MIT Press (reed. 1962).
- Williamson, J. (1978). *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. Boyars.
- Wimsatt, W. R., (1954). *The Verbal Icon*. University of Kentucky Press.
- Wittgenstein, L. (1949). Remarks on Goethe's Theory of Colours, en Anscombe, G. E. M. y Dworkin, C. (eds.), *Reading the Illegible*, Northwestern University Press, 1977 y 2003 (trad. del autor).
- Yeats, W. B. (1889). The Wanderings of Oisín and Other Poems (1889). Daniells R. (ed.), *English Baroque and Deliberate Obscurity. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, Inglaterra. vol. 5. 1946 (trad. del autor).
- Zlatev, J. (2009). *The Semiotic Hierarchy: Life, Consciousness, Signs, Language and Cognitive Semiotics*. Scania.

## APÉNDICE A: TEMAS PARA FUTURAS INVESTIGACIONES

- Definición de metodologías específicas para el estudio de la caricatura política, la retórica gubernamental y recursos publicitarios o mercadotécnicos
- Definición de módulos para la jerarquización de tipos de imágenes por analizar
- Diseño de bancos de datos digitales
- Evaluación de la conveniencia de incorporar a otras dependencias, para un proyecto interinstitucional
- Creación de un catálogo, con formato de diccionario, para el análisis metodológico de imágenes, desde el punto de vista de la semiótica visual (incluyendo la iconografía, iconología y la intencionalidad, entre otros muchos elementos)
- Incorporación de otros temas de investigación, como arte y poder, retórica e intencionalidad, etcétera
- Estructuración de alcances específicos, para efectos de presupuesto (proyectos individuales de investigación, creación de seminarios, publicaciones, etcétera)

## APÉNDICE B: GALERÍA DE IMÁGENES

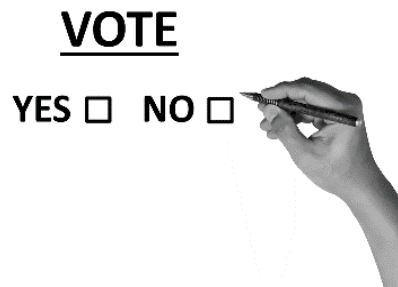


Figura 1: *Votar o no votar*. Fuente: <https://pixabay.com/illustrations/vote-poll-election-voting-polling-2042580/> (<https://pixabay.com/images/search/politics/>). Imágenes sin derechos de autor. Consultado: 15 de agosto, 2023.



Figura 2: *I want you*. Fuente: [https://cdn.pixabay.com/photo/2017/10/04/09/10/trump-2815558\\_1280.jpg](https://cdn.pixabay.com/photo/2017/10/04/09/10/trump-2815558_1280.jpg) (<https://pixabay.com/illustrations/trump-president-uncle-sam-usa-2815558/>). Imágenes sin derechos de autor. Consultado: 15 de Agosto, 2023.

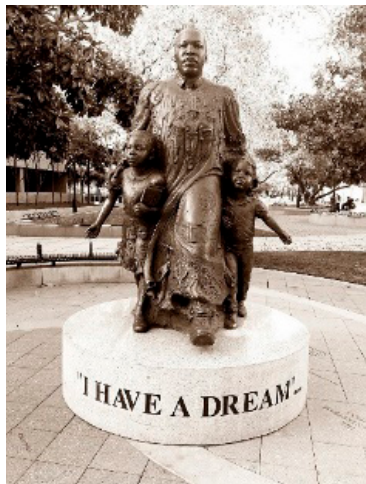


Figura 3: *I have a dream*. Fuente: [https://cdn.pixabay.com/photo/2015/05/01/20/40/martin-luther-king-jr-749022\\_1280.jpg](https://cdn.pixabay.com/photo/2015/05/01/20/40/martin-luther-king-jr-749022_1280.jpg) (<https://pixabay.com/photos/martin-luther-king-jr-dream-american-749022/>). Imágenes sin derechos de autor. Consultado: 15 de agosto, 2023.



