



La “Dancificación de la Pintura” y la “Pinturización de la Danza”: análisis semiótico de los elementos de la danza en los murales de Diego Rivera

A “Dançificação da Pintura” e a “Pinturização da Dança”: análise semiótica dos elementos da dança nos murais de Diego Rivera

DOI: 10.55905/revconv.16n.9-254

Recebimento dos originais: 28/08/2023

Aceitação para publicação: 27/09/2023

Chen Xiang

Doctor en Filología Hispánica

Institución: Universidad Normal de Nanjing

Dirección: Jiangsu - China

Correo electrónico: venga@126.com

RESUMEN

Cuando se habla del arte de la danza, a menudo enfatizan su característica de “temporalidad” y adoptan la perspectiva del “arte dinámico” para la investigación, lo que puede llevar a pasar por alto la “espacialidad” y las características estáticas del baile, cayendo en un modelo dualista de oposición entre “lo dinámico” y “lo estático”. La teoría de la semiótica cultural de Yuri Lotman, que pone énfasis en una metodología de la integración binaria, nos proporciona una perspectiva valiosa para explorar los límites entre el “arte estático” y el “arte dinámico”. Basándose en la teoría de la “semiósfera”, este artículo toma como objeto de estudio la obra mural *Carnaval de la Vida Mexicana* del artista mexicano Diego Rivera, con el fin de explorar los mecanismos de regeneración de significado de los textos de danza en los textos de artes plásticas. De esta manera, esperamos realizar una interpretación profunda de la estructura bidimensional entre el “arte estático” y el “arte dinámico”, que expresa una relación de “oposición-simbiosis-fusión”.

Palabras clave: Diego Rivera, semiótica, *Carnaval de la Vida Mexicana*.

RESUMO

Quando se fala da arte da dança, frequentemente se enfatiza sua característica de “temporalidade” e adota-se a perspectiva da “arte dinâmica” para a pesquisa, o que pode levar a negligenciar a “espacialidade” e as características estáticas da dança, caindo em um modelo dualista de oposição entre “o dinâmico” e “o estático”. A teoria da semiótica cultural de Yuri Lotman, que enfatiza uma metodologia de integração binária, nos fornece uma perspectiva valiosa para explorar os limites entre a “arte estática” e a “arte dinâmica”. Com base na teoria da “semiosfera”, este artigo tem como objeto de estudo a obra mural *Carnaval da Vida Mexicana* do artista mexicano Diego Rivera, com o objetivo de explorar os mecanismos de regeneração de significado dos textos de dança nos textos de artes visuais. Esperamos realizar uma interpretação profunda da estrutura bidimensional entre a “arte estática” e a “arte dinâmica”, que expressa uma relação de “oposição-simbiose-fusão”.



Palavras-chave: Diego Rivera, semiótica, *Carnaval da Vida Mexicana*.

1 INTRODUCCIÓN

Siguiendo las afirmaciones de Lessing (LESSING, 2011), a medida que las actividades culturales del ser humano se profundizan, se llega a reconocer que los medios visuales como la pintura y la escultura son ideales para representar “cosas dispuestas en el espacio”, mientras que los medios como el lenguaje escrito, la danza y la música son más apropiados para representar “cosas que se suceden en el tiempo”, lo que da lugar a dos modos de comunicación cultural radicalmente diferentes: el “medio espacial” y el “medio temporal”. El crítico alemán Ernst Grosse desarrolla aún más esta idea, sugiriendo que el “medio espacial” se centra en la transformación o combinación de objetos estáticos, mientras que el “medio temporal” tiende a narrar en el tiempo a través de la dinámica corporal, proponiendo así los conceptos del “arte estático” y el “arte dinámico” (GROSSE, 51). De hecho, esta distinción basada en los medios de comunicación artística nos puede llevar a un modelo cognitivo de dualidad y oposición.

Ya sea en Oriente u Occidente, desde la antigüedad ha existido una simbiosis de dos formas de arte en constante interacción. En la antigua China, durante la época pre-Qin, ya se manifestaba una combinación de poesía, música y danza en las interpretaciones musicales. En Occidente, los discursos de Heráclito, Demócrito, Sócrates, Platón y Aristóteles sobre la teoría de la “imitación” también brindaron explicaciones filosóficas acerca de la relación entre las formas artísticas. Dado esto, si se desecha el juicio de valor sobre cuál es superior o inferior, o cuál precede al otro, y se rompen las limitaciones de la dicotomía, al explorar los valores estéticos detrás de sus diferencias, se encuentra que al interpretar el “arte estático” desde la perspectiva del “arte dinámico”, o reflexionar sobre el “arte dinámico” desde la posición del “arte estático”, a menudo se genera un efecto de “extrañamiento” y distanciamiento.

Con el cambio del tiempo, el espacio y el contexto sociocultural, estas dos formas artísticas continúan contradiciéndose, entrelazándose, absorbiéndose, inspirándose mutuamente y desarrollándose. Esto impulsa una estructura de relación “oposición-coexistencia-fusión” que experimenta un constante cambio de dominancia, permitiendo que las obras clásicas de arte sigan irradiando vitalidad.



2 EL “TEXTO” DE LA SEMIÓTICA CULTURAL

Cuando los artistas se embarcan en la creación artística, a menudo reúnen diversas formas de arte, como imágenes, palabras, danza, música, entre otras, en un mismo medio de manera multimodal, lo que da lugar a múltiples y complejas estructuras dentro del texto artístico. Por consiguiente, se pueden descomponer diferentes “artes estáticos” de los “artes dinámicos” y, a su vez, los “artes estáticos” a menudo encierran representaciones de los “artes dinámicos”. De hecho, si se superan las limitaciones impuestas por los medios de comunicación artística y se adopta una perspectiva cognitiva basada en la semiótica, el mundo humano puede considerarse construido por una variedad de signos. De tal manera que, ya sea “arte estático” o “arte dinámico”, ambos son sistemas de signos con mecanismos de regeneración de significado. El representante de la escuela semiótica de Tartu, Yuri Lotman, amplía el alcance de la investigación cultural sobre esta base y aboga por una metodología de fusión binaria. Él considera las obras literarias y artísticas como “el segundo sistema de simulación” basado en el lenguaje natural y señala: los textos artísticos pueden ser vistos como mecanismos contruidos de manera especial, que fusionan una gran cantidad de información condensada (JIOTMAH, 1998). En este contexto, el texto ya no se limita al nivel de la obra literaria o artística, sino que se convierte en un mecanismo dinámico de generación de información, con funciones cognitivas, comunicativas y estéticas.

