

Traslado semántico en la imagen del grabado *La calavera garbancera* del litógrafo mexicano José Guadalupe Posada a principios del siglo XX

Esmeralda Itzel Álvarez Contreras⁽¹⁾

Resumen: Este estudio observa el traslado semántico en la metáfora gráfica representada en el grabado *La calavera garbancera*, que el litógrafo mexicano José Guadalupe Posada realizó a principios del siglo XX en el México revolucionario. Inicialmente, esta representación parece ser una sátira y burla de la condición de algunos ciudadanos que vivían aparentando una posición social ostentosa que no podían mantener. Dichos personajes, influenciados por la mirada del gobierno del presidente Porfirio Díaz respecto a las condiciones sociales europeas, se avergonzaban de su origen indígena, y Posada, a través de su obra, apuntaba con burla señalando que llevaban pretenciosamente sofisticados sombreros con plumas de avestruz, aunque estuvieran en los huesos. Esta imagen cadavérica, ha llegado a posicionarse en el imaginario colectivo nacional como un símbolo identitario, tanto al interior como al exterior del país. Se acude a esta imagen: en la Noche de Muertos, cuando algunos pintan sus caras detallando huesos del rostro decorándose con flores y formas de colores; representándola en una importante obra muralista; en calaveritas de dulce y en papel picado; en anuncios promocionales regionales; en películas infantiles y demás, aludiendo a un símbolo de mexicanidad. Esta imagen de Posada, a la cual Diego Rivera nombró *Calavera Catrina* en 1930, ha recorrido un traslado semántico en la semiótica colectiva iniciando como una metáfora gráfica de crítica político-social utilizada en panfletos trasladándose a un lugar convencionalizado simbólico-regional acudido, como en la producción de Catrinas de barro del pueblo alfarero de Capula Michoacán, lugar en donde además, se ha erigido una Catrina a gran escala que da la bienvenida confirmando su simbólica presencia.

Palabras clave: Metáfora - Traslado semántico - Signo icónico - Signo plástico

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 162-163]

⁽¹⁾ Esmeralda Itzel Álvarez Contreras, es diseñadora gráfica por la Universidad Vasco de Quiroga-Morelia, México, maestra en Diseño por la Universidad Iberoamericana-León, México, máster en Diseño Editorial por la Escuela Superior de Diseño-Barcelona, España y actualmente doctoranda en la Universidad de Palermo-Buenos Aires, Argentina. Diseñadora independiente en colaboración con el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en donde ha diseñado más de 300 libros en diversas colecciones desde 1996, ha desarrollado el diseño editorial de Tzintzun, Revista de estudios históricos desde 2000, números de la revista *Dicere* de la Coordinación

de la Investigación Científica y actualmente trabaja el diseño editorial de las colecciones *Memoria, Humanitatis, Convocare, Divulgare y Commemoratio*. Ha impartido clase de ilustración y técnicas mixtas en la Universidad Latina de América, así como de Semiótica y Retórica de la imagen en la misma institución y en la Universidad Iberoamericana-León. Ha participado en varios congresos internacionales de semiótica analizando la intervención metafórica de la imagen en la divulgación científica, en el Congreso anual de La Mujer en la Ciencia del Centro de Investigaciones en Óptica-León, Guanajuato, así como en el Encuentro Latinoamericano de Diseño de la Universidad de Palermo, en Buenos Aires desde 2008.

Introducción

El arte producido por José Guadalupe Posada a finales del siglo XIX en el centro de México, reflejaba el modo de vivir en medio de una dura crisis social y económica, colmada de hambre y miseria en donde la sociedad mexicana padecía la carencia de garantías sociales. Don Lupe, fue un grabador que recorría la Ciudad de México ofreciendo su trabajo de imprenta en imprenta a quien lo solicitara, dentro de un ambiente de gran descontento social. Realizó una variedad extensa de ilustraciones para acompañar textos. Influenciado por el arte de Manuel Manilla (1830-1895), quien a finales del siglo XIX realizó crítica humorística a través del grabado, difundiendo calaveras que acompañaban textos en hojas volantes, Posada dibujó también imágenes de caricaturas de calaveras realizando actividades cotidianas comunes desde que lo publicaron por primera vez en 1871, en el periódico *El Jicote* de Aguascalientes, su ciudad natal (Memórica México, 2025). Parecía que le obsesionaba la muerte; lo influyó también probablemente la herencia precolombina, nutrido por el ambiente hostil, violento y de carencia en que le tocó crecer (Sánchez, 2011: 48-50). Su obra ilustró gráficamente mensajes publicitarios, notas rojas, cabezales en periódicos y especialmente, en la imprenta de Antonio Venegas Arroyo, sus viñetas acompañaron a textos tipográficos de “calaveritas literarias”, que son versos aún usados en los que se narra satíricamente sobre la muerte en relación a alguna persona, de forma irónica y jocosa reflejando así una significación de la muerte para los mexicanos. Se presume que desde antes de la colonia, se tenía una relación conceptual de la muerte en rituales con simbolismos específicos, como ejemplo, la recitación de la poesía sobre el tema era llena de vitalidad y flores de color a lo largo de la calzada de los Muertos en Teotihuacán. Durante la colonia novohispana, los versos se dirigieron a la madre Matiana o al Espíritu Santo, pero el trasfondo tenía un matiz precolonial, siendo después censurado su ejercicio y prohibida su reproducción en gacetas y otros impresos con la intención de erradicar estas costumbres mesoamericanas (Arroyo, s.f.).