Figura 4: 200+ *Emojis Explained: Types of Emojis, What do they mean & how to use them.* Fuente: <https://www.smartprix.com/bytes/a-guide-to-emojis-types-of-emojis-what-do-they-mean-how-to-use-them/> Imágenes sin derechos de autor. Consultado: 15 de agosto, 2023.



Figura 5: *Autorretrato de Jean Miélot, escribano de Felipe el "Bueno", duque de Borgoña, en su "Scriptorium"* (grabado de Jean Le Tavernier, 1462). Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tavernier\\_Jean\\_Mielot.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tavernier_Jean_Mielot.jpg) (consultado el 15 de agosto, 2023). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.



Figura 6: *San Jerónimo en su gabinete de estudio*, Alberto Durero (1514). Tomado de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCr-Hieronymus-im-Geh%C3%A4us.jpg> (consultado el 15 de agosto, 2023). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.





Figura 7: *El sueño del caballero*, Antonio de Pereda (ca. 1650). Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio\\_de\\_Pereda\\_-\\_El\\_sue%C3%B1o\\_del\\_caballero\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_de_Pereda_-_El_sue%C3%B1o_del_caballero_-_Google_Art_Project.jpg) (consultado el 15 de agosto, 2023). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.



Figura 8: *Alegoría de la vanidad*, Juan de Valdés Leal (1660). Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valdes\\_leal-alegoria\\_de\\_la\\_vanidad-hartford.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Valdes_leal-alegoria_de_la_vanidad-hartford.jpg) (consultado el 15 de agosto, 2023). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.



Figura 9: *Emblemas moralizadas*, Hernando de Soto (1599). Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume\\_de\\_La\\_Perr%C3%A8re\\_-\\_Le\\_Th%C3%A9%C3%A2tre\\_des\\_bons\\_engins\\_LX.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_de_La_Perr%C3%A8re_-_Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_des_bons_engins_LX.jpg) (consultado el 15 de agosto, 2023). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor. Transcripción modernizada del texto: *No hay que tanto vuele como lo que mal se habla. Antes que la lengua muevas para ofender al más triste, puedes creer que le diste de su agravio tristes nuevas. El que agravia, tarde apela, por más que la injuria borre: Que lo bien hablado corre, y lo mal hablado vuela.*

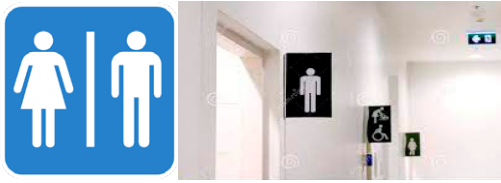


Figura 10: Información signográfica para sanitarios dedicados a ambos géneros (descargado el 12 de noviembre de 2011, consultado el 15 de agosto, 2023). Tomado de <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bathroom-gender-sign.png>. Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons.



Figura 11: El arte de la pintura, Alegoría de la pintura o El pintor en su estudio, Johannes Vermeer (ca. 1665-1668), consultado el 15 de agosto, 2023). Tomado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jan\\_Vermeer\\_-\\_The\\_Art\\_of\\_Painting\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.



Figura 12: Las Meninas, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), consultado el 15 de agosto, 2023). Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las\\_Meninas\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg). Obra del dominio público, por licencia de Wikicommons, debido a que el material se publicó en un plazo mayor de cien años tras la muerte del autor.

## APÉNDICE C: GLOSARIO

**Ciencia política o politología:** Es la ciencia social que estudia la teoría y práctica de la política, los sistemas y los comportamientos políticos en la sociedad.

**Comunicación:** Es el proceso por medio del cual se transmite información, de un ente a otro. Es el intercambio de sentimientos, opiniones o cualquier otro tipo de información, mediante el habla, escritura u otras señales.

