

Lectura semiótica de un ícono religioso “La muerte del Profeta Mahoma”¹

Brahiman Saganogo

On a beau dire... cela sous-entend qu'un certain discours prétend justement résister, parce que l'esprit, à l'aune de ses fonctions les plus nobles, se révolte contre l'*anesthésie iconique*".
(Château, 2007, p. 11)

La sémiotique n'est qu'une modeste et rigoureuse science humaine à l'opposé des flamboyants "blablalogies". Le sémioticien en est aussi l'archéologue et le paléographe, qui se rend capable de déchiffrer des objets culturels étranges à son propre univers de pensée, grâce aux disciplines heuristiques qu'il s'inflige afin [...] de ne pas demeurer prisonnier de sa subjectivité ou de son ethnocentrisme.

(Anne Hénault, 2004, pp. 1, 3)

Este es un acercamiento analítico a un ícono religioso desde principios metodológicos de la semiótica visual. El ícono "La muerte de Mahoma" como imágenes y significante visual, semiosis, imagen-texto y discurso performativo abierto, se presta a interpretación con la finalidad de dar cuenta de sus unidades discretas, motivos de los sentidos.

“La muerte de Mahoma” es, a la vez, un cuadro, una pintura y una recreación fotográfica, y por consiguiente, una categoría de

¹ Tomado de Stierlin, Henri. *El Islam. Desde Bagdad hasta Córdoba. Las edificaciones de los siglos VII al XIII*. Trad. Felicita Di Fido y Rafael Claudin, Madrid: Taschen, 2009, p. 17.

las bellas artes. Como tal, es un signo (artificial), producto de la intención dependiente del grado de conciencia de su emisor, de la relación del significante con el significado de su vínculo como signo, con su referente. En tanto que entidad iconográfica, “La muerte de Mahoma” no es más que la asociación de significantes y de significados. Por eso, más que objeto de estudio, es también el objeto semiótico; un objeto semiótico que se manifiesta a nivel visual es decir, mediante un conjunto de significantes visuales. Por fin, se trata de un ícono, una imagen, una sintaxis visual con rasgos interpretativos y portadores de significados; lo que obliga al observado-intérprete a ir circunscribiendo dicho ícono.

Partiendo de estas consideraciones, las interrogaciones que guían el trabajo son las siguientes: ¿cuál es el sentido del ícono “La muerte de Mahoma”?, y ¿sería “La muerte de Mahoma” una suma de significantes que descansa en la relación significante / significado, particularmente, en juegos de colores, formas humanas, y en notaciones gráficas? Dado que este significante plástico *da que pensar*, mejor dicho, significa absolutamente, se recurrirá a la semiótica para dar cuenta de las cualidades visuales y del aspecto semiótico habida cuenta del hecho de que la recreación fotográfica no es más que significante cultural dotado de sentidos.

Para ello, apelamos a las teorías y principios metodológicos de la semiótica de la *Escuela de París*, en nombre de los cuales, para una mejor interpretación del objeto de estudio, el trabajo se articulará en torno a los puntos siguientes: la plasticidad, lectura figurativa-cultural y por fin, el análisis cronológico-cultural como pasos relevantes para llegar a los subyacentes o sea, a los sentidos aparentemente abstractos.

1. PLASTICIDAD: SECUENCIALIZACIÓN, ESPACIO TRANSITORIO Y SIGNIFICACIÓN PLÁSTICA

El trabajo de interpretación del ícono aprehendido como imagen-texto, sintaxis y significante, pasará por una determinación de su dimensión plástica es decir, de los elementos constitutivos de su organización en tanto que imagen. El ícono “La muerte de Mahoma”, ubicado dentro de una figura geométrica precisamente, den-

tro de un rectángulo de dimensiones regulares, manifiesta una verticalidad debido a la lógica de su presentación, lógica que orienta tanto la observación y la contemplación.