Imágenes como la de *La calavera garbancera* así como muchos otros grabados de calaveras presentadas en situaciones cotidianas con elementos surrealistas se hicieron comunes. Inicialmente las calaveras circulaban solamente el Día de Muertos, acompañando jocosos versos y posteriormente se encontraron en panfletos políticos. Referían a burlas o seña-

laban a ciertos personajes de la sociedad mexicana mostrando la realidad del momento y a su vez, desarrollando una serie de representaciones gráficas en diversas circunstancias sociales, ya fuera de la alta política o de carencias en las bajas esferas de México (Sánchez, 2023: 48). La imagen de *La calavera garbancera* es un punto de partida para este análisis, que presenta tres acontecimientos en diferentes temporalidades y dimensiones discursivas, en donde se observa cómo se acude a esta imagen metafórica de Posada que relaciona una realidad colectiva del momento, acudiendo a estructuras signícas formales de carácter metafórico en tres diversos contextos sintagmáticos, que muestran una comunicación dinámica contenida en la semiosis social, reencontrando otros modos de significación con el paso del tiempo. La imagen de *La calavera garbancera* inicialmente fue una metáfora gráfica que acompañaba textos satíricos de calaveritas literarias. Se observa que la imagen ha recorrido un traslado semántico desde una alotopía metafórica realizada a principios del siglo XX, hasta una resignificación hoy día, como símbolo representante de mexicanidad en diversos campos mediáticos digitales, así como en objetos de identificación que recorren operaciones cognitivas y una memoria colectiva. Este estudio plantea tres acontecimientos en donde se observa esta imagen en diferentes encuadres y se analizan las diferentes imágenes de estos eventos observando un recorrido partiendo desde una perspectiva de comunicación visual hasta una convencionalización de apropiación cultural. La teoría inicial de la que parte este análisis es el estudio estructuralista que hace el Grupo μ en sus retóricas visuales, que aterrizan en el estudio semiótico de la retórica de los signos icónicos y signos plásticos, operacionalizando las características de sus transformaciones y sustituciones para lograr categorizar las relaciones de conjunción y disyunción que se generan en la representación gráfica en un nivel signico. En la parte de estructura de análisis de la imagen visual, se estudia a Olga Levranova desde su propuesta de proyección metafórica para conocer y estructurar el mundo. Se apunta también la metáfora cognitiva en Lakkoff y Johnson, quienes plantean la reestructuración de conocimiento desde una reestructura conceptual. Se considera importante mencionar la multimodalidad que Gunther Kress y Theo Van Leeuwen exponen desde su estudio de discurso multimodal, pues refiere al estudio de los medios semióticos que se tienen para elaborar significados y considera su forma de conformar el mundo a través de distintos tipos de textos como lo son imágenes, películas, gráficos o música que son percibidos por los distintos sentidos que son transmitidos por sistemas mediáticos de comunicación. La hipótesis inicial que se plantea trata sobre el traslado que tiene la imagen a partir de un sentido puramente gráfico metafórico y que atraviesa un recorrido en diversos modos de sistemas signicos que apuntan a una resignificación semántica que reorganizan su significación, hecho que está situado en la cultura mexicana como identificador simbólico. El estudio de comunicación visual de signos icónicos y signos plásticos partiendo del análisis de imágenes es de reconocimiento, pero el análisis de apropiación cultural es la propuesta desde una perspectiva cognitiva en esta reflexión. El hecho de celebrar a la muerte en México desde tiempos prehispánicos forma parte de las convenciones culturales así como se manifiesta al acudir a calaveras montando bicicletas; tomando bebidas alcohólicas; usando atavíos elegantes; suavizando su convivencia con tiernos esqueletos en películas infantiles o en minuciosas figuras de barro. Se analizan las imágenes partiendo de la categorización signica del Grupo μ , se observan los signos presentes en las imágenes. Tanto signos icó-

nicos, que entran en una dimensión de reconocimiento, que son detectables, específicos y nos permiten entender las imágenes, así como signos plásticos, que ofrecen un contexto para estudiar lo visual, pues no son fácilmente identificables y son inestables, sin embargo, lo plástico es el nivel más material del plano superficial, no es reconocible a veces y conduce a preguntarse por las unidades mínimas del significante del objeto visual, así que se estudian más bien desde las relaciones que hay entre los elementos de categorías formales, cromáticas y de superficies, como texturas o efectos. Partiendo de este punto, se propone una plástica digital que es lo que nos ayuda a comprender las imágenes en esta actualidad de sistemas informáticos de divulgación y de promoción digital.

