

**Una expresión del “Destino Manifiesto” en los Estados Unidos: análisis semiótico de la pintura “American Progress” de John Gast (1872).**

Frank José Arellano. (Venezuela).<sup>1</sup>

**Resumen.**

El presente trabajo trata acerca de la interpretación histórica y el análisis semiótico de un objeto cultural en el cual se exhibe la condensación de los imaginarios e ideologías sobre el Oeste norteamericano a partir del segundo tercio del siglo XIX. Nos referimos al cuadro “American Progress”, pintado por John Gast en 1872. Esta investigación pretende relacionar la metodología del análisis semiótico de textos presente en Greimas & Courtés (1982), y la semiótica de la cultura de Yuri Lotman (1982, 1999) con los estudios históricos que han versado sobre la “Expansión al Oeste” en el siglo XIX estadounidense. Al tener en consideración que nuestra propuesta investigativa pretende ser interdisciplinaria, señalamos que un mismo objeto cultural permite lecturas diferentes. Todas estas lecturas responden a las distintas condiciones históricas en las que es percibido, interpretado y consumido el texto-objeto. En nuestro caso, la historia funge como una estructura trascendente donde la pintura de Gast cobra sentido. Por otra parte, al análisis semiótico le conciernen las condiciones internas del significado que se configuran en el cuadro mismo, es decir, que el sentido del objeto cultural también parte del juego de relaciones inmanentes que este muestra. Así pues, nuestro propósito al llevar a cabo este análisis será el de describir un tipo de texto que refleja las ideas de un periodo histórico, en nuestro caso, un objeto cultural –la pintura de Gast– que conlleva un significado estructurado desde la instancia del enunciador del texto: el artista. Este plasma en su obra, como veremos, la concepción dominante del discurso histórico que sostenían por igual la mayoría de los políticos, de los colonos y la sociedad en general del siglo XIX estadounidense.

**Palabras clave.**

John Gast, Semiótica, Siglo XIX, Estados Unidos, Discurso histórico.

**Abstract.**

*This paper encompasses a historical interpretation and a semiotic analysis of a cultural artifact in which the ideologies and the imageries related to the American West in the 19<sup>th</sup> century are shown. We are referring to the painting “American Progress” (1872), by John Gast. This research uses and connects the methodology of semiotic analysis of Greimas & Courtés (1982), and the cultural semiotics of Yuri Lotman (1982, 1992) with the study of history related to the Westward Expansion. Our research pretends to be multidisciplinary. The same cultural artifact allows viewers to have different interpretations of it. Nevertheless, all those readings respond to the distinct historical conditions in which the artifact-text is perceived and consumed. In our case, history works as a transcendent structure. There, Gast’s painting takes its meaning. Moreover, we search for the immanent*

*structural conditions of meaning within the painting. Our goal in carrying out this analysis is to describe a kind of text that reflects upon the ideas of a specific historical era. The text we analyze expresses a meaning structured by its utterer: the artist. This painting captures, as we shall see, the dominant historical discourses held by most politicians, colonists, and society in general in America's 19<sup>th</sup> century.*

**Key Words.**

*John Gast, Semiotics, 19<sup>th</sup> century, United States, Historical Discourse.*



**Algunas consideraciones sobre la noción de texto en la semiótica (a manera de introducción).**

La vida cultural del hombre se desenvuelve en un espacio cargado de significaciones, en donde cobra sentido la existencia, y donde se fragmenta el *continuum* de la realidad que permite producir información, transformarla y comunicarla. El semiólogo Yuri Lotman le acuñó el nombre de semiosfera a este espacio, en el cual tienen lugar “todos los sistemas semióticos histórica y culturalmente dados... [Ésta, la semiosfera] constituye por tanto una noción límite cuyo horizonte se expande en la medida en que se semiotizan nuevas porciones de la realidad” (Lampis, 2010, p. 210). En este sentido, la semiótica tiene tanto la tarea de ser la ciencia que estudia los signos que circulan en la semiosfera como la disciplina que estudia todo aquello que conlleva procesos de significación, esto es, de toda forma percibida que se desplaza del territorio desconocido, aleosemiótico, al de la frontera significativa, pasando al dominio de lo ya fragmentado en el *continuum* de la realidad, y que deviene, por tanto, en texto de la cultura.