En la deducción de la estructura de sistemas de signos, Lotman sostiene que la cultura, para mantener su propio funcionamiento, necesita recurrir a un mecanismo de diálogo externo y a otros textos. Por lo tanto, un texto individual no puede existir por sí solo: una vez que dos textos diferentes, incluso contradictorios entre sí, chocan, pueden generar una mutación, creando un nuevo texto completamente diferente de los dos originales. Este nuevo texto contiene una nueva cosmovisión y metodología, y también proporciona una oportunidad para la aparición de una nueva cultura y nuevos textos (JIOTMAH, 2001). Desde esta perspectiva, el estudio del diálogo entre el “arte estático” y el “arte dinámico” desde un enfoque de fusión binaria tiene el potencial de generar nuevos significados.

Basándose en esto, el presente artículo intenta adoptar la metodología de la semiótica cultural, tomando la obra mural *Carnaval de la Vida Mexicana* (1936) del artista mexicano Diego Rivera como objeto de estudio, que tiene códigos complejos y de múltiples niveles. Nos enfocamos en el significado textual de la “pinturización de la danza” y la “dancificación de la



pintura”, considerando que los dos tipos de textos artísticos son sistemas dinámicos con funciones de generación de significado. Se presta atención a las intersecciones y diferencias entre ellos, y se pone énfasis en revelar los mecanismos internos de generación de significado en el texto. De esta manera, intentamos superar las limitaciones de los enfoques puramente epistemológicos y trascender las barreras estéticas entre el “arte estático” y el “arte dinámico”.

3 LA CARNAVALIZACIÓN EN LAS OBRAS DE DIEGO RIVERA

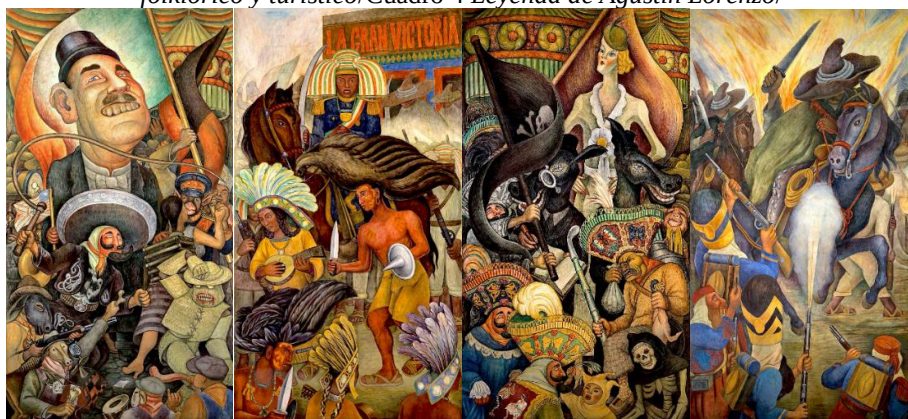
Se nota que, en el texto visual de *Carnaval de la Vida Mexicana*, los signos de danza provienen de las costumbres en la región de Huejotzingo: ya sea en rituales religiosos solemnes o en festividades de entretenimiento, la gente local disfruta transmitiendo su visión de la vida y la existencia a través del baile. Diego Rivera tomó elementos de esta tradición local y los fusionó con su imaginación creativa: lo que intentó plasmar no fue simplemente danzas tradicionales y formales, sino más bien una experiencia de carnaval primitiva y exuberante.

La teoría de la carnavalización al juicio de Mijaíl Bajtín, es la categoría de la cultura no oficial: aquella que se aparta del ser y hacer de la ideología dominante para hacer escarnio y burla de sus rígidas estructuras organizacionales (BAJTÍN, 1998). En contraposición con el orden jerárquico, las normas cotidianas y la cultura seria, los carnavales tienen la capacidad de “suspender” temporalmente las reglas establecidas y lo que se considera “verdadero”. A través de los carnavales, las emociones humanas que normalmente están ocultas bajo reglas y restricciones pueden ser expresadas de manera libre. De este modo, cualquier individuo puede convertirse en el objeto de una imitación satírica, con exageración hasta cierto grado, lo que permite a los espectadores romper las convenciones preestablecidas sonriendo. En cuanto al carnaval de Diego Rivera, el artista presta atención a los detalles de los retratos, vestimenta y movimientos de diferentes estratos sociales. Esto refleja de manera vívida un festivo escenario donde convergen personajes de diversas clases, como los indígenas, las masas trabajadoras, los caudillos, los capitalistas, los héroes nacionales y los invasores occidentales. Dado que la semiótica se centra en la interacción entre las personas y el mundo circundante, este proceso también corresponde a la interacción entre los procedimientos de codificación y decodificación. Estos códigos artísticos pueden trascender sus límites, dialogar y colisionar entre sí, liberando una sensación de movimiento majestuoso que hace que incluso las imágenes estáticas resuenen al ritmo del carnaval.