Tres acontecimientos

Primer acontecimiento: la recurrencia de la Calavera Garbancera

Posada trabajó para el editor Antonio Vanegas Arroyo y muchos otros más, pero fue Vanegas Arroyo quien utilizó por primera vez la ilustración de *La calavera garbancera* según se registra para acompañar unos versos de calaveritas del montón en 1913 en el impreso con nombre *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (Ver Figura 1), esto, cuando Posada ya había fallecido sin dar cuenta de la trascendental propagación de su bella imagen. Se localizan otros impresos acompañados por la imagen de *La calavera garbancera* que acompañan diversos textos utilizada repetidas veces, aplicando el cliché de la imagen de la calavera en diversas impresiones con distintos mensajes como se muestra en la impresión de *El panteón de las pelonas* (Ver Figura 2), 1924, *Calaveras de la cucaracha. Una fiesta en ultratumba* (Ver Figura 3), (s.f.) y *Han salido por fin las calaveras* (Ver Figura 4), (s.f.). Estas impresiones constatan que el cliché hecho por Posada se utilizó repetidas veces para diversos mensajes discursivos de calaveritas literarias. Posteriormente, en 1930, se editó una laboriosa recopilación de algunas imágenes de la significativa obra en el libro *Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada con introducción por Diego Rivera* editado por Frances Toor, Blas Vanegas Arroyo y Paul O'Higgins, publicación en la que Rivera tituló en la página número 160 simplemente *Calavera Catrina* (Toor, 2014: 160). Rivera la nombró *Calavera Catrina*, por los atavíos que usaban los ricos de la sociedad mexicana del momento luciendo “catrines”, refiriendo elegancia y sofisticación. En este caso, desde la retórica visual, se presenta la imagen icónica de la metáfora gráfica con características definidas signicas de calavera y ropas elegantes en los casos de los impresos, en donde el discurso visual se apoya de más elementos como las viñetas de florituras, imágenes de las mujeres con pelo corto y pequeñas imágenes de calaveras realizando tareas cotidianas (formas), se aplica una sola tinta sobre diferentes calidades de papel (color) y se utilizan diferentes estilos de tipografía metálica, lo que ofrece dinamismo a la lectura de los mensajes gráficos discursivos, subrayando la importancia de mensajes textuales específicos (texturas).

La metáfora observada en la imagen de *La Catrina* se analiza como una transformación visual discursiva más que nominativa. Las metáforas desde la perspectiva retórica del Grupo μ , donde el punto de partida de la retórica visual es la estructura de retórica general, pretenden alejarse de la lingüística y acercarse al sentido semiótico, ya que lo visual es más puntual y lo lingüístico requiere de una narración descriptiva del evento más extensa. Se presenta la aplicación de la perspectiva de transformación en la retórica del Grupo μ en tres contextos diferentes, que va de un *grado percibido* a un *grado concebido*, “esa superposición no se produce por casualidad, sino que resulta de la corrección de una alotopía. La operación retórica sigue pues las tres fases siguientes: producción de desvío, identificación del desvío, reevaluación del desvío” (Klinkenberg, 1998: 43), esto es desde el menor grado de codificación que es de existencia actual y sintagmático (grado cero), hasta un modo de existencia virtual, paradigmático, que es dirigido por un grado afectado por la ausencia y la sustitución de elementos. El recorrido, propuesto por Grupo μ , sustenta la importancia de la *isotopía*, que es la noción que está constituida por una redundancia de semas en el dominio lingüístico y por una redundancia en el dominio visual. Según Pimentel (2013: 318), la isotopía es “la propiedad de conjuntos limitados de unidades de significación que conllevan una recurrencia identificable de semas idénticos, y una ausencia de semas excluyentes en posición sintáctica de determinación”, otra definición que puede aclarar es la de José Luis Caivano: “La isotopía es lo normal, lo esperable, lo percibido que coincide con lo concebido, sin tener trabajo retórico” (s.f.), y la retórica se encarga de alterar eso normal percibido y altera los esquemas de lo normal.

Un ejemplo: el enunciado “la luna y el sol” es isotópico, sin embargo “la luna es el sol” es alotópico. Lo alotópico es la ruptura de lo isotópico. En este ejemplo se peca que la metáfora es una relación de manipulación entre el grado percibido y el grado concebido, que remite a formas de significación no solo construidas, sino más abstractas, que constatarán el grado percibido de la metáfora, y que, como Ricoeur afirmó, tiene una particular eficacia en campos tan variados como la publicidad, la poesía o la filosofía pues esta eficacia proviene de su carácter poderosamente mediador, y ese carácter se debe a la operación de sustitución que la engendra (Grupo μ , 1993: 232) y no tiene la necesidad de explicar el fenómeno metafórico.