La semiosfera puede ser entendida como el universo semiótico textual en el que se desarrollan las sociedades humanas, siendo los textos que estudia la semiótica estructuras dotadas de un interfaz mediante el cual entran en complejas relaciones de transcodificación con otros textos. Así mismo, el texto es un “conjunto cerrado de elementos estructurados y jerarquizados que posee su propia significación” (Lampis, 2004). Diversas escuelas de semiótica han concebido la cultura como símil de un gran texto, ya que “toda producción cultural es textual y todo texto es expresión de varios lenguajes” (Hernández, 2008, p.73). Tal como señala Baquião (2011) “la semiótica conceptualiza al texto como un conjunto formal de significación que se manifiesta en diversas sustancias de expresión: verbales, audiovisuales, esculturales, arquitectónicas, etc.” (p. 53).<sup>2</sup>

El texto que estudiamos aquí es una obra pictórica. Específicamente nos limitamos a analizar el plano del contenido de dicha pintura. Ésta es, sostenemos nosotros, representativa del discurso épico que justificaba la conquista del Oeste norteamericano por

parte del hombre blanco. Al describir el plano del contenido del cuadro “American Progress” de John Gast no sólo queremos observar las relaciones internas de los elementos que lo constituyen, sino que también queremos observar su correlación con algunas condiciones sociales del contexto en el que apareció. Para interpretar sus estructuras internas nos serviremos del modelo del Recorrido Generativo de la Significación<sup>3</sup> (Greimas & Courtés, 1982), pues lo consideramos idóneo al brindarnos la posibilidad de formalizar los dispositivos semióticos de la obra misma.

Mirar el cuadro de Gast puede causar deleite, repulsión, placer estético, orgullo, rechazo, simple curiosidad o indiferencia; aunque en este caso pasaría desapercibido y, por ende, no se llevaría a cabo su función textual en la memoria del individuo, o la cultura que lo ignora. A nosotros nos corresponde realizar una labor de pertinentización de los signos que transmiten información, tratando de interpretar la intención comunicativa del objeto- texto en cuestión. De acuerdo con Lotman (1982), en el texto artístico hallamos una estructura delimitada, inmanente, constituida por signos jerárquicamente organizados. Esta organización de tipo sintagmática no es igual a la de los textos verbales, pues no se trata de la sintagmática de la cadena, sino de la sintagmática de la jerarquía: los signos, entonces, aparecen así ligados y delimitados en el espacio de la obra plástica. Intentamos, claro está, traducir el texto visual a una estructura narrativa sirviéndonos del lenguaje verbal como sistema semiótico modelizante. Así mostraremos una versión de la Historia, codificada en el mensaje que la pintura transmitió como parte del discurso social propio del contexto y de los imaginarios dominantes en el siglo XIX norteamericano.

### **Formulación del problema.**

Todos los objetos culturales, todos los textos, son portadores potenciales de un discurso. En ellos existe la carga de un universo del creer que se concatena en el interior de una semiosfera dada, es decir, de una formación sociocultural. Sedda (2009) indica que el texto

magnifica algunas virtudes del universo de valores del que surge y narcotiza otras. Por su parte, Hernández (2008) explica que, en relación con la cultura, para Lotman el texto se define a partir de su heterogeneidad semiótica como un complejo estructural o como un dispositivo intelectual que condensa información, que actúa nemotécnicamente transmitiendo información, transformándola y produciendo nuevos mensajes “en respuesta a las interpretaciones que, según el tiempo histórico, despliega la memoria cultural” (p. 74).

