

APLICACIÓN DEL MODELO DE PEIRCE A LA LECTURA DE DOS CUADROS DEL RENACIMIENTO*

Jaime Cordero G.

Nos encontramos en las artes visuales, en particular en la pintura figurativa, con obras que, además de lo reconocible en ellas, presentan algo críptico o bien totalmente reconocible pero misterioso, que debe ser decodificado por un espectador si quiere no sólo apreciar estéticamente el cuadro, sino también comprender el tema. Pero para ello debe conocerse el código. Aquí cabe la primera pregunta: si hablamos de decodificar es porque existe un código. Postulamos que efectivamente en las manifestaciones visuales existe un código al que Barthes consideró paradójico, ya que las artes visuales no son digitales sino analógicas. Vale decir, no dividimos el todo en unidades menores. Ya lo demostró el semiólogo mencionado con aquella famosa publicidad de las Pâtes Panzani. Todo en ella, desde los colores hasta los objetos, recibieron lecturas denotativas y también connotativas. Trasladada esta situación a la semiótica de Peirce, sólo podría haber un código si se tratara de un legisigno, es decir de algo convencional.

La noción bartheana de connotación en términos de imágenes visuales tendría que ser trasladada en el sistema de Peirce al nicho del símbolo no sin antes haber sido reconocida como icono y también como indicio. Una manzana como significante visual tendría como significado a otra manzana, en el plano de la denotación, sería casi tautológico, pero ella podría connotar a Eva, connotación cultural occidental. Este sistema bartheano, in-

* Este artículo, con algunas modificaciones fue presentado en el x encuentro de Semiótica Viña del Mar.

creíblemente productivo en la lectura de publicidad y también de obras pictóricas, es menos potente que el de Charles S. Peirce como veremos a continuación.

Dijimos que el cuadro lo podríamos apreciar desde el punto de vista estético, pero también por ser figurativo lo podemos interrogar respecto de su contenido. Es decir, el cuadro sería leído como texto. No consideraremos la condiciones de Van Eyik para que un texto sea narrativo, sino las de Greimas propuestas en su semiología actancial.

De modo que intentaremos leer algunos cuadros tomando en consideración lo ya dicho y aplicando a ellos el sistema fenomenológico de Charles S. Peirce. Nos apoyaremos en dos fuentes fundamentales, por un lado Gérard Deledalle (*Théorie et pratique du signe*, Payot, París, 1979) y por otro Federico Zari, historiador del arte (*Derrière l'image*, Rivages, París, 1988).

Por cierto, previo a todo análisis, es preciso que nuestra competencia de frame delimite el objeto. Esta delimitación junto con el o los topics encontrado(s) permitirán un primera hipótesis o abducción en términos de Peirce.

El primer cuadro que presentaré pertenece a Bonsignori: Sin preocuparnos por el nombre que ha recibido el cuadro, buscaremos como ya dijimos el o los tópicos, vale decir, estructuras pragmáticas del texto y la o las isotopías o estructuras semánticas que en él se encuentran. Este cuadro que se encuentra en el museo de Castelvecchio en Verona, data de 1483, siglo XV lo que lo sitúa en el Renacimiento y todo cuadro de esa época es considerado icónico. Eso implica que hay una suerte de contrato entre el mundo y el espectador en el sentido de que lo expresado plásticamente es similar a lo que el mundo nos ofrece. En este cuadro, vemos acostado sobre una piedra a un niño y a una mujer, al costado derecho del cuadro, de rodillas. La mujer está vestida con ropas de colores cálidos y su rostro semicubierto. La cercanía afectiva de ella hacia el niño es notoria pues ella parece velar el sueño de aquél. Estos primeros signos isotópicos nos permiten postular un parentesco entre la mujer y el niño y podríamos postular que se trata de



la madre y el hijo. El topic que podríamos postular es madre contemplando a su hijo. El representamen es un sinsigno por cuanto ambos ocupan espacio-temporalmente un lugar (2.1). En la tríada de Peirce, 1 es la forma, 2 la existencia o el objeto y 3 el valor. Combinados como ya sabemos producen 10 signos. Tenemos entonces que 2 es el objeto y 1 las cualidades o formas de esos objetos. Provisionalmente podríamos postular la si-

guiente fórmula:

R(1.2)—>(Oi) (Ii (if₃) (1.1, 2.1, 3.1) o
cualisigno-icónico-rhemático.