Sin embargo, es importante señalar que la forma en que Diego Rivera configura las escenas de danza difiere del carnaval de Bajtín. Porque según Bajtín, las figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública. Restablecen el carácter humano, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior (BAJTÍN, 1989). Mientras tanto, al centrarse en las máscaras de los personajes, como el espantapájaros siendo maltratado y azotado en el Cuadro 1, mientras la imagen de la Muerte con la palabra “eternidad” grabada en la frente en la esquina del Cuadro 3, estos textos de imágenes discordantes no presentan risas exteriorizadas, sino que sugieren la injusticia y la incertidumbre del destino. Así se añade un toque de melancolía al ambiente de carnaval. En consecuencia, aunque la obra utiliza colores diversos para delinear una disposición espacial enriquecida, su tono general es sombrío y oscuro. Esto provoca que los espectadores, al enfrentarse a las representaciones de tramosos, payasos e idiotas, no solo sientan la “lujuria” y el “placer” en la superficie, sino que también experimenten la “melancolía” y el “miedo” en las profundidades del alma.

Figura 1: De izquierda a derecha: Cuadro 1 *La dictadura*/Cuadro 2 *Danza de los Huichilobos*/Cuadro 3 *México folklórico y turístico*/Cuadro 4 *Leyenda de Agustín Lorenzo*



Fuente: Palacio de Bellas Artes/Ciudad de México

De aquí se nota que el muralista no solo utiliza textos de imágenes para representar el carnaval en su sentido tradicional, sino que también incorpora una variedad de cambios. Esto permite a los lectores interactuar con diversos códigos artísticos y, como resultado, se generan diálogos complejos, multidimensionales y de múltiples capas. Considerando los factores como el significado y el contexto del texto, los signos y los códigos, así como la experiencia personal de los lectores, los textos de danza en los murales no están limitados a objetos fijos, sino que se



han transformado en una función. Tal como señala Lotman: el proceso de comunicación es un acto de traducción, un acto de cambio. El texto no solo cambia el lenguaje y el emisor de la información, sino que también establece una conexión entre el emisor y el receptor de la información, lo que cambia al receptor. A su vez, el propio texto también cambia, ya no es igual a sí mismo (JIOTMAH, 1995). En este sentido, las obras murales de Diego Rivera crean un sistema de signos y un mundo comunicativo que se abren a la realidad y a los espectadores.

4 LA DANCIFICACIÓN DE LA PINTURA

Una vez que se comprende que la danza de Diego Rivera posee una rica variedad de formas de diálogo, es necesario analizar en mayor profundidad los contenidos específicos de los elementos del baile. Lotman sostiene que el procesamiento y la ampliación del significado de un texto provienen principalmente del diálogo entre las diversas subestructuras internas que forman la semiósfera, y esta semiósfera es como un espacio sincrónico de signos dentro de un ámbito cultural, donde diferentes subsistemas de signos pueden operar eficazmente (LOTMAN, 2000).

El renombrado teórico Umberto Eco tuvo una introducción vívida sobre la semiósfera: imagina una sala de museo donde se exhiben objetos de diferentes períodos, junto con inscripciones en idiomas conocidos y desconocidos, e instrucciones para descifrarlas; también hay explicaciones elaboradas por el personal del museo, planes para recorridos y reglas para el comportamiento de los visitantes. Imagina también en esta sala a guías turísticos y visitantes, y concibe todo esto como un único mecanismo (lo cual, en cierto sentido, lo es). Esta es una imagen de la semiósfera (LOTMAN, 2000). Luego debemos recordar que todos los elementos de la semiósfera están en correlaciones dinámicas, no estáticas, cuyos términos cambian constantemente. Si tomamos este punto de vista, podemos tomar los textos de danza en *Carnaval de la Vida Mexicana* como una semiósfera entera, y encontraremos que contiene diversos subsistemas de signos de naturaleza diferente: los Cuadros 2 y 4 se tratan de la historia nacional (temporalidad), mientras que los Cuadros 1 y 3 se centran en la época del artista (espacialidad). Estos signos en diferentes tiempos y espacios interactúan y se descodifican constantemente, generando continuamente nuevos significados.



4.1 LA REPRESENTACIÓN DINÁMICA EN LAS DANZAS FOLCLÓRICAS

En la antigüedad, México disfrutaba de una civilización indígena esplendorosa. Pero con la llegada de los conquistadores, las masacres a gran escala privaron a los indígenas de sus hogares. Con el fin de encubrir las atrocidades coloniales, los occidentales utilizaron su ventaja en el discurso de poder para denigrar a los nativos americanos como “malvados”, “ignorantes” y “atrasados”, socavando su dignidad. Basándose en múltiples materiales históricos y arqueológicos, Diego Rivera intentó dar voz a los indígenas y, a través de su arte, restaurar la antigua civilización de México.

En la cultura indígena de América, la música, el baile y los tambores han sido medios importantes de comunicación con los dioses. De modo correspondiente, se desarrollaron danzas totémicas y rituales. Según los pueblos locales, los animales y las plantas no solo tienen la capacidad de pensar independientemente, sino también un poder sobrenatural y mágico. De tal manera, los indígenas conservan un gran respeto y admiración por la naturaleza, y esto da lugar a la difuminación de los límites entre las danzas totémicas y las danzas rituales. Tomando como ejemplo la danza en el Cuadro 2, realizada por cinco indígenas vestidos de manera llamativa, se observa que esta imagen fusiona elementos de ambas danzas. El hombre en el centro sostiene un cuchillo y un escudo que representan al dios de la guerra, buscando obtener poder divino a través del ritual del baile. Sobre su cabeza lleva un tocado de plumas exagerado, cuyos patrones, colores y formas apuntan a la imagen del águila. En la religión azteca, las aves, debido a su capacidad de habitar en el cielo, la tierra y el agua, eran vistas como intermediarios entre los seres humanos y los dioses del cielo y del inframundo. Además, el águila, como una rapaz, simboliza la luz y la victoria, lo que se corresponde con las palabras en la parte superior de la imagen que dicen “gran victoria”.