La imagen iconográfica consta por una parte, y desde la perspectiva de la verticalidad, de colores, líneas y formas que terminan configurando un espacio en cuatro bandas y columnas verticales en forma de rectángulos con diferentes colores. Las cuatro columnas están encuadradas por tres bandas horizontales de las cuales dos principales son del mismo color y de igual dimensión con un fondo de escritura, y la tercera de color rojo-violeta más pequeña, reduce el rectángulo central en espacio cuadrado.

La presencia de las bandas horizontales que delimitan el ícono tanto en la parte superior como en la inferior, le imprimen su verticalidad. La conjunción de la verticalidad con la horizontalidad determina elementos plásticos. Las formas humanas están dispuestas conforme al principal ángulo (derecho) y dentro de un polígono de tres lados mejor dicho, dentro de un triángulo-rectángulo. La figura humana de la derecha es más vertical mientras que la del centro está inclinada hacia la derecha aunque conserva una posición horizontal, y las dos últimas, en posición vertical. Todo orientado hacia un encadenamiento de líneas verticales, oblicuas y horizontales, líneas que forman un triángulo que sería la figura geométrica de intersección entre los rectángulos y el cuadrado mejor dicho, entre el espacio simbólico y significante, eso por la presencia de los actores.

La disposición de los actores o el *actio* (la puesta en acción y la actuación de los actores) refuerza la impresión *poligónica*. El componente cromático de los espacios rectangulares y de los cuadrados proyecta la impresión de los universos terrestre y celeste, y es por metonimia, todo lo que existe a saber, mundo y naturaleza, pues, es la estructura del universo con una base terrestre horizontal y orientada hacia el cielo estrellado. El juego de los colores azul, violeta, negro y blanco como uno de los rasgos de la plasticidad del ícono, justifica esta estructura. En suma, la estructura del universo está devuelta por el sistema multi-cromático.

Al observar el ícono, nos percatamos del hecho de que existe –según la segmentación realizada– una zona de transición o intermedia; es precisamente, el cuadrado situado entre las columnas verticales y las horizontales. En este cuadrado transitorio, se observan muchos otros cuadrados, en cuyo interior están líneas diagonales, y todo forma figuras geométricas o frisos. La masa de colores y de líneas que configuran la dimensión plástica de la imagen, simbolizan más que el universo, la temporalidad, la espacialidad y la sucesión de los sucesos históricos y la complejidad de la segmentación traduce las peripecias de la vida humana.

Del punto de vista semántico, las organizaciones cromática y geométrica del ícono, prestadoras de sentido, conllevan cualidades semánticas y su propio mensaje. La estructuración y la organización plástica develan una narración coránica y un contenido teológico que es el sentido de este ícono.

En resumidas cuentas, el sentido plástico no es más que la estructuración de un espacio dual contrastante, es decir, la oposición entre dos conceptos temporales, el uno terrestre y el otro celeste, el primero hecho de muerte, y el segundo de elevación y resurrección tras la muerte; ambos se encuentran constantemente en tensión perpetua. El sentido plástico constituye una sacralización de la imagen iconográfica, un sentido con respecto a la naturaleza de representación de lo sagrado y de una práctica teológico-religiosa: el velar al muerto en el Islam.

2. LECTURA FIGURATIVO CULTURAL

Se tratará de localizar en este apartado, los elementos del mundo natural presentes en la imagen tanto visualmente como figurativamente, es de esta manera que daremos cuenta de la dimensión figurativo-cultural del ícono.

2.1. LOCALIZACIÓN DE LOS OBJETOS FIGURATIVOS

En el ícono son notables cinco caras, éstas son localizadas sin mayor dificultad mediante una suma de elementos figurativos agrupados y estructurados según el orden del mundo natural: cabeza, velo sobre la cabeza, posición de pie, cabello, brazos, entre otros elementos.