A partir de esta recurrencia de representación metafórica en que se muestra la transformación formal de ausencias y presencias en la imagen resultante, se distinguen con perspectivas retóricas las isotopías /elegancia/, /lujo/, /exceso/ que se conjugan con la isotopía /esqueleto/ y como resultado puede concebirse la alotopía icónica de *La calavera garbancera*, en donde el grado percibido es una calavera con sombrero y el grado concebido es una cabeza de mujer, que permite inferir el cuerpo de una mujer elegante en los huesos.

Por su parte, Diego Rivera, el gran muralista quien aprovecha los muros como lienzo de expresión de ideologías y resignificación del nacionalismo mexicano después de la Revolución Mexicana, retoma la imagen de *La Catrina* y le asigna el papel central en el mural que le encomendaron pintar en el Hotel del Prado en 1947, en la ciudad de México, en donde se presenta así mismo como un niño bien vestido, con un paraguas en una mano y de la otra, toma la de *La Catrina* que lleva un pomposo sombrero como el ilustrado por Posada en su cliché inicial, tiene una estola de plumas con morfología de *Quetzalcóatl*, la mítica “serpiente emplumada”, está elegantemente ataviada; va del brazo de José Guada-

lupe Posada, quien se muestra muy catrín con ropas refinadas y se encuentra en primer plano junto a su *Catrina*. Diego le asigna con este orden un resignificado primario entre una variedad de personajes de la historia de México representada en su obra mural (*Ver Figura 5*). Así mismo, Rivera aprovecha para exponer en el mural un recorrido de las etapas de la historia de México que están representadas en una narrativa gráfica, cuyos personajes principales: de la época colonial; de la Independencia; la Reforma; movimientos campesinos y participantes de la Revolución, acompañan a Rivera, a la *Catrina* y a Posada, personajes centrales.

Este homenaje a Posada, logra una resignificación en la memoria colectiva, llevando a la imagen de La Catrina a un lugar de recurrencia, y le permitió extender su significación en nuevos ámbitos conceptuales, punto que acentuamos más que la construcción signica en este caso, pues la suma que se hizo de los signos icónicos y signos plásticos, aún cuando son evidentes, se sugiere más simbólica su presencia y reposicionamiento en la memoria colectiva (*Ver Figura 6*).

Figura 1. Perspectiva retórica del Grupo μ de la transformación isotopía-->alotopía en la imagen La calavera garbancera (Nota: Muestra de la transformación que hace la perspectiva retórica de Klinkenberg, al exponer la transformación del grado percibido al grado concebido y el ejercicio que se hace mentalmente de sustitución o adhesión de elementos de composición que nos permiten hacer posible la comprensión de la imagen aunque esta rompa las isotopías). **Figura 2.** Remate de calaveras alegres y sandungueras (Nota: Adaptado de Remate de calaveras alegres y sandungueras [Impreso de grabado tipográfico], por José Guadalupe Posada, 1913, MUNAL. Disponible: <https://munal.emuseum.com/objects/2985/remate-de-calaveras-alegres-y-sandungueras>). **Figura 3.** El panteón de las pelonas (Nota: Adaptado de El panteón de las pelonas [Impreso de grabado de tipografía metálica sobre papel], por José Guadalupe Posada, 1924, MIAMI OH. Disponible: <https://sites.miamioh.edu/posada/2020/08/el-panteon-de-las-pelonas-the-graveyard-of-bald-women/>). **Figura 4.** Calaveras de la cucaracha, una fiesta en ultratumba (Nota: Adaptado de Calaveras de la cucaracha, una fiesta en ultratumba [Impreso de grabado sobre papel tejido], por José Guadalupe Posada, s.f., Art Institute, Chicago. Disponible: <https://www.artic.edu/artworks/49500/calaveras-of-the-cucaracha-a-party-in-the-afterlife>). **Figura 5.** Han salido por fin las calaveras (Nota: Adaptado de Han salido por fin las calaveras [Impreso de grabado, madera de hilo], por José Guadalupe Posada, s.f., Colección Blaisten. Disponible: <https://museoblaisten.com/Obra/7783/Han-salido-por-fin-las-calaveras>). **Figura 6.** Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (Nota: Adaptado de Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central [Mural al fresco], por Diego Rivera, 1947, Museo Mural Diego Rivera. Disponible: <https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/images/PDF/-HOJA-DE-SALA-MMDR.pdf>).