Figura 2: Izquierda: Cuadro 5 *La danza del venadito*/1923-1924/Fuente: Secretaría de Educación Pública/Ciudad de México

Derecha: Cuadro 6 *Cultura totonaca* (Fiestas y ceremonias) /1950/



Fuente: Palacio Nacional/Ciudad de México

El lector no tendrá dificultades para notar las diferencias entre la danza retratada en el Cuadro 2 y en otras obras de Diego Rivera. Tomando como ejemplo el Cuadro 5, los indígenas consideraban al ciervo como símbolo de armonía, autenticidad y belleza, por lo que a menudo se disfrazaban con la máscara de ciervos y realizaban movimientos de imitación de sus acciones en el baile, con la intención de obtener los poderes mágicos del animal. En el Cuadro 6, frente a una pirámide con columnas altas, cuatro bailarines vestidos como aves están representando la tradicional “Danza de los Hombres Pájaro” (Voladores de Papantla). El público abajo también se une a la danza para celebrar su anhelo de una vida libre y al mismo tiempo expresar su respeto por la naturaleza. Diego Rivera a menudo utiliza los textos de danza para describir la historia y la cultura de México, pero en general, estos temas giran en torno a prácticas tradicionales como el culto a los tótems, rituales de adoración y caza.

No obstante, en el Cuadro 2, donde se muestra una danza indígena, los bailarines están rodeados por soldados modernos de México. Esta escena con contradicciones que combina lo antiguo y lo contemporáneo, trascendiendo el tiempo y el espacio, dota a la imagen estática de múltiples representaciones dinámicas y refleja la heterogeneidad de la semiósfera, como lo que sostiene Lotman: la semiósfera es heterogénea, llena de cualidades lingüísticas diversas, desde completamente traducibles hasta completamente intransmisibles. La heterogeneidad está determinada por la multiplicidad y funcionalidad de los aspectos del lenguaje que la constituyen (JOTMAH, 2001). Así que el muralista inserta conscientemente signos heterogéneos y discordantes, lo que sin duda deja más espacio para la interpretación del lector: ¿son las figuras borrosas en el fondo del mural representaciones reales dibujadas mediante la perspectiva, o son imaginaciones generadas por las danzas indígenas? ¿Acaso los soldados en la realidad están fantaseando con una danza guerrera de dioses en medio de la batalla, buscando la victoria en la



lucha antiimperialista? ¿O tal vez tanto los indígenas como los soldados son figuras reales, simbolizando las fuerzas de la civilización tribal de México y la civilización moderna luchando juntas contra los invasores? Sin lugar a dudas, la danza de los Huichilobos en esta escena refleja los ideales revolucionarios de lucha y resistencia, y a un nivel más profundo, el mural transmite a los lectores la esperanza de seguir luchando y finalmente lograr la “gran victoria”. De esta forma, el artista utiliza el lenguaje visual versátil y multifuncional para llenar la semiósfera con estructuras de danza que forman un diálogo y un juego entre distintos discursos narrativos.

En términos generales, al interpretar escenas de “arte dinámico”, lo que realmente se consigue mostrar es una sensación de movimiento en la imagen. Al mismo tiempo, el mural, que pertenece al “arte estático”, está limitado por las restricciones del medio de expresión. Este problema coincide con lo que resume Lessing en una comparación entre la poesía y la pintura: no surge de ahí una pintura que el pintor pudiera seguir con el pincel; en cambio, Homero sabe cómo establecer a través de innumerables artificios una secuencia de momentos en los cuales el objeto aparece en cada uno de ellos de manera diferente, debiendo el pintor esperar al último de ellos para elegir el momento más fértil en términos de sugestión, de manera que se pueda comprender claramente toda la secuencia antes y después de ese instante (LESSING, 2011).

Los textos visuales de Diego Rivera ciertamente capturan el momento decisivo de las acciones de baile. Utilizando el color, las líneas, las proporciones, la perspectiva y la profundidad, los murales crean un ritmo visual de baile y reflejan la sensación de movimiento de los personajes. Desde una perspectiva semiótica, se observa que el autor no se conforma con transmitir significados dinámicos a través de imágenes estáticas. Él busca llevar a los lectores a una reflexión más profunda, pasando de una narración visual pasiva a una exploración activa de las interacciones entre los signos. Así se rompen las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la historia y la realidad, permitiendo que las danzas en imágenes tengan múltiples niveles de percepción estética.

4.2 ESTRUCTURA ESTÁTICA EN LA REPRESENTACIÓN DINÁMICA

Si la danza en el Cuadro 2 revela la heterogeneidad de la semiósfera en el plano temporal, el carnaval en el Cuadro 1 hace que el lector experimente la asimetría de la semiósfera en el plano espacial. Esta obra presenta de manera vívida y satírica los males sociales de la época de Diego Rivera. La figura gigante en la parte superior, con un aire de arrogancia, fusiona las características



faciales de Hitler, Mussolini, el Emperador Hirohito y el presidente Roosevelt; la bandera que sostiene combina los patrones de las banderas de Alemania, Italia, Japón y Estados Unidos, simbolizando las amenazas como el nazismo, el militarismo y el imperialismo hacia la humanidad. Debajo del gigante, un hombre vestido con trajes folklóricos azota con un látigo al espantapájaros que representa a la clase campesina. Junto al hombre hay un individuo con una máscara de cabeza de caballo y un rifle, pero en lugar de proteger al pueblo, apunta su arma al campesino. Al lado del militar está un líder sindical con una máscara de cabeza de perro, en su pecho se ve la irónica frase “Ley del trabajo”.

Aunque tiene un micrófono para luchar por los derechos de los trabajadores, las dos piezas de hueso en sus manos demuestran que ya ha sido sobornado y no tiene tiempo para rescatar a los de abajo. Enfrente de él, la multitud de trabajadores agitando banderas lleva máscaras de cabeza de oveja, como corderos inocentes listos para el sacrificio. Detrás del espantapájaros, un hombre vestido con uniforme de general y una máscara de cabeza de cerdo, no se preocupa por proteger al pueblo común, sino que ignora a la clase campesina oprimida y baila alegremente con una joven. En la distancia de la imagen, el obispo está listo para officiar la boda de la pareja. A la izquierda, la multitud parece no darse cuenta de su peligro y sigue disfrutando del ambiente festivo. Las máscaras vívidas en la pintura, aunque llevadas por individuos, representan a numerosas personas reales con ideas y posiciones similares.