Si nos quedáramos en esa etapa, sólo apreciaríamos las cualidades del objeto cuyo rhema o interpretante nos entrega a nosotros como intérpretes. El hecho de encontrarnos en el Oi (objeto inmediato) no nos permite evolucionar más. De modo que nos alejamos de él para buscar en el objeto algo más, lo dinámico como lo postula Peirce. El objeto inmediato de un signo es un subsigno intrasigné. Peirce sostiene que existe además una parte del objeto que es extrasigné o dinámica.

Para interrogar entonces al objeto dinámico nos resulta preciso recurrir al estudio de algunos estadios como el histórico por ejemplo. Se trata como dijimos de una pintura del Renacimiento, periodo donde encontramos temas pictóricos bien delimitados: principalmente históricos, políticos, mitológicos, costumbristas y, sobre todo, religiosos. Por cierto descartamos los dos primeros temas y respecto del tercero, en este aparecen niños mayores que el del cuadro que comentamos: Cupido por ejemplo. Nos quedar-

nos, por lo tanto, con los dos últimos. Revisados los temas de este tipo de cuadros constatamos que son muy pocos los que incluyen a niños y donde más se encuentran es en los religiosos. Si bien en ambos casos aparecen niños sólo en los religiosos aparecen niños recién nacidos o de corta edad. Constatamos además que cuando se trata de niños pequeños, estos son físicamente distintos al del cuadro de Bonsignori. Suelen tener alas. Además constatamos que cada vez que aparece un niño bebé, éste está con una mujer que lo tiene en brazos o que vigila su sueño. Por último en todos los cuadros constatamos que se trata de un varón.

Respecto de la mujer, la mayor parte de los cuadros coincide en algunos rasgos: edad y vestimenta, aunque no en los colores de ésta.

En un segundo estadio recurrimos al nombre del cuadro y también el nombre de su autor. El cuadro se llama Madonna y Niño. En Italia se denomina con el nombre de madonna (mi señora) a la Virgen y ésta por antonomasia es la madre de Jesús. De modo que el niño del cuadro sería Jesús. 2.1 se transformaría en 2.2, vale decir en indicio. El nombre del autor nos ayuda a situar el cuadro en el Renacimiento. Pero al mismo tiempo descubrimos que se trata de un pintor poco conocido y menos considerado que otros, de manera que fuera del tema, no es relevante en cuanto a la forma. La mitografía cristiana de la virgen y el niño, por último, sanciona, además, lo ya expresado.

Habríamos pasado sucesivamente de la fórmula :

R (1.2) ———> (Od) (Id. 1.2, 2.2, 3.1): o

sinsigno-indicial-rhemático

a la fórmula:

R (1.2) ———> (Od) (Id. 1.2,2.2,3.2) : o

sinsigno-indicial-dicente

donde el interpretante 3.1 ha pasado a ser 3.2. Lo que permite postular que en ese contexto el representamen remite a través

de su interpretante a un objeto que es un indicio de algo. En ese contexto el objeto (tema del cuadro) nos indica que no se trata de cualquier niño ni de cualquier mujer siendo a la vez todos los niños y todos los hombres, sino a uno especial.

La gran cantidad de cuadros con el mismo tema nos permite determinar que nuestra inferencia es correcta. Los objetos, en este caso los tres principales mencionados: madre, hijo y piedra presentan a nuestra mirada varios enigmas. En primer lugar, el niño está semidesnudo. Sólo está cubierto desde la cintura hacia el cuello, y, además, está acostado, al parecer plácidamente, sobre una piedra. La desnudez de su sexo hace que éste se torne misterioso porque, aunque el Renacimiento volvió a darle al desnudo el valor que tenía en la Antigüedad, incluso da la impresión de cierta exageración en ello, lo curioso es ver al niño, en este caso Jesús, descubierta sólo en su extremo inferior, desde la cintura y cubierto en su extremo superior. Esto nos induce a preguntarnos acerca de esa semidesnudez. Vemos por otra parte que María, pues ya podemos llamarla de ese modo, tiene sus manos juntas en posición de orar, signo religioso conocido en la religión llamada cristiana. Sus manos podríamos decir junto a Federico Zeri están bendiciendo el sexo del niño.