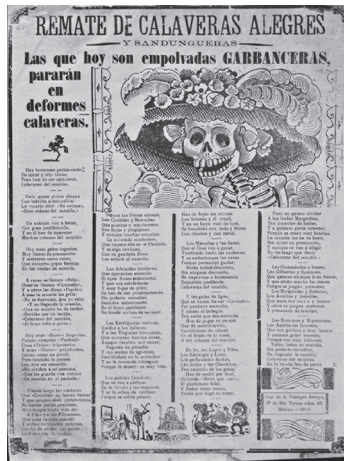
isotopía esqueleto isotopía elegancia

alotopía

metáfora



1



2



3



4



5



6

Segundo acontecimiento: la imagen de La Catrina en dos películas animadas

Se le asigna a *La Catrina* una carga icónica referente a lo mexicano, relacionándola con la Noche de Muertos, como sucede en las películas *El libro de la vida* (2014), producida por Guillermo del Toro, cineasta mexicano y Reel FX Animation Studio y en *Coco* (2017), película por Pixar, de Walt Disney. Estas películas proyectan la relación de las costumbres de muchos mexicanos con la muerte y la percepción colectiva, que tiene un trasfondo prehispánico y la suma de las costumbres hispánicas que forman un crisol de creencias híbridas entre las dos culturas. Se sugiere metafóricamente la lectura de las imágenes en las dos películas, pues pasan por el proceso retórico de transformación del grado percibido al grado concebido. Inclusive, en el caso del *Libro de la vida*, el tratamiento de signos plásticos que tienen los personajes es de un grado antropomorfizado más abstracto, la solución gráfica para el paisaje, aunque tiene algunas formas absurdas, no dejan de reconocerse como metáforas que organizan nociones mentales. Se observa que son historias similares que contienen diversos sistemas de significación dentro del contexto mexicano, pero lo que se subraya es el sistema de signos tanto icónicos como plásticos en las dos historias. Se observa también varios conceptos materializados como por ejemplo, en *Coco*: el puente que cruzan los muertos para pasar al Mundo de los Muertos, cubierto por flores de cempasúchil, que son de color amarillo fuerte y el color guía a los muertos por el puente. Las metáforas utilizadas en estas películas están llenas de color y de figuras descritas por signos visuales repletos de color, de formas relacionadas con estructuras de viviendas y edificios como los de los pueblos mexicanos y con personajes que tienen tonos al hablar como de diferentes regiones de México, sobretodo, se replica el detalle de la caracterización de adornar las caras de los personajes con símbolos de colores que van tornándose prototípicos al referirse a la muerte. Las caras están decoradas, simulando calaveras, aunque la calavera original no estaba decorada ni con detalles ni con colores. Sin embargo, esta aplicación de signos se ha ido modificando, haciendo que los observadores cooperen para leer el mundo que ofrecen las películas para darle sentido a las imágenes. Estas imágenes replican los patrones de un mundo semiótico que puede ser posible. Las metáforas a nivel cognitivo constituyen un vínculo entre el individuo y su entorno, y estas películas nos llevan a través de construcciones signícas regionales, que nos ayudan a construir hipótesis sobre las creencias del mundo, en especial, de un mundo imaginario como el de los Muertos. Olga Lavrenova, en su estudio del paisaje como el origen de la proyección metafórica, menciona que

los procesos metafóricos que tienen lugar en el paisaje cultural, pueden afectar mayormente los niveles semánticos y cognitivos, [...] Lakoff y Johnson apuntan que la ciencia cognitiva actual considera la metáfora como un modo de conocer, estructurar y explicar el mundo, además de un método para categorizarlo y conceptualizarlo (Lavrenova, 2020: 103).

Para Lakoff y Johnson, los conceptos que nos rigen no son estrictamente a nivel de intelecto, participan otras funciones cotidianas y mundanas. “Nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas”, así que se conoce el mundo a través de metáforas. Por lo que, las imágenes presentadas a través de signos de

colores, formas y texturas relacionados con “la mexicanidad” nos acerca a una realidad en la película porque se reorganizan los conceptos que se perciben del paisaje y se ajustan a través de metáforas cognitivas que nos permiten redirigir conceptos con experiencias que ya se han conocido previamente. Las hipótesis llegan a medida de ver el recorrido de las películas, y se reconocen situaciones y momentos, por lo que ya se ha experimentado previamente. La metáfora cognitiva es un segmento de comunicación que acude a analogías para referir eventos abstractos e intangibles; sus fundamentos son los conceptos alojados; tienen un carácter hipotético y sintético y comunican por medio de transposición. Ayudan a ubicarse en el mundo y a enfrentar los cambios conceptuales (Fajardo, 2006: 51 y 52) (Ver Figuras 7, 8 y 9).