En el aparente desfile caótico de la semiósfera del carnaval, el muralista rompe las limitaciones del espacio real y reúne a personajes de diferentes países y estratos sociales de la época, revelando de manera satírica la dura realidad que enfrenta la gente de clase baja. Aunque los diversos personajes en la imagen están entregados a la diversión desenfrenada, adoptan una composición triangular que da lugar a una asimetría en la estructura interna de la semiósfera. Esta disposición desequilibrada de la imagen, como lo expresa el psicólogo Arnheim: es un componente clave de la apreciación artística, generado por la tensión gráfica y otros tipos de fuerzas implícitas (ARNHEIM, 1988). De esta forma se crea un efecto visual dinámico.

Las investigaciones han indicado que la percepción de la ubicación de flechas y triángulos estáticos se desplaza hacia adelante a lo largo de sus ángulos agudos (FREYD & PANTZER, 1995). Elementos direccionales como la flecha agitada que sostiene el látigo, los disparos de los soldados, la bandera cónica en constante ascenso en la esquina y la estructura triangular interconectada en la imagen, estos signos son notablemente direccionales. Por eso, debido a que



pueden evocar representaciones perceptuales, inducirán distorsiones de memoria hacia adelante y percepciones direccionales (FREYD & PANTZER, 1995). El artista utiliza la posición y la dirección de los personajes, así como la variación y el cambio de la intensidad de los colores, para generar representaciones psicológicas dinámicas en la mente de los espectadores al leer la obra, creando así un ritmo y una sensación de movimiento en la danza.

Sin embargo, al leer detenidamente el texto, se puede descubrir que debajo de toda la superficie de tensión dinámica de la imagen, se esconde un espacio sólido con signos estáticos. Diego Rivera delinea con colores intensos los rasgos viles de las fuerzas reaccionarias, diferenciando claramente las imágenes de los opresores y los oprimidos, estableciendo límites nítidos entre los personajes de diferentes estratos sociales. Observamos que los reaccionarios en el centro de la imagen y sus cómplices intentan normalizar y ordenar toda la semiósfera para mantener su posición de dominio; mientras que las masas en el borde se enfrentan a la realidad de ser sometidas a la disciplina y el castigo. Estos personajes de diferentes estratos sociales, aunque están realizando la misma danza de carnaval, en esencia son sistemas estructurales distintos e independientes entre sí, que se conectan y se relacionan entre sí, haciendo que la semiósfera multidimensional resalte relaciones de poder evidentes y exprese temas aún más cambiantes y complejos.

Esta estructura de dualidad y diferenciación crea una distinción entre la escena de baile y canto en la imagen y la carnavalización al estilo de Bajtín. Como es bien sabido, la teoría de la carnavalización literaria enfatiza la ruptura de estrictos órdenes jerárquicos y, a través de coronaciones y descoronaciones, busca resistir y deshacer la autoridad. Pese al ambiente festivo de carnaval, incluso cuando todos los personajes se encuentran en un estado igualitario de descoronación, las personas comunes siguen siendo explotadas y no pueden escapar de esta estructura de poder estática. El artista utiliza técnicas simbólicas de sátira para proyectar una imagen distorsionada del mundo real y, con una alta capacidad de generalización, revela la verdadera naturaleza del mundo: ya sea resaltando la vida diaria basada en la razón o el estado de carnaval desenfrenado, las órdenes injustas y la opresión injusta siguen existiendo. Esto provoca una reflexión y cuestionamiento de la realidad social por parte de los espectadores.

Es importante señalar que, aunque tanto el baile como la pintura se comunican a través de signos culturales, la danza no transmite directamente la información textual y no está limitada por la situación real. Por lo tanto, las diferencias entre el texto visual y el texto de danza crean



ciertas partes de la semiósfera que son intraducibles. Siguiendo la perspectiva de Lotman, entender el sistema ajeno es traducirlo a tu propio lenguaje (JOTMAH, 2001). Pese a eso, no todos los textos tienen una traducción equivalente. Esta falta de traducibilidad, junto con los símbolos y metáforas en la danza, hace que la obra de arte sea un texto más abierto. Esto permite que los lectores de diferentes épocas y culturas no se limiten a la sociedad mexicana de Diego Rivera: pueden reflexionar sobre los diversos niveles de significado detrás de la danza según su propio entorno, permitiendo que exploren su interior y descubran facetas desconocidas del mundo, y de esta manera comprender el anhelo del artista por una vida mejor.

5 LA PINTURIZACIÓN DE LA DANZA

El filósofo francés Deleuze sostiene que, en comparación con la pintura, la danza puede transmitir la fusión entre sujeto y objeto, cuerpo y mundo a través de una forma más directa. Y en el límite, el mismo cuerpo da y recibe la sensación, es a la vez sujeto y objeto (DELEUZE, 1984). Nuestro artículo no tiene la intención de explorar cuál de las dos puede expresar de manera más efectiva la fusión entre sujeto y objeto. No obstante, esta declaración transmite claramente que tanto la pintura como la danza tienen la capacidad de apuntar a las actividades del mundo interior: la danza, como forma cultural de expresión, a pesar de centrarse en la expresión del lenguaje corporal, no impide que el pintor la seleccione y reorganice en forma visual, convirtiéndola en una narrativa de danza en el texto de la imagen. En la sección anterior, hemos explorado las características dinámicas del “arte estático” de Diego Rivera. En esta parte, nos centraremos en cómo apreciar la danza-un “arte dinámico”- desde una perspectiva estática, y examinaremos la fusión de los dos en el efecto artístico, analizando en profundidad el mundo interior que el pintor presenta basándose en el sistema de signos.