Si volvemos al estadio histórico, pero ahora más delimitado a la historia de Jesús, éste vino como hombre (especie y género) con el objetivo de salvar a la especie. De manera que la semidesnudez podría significar el haber venido como hombre. Es el signo de la Encarnación. Su madre estaría orando por el hombre en lo que sería una sinécdoque.

Otro misterio lo constituye la piedra sobre la que reposa Jesús, una piedra dura y fría. La hipótesis no tarda si convenimos que en las manifestaciones pictóricas aquellas partes o lugares que rozan o tocan a un personaje lo semantizan. vale decir que el niño y la piedra tienen una relación o la tendrán y lo helado de la piedra podría no ser más que una metáfora anticipatoria de lo que le ocurrirá. es decir, una prolepsis o anticipación. No es sin un algo

de pudor que decimos esto pues conocemos por cultura la vida de Cristo.

Pero para avanzar nos vemos en la necesidad de que el objeto ya no sea el inmediato sino, como dijimos, el dinámico. En tal caso, nos obligamos a interrogar la historia respecto de los personajes del cuadro. María y Jesús. Sólo recordemos que más tarde la madre llorará sobre el cadáver de su hijo y que su hijo en ese momento está recostado sobre una piedra. En este momento lo que fue interpretante inmediato (Ii) tendrá que ser modificado por un Id1/2, un interpretante dinámico 1 o 2 que recaba información y procede inductivamente a confirmar o infirmar la hipótesis. Las lágrimas de la virgen en este cuadro parecen ser una anticipación o prolepsis de lo que le ocurrirá al niño quien está recostado sobre una piedra, por cierto helada, aunque él no sienta el frío. Este mármol puede simbolizar la muerte. El niño aunque duerme, parece muerto. El triángulo semiótico nos permitiría ver en esa situación el misterio en la deixis de la implicación. Siguiendo al historiador italiano Federico Zeri, podemos postular que las manos de la madre en esa posición simbolizan a Dios reencarnado en hombre. El hijo de Dios ha venido como hombre ha redimirnos de nuestros pecados. Vale decir que nuestra fórmula ha sufrido tres cambios:

R (1.2) —————> (Od) (Id1/2 (1.2, 2.1,3.1)

R (1.2) —————> (Od) (Id1/2 (1.2, 2.2. 3.1)

R (1.2) —————> (Od) (Id1/2 (1.2, 2.2, 3.2)

En estas fórmulas vemos que el objeto ha pasado de icono a indicio

(2.1 —————> 2.2)

y que el interpretante lo ha hecho de rhema a dicisigno

(3.1 —————> 3.2).

Ambos pasos son fundamentales, pero mientras el interpretante era rhemático ninguna posibilidad teníamos de avan-

zar en nuestro análisis. Sólo cuando 2.2 tiene como interpretante a 3. 2 se puede postular que estamos frente a una prolepsis. Además 3.2 es un subsigno veredictorio, puede ser verdadero o falso en cambio 3.1 no es ni verdadero ni falso.

Sin otros elementos sólo podemos quedarnos en un sinsigno-indicial-dicente cuya matriz semántica permitiría leer lo que la fórmula propone. Por ejemplo Virgen temerosa por la vida de su hijo velando por él.

Lo importante del sistema de Peirce es que nos insta a no considerar un interpretante final como definitivo. En ese sentido hermanamos la epistemología de Popper con la de este semiólogo norteamericano en el sentido de que una hipótesis puede ser sólo falsada. De modo que nuestra conclusión es provisional.

