

27 situArte

AÑO 16 N° 27. ENERO - JUNIO 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Análisis semiótico-cultural de dos obras de Oswaldo Guayasamín

Cultural semiotics analysis of two artworks by Oswaldo Guayasamín

Recibido: 02-05-20
Aceptado: 13-08-20

**Ada Rodríguez Álvarez, Bélgica
Guamán Remache y Heidi Guambi
Chasipanta**

Universidad Nacional de Chimborazo
Riobamba, Chimborazo, Ecuador
ada.rodriguez@unach.edu.ec ; mireya.guaman@unach.edu.ec ; heidy.guambi@unach.edu.ec

Resumen

En el presente estudio se analizó, desde el punto de vista semiótico cultural, el significado social y cultural de dos obras del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, uno de los mejores exponentes en el campo de las artes plásticas en Ecuador. Para el análisis se emplearon reflexiones y sustentos de la teoría de Iuri Lotman, así como la técnica de la exégesis hermenéutica para el comentario de la muestra pictórica intencionada seleccionada para el estudio. Como resultado de la investigación se puede indicar que: a) la teoría de Iuri Lotman permite analizar la semiosfera de las obras pictóricas selectas y develar una relación entre la obra del artista y la realidad contextual de su tiempo; b) la obra de Guayasamín tiene un fuerte valor cultural y puede considerarse una especie de denuncia de la vida desfavorecida del pueblo humilde y maltratado.

Palabras clave: Semiótica cultural, Oswaldo Guayasamín, Iuri Lotman, Pintura ecuatoriana.

Abstract

In this study we analyzed, from a cultural semiotic point of view, the social and cultural significance of two artworks by the Ecuadorian painter Oswaldo Guayasamín, one of the best proponents in Ecuador's plastic arts field. For the analysis, Iuri Lotman's theory reflections and support were used, as well as the technique of hermeneutic exegesis for the commentary of the intentional pictorial sample selected for the study. As a result of the research, we conclude that: a) Iuri Lotman's theory allows analyzing the semiosphere of select pictorial artworks and reveal a relationship between the artwork of the artist and the contextual reality of his time; b) Guayasamín's artwork has a strong cultural value and can be considered a kind of criticism of the disadvantaged life of the humble and battered people.

Keywords: Cultural semiotics, Oswaldo Guayasamín, Iuri Lotman, Ecuadorian painting.

Sobre la semiótica lotmaniana

La semiótica de la cultura de Lotman surgió en el contexto de la enseñanza y la investigación en la Universidad de Tartu (Estonia), representada básicamente por Lotman, su esposa Zara Mints, investigadora del simbolismo ruso, y por Borís Egórov. Las características más grandes de esta escuela fueron la interdisciplinariedad de los estudios que llevaron a cabo y su naturaleza explícitamente poco preocupada por la política. Aunque históricamente pertenece al período soviético, ni la escuela ni Lotman pueden llamarse "soviéticos". Por lo tanto, la solución más plausible a este problema es conectarlo estrechamente con el contexto histórico y cultural de Rusia.

En general, es posible afirmar que, en su primera etapa (principalmente de la década de 1960 a la década de 1970), la semiótica de la cultura de Lotman todavía está en desarrollo temprano. En ese momento se formularon los conceptos principales y la semiótica se definió como una nueva ciencia. En las siguientes dos décadas, ante la finalización de las actividades de la escuela, la semiótica de Lotman tomó un curso independiente.

Entre los aspectos resaltantes de la teoría se encuentra el concepto de "texto" que ya no se aplicaba únicamente para marcar la diferencia entre "texto lingüístico" y "texto literario" sino también para incluir las múltiples manifestaciones de la cultura humana, lo que resulta en la consolidación de la noción de "texto de la cultura", concepto central de la semiosfera, término desarrollado como bandera de la semiótica de la cultura. En ella, la frontera juega un papel fundamental. El concepto proviene de las nociones de biosfera y noosfera, esta última se utiliza por primera vez en la obra del filósofo, biólogo y geólogo Vladimir Vernadsky.

Según Vernadsky, la noosfera abarca el universo del pensamiento humano, que representa una "fuerza geológica" cada vez más poderosa que puede transformar el planeta e, incluso, el universo. En cuanto al concepto de semiosfera de Lotman, ésta abarca todo el universo de los sentidos y se acerca a la noción de cultura. De manera que, Lotman sugiere llamar semiosfera espacial semiótica a cuanto subyace alrededor de la vida significativa del ser humano:

La cultura se organiza en forma de un "espacio-tiempo" especial y no puede existir sin él. Esta organización se realiza en forma de semiosfera y al mismo tiempo nace con la ayuda de la semiosfera. (Lotman, 2009, p. 133)

Otro concepto significativo de la semiosfera de Lotman es el de "signo ideológico" de Voloshinov, cuya existencia sólo es posible si los individuos están organizados socialmente. Para Lotman, "todo el espacio semiótico puede considerarse como un mecanismo unificado (si no un organismo)"; así, "el concepto de semiosfera está vinculado a una homogeneidad semiótica definida e individual"

(Lotman, 2009, p. 131). Si aplicamos estas ideas a las artes plásticas, podemos indicar que tanto el artista como su obra son expresión de la cultura en general; pero también, la obra puede evidenciar la individualidad del artista y su cosmovisión. Más adelante, se presentarán aspectos puntuales de la teoría de Lotman necesarios para la revisión de la obra de Guayasamín.