Los personajes forman dos parejas, entre las cuales está el muerto tendido boca arriba. La primera pareja guarda una posición superior y la segunda, otra inferior. La localización de las cinco caras determina a cinco cuerpos humanos correspondientes, y está acentuada por las masas de colores y líneas que forman la vestimenta de cada personaje. Lo que nos permite afirmar que el observador está ante la representación de cinco personas con ropa de colores distintos. Cada personaje guarda una posición distinta, el conjunto de las posiciones resulta anormal. El punto de intersección entre las parejas de personajes es el personaje central, objeto o centro de atención de los cuatro personajes.

Del punto de vista de la *interpretación endógena* o de la *significación exegética*², los personajes de arriba que llevan velo blanco en la cabeza, con respecto a los de abajo, serían semánticamente ángeles, que una vez consumada la cesación de la vida, se adueñan del cuerpo del muerto. Desde la misma perspectiva, el velo blanco no es más que aquel elemento figurativo que remite a los seres del mundo celeste y al mundo de la luz. Este elemento se relaciona también con la tela que cubre al muerto y ambos contrastan con el color de la vestimenta de la pareja de abajo, éstos del mundo natural (humano).

Una característica fundamental del ícono es el estado de ánimo entre las parejas de personajes. Si los de arriba dejan entrever un estado de concentración, diríase de rezos y de oración sobre el muerto, los de abajo se encuentran en un estado de tristeza y desolación aun de llanto, lo que supone la cercanía de éstos (los personajes de abajo) al muerto, mejor dicho, un vínculo de parentesco con el muerto.

2.2 FIGURATIVIDAD Y PLASTICIDAD

La localización de los personajes en pareja, del personaje central y de la masa de colores que caracteriza a cada grupo de pareja, al

² En Dan Sperber, estas son las tres significaciones posibles de la interpretación exegética de un símbolo. Las define: “[...] la significación exegética es dada por el comentario indígena. La significación operacional, de un símbolo es equivalente a su uso y a las cualidades afectivas vinculadas a este uso [...]. La significación posicional depende de las relaciones estructurales que los símbolos mantienen entre ellos” (Sperber, 1988, p. 35)

precisar el decoro, estructuran la organización sintagmática que sigue:

Vivos celestes	Vivos	Vivos terrestres
/Energías/	/ Inanimados /	/ Humanos/
/capacidad de	/Muertos/	
<i>metamorfosearse</i> /	/finitud /	

He aquí el doble movimiento del ciclo hacia el muerto y de la tierra (mundo natural) hacia el mismo muerto.

La inclinación disimétrica de las caras de los personajes (los de arriba miran al muerto y los de abajo están de espalda al mismo muerto, marca una ruptura del muerto con el mundo natural, una ruptura entre tierra y cielo, aun, una oposición entre historicidad terrestre (zona inferior del ícono) e historicidad celeste (mundo del infinito); una oposición entre superior \neq inferior. El ícono en fin de cuentas, presenta un cambio de localización espacio-temporal a través de la disposición de las parejas de personajes, un cambio a manera de paso a un espacio-temporalidad distinto que corresponde a otro paso de una materia a otra considerada como fuerza de materia. Aquel paso está marcado por la masa de colores dentro de la cual se encuentra cada pareja de personajes (justo al límite de estas dos masas de colores se encuentra el muerto), se puede hablar de línea limítrofe, de punto de contacto o de punto transitorio que marca el puente entre la muerte y la vida.

2.3. PROGRAMA NARRATIVO

El personaje central a través de su posición central en el espacio transitorio es el actante principal de aquel espacio de competencia. Su cara orientada hacia el cielo encarna la *posibilidad* marcada por la línea transitoria y las capacidades: *poder-estar* y *deber-estar* “en el cielo”. Dichas competencias del actante principal constituyen la posibilidad del paso del espacio histórico (natural) al espacio a-histórico (no natural). Cada espacio constituye un Programa Narrativo. Así, tendremos **PNUHM** (Programa Narrativo Universo del hombre expuesto a la muerte) y **PNUMC** (PN Universo del

muerto hacia el cielo). El hombre histórico que va de una historia de la muerte (con el riesgo indudable y constante de la muerte) hacia una historia de la vida eterna (resurrección en el cielo) con la capacidad de acceder a un viaje de valor “vida preservada”.