5.1 LA FUSIÓN ENTRE EL “ARTE DINÁMICO” Y EL “ARTE ESTÁTICO”

Al observar la estructura de la semiósfera en *Carnaval de la vida mexicana*, el texto de la imagen en el Cuadro 4 presenta diferencias significativas en términos de composición, textura, pinceladas, líneas y colores en comparación con los otros tres murales. Por supuesto, estas diferencias podrían explicarse como resultado de prisas por parte del artista, sin tiempo para un dibujo detallado. Al contrario, considerando el estilo meticuloso de Diego Rivera a lo largo del tiempo, nosotros no estamos de acuerdo con esa afirmación. O al menos se podría decir que el



aparentemente “descuidado” estilo de pintura es resultado de la voluntad subjetiva del propio autor. Entonces, ¿por qué el artista eligió incorporar elementos tan evidentes de discordancia en esta serie de murales? Si simplemente consideramos los movimientos de baile como la forma en que el artista externaliza los estados emocionales internos, las emociones transmitidas aquí podrían interpretarse como un tributo del público al héroe legendario Agustín Lorenzo.

Dicen que este personaje vivía en México en los siglos XVIII y XIX. Supuestamente, hizo un pacto con el diablo para obtener habilidades sobrenaturales, lo que le permitió luchar contra los poderosos y ayudar a los desfavorecidos. De este modo, ganó la admiración de la comunidad local. Cada año, al finalizar el carnaval de Huejotzingo, con la representación de la historia de este héroe, la gente se une en una danza festiva con el fin de celebrar, elevando así la atmósfera del carnaval al clímax. Sin embargo, al observar a los soldados villanos contra los que Lorenzo lucha, su vestimenta indica que Diego Rivera representó a las fuerzas expedicionarias del Segundo Imperio Francés. Entonces, el lector no puede evitar preguntarse, ¿por qué el muralista eligió reemplazar en este momento estático de “arte dinámico” al objetivo de la lucha de Agustín Lorenzo, de terratenientes a invasores franceses? ¿El autor simplemente está expresando su resistencia a los colonizadores occidentales y las fuerzas invasoras extranjeras? Si todo el proceso dinámico de la danza se detuviera en este momento, ¿qué significado profundo se esconde detrás de esta imagen estática textual? Desde una perspectiva semiótica, no se puede pasar por alto la investigación del contexto cultural y la tradición cultural al interpretar el texto, ya que la semiósfera es un espacio de signos sincrónicos llena de límites culturales, que es tanto el requisito previo para el funcionamiento de los signos culturales individuales como la condición para la generación de signos culturales (JOTMAH, 2001). Dado esto, antes de explorar la expresión profunda del sistema de signos en el texto de la danza, es necesario hacer un breve repaso de los contextos externos.

La Revolución Mexicana estallada en 1910 puso fin al régimen dictatorial de Porfirio Díaz que duró más de treinta años. A pesar de que la revolución derrocó a la antigua clase dominante y los políticos buscaron activamente formas de cambio, en su mayoría los resultados no fueron satisfactorios. Esta revolución que duró casi 20 años, con su caos e incompletitud, desconcertó y confundió a la población, llevando a algunos a buscar una vida y cultura europeas: al principio del siglo XX era general entre los mexicanos un desdén marcado por todo lo propio, mientras que su interés se enfoca hacia el extranjero, para buscar, sobre todo en Europa, modelos



que dieran un sentido superior a su vida...Espiritualmente, era México un país colonial, por los europeos. El ideal supremo del burgués mexicano era ir a Europa, educarse en sus escuelas y universidades, con frecuencia para no volver más a la patria (RAMOS, 1951). Estas personas parecían olvidar la invasión y opresión sufridas durante el período colonial, y tampoco tenían en cuenta a los trabajadores, campesinos y artesanos que vivían en la base de la sociedad. Dado que la semiósfera no solo existe en el espacio físico y el tiempo histórico, sino también en el mundo interior de las personas, el texto de la imagen pintado por el artista justamente diagnostica este “síndrome de Estocolmo” y critica el pensamiento dependiente de Occidente en la sociedad mexicana.

Considerando la retórica del eurocentrismo mencionada anteriormente, Agustín Lorenzo, empuñando su espada en el mural, se convierte claramente en un elemento discordante en la semiósfera. En contraste con la figura encorvada y la mirada vacía de los soldados franceses, nuestro personaje legendario se encarna como un intruso valiente y un forajido. El artista utiliza líneas curvas sutiles y llamas en la distancia para representar una perspectiva vertical peculiar en el espacio, dando la sensación de que el protagonista está suspendido en el aire. Por otro lado, bajo la apariencia estática del cuadro, la postura ligera hace que el protagonista flotante parezca estar perpetuamente en un baile dinámico. En este momento, el lector puede fácilmente pasar por alto la clasificación del texto como “arte estático” o “arte dinámico” y, en su lugar, centrarse en la fusión de ambos en un instante estático y en la poderosa tensión narrativa que emana de este texto. Además, al contemplar el arte dinámico desde una perspectiva estática, el lector no solo dispone de tiempo suficiente para reflexionar en conjunto con el texto externo, sino también para observar y comparar detenidamente los detalles de diferentes movimientos de danza en el texto interno.

Comparada con las tres obras anteriores, este mural presenta líneas ligeramente ásperas y apresuradas, lo cual, paradójicamente, concuerda con la imagen ruda y resistente del protagonista. El pintor intencionalmente baja el ala del sombrero de Lorenzo, ocultando su rostro real y convirtiéndolo en una figura enigmática e inasible. Para el héroe central de la imagen, este tipo de representación parece ser una especie de despojo; mientras tanto, la sensación de misterio creada aquí también lleva al lector a imaginar: cuando se opone a la invasión de fuerzas extranjeras, la distinción de clase entre ricos y pobres parece ser irrelevante: ¡cualquier persona común puede convertirse en un héroe nacional! Al leer un texto visual lleno de tensión, el mundo



interior del lector se despliega junto con el enfrentamiento dinámico de ambas partes, experimentando un proceso espiritual en el que se toma conciencia constantemente de su propio poder. En este punto, los elementos de danza en la semiósfera se transforman de señalar hacia el exterior del texto a apuntar hacia el mundo interior, generando un sentimiento de orgullo nacional y un deseo de resistir la explotación y la opresión, así como de luchar por la equidad y la justicia.