Estudios previos

Luego de un proceso de rastreo de antecedentes en la base de datos Scopus y en las páginas web, se puede decir que pocos son los trabajos de investigación que se encuentran en Ecuador sobre la obra de Oswaldo Guayasamín; entre los estudios más recientemente realizados destacan los referidos a continuación.

Lara (2018) presenta un artículo de investigación denominado "Hacia una educación del Sumak Kawsay a través de la propuesta artística de Oswaldo Guayasamín", el cual tuvo como objetivo desarrollar una cultura educativa del *Sumak Kawsay* (del kichwa buen vivir o vivir en plenitud) como posible respuesta comunitaria ante los significados de la obra del pintor oriundo de Ecuador, Oswaldo Guayasamín. Para Lara, este pintor demanda al espectador mirar dicha obra desde una cosmovisión latinoamericana. Para lograr su objetivo revisa las obras de Guayasamín tituladas: "Madre y niño", "España", "Mutilados" y "Origen".

Esta iniciativa surge debido a la imposibilidad, según el autor, de incluir temas de difícil abordaje en la propuesta política y educativa del buen vivir como, por ejemplo, la muerte, el diálogo, la conciencia de finitud y de pertenencia a la naturaleza, el egocentrismo, entre otros; todo ello debido al escaso tratamiento de la cultura en los diseños curriculares, la carente formación del profesorado y recelos culturales en este gremio, familia y sociedad sobre temas referidos al indigenismo y los problemas del pueblo:

Madurez, ego, creatividad, diálogo, interculturalidad, espiritualidad o arte, son conceptos que aparecen ligados al de educación (Unamuno, 2004), y que son fundamentales para entender el Sumak Kawsay (Lara & Herrán, 2016); sin embargo, merece la pena advertir la dificultad de su comprensión en la actualidad, así como el ausente entendimiento por numerosos educadores (Herrán, 2000). Por ejemplo parece confundirse la capacidad de diálogo con la ocasión concretada en la oportunidad de dotación de un espacio para manifestar una opinión o un sentimiento que se le otorga a otra persona; por el contrario, parecen ser escasas las ocasiones en las que se transforman la manera de mirar, o de comprender lo nuevo que nos invita esta diferente propuesta dialógica, que como apunta Adoum (1998) con relación a la pintura de Guayasamín, "se devela en sus figuras lo anacrónico, la intertextualidad, el diálogo con

todos los territorios americanos y la abstracción del dolor silenciado". (Lara, 2018, p. 105)

Tras lo expuesto, se pretende crear un espacio de diálogo con parte de la propuesta artística presentada por Oswaldo Guayasamín en sus pinturas, pues entendemos que pueden perseguir la defensa de una cultura, y en nuestro caso la educativa, orientada a la inclusión de temas radicales, esenciales en la madurez de la persona y cardinales en el discurso del Sumak Kawsay. Quizá, su propuesta artística-educativa pueda coadyuvar a la búsqueda de nuevos significados encarnados que nos ayuden a soñar despiertos (Danto, 2013), y promueva un proceso "enculturizador" necesario con las normativas de estos países latinoamericanos que la integran, así como servir de discusión en este escenario global necesitado de respuestas comunitarias. (Lara, 2018, p. 12, 13-14)

A pesar de que el autor no presenta una propuesta metodológica de análisis de la obra, ni didáctica para la enseñanza de la cultura a través de la obra de Guayasamín, sus reflexiones permiten apreciar el valor de la sapiencia tradicional y la cosmovisión en los procesos de formación de la persona y la fuerte relación entre las tradiciones, valores y creencias, y el mundo de significados en los que convive en artista; por ello, entre sus conclusiones, resalta lo siguiente:

En este sentido, la obra artística que plantea Guayasamín y se explica desde esta cosmovisión indígena, por un lado, viene a ofrecerse como recurso didáctico, y de igual modo, podría contribuir a un cuestionamiento cultural acerca del significado que se le da a la vida, el egocentrismo, la muerte y la pérdida, la humildad, la autocrítica o la universalidad entre otras temáticas, tanto en cuanto su ausencia repercute en la inmadurez de la sociedad actual. Claves enculturizantes, de las que la cosmovisión del buen vivir parece no ser ajena, así como diversas legislaciones que intentan con mayor o menor éxito plasmarla en sus modelos de sociedad, como serían el caso de Ecuador o Bolivia principalmente. (Lara, 2018, p. 25)

Por su parte, Sinche (2017) presenta un breve estudio como trabajo de titulación denominado "Aplicación del Método Panofsky en el mural *Historia del hombre y la cultura* de Oswaldo Guayasamín". Este trabajo tipo ensayo expone una revisión del mural de Guayasamín en la Universidad Central del Ecuador y su valor para la institución, presentando la teoría de Panofsky y aplicando los aspectos esenciales a la revisión del mural. La autora repasa los lineamientos teóricos de Panofsky para la posterior aplicación de los distintos análisis a la obra del

pintor ecuatoriano: descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico y análisis iconológico.