7



8

Figura 7. Imelda Rivera (Nota: Imagen de una de las protagonistas de la película que está en la Tierra de los muertos. En donde muchos tienen adornado el rostro a pesar de estar cadavéricos. Adaptado de Coco [Película de dibujos animados] por Disney, 2014, Fandom) Disponible: https://disney.fandom.com/es/wiki/Imelda?file=Coco_Imelda_oficial_pose.jpg. **Figura 8.** Miguel Rivera (Nota: Se aprecia la cara pintada de uno de los protagonistas de la película, que acude al uso de pintura sobre su rostro para simular estar en los huesos como los muertos con los que está conviviendo. Adaptado de Coco [Película de dibujos animados] por Disney, 2014, Disney. Disponible: <https://www.disney.co.uk/movies/coco/7funfacts>). **Figura 9.** La Catrina en la película El libro de la vida (Nota: En esta imagen se aprecian los detalles de los motivos que decoran el rostro de La Catrina con símbolos y colores vivos, que destacan el rostro de la muerte con signos de artificio de color, textura y forma. Adaptado de El libro de la vida [Película de dibujos animados], por REEL FX Animation Studio y Guillermo del Toro, 2012. Hipertextual. Disponible: <https://hipertextual.com/cine-television/libro-vida/>).



9

Tercer acontecimiento: las reproducciones de barro de *La Catrina* en Capula (Michoacán, México)

Se observa el caso de la representación figurativa de *La Catrina* en la producción de piezas de barro la comunidad de Capula, en el Estado de Michoacán, pequeña ciudad que se dedica principalmente a la producción en barro. Inicialmente sus piezas estaban decoradas con un patrón muy particular llamado *capulineado*, siendo fácil de reconocer en la extensa variedad de estilos de cerámica en el país. Ya que Capula significa “lugar de capulines”, las piezas se decoran con una abstracción de puntos que remiten a las flores blancas de los capulines con el centro amarillo, patrón al que recurrían para decorar sus hermosas piezas. Juan Torres Calderón impulsó la creación de Catrinas después de establecerse en la ciudad, para promover el trabajo de los artesanos.

Desde la década de los 80's, Juan Torres Calderón, reconocido artista formado en el Taller Libre de la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, estableció su taller en el pueblo de Capula, Michoacán. Allí ha desarrollado gran parte de su trayectoria artística, convirtiéndose en un promotor y maestro de la tradición cerámica, especialmente de la icónica catrina de barro, símbolo vivo del arte y la identidad mexicana. *La Catrina* de Capula se distingue por su elaboración en barro o arcilla policromada, sus detalles finamente decorados, su elegante vestuario y su característico sombrero de ala ancha. Cada pieza es única, varía en tamaño, color y expresión (Pictotaller, 2025).

La perspectiva en este acontecimiento, se ve inmersa en el paisaje cultural que engloba el caso, trata sobre la resignificación de la imagen que se ha venido estudiando, materializando su esencia en distintos modos, y en este caso, de manera presencial discursiva dentro de un paisaje cultural, en que se desarrolla un discurso de identidad cultural que involucra un símbolo de *La Catrina* que se presenta como identidad de la producción artesanal, alterna a la producción icónica y plástica que caracteriza y proporciona significación particular al estilo del *capulineado*.

En este caso, la resignificación de *La Catrina* se da en un paisaje cultural, según Olga Lavrenova (2020), quien define que se entiende por “paisaje geocultural” y “paisaje cultural”:

Espacio geocultural es una forma semántica e informativa de significar la existencia de culturas en un espacio geográfico de integridad global, con componentes eidéticos, ideativos y simbólicos. Este espacio se crea sobre la base de los objetos físicos y sociogeográficos y existe en estrecha relación con ellos.

El paisaje cultural se entiende aquí como un conjunto de espacios geoculturales; como un fenómeno cultural, o sea, un sistema de matrices y códigos culturales, expresados a través de signos y símbolos directamente relacionados con un territorio, y/o con expresión material en dicho territorio; este sistema puede interpretarse como un texto en su sentido cultural más amplio (Lavrenova, 2020: 102).