5.2 LA INTERTEXTUALIDAD ENTRE TEXTOS ARTÍSTICOS

Según Lotman, la semiósfera es un espacio de signos lleno de límites culturales y de sincronía, que no solo es la premisa para el funcionamiento de signos culturales individuales, sino también la condición para la generación de signos culturales (ЛЮТМАН, 2001). De igual manera, no solo existen límites entre las diferentes semiósferas, sino que también hay límites dentro de una misma semiósfera. Para lograr la función comunicativa de los textos artísticos, es necesario trascender y romper estos límites. Del mismo modo, *Carnaval de la vida mexicana* no solo refleja la fusión de dos formas artísticas-la pintura y la danza, sino también una tercera forma, es decir, el texto literario. El muralista utiliza de manera ingeniosa la narración visual, permitiendo una combinación orgánica de este signo heterogéneo con otros textos artísticos, lo que hace que los lectores, al disfrutar de la obra, trasciendan naturalmente los límites dentro de la semiósfera e incluso ignoren por completo las huellas de textos literarios.

Desde una perspectiva de composición, el Cuadro 3 tiene la forma de pirámide, con una mujer blanca de cabello rubio en la parte superior de la imagen. Ella tiene las manos en la cintura, mostrando una actitud de superioridad. Según la investigación, esta es la escritora Catherine Anne Porter, quien más tarde ganó el Premio Pulitzer de Ficción y el Premio Nacional del Libro de Estados Unidos. Con la esperanza de ver los logros de la Revolución Mexicana, ella viajó a México; Contrario a lo deseado, la realidad que encontró fue desalentadora. Por ello, en su obra, retrató al país como un mundo oscuro lleno de traición, miedo, soledad, violencia, alienación y muerte. Especialmente en el cuento *El Mártir* (1923), no solo satiriza la sociedad caótica después de la Revolución, sino que también presenta al protagonista como el muralista más famoso del país. Según las relaciones interpersonales de Porter en México (KRAVER, 1998), se sabe que el cuento en realidad está basado en Diego Rivera y se burla del pintor y su país desde la perspectiva de un estadounidense. Al comprender el contenido del texto literario de Porter, los lectores no



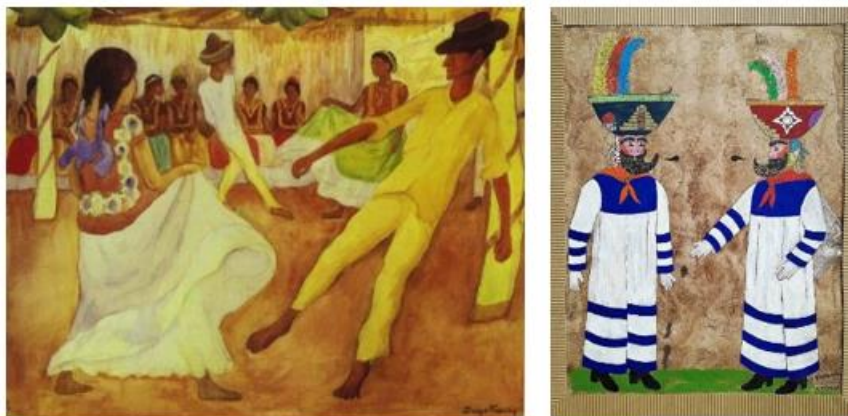
tendrán dificultades para darse cuenta de que Diego Rivera responde hábilmente al texto literario utilizando la forma de un texto artístico.

En cuanto a estos dos sistemas de signos, se nota una evidente relación de intertextualidad. Primero que todo, el mural responde al tono oscuro de la obra de Porter mediante un estilo general sombrío. En segundo lugar, el artista utiliza un enfoque irónico para responder a los elementos satíricos de la novela. En el centro del mural, se representan a dos seguidores de Porter con cabezas de caballo: uno lleva gafas de colores para registrar lo que ve y oye, mientras que el otro sostiene una bolsa de dinero en un intento de sobornar a las personas. A la derecha de la imagen se encuentra Plutarco Elías Calles, el expresidente que lideró la Cristiada, representado como un perro guardián que acepta sobornos de personas blancas y ejerce su poder sobre las clases sociales más bajas. La Muerte, personificada como un esqueleto, se yergue junto al presidente, observando en silencio a las personas que bailan en el carnaval. Es interesante notar que, en la parte inferior izquierda de la imagen, se representan a un joven y una joven vestidos con trajes tradicionales del sureste de México, bailando una danza popular para celebrar la festividad. Esto guarda cierta relación intertextual con obras anteriores de Diego Rivera, como se muestra en el Cuadro 7.

Al observar detenidamente a este personaje y a quienes lo rodean, los exagerados sombreros de ala ancha y las máscaras con barba abundante indican que están festejando con una danza de los chinelos, que es popular en la región central del país (Cuadro 8). Por lo tanto, en la semiósfera del carnaval, se ocultan otras dos danzas folclóricas tradicionales de México. Así que los tres textos de danza se comunican entre sí, añadiendo de manera imperceptible un impulso dinámico a la apariencia apacible de la imagen. Si consideramos traspasar los límites de la semiósfera y fusionamos la tensión dinámica de los Cuadros 2 y 4 en el Cuadro 3, junto con la presencia amenazante de la Muerte en la esquina, la estructura piramidal parece estar tambaleándose y podría ser derrocada en cualquier momento por las dos fuerzas revolucionarias a su izquierda y derecha. De este modo, podemos ver que el artista captura este momento detenido en el tiempo de manera especial, haciendo que la escena de baile brille con un esplendor opuesto al tono general oscuro. En este sentido, al apreciar obras artísticas, trascender los límites entre distintas semiósferas y dentro de la misma semiósfera, sin duda permite obtener efectos de intertextualidad y diálogo con múltiples significados, fomentando así la generación de nuevas interpretaciones del texto.