Entre los hallazgos más resaltantes se puede indicar el valor social de la obra de Guayasamín en la aplicación de la teoría de Panofsky; igualmente se destaca el valor simbólico para la Universidad Central del Ecuador, lugar donde se ubica el mural emblemático para esa casa de estudios. La relación entre el mural y el sentir universitario es evidente para la autora, por lo cual llega a las siguientes conclusiones:

Esta obra trata sobre temas sociales, refleja el dolor y la miseria que soporta la mayor parte de la humanidad y denuncia la violencia que le ha tocado vivir al ser humano, las guerras civiles, los genocidios, las torturas, el hambre, la desigualdad, la no-tolerancia, representaba la lucha, la esperanza y la reivindicación de los más humildes, víctimas de la humillación y el abuso por parte de los organismos de poder. Y esto se convirtió en un bello símbolo de lo que es la Universidad Central del Ecuador en Quito: pues este mural pasó a considerarse parte identificatoria más que decorativo en esta institución porque es aquí donde pasa y se transforma la civilización ecuatoriana, ese sitio lleno de aulas es el lugar donde se alberga el espíritu de la cultura, que mediante una preparación puede tener las herramientas para ser libre de conseguir ideales como una sola nación. Dándole una significación a la frase que tiene el mural "Porque tú eres libre para alcanzar tus sueños" (...) Así entonces los alumnos de la Universidad Central del Ecuador hacen honor a este lema soñando en grande y mirando lejos. El mural concentra el quehacer de un alma mater, casi se podría decir que sus carreras y preocupaciones primordiales: el mar como origen de la vida, las 14 plantas, los pueblos primigenios, el fuego, la fertilidad, la miseria, la guerra, la religión, la civilización mecánica, la era atómica y el hombre contemporáneo. (Sinche, 2017, 13-14)

De igual manera, Yépez (2016) presenta un plan de trabajo intitulado "Guayasamín 'Ave blanca que vuela' Construcción mediática del pintor ecuatoriano", cuyo objetivo principal fue evidenciar cómo los medios de comunicación juegan un rol importante en la construcción de un personaje público, analizando el caso del pintor ecuatoriano expresionista Oswaldo Guayasamín. La autora considera que el interés sobre la figura del artista se debió a que fue el único personaje público del mundo del arte que contó con gran cobertura noticiosa, por lo cual los medios de comunicación se encargaron de realizar su construcción mediática partiendo de noticias sobre el artista, su vida, arte, viajes y premios.

Para este análisis la autora tomó como objeto de

estudio un amplio corpus que incluía artículos y reportajes sobre Guayasamín publicados en la prensa ecuatoriana (Diario El Comercio, Diario El Telégrafo, Diario El Universo, Diario HOY y Diario La Hora) durante el mes de marzo de 1999, fecha de fallecimiento del afamado pintor. Entre las fases metodológicas o procedimientos de análisis de la investigadora se encuentran: primeramente, la recolección de información de artículos y reportajes de cinco medios de comunicación escritos, teniendo en cuenta los aspectos de la construcción mediática que involucraban las características físicas, psicológicas y sociológicas del pintor.

En segundo lugar, se organizó la información en una matriz que contenía los aspectos mencionados anteriormente. Dicha matriz fue dividida en tres bloques: descripción física, descripción psicológica y descripción sociológica del artista plástico en estudio. Para la última fase, se realizó el análisis en las matrices para establecer la construcción mediática de Guayasamín.

Entre las principales conclusiones, Yépez indica que la imagen mediática del pintor ecuatoriano se logró gracias al mismo artista, quien siempre se mostró ante el público como preocupado por la nación, sus valores y su cultura, asunto que fue potenciado por los medios de comunicación que llevaron a la construcción de su imagen pública y mediática; por ello la investigadora concluye que dicha imagen:

mostraba al artista como el pintor de los desposeídos, como un hombre humilde, anti-imperialista y orgulloso de su ascendencia indígena (...) sus pinturas y sobre todo sus murales se convirtieron en un referente de la identidad nacional y un ícono estatal (...) En los artículos analizados en la prensa sobre Oswaldo Guayasamín que corresponden a un mes después de su muerte predominan los elogios a su obra y la admiración a su vida, pues hay que tomar en cuenta que ningún muerto es malo y menos Guayasamín. Además [...] el artista llegó a ser una especie de Vaca Sagrada aún en vida, era prácticamente intocable tanto en el ámbito profesional, político, familiar y artístico. (Yépez, 2016, p. 60)

Además de comentar el valor el artista, la investigadora reflexiona sobre los intereses personales de Guayasamín, quien supo aprovechar todo el peso mediático para hacerse de fama y prestigio pues, poco a poco, fue convirtiéndose en una especie de ídolo nacional, gracias al impulso de los medios de comunicación:

La prensa analizada se encargó de mitificar a Oswaldo Guayasamín, se lo expuso como un hombre verdaderamente especial poseedor de un apellido con un sentido espiritual, se repitió que Guayasamín en quichua significaba "Ave blanca que vuela" en casi todos los artículos publicados tras su muerte. Se reforzó la imagen

de un ser trascendental que dejaría de legado su arte y su obra en pro de los desposeídos. Se dijo que era un ave blanca, aquel ícono que connota paz y esperanza para la humanidad (...) Oswaldo Guayasamín se autodenominó como indio, pero formó parte de un indio construido semánticamente, más no del indio real. Utilizó este discurso oportunamente pues lo hizo en un contexto en el que se buscaba la reivindicación del indio y el arte indigenista apareció con fuerza desde las corrientes mexicanas. El artista jugó muy bien el papel de indio y supo aprovecharlo para acompañar este discurso con sus pinturas, los medios posaron el foco de atención en el artista que se proclamaba indio, pues era algo inusual: un indio triunfando. La prensa enfatizó en aspectos de la vida de Guayasamín como su origen humilde, se repitió en todos los artículos analizados que provenía de un hogar pobre con 10 hijos, de padre indio y madre mestiza, su padre era chofer de un taxi y su madre se encargaba de cuidar a los niños. Se recreó el ambiente en el creció el pintor apelando a la emotividad pues [...] así como un indio triunfa, un indio pobre que triunfa es aún más conmovedor y llamativo. (Yépez, 2016, p. 60-61)