De acuerdo con Eco (1992) estas interpretaciones potenciales que se pueden desplegar en los cuadros sociales de la memoria cultural, de alguna manera están, no obstante, controlados por la *intentio operis*. De esta forma, la obra misma seleccionaría sus propias interpretaciones válidas, e incluso algunas de sus tergiversaciones, como parte del debate sobre el texto. Nosotros, al igual que Benidze (2012) creemos que la producción artística se presenta como un lenguaje codificado, operativo, que incluye sus estructuras individuales, así como también determinaciones socioculturales y contextuales. En este sentido, nos formulamos dos preguntas relacionadas con la pintura que aquí analizamos: la primera, ¿cuál es la relación del texto con el tejido sociocultural del que emergió? Y, la segunda, ¿cómo el texto, el cuadro, dice internamente lo que leemos en él?

### **Metodología.**

Para contestar la primera interrogante observaremos los aspectos históricos que ligan la pintura de John Gast con su contexto social. Así, insertaremos el texto, tal como la semiótica de la cultura prevé, en el marco espacio-temporal que lo produjo como dispositivo significativo que representa- a la vez que crea como proceso simultáneo- una simbolización que participa activamente en el discurso social de los Estados Unidos en el siglo XIX. En cuanto a la segunda pregunta, haremos uso de las herramientas metodológicas propuestas por Greimas (1976) y Greimas & Courtés (1982), para responderla.

En palabras de Agelvis (1998), para Greimas & Courtés “la semiótica es una teoría general de la significación. A la semiótica le incumbe explicar la generación de sentido producido y el proceso de su producción. Para ello postula un modelo de inspiración generativa, pero radicalmente opuesto al modelo sintáctico, ya que es de base semántica” (p.20). El método de Greimas nos aproximará a las estructuras significativas del texto visual, ya que el denominado RGS conforma un modelo de análisis inductivo y ordenado que nos permite formalizar algunos de los mecanismos productores del sentido de la pintura, del objeto-texto.

Kazandjián (2006) señala que esta noción fundamental “postula, para cualquier objeto semiótico, que todos aquellos elementos o componentes textuales que intervienen en la producción del sentido son el resultado de una serie de operaciones (conversiones y transformaciones) que suceden en distintas etapas o niveles del discurso narrativo” (p.7). Apoyándonos en el recorrido greimasiano buscaremos las estructuras que sustentan la construcción del sentido en la obra pictórica y la significación que alcanzan estas estructuras al conformar, por una parte, el sistema del texto y al entrar, por otra, en relación con el espacio sociosemiótico en el que la obra procede como ideograma, como comunicadora de un discurso en boga durante la segunda mitad del siglo XIX en EE.UU.

Examinaremos, entonces, el programa narrativo del cuadro “American Progress”. La estructura semionarrativa del RGS comprende un nivel profundo, que es de naturaleza lógico- semántica. Allí es donde tiene lugar la sintaxis fundamental, y es donde se dan las operaciones de transformación (conjunciones y disyunciones). En el nivel profundo brotan las estructuras elementales de la significación, y es donde opera, además, la semántica fundamental, entendida como un conjunto de dispositivos axiológicos de discursos posibles (Agelvis 1998), (Mendoza & Noriega 2006).

El nivel superficial es llamado el nivel de las estructuras discursivas. Aquí se desarrolla la sintaxis encargada de la discursivización de las estructuras narrativas. Esta discursivización se desenvuelve a partir de componentes de actorialización, temporalización y espacialización (Greimas & Coutés 1982). La semántica discursiva es producto de las semánticas anteriores. En esta instancia interviene la tematización y la figurativización de los componentes semánticos del nivel profundo. Así vemos que el RGS va de lo abstracto a lo concreto, y de lo más simple a lo complejo.

Para profundizar en los alcances del aparato conceptual greimasiano de forma amena se puede consultar Blanco & Bueno (1980), Agelvis (1998, 19-33) o Espar (2006, 253-302). Por ahora nos situaremos frente al texto, la pintura “American Progress” de 1872 y, partiendo desde su descripción, en primera instancia, la contrastaremos con su contexto histórico. Posteriormente, le aplicaremos las herramientas semióticas necesarias para dilucidar la manera como construye su sentido.