Pero el cuadro de Bonsignori todavía puede ser interrogado en otros signos aún no destacados. Jakobson nos enseñó que el método de contrastes siempre permitía descubrir unidades menores en el objeto observado y por oposición a otro o contrastado tener por ausencia lo que el otro poseía por presencia. Federico Zeri lo hizo y el resultado nos ayuda a tener una proposición más solvente que la anterior. En el cuadro de Bonsignori vemos al niño acostado sobre una piedra rojiza con vetas blancas. Si el cuadro lo contrastamos con otro de Andrea Mantegna, veremos que en él un hombre yace aparentemente muerto sobre una piedra igualmente rojiza con vetas blancas. En este cuadro, a mano izquierda se encuentran dos mujeres, arrodilladas, una de ellas llorando. La similitud entre los dos cuadros parece evidente. Las lágrimas de la mujer que llora nos indican que ella lo hace porque el hombre es importante para ella y porque o está enfermo o está muerto. Es lo que el rhema o interpretante nos permite leer de ese sinsigno-icónico-rhemático. El objeto inmediato cambiado en dinámico nos hará encontrar en el nombre del cuadro y en el nombre del autor a los sujetos no como parecidos a sino como quiénes son: María y su hijo, muerto. El cuadro que se encuentra en la Pinacoteca de Brera, se llama El Cristo muerto.



Respecto de la piedra, su similitud con la anterior nos lleva a creer que tiene algún significado especial. Los evangelios nos dicen que Jesús, una vez descendido de la cruz, fue

puesto sobre una piedra plana. Previamente fue untado con aceites (unción) que se adhirieron a la piedra. Una vez que la leyenda se instaló se atribuyó a una vetas que la piedra tenía las lágrimas de la virgen. De este modo el primer cuadro, gracias a este de Mantegna cobra un nuevo valor, y una nueva proposición: Cristo niño reposa en la piedra que pronto, cuando sea Cristo hombre, lo recibirá después de la crucifixión. Junto a él, la joven Madre que derramará sus lágrimas años después quedando éstas de manera indeleble adheridas a la piedra de la unción, haciendo que lo inorgánico se transforme en orgánico. La piedra también llora, es una metagoge.

El cuadrado semiótico, en la modalidad de estado, nos revela, además, que si antes no parecía, pero era; ahora es y parece, con lo que pasamos de la deixis del misterio al concepto de verdad.

Por último, el tema tal como ha sido presentado por gran cantidad de artistas, con pocas variaciones, se ha transformado en símbolo de un referente desconocido para nosotros. Dios invisibles se hace visible a través del pincel del artista y éste ha coincidido en pintar a María y a Jesús de una manera tal que no dudamos ya en reconocerlos por sus formas. El símbolo no tiene relación

como sabemos entre el significante y el significado más que de manera convencional. De ser así, estaríamos frente a una réplica de un legisigno-simbólico-dicente manifestado en sinsigno-indicial-dicente.

R (1.3) ———> (Od) (If 1.3, 2.3, 3.2) ———>

... R (1.2) ———> (Od) (If 1.2, 2.2, 3.2)

El sistema de Peirce tal como Deladalle lo aplica a las imágenes en general, aplicado en este caso a una obra de arte, permite seguir los pasos que el conocimiento antes de instalarse sigue. La interpretación puede enriquecerse gracias al objeto dinámico por un lado y del interpretante final por otro. Las obras de arte pueden leerse como narración y el caso presentado no es aislado.

Bibliografía:

- Alvarez X. Luis, Signos estéticos y teoría, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Aparici, Roberto y García-Matilla, Agustín: *Lectura de Imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torres, 1989.
- Ardenne Paul: *Art. L'age contemporain*. Editions du regard, Paris, 1997.
- Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Barasch Moshe: *Teorías del arte*. De Platón a Winckelmann. Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967.
- Barthes, Roland: *La Semiología*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Barthes, Roland: *Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil. 1964. (Existe traducción en español).
- Barthes, Roland: *L'aventure sémiologique*, Seuil, París, 1985
- Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993.

- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Chalumeau, Jean-Luc: *Lectures de l'Art*. París, Chêne, 1991.
- Deledalle Gérard : *Leer a Peirce hoy*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Deledalle Gérard: *Théorie et Pratique du signe*, París, Payot. 1979.
- Deledalle Gérard : (compilador) Charles Peirce. *Ecrits sur le signe*. Editions du Seuil, París, 1978.
- Eco, Umberto: *L'oeuvre ouverte*. Paris, Editions du Seuil. 1965. (Existe traducción en español).
- Eco, Umberto : *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca, 1970
- Eco, Umberto: *La estructura ausente*. Barcelona, Editorial Lumen. 1989.
- Eco, Umberto : *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Editorial Lumen. 1986.
- Eco, Umberto; Sebeoks Thomas (Eds), *El signo de los tres*, Barcelona, Ed. Lumen, 1989.
- Eco, Umberto: *Les limites de l'interprétation*, París, B. Grasset, 1990
- Eco, Umberto: *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge, 1997
- Everaert-Desmedt N.: *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Pierre Mardaga Editeur. Liège(Bélgica). 1990.
- Everaert-Desmedt N. *Sémiotique du récit*. De Boeck Université. Bruselas. 1992.
- Floch Jean-Marie : *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Editions Hadès-Benjamins. París, 1985.
- Fontanille Jacques : *Sémiotique du visible*, PUF, París, 1995
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *L'éloquencxe des images*. PUF. Paris.1993.
- Gombrich, E. *La historia del Arte*. Barcelona, Debate, 1997.
- Gombrich, E. : *Lo que nos dice la imagen*, Santa Fe de Bogotá, Norma, 1993.

- Gombrich, E. : *Arte e Ilusión*, Debate, Madrid, 1997.
- Greimas A. J y Courtès.J: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, 2 tomos, Hachette, 1979. (Existe traducción en español).
- Greimas A. J. *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós Comunicación,1976.
- Groupe M : *Traité du signe Visuel. Pour une rhétorique de l' image*. Seuil, París, 1992.
- Latella, Graciela: *Metodología y Teoría Semiótica*, Buenos Aires, Hachette, 1985.
- Marty Claude y Robert Marty: *La semiótica, 99 respuestas*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Panofsky, Erwin :*Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1979.
- Peirce Charles Sanders: *Textes anticartésiens*, traducidos al francés por Joseph Chenu. París, Aubier, 1988.
- Peirce Charles Sanders: *Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus Comunicación, 1987.
- Peirce Charles Sanders : *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión,1989.
- Peirce Charles Sanders: *Ecrits sur le signe* (trad. Gérard Deledalle) París, Seuil, 1978.
- Peirce Charles Sanders: *El hombre, un signo*, (The collected papers of Charles Sanders Peirce)Barcelona,Editorial Crítica. 1988
- Pérez Carreño, Francisca: *Los placeres del parecido*, Madrid, visor, 1988
- Saint-Martin Fernande : *Sémiologie du langage visuel*. Presses universitaires du Québec, 1987.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de Linguistique Générale* París, Payot, 1969 (Existe traducción en español).
- Schapiro, Meyer : *Palabras, escritos e imágenes*. Semiótica del lenguaje visual, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- Sebeok, Thomas y Umiker-Sebeok, Jean: *Sherlock Holmes y Char-*

- les S. Peirce. El método de la investigación.* Barcelona, Paidós, 1994.
- Sebeok, Thomas : *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
- Sini, Carlo: *Semiótica y Filosofía*, Buenos Aires, Hachette, 1985.
- Sini, Carlo: *Pasar el signo*, Madrid, Mondadori, 1989.
- Van Dijk T. A. y Kintsch W : *Strategies of discourses comprehension*, New York, 1983
- Villafañe Justo, Mínguez Norberto: *Principios de Teoría General de la Imagen*, Madrid, Ediciones Piramide, 1996.
- Villafañe Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Piramide, 1996.
- Walter, Elisabeth, *Teorías del Signo*, Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1995.
- Zeri Federico: *Derrière l' image*, Conversations sur l'art de lire l'art. Rivages, París, 1988.

Revistas:

Communications. Seuil. Paris

Visio. Québec, Canadá

Degrès. Bélgica

Revue Germanique Internationale. Histoire et théories de l'art.
De Winckelmann à Panofsky