Como ha podido apreciarse, los antecedentes revisados se ocupan de la obra de Guayasamín en su sentido social y en ello se asemejan a este estudio. Pese al interés de los investigadores en la obra del artista, cabe destacar que esencialmente Lara (2018) se ocupa más de los aspectos educativos referidos a la cultura que al propio valor social de la pintura de Guayasamín; en el caso de Sinche (2017) el interés se centra en la aplicación de la teoría de Panofsky, dejando de lado el valor tradicional y simbólico, asociado a la nación ecuatoriana, implícito en la obra de Guayasamín. En cuanto a Yépez (2016), hay más preocupación por la vida del artista y su imagen que por el valor estético de su obra propiamente.

De manera que, luego de revisar los espacios investigativos no abordados en los antecedentes, es de destacar que ninguno de los trabajos presenta un análisis semiótico-cultural de las obras Guayasamín, por lo que el presente es un aporte para el campo de la investigación semiótica y para la revisión de las obras del artista desde otras perspectivas.

Apoyo teórico

La teoría semiótica de Lotman parte del principio de que la cultura y la semiótica son esencialmente fenómenos recíprocos: la primera es por excelencia semiótica y la segunda evoluciona obligatoriamente en un ambiente pleno de valores tradicionales. Consecuentemente, la semiótica debe ser indiscutiblemente cultural, y la fuente

o principio de otras ramas de la semiótica (Lotman, 2000, p. 262).

Lotman (2000, p. 395) propone una definición preliminar de la cultura como “la suma de toda la información no hereditaria y los medios de su organización y preservación”. Esto implica que dichos conceptos deben ser transmitidos y traspasados de generación en generación; por consiguiente, la revisión de los elementos cosmogónicos en una obra de arte implica un valor social trascendental de un artista, su cosmovisión, sus valores, sus creencias y su memoria ancestral.

En la medida en que dichos elementos se constituyen en memoria (es decir, un registro que evoca el conjunto de significados, valores y creencias de lo que la comunidad ha experimentado), ella sostiene la relación entre el presente y la experiencia histórica pasada. Por ello, Lotman (2000, p. 86) concibe la cultura como un sistema de comunicación y añade una dimensión importante ausente en las teorías de comunicación tradicionales: la capacidad de la autocomunicación. En opinión del mencionado autor, la autocomunicación es el modo dominante de comunicación en la cultura; además, cree que ella tiene una capacidad natural de autodescripción.

Según Lotman, el autorretrato permite a una sociedad construir modelos de sí mismo e incluir en su memoria un concepto propio que garantiza su unidad estructural. Junto a la memoria y los saberes tradicionales como un sistema de comunicación, otra característica de la teoría de Lotman es su concepción de la cultura como una unidad limitada, pero también, como fenómeno complejo, heterogéneo y multilingüe que integra una unidad coherente. La visión de Lotman le permite comparar la cosmovisión con el lenguaje: “La cultura puede ser definida como un sistema de señas sometido a reglas estructurales que nos permite verla como un idioma, en el sentido semiótico general del término” (Lotman, 2000, p. 396).

La última característica central del modelo de Lotman a destacar es la noción de cultura como texto o una suma de varios de ellos. Es como un mensaje que tiene significado y función integral, independientemente de si se trata de un ritual, de una obra de arte o una composición musical. Para este semiótico, el texto es el elemento básico de la cultura, así como ella misma. El protagonismo del contexto demuestra que el modelo de análisis de Lotman es espacial por naturaleza, lo cual permite la delimitación del objeto de análisis y su división en los enteros delimitados más pequeños. Así, el mencionado autor enfatizó que:

La cultura se puede presentar como un agregado de textos; sin embargo, desde el punto de vista del investigador, es más exacto considerar la cultura como un mecanismo que crea un agregado de textos y textos como la realización de la cultura. (Lotman, 2000, p. 218)

La cultura constituye una especie de mecanismo gigante de generación de discursos que traduce constan-

temente mensajes no culturales en textos culturales, contribuyendo así a la conformación de la memoria cultural. El modelo lotmaniano también asigna gran importancia a la distinción entre los aspectos estáticos y dinámicos de la cultura, con base en la conocida distinción de Saussure entre los aspectos sincrónicos y diacrónicos de los sistemas semióticos. Mientras que, desde un punto de vista estático, se puede estudiar los aspectos culturales como textos (o agregado de ellos) y analizar la arquitectura interna de sus entidades discretas, desde un punto de vista dinámico aparece como un proceso y un mecanismo generador de texto que, debido a su carácter continuo, sólo se puede analizar en su conjunto, no en sus partes individuales.