3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO E ICÓNICO

Este girará en torno a un desciframiento cultural del ícono, desciframiento a manera de una penetración al contexto sociocultural en el cual la imagen fue construida.

3.1. ANÁLISIS RELIGIOSO

La localización pre-iconológica permitió localizar a cinco personajes repartidos en dos parejas de personajes en torno al personaje central, el muerto; aunque la pareja de personajes ubicada en la parte superior no forma parte del mundo natural. La posición de esta pareja de seres con velo blanco en la cabeza determina un sintagma que, cultural y religiosamente, aparece como representación visual de ángeles; ángeles ya sean los que quitan la vida, ya sean los que llegan tras la cesación de la vida. En todo caso, se trata de *Izrael*, el ángel que causa la muerte. Ángeles que según los preceptos teológicos son considerados como los mensajeros de Dios que traen la muerte a los humanos. Seres espirituales, vicarios, voluntarios, divinos, son aquellos intermediarios entre (Dios) y el ser humano, y siempre, portadores de un objeto de valor que del punto de vista de la semiótica teológica, no es otra cosa más que la muerte.

La imagen de aquellos ministros divinos es una realidad en la cultura islámica dado que *crear* en ellos en el Islam, constituye uno de los pilares de la fe musulmana; lo que hace que nuestras deducciones acerca de la pareja de seres ubicada en la parte superior del ícono, no es nada preestablecido, sino ligado a la teología islámica. La representación de los ángeles bajo la forma humana constituye una identificación figurativa con los hombres, aunque los primeros son esencialmente puras energías actuantes.

El velo blanco que llevan los ángeles en la cabeza traduce la pureza divina, lo que los distingue de los seres de abajo considerados como pecadores y expuestos a la finitud; velo específico de la

virtud religiosa en la cultura musulmana. Tocante a la tela blanca que cubre al muerto es decir, la mortaja de color blanco, ésta se inscribe en la misma dinámica puesto que el muerto ya es aquel ser que será resucitado en el más allá, un más allá considerado como el mundo de la luz. La mirada de los ángeles fijada sobre el muerto y el color blanco de los velos y de la mortaja traducen el inicio de la elevación espiritual del muerto hacia este más allá.

Con todo, la localización iconográfica permitió entrever la representación de los ángeles con la cabeza envuelta con tela blanca es decir, de dos seres supra celestes dotados de inmensos valores espirituales e intermediarios entre Dios y los hombres.

La presencia y la esencia de los ángeles permite, desde el punto de vista religioso, consolidar la función del espacio transitorio: función de vínculo, puente entre mundo humano y mundo divino, o de vínculo entre espacio real humano (mundo de los vivos) y espacio espiritual con temporalidad eterna y divina, un espacio luminoso, espacio-tiempo de Dios. En esta oposición entre espacios, es de señalar que el espacio humano es caracterizado por un tiempo histórico lineal (nacer-vivir-morir), lo que hace de este espacio, un espacio sintagmático mientras que el mundo divino se encuentra en el espacio paradigmático del ícono por un tiempo infinito y por la verticalidad.

Respecto al muerto, actante principal y actor del Programa Narrativo de base, éste desempeña una función narrativa que favorece el establecimiento de los dos espacios y tiempos ya mencionados, y el paso inexorable de unos a otros (del espacio-tiempo histórico al espacio-tiempo a-histórico, pues, del mundo humano al mundo divino), se trata de un paso que traduce el desenlace de la historia existencial de los seres humanos.