### **Breve descripción del cuadro “American progress”.**

La obra original fue concebida en Brooklyn, Nueva York. Consiste en un óleo sobre lienzo de 12 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> pulgadas, de la que luego se hicieron miles de reproducciones en distintos formatos. La persona que le encargó esta pintura a John Gast fue el comerciante de libros George Crofutt, quien era reconocido por haber publicado una serie de guías de viaje del Oeste norteamericano. Sandweiss (s.f) señala que la reproducción del trabajo de Gast resultó muy popular, se grabó en varias ediciones de la guía de viajes, e incluso Crofutt hizo que se reprodujeran cromolitografías de la misma para los suscriptores de sus publicaciones.

En esta imagen encontramos el desarrollo de un movimiento constante que va de derecha a izquierda, de Este a Oeste. Una de las primeras cosas que notamos es la variación del color

-de la luz sobre todo- cuando comparamos ambos lados del cuadro. En la esquina superior derecha apreciamos una escena brillante en el fondo, mientras que al correr nuestra mirada hacia la izquierda la oscuridad aparece hasta presentarse con mucho vigor, en unas montañas sombrías arropadas por nubarrones.

En el centro se muestra la figura que predomina en la pintura, es una mujer<sup>4</sup> cuya imagen se asemeja a la de un ángel. Ella no camina, va en el aire, y de su presencia pareciera emanar la luz que ilumina el camino de quienes la acompañan abajo. Esta figura femenina se mueve hacia el Oeste y le va señalando el camino a la civilización. En una mano lleva un libro, en la otra el cable del telégrafo, atrás vienen granjeros a colonizar el territorio, y trenes que ulteriormente facilitarán la incursión en las áreas que se le han ganado a la barbarie, a la vida salvaje y a las tinieblas de la ignorancia. Huyendo se hallan, en el lado izquierdo, los indígenas que escapan ante esta acometida del “progreso americano”. También escapan los bisontes, osos y lobos, ya no habrá espacio para ellos en las tierras que ganan la razón y el pragmatismo económico. Según Colberg (2012), a través de la figura celestial femenina que vemos en el centro del cuadro, Gast propone el principal argumento de su obra: la idea de que era un deber de los americanos, encomendados por la providencia, expandirse por todo el continente hasta llegar al Océano Pacífico.

Figura 1. “American Progress”. Cromolitografía reproducida por John Crofutt.<sup>5</sup>



### **Contexto histórico: la idea de expansión al Oeste.**

La pintura de Gast emerge en una época en la que se gesta la consolidación de la organización y de la administración de las posesiones continentales estadounidenses. La historia de este país en el siglo XIX se puede caracterizar como una historia de expansión territorial. A través de compras, artilugios diplomáticos, y guerras con mexicanos e indígenas, los EE.UU se hicieron con un territorio que abarcaba más de 9 millones de kilómetros cuadrados.

El papel de esta expansión, con base en el empuje de la frontera que iba de Este a Oeste, fue reconocido por el afamado historiador Frederick Turner. En su ensayo de 1893 *El significado de la frontera en la historia americana*, este autor plantea que tal expansión había tenido un papel esencial en la construcción de la identidad del hombre y de las instituciones estadounidenses. Turner afirma que la frontera coadyuvó a crear el carácter de los ciudadanos, y forjó su espíritu de empresa, su individualismo, su ímpetu y su afán de progreso. Toda una corriente de estudios históricos se derivaría de las tesis de Turner. Ahora bien, haciendo un juicio crítico sobre su obra, y examinando los imaginarios que se plasman en distintas obras pictóricas que anteceden a los escritos de Turner, nosotros sostenemos que ya en aquellas pinturas encontramos indicios de las ideas que se cristalizarían en sus libros.

Morales (1992) advierte que la semilla de la idea de la expansión norteamericana se encontraba ya en los primeros colonos ingleses que se asentaron en el Nuevo Continente durante el siglo XVII. Las ideas religiosas de estos colonos propiciaban el ánimo de ver estos territorios como el lugar en el cual se podría desarrollar una sociedad más justa y sana que aquella que habían dejado atrás en Europa. Así, el desenvolvimiento de esta concepción ideológica sería la que posteriormente tomaría forma bajo el lema “Destino Manifiesto”.