Estas ideas referidas a la relación cultura y semiótica llevaron al pensador ruso a proponer la noción de semiosfera y las tres funciones de la cultura. La primera es la función comunicativa, que asegura la transmisión y reproducción de mensajes (textos) dentro de una sociedad. La segunda es la función creativa, que realiza la tarea de generar nuevos textos y códigos. Y la tercera es la función mnemotécnica, que se encarga de grabar textos y códigos. Sin embargo, esta distinción, como subraya Lotman, es meramente metodológica, ya que en realidad todas estas funciones están inseparablemente entrelazadas y son incapaces de operar por sí solas.

El rol de la memoria en la semiosfera cultural

Para Lotman, la memoria, tanto individual como colectiva, es ante todo un fenómeno semiótico. Lo que la memoria registra, procesa y apaga son signos, no objetos; por ello aprecia la memoria como un fenómeno colectivo directamente asociado con la cultura. Tanto la memoria como la cultura son individuales y colectivas; esto es comprensible si consideramos al colectivo como un individuo organizado más complejamente. La cultura puede entenderse por analogía con el mecanismo individual de la memoria como un determinado mecanismo colectivo para el almacenamiento y procesamiento de la información. La estructura semiótica de la cultura y la estructura semiótica de la memoria son fenómenos funcionalmente uniformes: “Al igual que la conciencia individual tiene sus mecanismos de memoria, por lo que la conciencia colectiva, al descubrir la necesidad de cambiar algo compartido en común por todo el colectivo, crea el mecanismo de la memoria colectiva” (Lotman, 2000, p. 103).

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura representa la inteligencia colectiva y la memoria colectiva, es decir, un mecanismo supra-individual para preservar y transmitir mensajes (textos) y para crear otros nuevos. En este sentido, el campo de la cultura (semiosfera) se puede definir como un espacio de memoria compartida, dentro del cual ciertos textos comunes se conservan y se realizan. Además, su actualización se produce dentro de los límites de una cierta invariable conceptual, lo que nos permite decir

que un texto en el contexto de una nueva era preserva su identidad para sí mismo frente a diversas interpretaciones.

Lotman distinguió entre dos aspectos de la memoria cultural –lo informativo y lo creativo– y atribuyó especial importancia a la opinión de que la cultura no está sujeta a la lógica del tiempo lineal; no está necesariamente orientada desde el presente hacia el futuro, sino con frecuencia hacia el pasado. Lotman entiende la dinámica de la memoria cultural principalmente como la interacción de códigos y textos: la memoria creativa genera no sólo nuevos textos, sino también nuevas formas de interpretarlos y codificarlos.

Además de los códigos y textos, este semiótico introdujo una nueva categoría: el símbolo; por ello considera que, como un importante mecanismo de memoria cultural, los símbolos llevan textos, tramas y otras formaciones semióticas de un estrato cultural a otro. Un conjunto inmutable de símbolos que pasan a través de una cultura que asume, en un grado significativo, la función de unificarla.

Como regla general, los símbolos pertenecen a las capas más arcaicas y profundas de la cultura, acumulándose en sí mismos viejos mensajes que pueden ser descargados en una nueva forma en cada nueva situación cultural. En resumen, se puede decir que, en el contexto de la memoria cultural, el símbolo aparece como un condensador semiótico que desempeña el papel de mediador entre diferentes esferas de la semiosis, pero también entre la realidad semiótica, la sincronía del texto y la memoria de la cultura.

Finalmente, es menester presentar los aspectos puntuales de las funciones socio-comunicativas en la obra de Lotman, sintetizadas en su libro "Semiosfera", que sirven de soporte al análisis de la muestra intencionada propuesta para esta investigación; a continuación, se anuncian los conceptos propuestos por el autor para la revisión del corpus (Lotman, 2003, p. 125):

1. El trato (...) entre el remitente y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.
3. El trato del lector consigo mismo. El texto –esto es particularmente esencial en lo que respecta a los textos tradicionales, antiguos, que se distinguen por un alto grado de canonicidad– actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario.
4. El trato del lector con el texto. Al manifestar propiedades intelectuales, el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de la comunicación. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de au-

tonomía. Tanto para el autor (el remitente) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo.

5. El trato entre el texto y el contexto cultural. En este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información. Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él en determinado respecto es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como cierta parte del todo.

En suma, para el estudio semiótico de un texto, cualquiera que este sea, Lotman propone revisar las correlaciones entre autor y público receptor (destinatario); con ello, se lograría establecer el valor cultural de una obra en la semiosfera en la cual se circunscribe. Además, la estrecha e innegable relación entre autor-obra-contexto (Rodríguez y Rodríguez, 2007) permite evidenciar el rol de la memoria en la preservación de la cultura y en la comunicación entre la individualidad del artista y su colectivo social (local, regional e internacional). Así, ver una obra de Guayasamín es evidenciar parte de la memoria cultural latinoamericana desde el contexto ecuatoriano.