Así que se entiende el proceso de identidad como una apropiación que se presenta en una semiósfera. La relación entre espacio físico y cultura (que modela y promueve la producción de catrinas) es de origen metafórico, puesto que se transmite información cada vez que se generan connotaciones semánticas al reconocer la producción de catrinas dentro de un sistema de cultura. Los sistemas de signos que se generan en esta dimensión son de orden cognitivo, pues se reorganizan conceptos para asociar las formas en el barro. Lavrenova (2020), parte del análisis de la teoría cognitiva de Lakoff y Johnson, en donde, la metáfora brinda un modo de conocer y estructurar el mundo. Si las observamos desde dentro, las metáforas funcionan como procesos cognitivos que nos ayudan a crear y profundizar nuestras creencias sobre el mundo, y nos permiten crear nuevas hipótesis. Si observamos desde fuera, funcionan como intermediarios entre la razón humana y la cultura. Así, la producción de catrinas que refieren a *La calavera garbancera* inicial de Posada, se reposicionan, como una metáfora multimodal, basada en la metáfora cognitiva de Lakoff y Johnson, pero presentando a la metáfora como un organismo cognitivo de uso frecuente, el cual permite comprender un fenómeno abstracto (dominio meta) gracias a un dominio más concreto (dominio fuente). Los sistemas de signos gráficos, en que se produjo *La calavera garbancera*, surgió en un contexto cultural, probablemente se hacían esos dibujos para comunicar a gente analfabeta, utilizando gráficos retóricos que redujeran la información. Se dieron en una temporalidad dentro de un contexto específico, de caos y pobreza; así como actualmente se generan en otro sistema las catrinas, que llegan a ser símbolo de la producción de Capula y parte del discurso gráfico también de lo que es ser mexicano en la Noche de Muertos pintando sus caras. Estos sistemas se dan en distintos modos, que permiten la realización simultánea de discursos, tipos de interacción y pueden llevarse a cabo en más de un medio de producción ejerciendo sistemas de diferentes signos, como visuales, auditivos y palpables, ya sean piezas de barro con capulineado o figuras de barro de catrinas (Kress y Leeuwen, 2001: 22). (Ver Figuras 10, 11, 12 y 13).



10



12



11



13

Figura 10. Racimos de flor de capulín (Nota: Los capulines son bayas oscuras que crecen en arbustos y tienen flores blancas aromáticas en bellos racimos cilíndricos. Las flores tienen pétalos que simulan puntos con centros amarillos que han sido representados y aplicados en las piezas de barro originalmente por los artesanos en la ciudad de Capula, llamando a esta técnica capulineado. También se decoran las piezas con peces, mariposas y florituras, elementos naturales de la región. Adaptado de Flor de prunus virginiana [Fotografía], por Celebrate urban birds, 2025. Disponible: <https://celebrateurbanbirds.org/es/aprende/jardineria/la-jardineria-en-recipientes/como-plantar-y-mantener-capulines-en-recipientes/>). **Figura 11.** Alfarería hecha en Capula, Michoacán, México (Nota: Distintos estilos de piezas de alfarería de barro de la ciudad de Capula. A la izquierda, piezas que se elaboraban originalmente con capulineado, al centro, piezas con capulineado con bases de llamativos engobes de colores, y a la derecha, figuras varias que incluyen catrinas con atavíos elegantes, siguiendo el impulso que se le dio a los artesanos para elaborar catrinas de barro, logrando su gran aceptación. Adaptado de Secretaría de Cultura de Michoacán, (25 de septiembre de 2025), [Fotografía] (Facebook). Disponible: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1226708346168036&set=pcb.12267084895013>). **Figura 12.** Alfarería típica de barro trabajada en Capula. (Nota: El capulineado, técnica llamada así por el origen del pueblo, que significa lugar de capulines en honor a los árboles y fruta que crecen alrededor, en las piezas se plasma la flor de capulín. Adaptado de Visit Michoacán, (30 de noviembre de 2025), [Fotografía], (Facebook). Disponible: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1255882413248345&set=a.356991283137467>). **Figura 13.** Catrina erigida en la entrada a Capula. Nota: En la entrada de Capula, se erigió una Catrina en 2014, por Juan Torres. Siguiendo el modelo que Diego Rivera plasmó en su mural en 1947. Simulando el vestido, el sombrero y la estola de plumas representando a *Quetzalcoatl*, la mítica “serpiente emplumada” azteca que porta en el mural de la Alameda central de Rivera.

Conclusiones

Si bien las metáforas son transformaciones dentro de un hecho retórico, las transformaciones operan en diversos modos en donde los sistemas de signos interactúan formando estas sustituciones que interactúan con la iconicidad de los objetos de nuestro entorno. Las metáforas nos ayudan a conocer y estructurar el mundo, sobre todo a comprenderlo. El recorrido de la metáfora gráfica de *La calavera garbancera* ha sido largo y ha ido alojándose en significaciones en distintos contextos y medios. Su paso ha dejado impronta en espacios semánticos que le han dado un lugar especial en diversos contextos y temporalidades. Su fortaleza sigue de la mano de Rivera niño, en esa tarde de paseo dominical.