El “Destino Manifiesto”, tal como apunta Jenkins (2000, p. 158), fue la frase creada por el periodista John O’ Sullivan durante el preámbulo del conflicto en el cual los EE.UU se enfrentarían con México por la pretensión del país del norte de anexarse Texas. El lema “Destino Manifiesto” defendía la idea de que la nación estadounidense debía “extenderse por el continente designado por la providencia para el libre desarrollo de sus millones de habitantes, que se multiplican cada año”. Esta frase apareció por primera vez en el artículo “Annexation” de la *Democratic Review* de Nueva York en 1845, y tuvo una fuerte acogida en el público en general, excepto por los miembros del partido Whig y algunos de sus seguidores.

Los pioneros y los llamados *frontier men* fueron apoyados por el gobierno federal de los Estados Unidos en momentos determinantes de su desplazamiento por el continente en dirección al Pacífico, aunque así a veces no lo quieran reconocer los defensores de la mitología que resalta exclusivamente el valor individual asociado a los conquistadores del Oeste. Ocurrió, por ejemplo, con la anexión de Texas por parte de la Unión Norteamericana, en la que los EE.UU llevan a cabo una guerra de invasión a México. Este país terminó el conflicto armado siendo despojado de más de 1 millón y medio de kilómetros cuadrados con la firma del Tratado Guadalupe-Hidalgo. También interviene el ejército norteamericano en numerosas ocasiones, enfrentando a los “indios” en las fronteras del Oeste para proteger las actividades mineras y comerciales de los colonos que allí habían llegado a buscar fortuna.

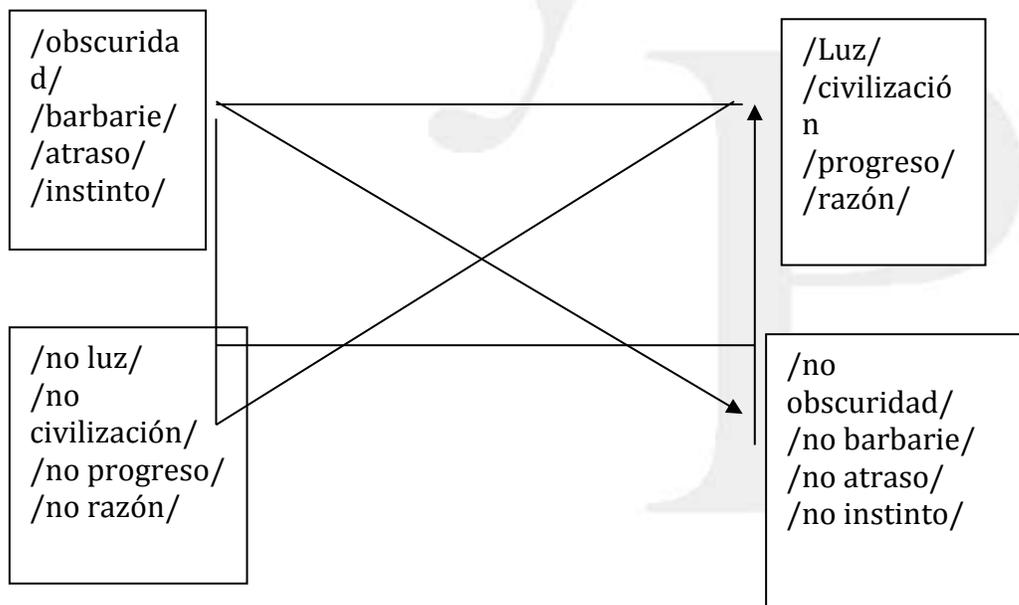
Con palabras vehementes, tal como las imágenes del cuadro “American Progress”, Morales afirma que la conquista y colonización del Oeste era, sin lugar a dudas, para los expansionistas norteamericanos, una gran obra de la divinidad, que había creado en el estadounidense un ser superior, fuerte, confiado y arrojado. Así mismo, Jenkins (2000) recalca que “la precipitada carrera por construir un imperio continental se llevó a cabo con escasa consideración hacia los pueblos que allí habitaban, ya fueran mexicanos o indios autóctonos” (p.162).