Procedimiento metodológico

La presente investigación de corte semiótico cultural se circunscribe al paradigma cualitativo y al enfoque hermenéutico en atención a la clasificación de Hurtado y Toro (2005); se trata de un estudio de corpus pictórico, que evidencia aspectos culturales de la pintura ecuatoriana a través de la obra de Oswaldo Guayasamín. También considerando la clasificación de Hurtado y Toro (2005), particularmente en lo referido al tipo de investigación y la naturaleza de ésta, el presente es un estudio documental empírico, descriptivo, con revisión de fuentes primarias. Con respecto al diseño, es menester indicar que es un trabajo de tipo no experimental transeccional descriptivo (Hurtado y Toro, 2005) dado que el fin de este tipo de indagación es establecer el valor semántico, humanístico e interpretativo de la pintura de Guayasamín, como expresión de la memoria cultural y social del Ecuador; para ello no se manipularon los documentos o fuentes, sino que se describieron en su valor simbólico.

En cuanto a lo que tradicionalmente se entiende como muestra, es necesario aclarar que se trata de un corpus de referencia (muestra intencionada) en el cual se han tomado dos obras pictóricas del artista que fueron empleadas como unidades de registro (Reguera, 2008); por

ser fragmentos de su totalidad (en atención a las mismas ideas de memoria y cultura individual y colectiva) las piezas selectas son evidencia de la cosmogonía del artista, su cultura y su memoria colectiva. Es necesario resaltar que, en este tipo de estudio pictórico no es trascendental el número de obras de arte sino el valor simbólico contenido y la riqueza hermenéutica del corpus seleccionado.

En atención a las pautas de selección del corpus, se partió de juicios de los autores o criterios propositivos (Hurtado y Toro, 2005); esto quiere decir que las consideraciones de selección se establecen por parte de los investigadores de acuerdo con su experticia y conocimiento del área. Para el presente estudio se propusieron las siguientes condiciones de selección de las piezas pictóricas: obras del mismo autor (Oswaldo Guayasamín), contenidas en alguna de las tres series del artista y realizadas en diferentes momentos de su vida profesional en el contexto ecuatoriano (semiosfera).

El instrumento empleado para la recolección del corpus fue una ficha técnica (descripción y datos relevantes de las obras: nombre de las pinturas, autor, año, técnica, tamaño, movimiento estético, la época de creación y una breve descripción de cada pieza). Para el análisis semiótico

propriadamente se bosquejaron dos tablas de análisis (tabla de análisis semiótico-pictórico y tabla de análisis semiótico-cultural) donde se organizaron los aspectos teóricos tomados de Lotman para el estudio.

La técnica de recolección de datos empleada fue la observación directa; esto es, se observó la forma, la textura y los aspectos estéticos en las pinturas, luego se comentaron a la luz de la teoría de Lotman, buscando establecer el significado de cada obra. Para ello, se tomaron en cuenta los valores sociales y culturales que se evidencian en las piezas y su correlación con el contexto de su producción; todo ello con miras a establecer relaciones entre semiosfera y memoria cultural.

Corpus

Para esta investigación se tomaron dos obras contenidas en dos de las tres series creadas por Guayasamín; la primera pertenece a la *Edad de la ira (El grito)* y la segunda a la *Edad de la ternura (Ternura)*. Como ya fue indicado anteriormente, esta selección corresponde a una muestra intencionada escogida para cumplir con los fines de la investigación.


FICHA TÉCNICA																	
IMAGEN	DATOS DE LA OBRA																
 <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<table border="1"> <tr> <td>Autor</td> <td>Oswaldo Guayasamín</td> </tr> <tr> <td>Nombre</td> <td>El grito (I)</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1983</td> </tr> <tr> <td>Tamaño</td> <td>130 x 90 cm</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre tela</td> </tr> <tr> <td>Colección</td> <td>Edad de la ira</td> </tr> <tr> <td>Movimiento Estético</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social </td> </tr> <tr> <td colspan="2"> <p>Descripción La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.</p> </td> </tr> </table>	Autor	Oswaldo Guayasamín	Nombre	El grito (I)	Año	1983	Tamaño	130 x 90 cm	Técnica	Óleo sobre tela	Colección	Edad de la ira	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social 	<p>Descripción La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.</p>	
	Autor	Oswaldo Guayasamín															
	Nombre	El grito (I)															
	Año	1983															
	Tamaño	130 x 90 cm															
	Técnica	Óleo sobre tela															
	Colección	Edad de la ira															
	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Social 															
<p>Descripción La pintura es oscura y tenebrosa. Guayasamín utiliza principalmente pinturas oscuras de color amarillo y negro. La pintura evidentemente muestra una persona gritando con mirada asustada o aterrada.</p>																	

Figura 1
Ficha técnica "El grito (I)".


FICHA TÉCNICA																	
IMAGEN	DATOS DE LA OBRA																
 <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<table border="1"> <tr> <td>Autor</td> <td>Oswaldo Guayasamín</td> </tr> <tr> <td>Nombre</td> <td>Ternura</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1970</td> </tr> <tr> <td>Tamaño</td> <td>135 x 100 cm</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre lienzo</td> </tr> <tr> <td>Colección</td> <td>Edad de la ternura</td> </tr> <tr> <td>Movimiento Estético</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida </td> </tr> <tr> <td>Descripción</td> <td>Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.</td> </tr> </table>	Autor	Oswaldo Guayasamín	Nombre	Ternura	Año	1970	Tamaño	135 x 100 cm	Técnica	Óleo sobre lienzo	Colección	Edad de la ternura	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida 	Descripción	Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.
	Autor	Oswaldo Guayasamín															
	Nombre	Ternura															
	Año	1970															
	Tamaño	135 x 100 cm															
	Técnica	Óleo sobre lienzo															
	Colección	Edad de la ternura															
	Movimiento Estético	<ul style="list-style-type: none"> • Expresionista • Amor filial y la defensa de la vida 															
Descripción	Esta obra evidencia cuerpos devastados por el hambre y la miseria en un fondo frío y sombrío, lo cual revela la pobreza de los personajes representados.																