Referencias bibliográficas

- Arroyo, K. (2025). El origen de las calaveritas literarias. <https://zoebisch.edu.mx/revista-espinal/origen-las-calaveritas/>
- Fajardo Uribe, L. A. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y Función*, (19), 47-56. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-338X200600100003&lng=en&tlng=es.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual. Por una retórica de la imagen*. Cátedra.
- Grupo μ . (1982). *Retórica general*. Editorial Paidós Comunicación.
- Gutiérrez Márquez, H. B., (2013). “Dios no existe”: algunos aspectos sociales, religiosos y políticos de la controversia sobre el mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, de Diego Rivera, en 1948. *Nierika*, (4), 23-37.
- Klinkenberg, J. M. (1998). *Retórica y lenguaje. Investigaciones semióticas III*. Asociación Española de Semiótica.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Arnold Publishers.
- Lavrenova, O. (2020). El paisaje cultural como un reflejo de la teoría cognitiva de la metáfora. *Designis*, (35) 101-111. <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i35p101-111>
- Mandel, C., (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidad/mMultemoria colectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, 61(2), 37-54. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158764005>
- Memórica México. (2025). *Publicaciones*. [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 1 de noviembre de 2025, de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1393677326100285&set=pb.100063740912360.-2207520000&type=3>
- Pictotaller [@pictotaller]. (2 de noviembre de 2025). *Desde la década de los 80's, Juan Torres Calderón, reconocido artista formado en el Taller Libre de la Escuela Popular [Fotografía]*. Instagram. https://www.instagram.com/p/DQhQ8bvjjv/?img_index=1
- Pimentel, L. A. (2013). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores. <https://es.scribd.com/document/520288591/Luz-Aurora-Pimentel-Constelaciones-I-Ensayos-de-Teoria-Narrativa-y-Literatura-Comparada>
- Sánchez, G. A. (2011). Vida y muerte de Posada. *Relatos e historias en México*, (34), 47-55.

Sánchez, G. A. (2023). Calaveras y catrinas. Símbolos de la identidad mexicana. *Relatos e historias en México*, (177), 46-67.

Toor, F. et al. (2014), Posada. *Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada con introducción por Diego Rivera*. Editorial RM.

Abstract: This study examines the semantic shift in the graphic metaphor represented in the engraving *La calavera garbancera* (The Chickpea Skull), which the Mexican lithographer José Guadalupe Posada created in early 20th-century revolutionary Mexico. Initially, this representation supposed to be a satire and mockery of the condition of some citizens who lived pretending to have an ostentatious social position they could not maintain. These individuals, influenced by President Porfirio Díaz's view of European social conditions, were ashamed of their indigenous origins, and Posada, through his work, mockingly pointed out that they wore pretentiously sophisticated hats with ostrich feathers, even though they were nothing but bones. This cadaverous image has become established in the national collective imagination as an identity symbol, both within and outside the country. It is invoked: on the Day of Dead, when people paint their faces, detailing facial bones and decorating them with flowers and colorful shapes; it is represented in an important mural; in sugar skulls and decorated dye cut paper; in regional promotional advertisements; in children's films and elsewhere, alluding as a symbol of Mexican identity. This image made by Posada, which Diego Rivera named *Calavera Catrina* in 1930, has undergone a semantic shift in collective semiosis from the initial metaphor as a socio-political critique used in pamphlets to the symbolic-regional convention that occurs in the production of clay Catrinas in the pottery town of Capula, Michoacán, a place where, moreover, a large-scale Catrina has been erected which welcomes visitors, confirming her symbolic presence.

Keywords: Methafor - Semantic transfer - Iconic Sign - Plastic Sign

Resumo: Este estudo observa o deslocamento semântico na metáfora gráfica representada na gravura *La calavera garbancera*, que o litógrafo mexicano José Guadalupe Posada realizou no início do século XX, no México revolucionário. Inicialmente, essa representação parece constituir uma sátira e uma crítica à condição de certos cidadãos que viviam aparentando uma posição social ostentosa que não podiam sustentar. Tais personagens, influenciados pela visão do governo do presidente Porfirio Díaz em relação às condições sociais europeias, envergonhavam-se de sua origem indígena, e Posada, por meio de sua obra, apontava com ironia que usavam, de forma pretensiosa, sofisticados chapéus com plumas de avestruz, ainda que estivessem reduzidos a ossos. Essa imagem cadavérica chegou a se consolidar no imaginário coletivo nacional como um símbolo identitário, tanto no interior quanto no exterior do país. Recorre-se a essa imagem na Noite dos Mortos, quando alguns pintam seus rostos detalhando ossos e decorando-os com flores e formas coloridas; em importantes obras muralistas; em caveiras de açúcar e em papel picado; em anúncios promocionais regionais; em filmes infantis, entre outros, aludindo a um símbolo

de mexicanidade. Essa imagem de Posada, que Diego Rivera denominou *Calavera Catrina* em 1930, percorreu um deslocamento semântico na semiótica coletiva, iniciando como uma metáfora gráfica de crítica político-social utilizada em panfletos e deslocando-se para um lugar simbólico-regional convencionalizado, como na produção de Catrinas de barro do povo oleiro de Capula, Michoacán, local onde, ademais, foi erigida uma Catrina em grande escala que dá as boas-vindas, confirmando sua presença simbólica.

Palavras-chave: Metáfora - Deslocamento semântico - Signo icônico - Signo plástico