En definitiva, el Programa Narrativo del ícono “La muerte de Mahoma” será reformulado en su desciframiento iconográfico religioso de la siguiente manera: el ser humano, sujeto o actante principal, realiza un recorrido (el espacio paradigmático rectangular) que lo lleva a la inercia (al límite de los dos espacios). Los ángeles le dan la capacidad y la *competencia* para llevarlo al espacio sintagmático divino, espacio a-histórico donde hará una expe-

riencia distinta (divina), mejor dicho, donde alcanzará protección divina, pues, al espacio protegido. La imagen de los dos ángeles ayudó a establecer las oposiciones histórico / a-histórico, humano / divino y espacio paradigmático / espacio sintagmático. Se trata de una oposición que determina la estructuración plástica del ícono como la representación de los espacios humano y divino.

3.2. PARA UNA LECTURA CORÁNICA

La presencia de los ángeles devela un anclaje culturo-religioso, se trata de una delimitación y una precisión de tipo cultural del ícono “La muerte de Mahoma”. Su presencia, su fisonomía humana y su actuar no están lejos del relato coránico:

1. Han sido creados antes que los humanos y nuestro Dios los informo que: “Voy a instituir un vicario en la tierra”. Le dijeron “Establecerás en ella a quien le corresponderá y derramarás sangre [...]”.
2. [...].
3. Cuando Aláh concluyó la creación de Adán (padre de la Humanidad), le enseñó los nombres (de los ángeles).
4. Se configuran con formas naturales, algunas veces y aparecen, con la imagen de los hijos del Adán. [...] Los huéspedes de Abraham eran Ángeles que vinieron en forma humana; se los dio de cenar un ternero. [...].
5. [...] “Y no descendemos sino con el beneplácito de tu Señor”.
6. [...] “Mensajeros de dos, tres o cuatro pares de alas; añade a la creación lo que le place” “El ángel de la muerte (“Azrael”) que os custodia se incautara de vosotros [...] “y cada alma comparecerá acompañada de un ángel arriero y de otro testigo” (34, 1- 40)³.

Lo que confirma, una vez más, nuestra afirmación según la cual la pareja de personajes ubicada arriba del muerto es una pareja de ángeles.

³ *Le Saint Coran et la traduction en langue française du sens de ses versets*. Ryad: Directions de Recherches Scientifiques Islamiques / Ifta / Prédication et de l'orientation religieuse.

El vínculo del ícono con el relato coránico se justifica y se consolida con el anclaje verbal del título “La muerte de Mahoma” que es, por metonimia, el marco de la muerte de cualquier musulmana, o sea, junto al muerto están indudablemente, ángeles y familiares; una atmósfera consolidada por secuencias, coránica.

Tanto los dos espacios como el decoro hecho de colores y de escrituras coránicas, todos están al servicio del ambiente de salvación del muerto mediante la presencia del hombre y de Dios (mediante sus vicarios) alrededor del mismo objeto de valor.