Figura 2
Ficha técnica "Ternura".

Análisis de los resultados


PINTURA	SÍMBOLOS		INTERPRETACIÓN
<p>El grito (I)</p>  <p>Fuente: https://trianarts.com</p>	<p>Signos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rostro asombrado y asustado. - La mano. - La boca. - El ojo. 	<p>- Rostro asombrado y asustado.</p> <p>- La mano.</p> <p>- La boca.</p> <p>- El ojo.</p>	<p>Esta pintura, al tener una gama de colores cálidos y oscuros, puede referirse a un grito de espanto, lo que puede relacionarse con el miedo y susto de aquellas personas que presenciaban violencia y muerte injusta.</p> <p>Los rasgos con color café parecen estar asociados a la violencia e injusticia hacia la gente pobre. El amarillo posiblemente hace referencia a enfermedades de algunas personas pobres y de bajos recursos, azotados por el hambre y la miseria expresada en la palidez y lo amarillento de la piel.</p> <p>La función socio-comunicativa que juega aquí es la del trato entre el texto y el contexto cultural, ya que la época que se vivía en ese entonces era muy injusta y Guayasamín, con esta obra, expresaba el sentimiento de aquellas personas que eran parte de esta experiencia; por lo tanto, el contexto cultural se identifica con el texto, es decir, con la pintura.</p>
	<p>Uso del color</p> <p>Es una pintura tratada con un contraste entre colores oscuros como el café y el negro, con tonalidades amarillas y blancas.</p>		
	<p>Significado</p> <p>Los colores cálidos, entre cafés y amarillos, pueden significar tristeza, miedo y asombro, emociones que se reflejaban en aquellas personas pobres, indígenas, mestizas o negras ante sus situaciones de pobreza y miseria.</p>		

Figura 3
Análisis semiótico-pictórico de "El grito (I)".


PINTURA	SÍMBOLOS		INTERPRETACIÓN
<i>Ternura</i>	Signos	- Abrazo. - Rostro entristecido. - Cuerpos desnutridos.	<p>Los colores que utiliza Guayasamín en su obra <i>Ternura</i>, de 1989, son amarillo, negro y azul. Por una parte, el color amarillo está asociado con la palidez y la pobreza y la calidez del amor de una madre hacia sus hijos; el azul expresa serenidad y confianza.</p> <p>Por otra parte, asociando a la teoría de Lotman, al estar relacionada con el tema de la cultura, existen culturas de toda índole, pero generalmente la madre es el símbolo de la familia y protección a sus hijos.</p> <p>La función socio-comunicativa es el texto y el contexto cultural, ya que en la época que se realizó las pinturas, estaba llena de injusticias y discriminación, no sólo hacia la mujer sino hacia los más pequeños; de esta manera, la mujer era una fuente fundamental para que las costumbres y la cultura prevalecieran y ella se convertía en el símbolo de protección de las nuevas generaciones. Guayasamín, con esta obra, expresó el sentimiento de ser madre mediante las experiencias vividas; por lo tanto, el contexto cultural puede ser identificado en el texto pictórico.</p>
	Uso del color	El cuadro presenta colores cálidos y puros, entre cafés y amarillentos, con un fondo de tono azul que revelan la palidez de los cuerpos pobres y hambrientos.	
	Significado	Los trazos son geométricos y rectos impregnados de realismo. Los signos y colores que muestra esta pintura expresan la pureza y el amor fraternal de la madre hacia sus hijos. Y en los trazos de los rostros se halla el sufrimiento de sus hijos y la protección de la madre.	
Fuente: https://trianarts.com			

Figura 4
 Análisis semiótico-pictórico de "Ternura".

CONDICIONES DE LA FUNCIÓN SOCIO COMUNICATIVA	
FUNCIONES	INTERPRETACIÓN
1. Trato del destinador y el destinatario	Guayasamín sentía mucha tristeza por el sufrimiento de la gente de aquella época en la que le tocó vivir, es por ello que, mediante sus obras, detallaba varios acontecimientos y emociones que encontraba en la sociedad y la cultura étnica de mestizos, indígenas y negros. El grito justamente es una forma de desahogo de los pueblos ante la situación de angustia, pobreza y miseria extrema, en una sociedad que los ignoraba y desdeñaba.
2. Trato entre el auditorio y tradición cultural	La sociedad sentía el sufrimiento que Guayasamín reflejaba en sus obras, porque su cultura y los pueblos indígenas, mestizos y negros estaban siendo maltratados. Su obra es un grito desesperado por la libertad social y cultural.
3. Trato del lector consigo mismo	Esta pieza puede generar al destinatario un sentimiento de pena por la injusticia y miedo de las masas desposeídas y oprimidas al ser ignoradas por el resto de la sociedad.
4. Trato del lector con el texto	El destinatario puede interpretar esta pintura como una expresión de asombro y susto, que se reflejaba en las personas de esas duras épocas.
5. Trato entre el texto y el contexto cultural	Esta pintura refleja la reacción de las personas al ver la violencia injusta que sufría la gente inocente y la forma en que eran castigadas.