Figura 3: Izquierda: Cuadro 7 *Danza en Tehuantepec*/1935/Fuente: LACMA (Los Angeles County Museum of Art) Derecha: Cuadro 8 *Danza de los chinelos*, traje de Tlayacapan



Fuente: (<https://id.pinterest.com/pin/726416614898409065/>)

Por otro lado, si consideramos los signos de danza en el arte visual como imágenes con reproducción y referencialidad, entonces la aguda sátira hacia la escritora estadounidense y sus asistentes en el mural, junto con el efecto subversivo sobre la estructura piramidal, implica la disolución de la imagen del narrador blanco. Después de todo, en la época de Diego Rivera, América Latina se encontraba en una posición periférica en términos políticos, económicos y culturales en comparación con Europa y Estados Unidos. En ese momento, los latinos incluso faltaron el “derecho a narrar”. De tal forma que, en países de Asia, África y América Latina que fueron colonias en algún momento, sus mitos, leyendas e historias brillantes a menudo fueron distorsionados, ocultados o incluso eliminados por los colonizadores. Utilizando la forma del carnaval y el baile con máscaras, el artista crea un efecto de contraste intenso y reproduce hábilmente esta realidad problemática. Diego Rivera demuestra su habilidad en el uso de la simbología, al plantar semillas de rebelión y resistencia bajo la aparente evasión de la realidad y el ensimismamiento hipnótico, como un arma en la lucha contra el sistema de poder euroamericano. A través del diálogo y la superposición entre diferentes signos, el artista tiene la oportunidad de mostrar al mundo occidental la inquebrantable determinación y desafío de América Latina. En este aspecto, los murales reflejan lo que afirma Bajtín sobre el núcleo de la percepción carnavalesca del mundo: el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval (BAJTÍN, 2003). Por esta razón, el texto de imagen de *Carnaval de la vida mexicana*, aunque se desarrolle a través de la danza, tiene la capacidad de llevar a cabo un diálogo enriquecedor, cambiar la percepción del lector, influir en las



emociones del espectador e incluso, guiar a las personas a observar el mundo de manera completamente diferente.

6 CONCLUSIÓN

La semiósfera no es un espacio fijo e inmutable, sino que su intrincada red de límites internos posee una rica extensibilidad y variabilidad. Al explorar la estructura bidimensional de tensión entre el “arte estático” y el “arte dinámico”, las obras de Diego Rivera nos ofrecen indicaciones reveladoras. El presente artículo, al interpretar el mecanismo de generación de significado de la semiósfera, descubre que estas dos formas de arte pueden fusionarse y transformarse mutuamente hasta cierto punto, colaborando para la generación de nuevos significados. A través de la comunicación continua entre las dos formas de arte, el lector puede experimentar de manera más directa cómo el artista proyecta su ideología en las pinceladas y, a su vez, cómo utiliza el efecto externo del texto de signos para comprender e influir en su propia expresión interna. En el proceso de generación constante de significado, la actividad estética del lector puede impulsar constantemente la superación de nuevos límites, fomentando así la expansión del espacio cultural. De esta manera, el problema ya no radica en la distinción entre los límites del “arte estático” y el “arte dinámico”, o en cómo podrían relacionarse, sino en si se pueden separar estos dos aspectos. Como señaló el ganador del Premio Nobel de la Paz, Albert Schweitzer: cada inspiración en el arte, en su esencia, es siempre un proceso de síntesis; siempre debe encontrar su expresión precisa. No existe un arte puro, ya sea en la pintura, la música o la literatura, que pueda considerarse como la única forma adecuada y que haga que las demás formas parezcan ineficaces. Porque detrás de cada artista hay otro artista que también quiere tener su propia voz (SCHWEITZER, 385).

FINANCIAMIENTO

El presente artículo es patrocinado por el Proyecto de la Fundación Juvenil de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades del Ministerio de Educación de China: “Estudio de obras artísticas revolucionarias de Diego Rivera (21YJC760004)”.



REFERENCIAS

- Arnheim, R. (1988). Visual dynamics. *American Scientist*, 76(6), 585-591.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y Estética de la Novela*, Taurus, Madrid, 311.
- (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 57.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica, 181.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, traducción de Ernesto Hernández B, Éditions de la Différence, 22.
- Freyd, J. J., & Pantzer, T. M. (1995). Static patterns moving in the mind. *The Creative Cognition Approach*. Cambridge, MIT Press, 181-204.
- Grosse, E. (1914). *The beginnings of art*, D. Appleton and company, New York, 51.
- Kraver, J. (1998). Laughing Best: Competing Correlatives in the Art of Katherine Anne Porter and Diego Rivera. *South Atlantic Review*, 63(2), 48-74.
- Lessing, G. E. (2011). *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, tradução de Márcio Seligmann-Silva. Iluminuras, São Paulo, 197, 198.
- ЛОТМАН Ю. М. (1995). За текстом: Заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая). Пермяков Е. В. (ред.), *Лотмановский сборник*. Т.1., Москва: ИЦ-Гаран, 218.
- (1998). *Структура художественного текста*. СПб. :Искусство-СПб, 281.
- (2001) *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 554, 252, 658, 162, 152.
- Lotman, Y. (2000). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Translated by Ann Shukman, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 3, xii.
- Ramos, S. (1951). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe, 84-85.
- Schweitzer, A. (2017). *J.S. Bach: el músico poeta*. Shanghai: Editorial de la Universidad Normal del Este de China, 385.