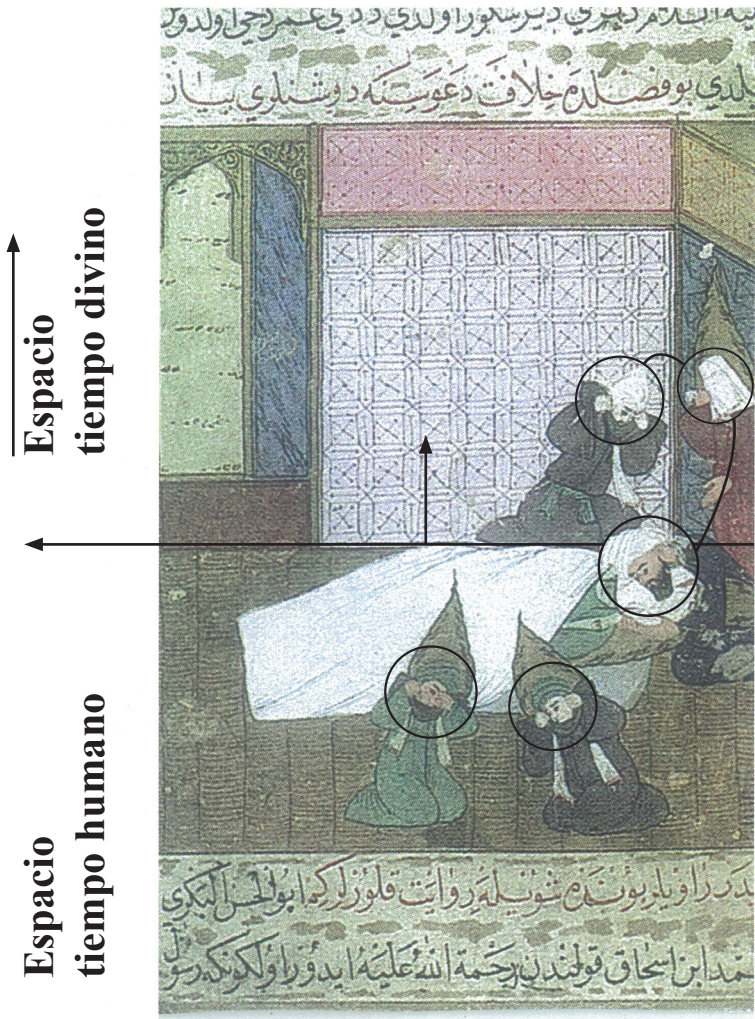
Otra lectura arrojaría lo siguiente: morir o dejar de existir biológicamente en esta vida significa ascender a otra, eso por la presencia de los ángeles a la cabeza del muerto; una visita (la de los ángeles cerca del muerto) que deja entrever una especie de alianza entre el muerto y los ángeles, y constituye al mismo tiempo, una ruptura del muerto con lo terrenal. La alianza de los ángeles con el muerto (su disposición en el espacio) da una figura geométrica en forma de *croissant* lunar, símbolo de la religión musulmana; afirmación que justifica una vez más, el relato coránico y el marco estrictamente musulmán.

Tratándose de la simbólica de los colores (azul, rojo y verde), estos traducen respectiva y convencionalmente, la vida, el cielo, el misterio, la gracia, lo divino.

Rojo → misterio
Azul → divino, cielo, lo invisible
Verde → vida
Negro → luto, ausencia de vida

En suma, la lectura semiótica del ícono “La muerte de Mahoma” permitió no sólo dar cuenta de la fabricación de esta imagen sino de sus significados. Independientemente de las propiedades plásticas del ícono, este está intrínsecamente ligado a un contexto culturo-religioso que representa implícitamente, la muerte del profeta del Islam y por relación de contigüidad, la de cualquier musulmán; precisa al mismo tiempo, el misterio que rodea al difunto musulmán.

Es de notar que nuestra lectura fue guiada por el principio de la *pre-comprensión*, principio fundamental en la actividad interpretativa de cualquier objeto religioso más allá de tal o cual método empleado.



Anexo: objeto del estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Sperber, Dan (1988). *El simbolismo en general*, trad. J.M. García de la Mora. Barcelona: Anthropos, p. 35.

OBRAS CONSULTADAS PARA EL ANÁLISIS DEL ÍCONO

Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1982). *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis C. Carrión. Madrid: Editorial Gredos.

Floch, Jean-Marie et Jérôme Colin (2009). *Lecture de la trinité d'Andrei Roublev*. Paris: PUF.

Klinkenberg, Jean-Marie (1996). *Précis de sémiotique générale*. Paris: De Boeck Université.

Chateau, Dominique (2007). *Sémiotique et esthétique de l'image*. Paris: L'harmattan.

Hénault, Anne et Anne Beyaert (2004). *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: Presses Universitaires de Paris (PUF).

Beyaert-Geslin, Anne (2006). *L'image entre sens et signification*. Paris: Publications de la Sorbonne.

Morizot, Jacques (2004). *Interfaces: texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (PUR).

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

lectura, interpretación, semiótica visual, ícono, "La muerte de Mahoma"

Brahiman Saganogo
 Departamento de Filosofía
 Universidad de Guadalajara
 e-mail: sbrahiman@hotmail.com