**Discurso:** Es una forma de comunicación en la que un emisor construye un mensaje y lo transmite a un receptor utilizando un código (que usualmente es el lenguaje) a través de un canal, que puede ser oral o escrito (en general, se trata de una acción que ejecuta una persona cuando habla ante un público y emite un mensaje previamente preparado; se busca exponer un tema y se desarrollad de manera tal que capte el interés del público. Es el formato más típico para los actos políticos, económicos o académicos).

**Écfrasis:** Se refiere a una descripción textual (en prosa o poesía) de una obra de arte. Como una forma de imaginaria, la écfrasis pinta una imagen con palabras.

**Grupo “μ” (“Mu”):** Es una organización que se fundó en Bélgica en 1967. Desarrolló una versión estructural de la semiótica visual, sobre una base cognitiva, así como una retórica visual. Para sus integrantes, la mayoría de los signos opera en varios niveles, tanto icónicos como simbólicos o como índices. Esto sugiere que el análisis semiótico visual puede estar abordando una jerarquía de significados, además de categorías y componentes de significado. Como explica Umberto Eco (1972, p. 58) “lo que comúnmente se llama ‘mensaje’ es de hecho un texto cuyo contenido es un discurso multinivel”. Entonces, el análisis semiótico de los textos visuales implica separar los diversos niveles de signos visuales para entender cómo las partes contribuyen al significado del todo. La ampliación del concepto de texto y discurso fomenta la investigación adicional sobre cómo funciona la comunicación visual para crear significado. Eco (1972, p. 72) establece que “en el corazón de la semiótica está la comprensión de que toda la experiencia humana, sin excepción, es una estructura interpretativa mediada y sostenida por signos.” La semiótica considera una variedad de textos, para estudiar áreas tan diversas como películas, arte, publicidad y moda, así como todo tipo de representación visual. En otras palabras, como define Eco (1972, p. 96), “el avance esencial de la semiología es tomar la lingüística como modelo y aplicar conceptos lingüísticos a otros fenómenos-textos-y no solo al lenguaje mismo.” En la actualidad se pueden aplicar enfoques semióticos para analizar los ricos significados culturales de los productos y los comportamientos del consumidor, como si fueran textos, porque las imágenes son una parte central de nuestro sistema de signos de comunicación masiva (cine, televisión, *marketing*, etcétera). Los sistemas de significado se suelen analizar, considerando a los productos y eventos de comunicación como signos y luego analizando la relación entre estos signos. Las categorías de signos y las relaciones entre ellos crean un sistema. Por ejemplo, un anuncio publicitario tiene su propio sistema de significado, pues se apela a la compra, ya sea directa o implícita, y que se muestre un producto, por ejemplo, como parte de un sistema publicitario global. Según Scollon, R. y Wong Scollon, S. B. K. (2003, p. 82), la semiótica visual tiene que ver con “pasar de los discursos hablados, cara a cara, a las representaciones de ese orden de interacción en imágenes y signos”. El orden de interacción implica las diversas interacciones sociales que tienen lugar en cualquier entorno, como estar solo, estar con un compañero, en una reunión, ver un espectáculo, etc., y “es casi siempre complejo”, con varias interacciones que ocurren a la vez (Scollon, R. y Wong Scollon, S. B. K., 2003, p. 82). Cuando se trata de imágenes, también hay múltiples relaciones, como las que existen entre los componentes de una imagen visual, las relaciones entre los productores de la imagen visual, las



relaciones entre los productores y los componentes, así como las relaciones entre los componentes de una imagen y los que la están viendo. El eje de pensamiento es que se involucran participantes representados, modalidad, composición y participantes interactivos. Estos cuatro componentes trabajan juntos para ayudar a transmitir el significado de signos y símbolos.