Figura 5
 Análisis semiótico-cultural de "El grito (I)".

CONDICIONES DE LA FUNCIÓN SOCIO COMUNICATIVA	
FUNCIONES	INTERPRETACIÓN
1. Trato del destinador y el destinatario	Para Guayasamín el tema del amor fraternal era muy importante ya que significaba muchas cosas: amor, protección, apoyo incondicional y renacer.
2. Trato entre el auditorio y tradición cultural	El público puede identificarse afectivamente con este tipo de pinturas y el tema que resalta porque la madre es símbolo de la vida y para las culturas étnicas la vida es expresión de la cultura y las tradiciones. Inclusive el color que proyecta está ligado a la cultura, ya que las tonalidades amarillas significan honor, tradición y se relacionan con la madre tierra.
3. Trato del lector consigo mismo	El observador puede sentirse conmovido por la idea que refleja, ya sea por cuestiones personales o cercanas a él; por ejemplo, le mueve el recuerdo ancestral y su origen familiar y social, lo cual puede llevarle a un pensamiento mediante el cual asocie la madre a la tierra y, por ende, a la cultura y las tradiciones.
4. Trato del lector con el texto	La pintura genera un sentimiento especial y positivo; por lo tanto, para el público puede ser de gran motivación para considerar el hecho del valor maternal y de la vida, tanto humana como aquel referido a la naturaleza.
5. Trato entre el texto y el contexto cultural	Estas pinturas nacen en medio de una época en el siglo XX, donde existían guerras, muertes, sufrimiento, etc., y el autor promueve o rescata el aprecio y el valor por la vida y por lo propio y originario.

Figura 6

Análisis semiótico-cultural de "Ternura".

Consideraciones finales

El concepto de semiosfera aplicado a la obra de Guayasamín puede estar en el presente y en el pasado, en la historia del país. Su obra es tan actual como las realidades mismas del continente que buscó retratar; su pintura puede ser analizada tanto a nivel individual (un artista en busca de inspiración) como a nivel de contactos interculturales (Ecuador y Latinoamérica) y así, se puede evidenciar el retrato de una sociedad discriminadora que aplasta al desposeído por ser pobre e indígena.

Las conexiones artista-contexto, madre tierra, cultura y nación están presentes en los símbolos de la obra de este artista ecuatoriano, representante de una era y de una nación. Por ello, las obras de Guayasamín pueden y deben ser comentadas a la luz de la realidad sociocultural que las envolvió. Como resultado de esta revisión se puede determinar que: a) la teoría de Iuri Lotman es susceptible de ser aplicada para lograr un comentario analítico o interpretativo de la semiosfera en el corpus selecto y develar una relación entre la obra del artista y la realidad contextual de su tiempo y de su país; b) la obra de Oswaldo Guayasamín tiene un fuerte valor cultural y puede considerarse una especie de denuncia, de queja e, incluso, de reclamo sobre las situaciones del ciudadano ecuatoriano y latinoamericano, así como de la vida desfavorecida del pueblo humilde y maltratado.

Referencias

- Hurtado, I. y Toro, J. (2005). Título: *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*. Valencia-Venezuela: Episteme Consultores Asociados C. A.
- Lara, F. (2018). Hacia una educación del Sumak Kawsay a través de la propuesta artística de Oswaldo Guayasamín. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 31, (1), 9-26. ISSN: 1131-5598. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/328967156_Hacia_una_educacion_del_Sumak_Kawsay_a_traves_de_la_propuesta_artistica_de_Oswaldo_Guayasamin
- Lotman, I. (2009). *The structure of the artistic text*. Primera edición 1977. MI: University of Michigan Press.
- Lotman, I. (c. 2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Entretextos*. Revista electrónica Semestral de estudios de la Cultura. Lotman desde América. Suplemento. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>
- Lotman, I. (2000). La semiosfera [Sobre la semiosfera]. En: Lotman. *Artículos sobre semiótica y tipología de la cultura* (pp. 11-24). Tallinn-Estonia: Aleksandra.
- Reguera, A. (c. 2008). *Metodología de la investigación lingüística*. Argentina: Editorial Brujas.
- Rodríguez Álvarez, A., & Rodríguez Martínez, P. (Diciembre, 2017). *Arte, cultura, sociedad e imaginario estético: redimensiones desde las nociones de espacio*

y tiempo históricos. *Mayéutica*. Revista Científica de Humanidades y Artes, 5, 101-137. Barquisimeto-Lara. Venezuela. Disponible en: <https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica/article/view/580>

Sinche, Y. (2017). Aplicación del método Panofsky en el mural "Historia del hombre y la cultura" de Oswaldo Guayasamín. [Documento en línea]. Trabajo de Titulación. Ecuador: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social, Carrera Turismo Histórico Cultural. Disponible en: https://www.academia.edu/43642075/An%C3%A1lisis_Iconogr%C3%A1fico_del_Mural_Historia_del_Hombre_y_la_Cultura_de_Oswaldo_Guayasam%C3%ADn_mediante_M%C3%A9todo_Panofsky

Yépez, G. (2016). Guayasamín "Ave blanca que vuela" Construcción mediática del pintor ecuatoriano. [Documento en línea]. Trabajo de Titulación. Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Escuela de Comunicación. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/12769/DISERTACI%C3%93N%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 27 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**