**Hermenéutica:** Es el arte de interpretar y también de explicar o traducir: Se refiere, sobre todo a la interpretación, explicación y traducción de la comunicación escrita, la comunicación verbal y, asimismo, a la comunicación no verbal.

**Lingüística:** Es la disciplina científica que investiga el origen, la evolución y la estructura del lenguaje, a fin de deducir las leyes que rigen las lenguas, tanto antiguas como modernas.

**Pragmática:** Se define como una parte de la lingüística que centra su estudio en la relación existente entre la lengua, los hablantes y las situaciones en las que se produce la comunicación. Abarca todos aquellos campos no lingüísticos como tal, pero que sí se relacionan con la comunicación.

**Retórica:** Es una disciplina que se dedica, tanto a la construcción de discursos persuasivos eficaces, como a la teorización sobre el modo como se consiguen estos discursos. Se enfoca, por lo tanto, tanto teórica como prácticamente, en la capacidad de convencer mediante el uso de la palabra.

**Semántica:** Es la ciencia del hombre que estudia el significado que se expresa mediante el lenguaje natural. También, es una parte de la gramática que investiga el modo como se proyectan los objetos y situaciones del mundo en el código de la lengua.

**Semiología:** Es el estudio de los símbolos y los signos, y la forma en que los humanos los crean. Un signo es cualquier cosa que comunique un mensaje, que debe interpretarse por el receptor. Es una rama de la filosofía que trata de los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas, estudiando las propiedades generales de los sistemas de signos, como base para la comprensión de toda actividad humana. Aquí, se entiende por signo un objeto o evento presente que está en lugar de otro objeto o evento ausente, en virtud de un cierto código. (Ostalé, J., 2020, p. 58).

**Semiótica:** En términos muy generales, es la disciplina que se dedica a la interpretación.

**Semiótica pictórica o visual:** En el proceso de interpretación del mensaje aparentemente oculto que llevan las imágenes, como equivale al postulado de “ir más allá”. Como planteaba E. Panofsky (1932, p. 25), se debe sobrepasar el periodo de mera lectura superficial de la imagen (o sea, el terreno de la “iconografía”), para lograr interpretar el mensaje subyacente en la imagen (“iconología”). La semiótica visual es una rama de la semiótica que analiza la forma en que las imágenes visuales comunican un mensaje. Los estudios de significado buscan interpretar los mensajes en términos de signos y patrones de simbolismo. Los estudios realizados por el Grupo  $\mu$  resultan indispensables para poder entender la semiótica visual.

**Signo:** Puede ser una palabra, un sonido, un toque o una imagen visual. Para Saussure, un signo tiene dos componentes: el significante, que es el sonido, la imagen o la palabra, y el significado, que es el concepto o significado que representa el significante. Para Saussure, la relación entre el significante y el significado es arbitraria y convencional. En otras palabras, los signos pueden significar cualquier cosa que estemos de acuerdo en que significan, así como significan cosas diferentes para diferentes personas. Para Peirce, un signo es algo que representa algo más (el objeto del signo) para una mente receptiva. El efecto que el signo tiene en la mente receptora se llama interpretante, que puede no ser idéntico al objeto del signo, o sea algo que llamamos un “malentendido”. Para este pensador, los signos que tienen una relación arbitraria o convencional con sus objetos, que se llaman símbolos. Hay diversas relaciones entre los signos y los objetos: los iconos son signos que se asemejan a sus objetos y los índices son signos que se relacionan con sus objetos por algún contacto real o contigüidad ambiental.

Sintaxis: Es la parte de la gramática que estudia el modo en que se combinan las palabras y los grupos que estas forman para expresar significados, así como las relaciones que se establecen entre todas esas unidades.

*Ut pictura poesis* (traducido literalmente como “la pintura es como la poesía”): Es una locución latina frecuentemente utilizada en la teoría del arte y en la literatura, formulada originalmente por el poeta romano Horacio. Se refiere a la relación que pudiera existir entre textos e imágenes.