En este entramado de significaciones históricas la imagen pensada por John Gast cobra fuerza como texto participante en el tejido semiótico que simboliza la epopeya de la conquista del oeste norteamericano. Antes de abordar el análisis semiótico de las estructuras internas de este objeto cultural queremos hacer hincapié en una observación: las imágenes –como todo texto insertado e interpretado en la semiosfera– pueden ser ilustrativas tanto como encubridoras de ciertas versiones de la realidad. El discurso del heroísmo occidental que muestra nuestra pintura distorsiona, en gran medida, la posición de su contraparte, del aborígen que allí es relegado como actor pasivo de la historia. Las

imágenes son “vehículos de una ideología, las imágenes sufren el destino del poder que representan” (Changeaux 1997, citado en Zechetto, 2002, p.182).

### Análisis semiótico de la pintura “American Progress”.

En la estructura profunda del cuadro “American Progress”, observamos un juego de oposiciones bastante evidente. Estos juegos se visibilizan en semas que constituyen unidades significativas, que a su vez brotan en el nivel superficial de la materia significante, esto es, que se expresan a través de la pintura. Este juego de oposiciones lo caracterizamos mediante la relación binaria presente en el cuadrado semiótico. Al ver la pintura, el espectador asiste a un proceso, a un evento que, en la estructura inmanente del significado del texto, está en pleno desarrollo. La aspectualización tiene lugar en un “estar ocurriendo”, según la percepción que experimenta quien se sitúa frente al cuadro. En correspondencia con lo que ya hemos mencionado, los semas que representan la apertura del paisaje a la civilización conforman una isotopía del progreso. De esta manera, tendríamos el siguiente juego de relaciones:



El movimiento de estos elementos, y de los actantes que los representan y los figurativizan se da de derecha a izquierda. Los elementos que dan cabida a la isotopía del progreso aparecen bajo la forma de ferrocarriles, barcos, carretas, herramientas, el telégrafo, etc. Esto es, imágenes de objetos relacionados con el trabajo y el comercio en la cultura occidental. Así, para ejemplificar, el elemento textual ferrocarril conllevaría el correspondiente núcleo sémico:

/ferrocarril/  
+transporte  
+veloz  
+terrestre  
+moderno

Notable en el cuadro es el desplazamiento de la luz. Antes de llegar ésta no hay elementos relacionados con el semema progreso. El “lejano oeste” de la pintura aún es un lugar oscuro, quienes lo habitan están acompañados por la naturaleza indómita, así la temporización del proceso se confeccionaría en:

Tiempo { /antes/ vs /durante/ vs /después/

Antes de llegar la luz reinan las sombras, la barbarie y la pobreza espiritual y material, durante la llegada de la luz se señala el camino, después de haber pasado la luz tenemos los ferrocarriles, los barcos, etc. Con la redundancia de los núcleos sémicos alcanzamos la isotopía semiológica. A esto le agregamos que todos estos objetos significaban avance tecnológico en la época en que es pintado el cuadro. La persistencia de estos elementos, con sus rasgos, en el Este, en la parte derecha de la pintura, le confiere homogeneidad de mensaje al texto. Este conjunto coherente de elementos se presenta, entonces, como clave esencial para la interpretación del objeto cultural.

Teniendo en consideración el contexto histórico diremos que la estructura del mensaje de la pintura obedece a un programa narrativo de *atribución*. La intención del artista aparece en la forma de un texto que cuenta un episodio del triunfo de la civilización norteamericana sobre la barbarie. El imaginario inherente al texto-objeto es de carácter *eufórico*. Por supuesto, nuestra propuesta aquí consiste en mostrar cómo se elabora el contenido del mensaje desde la perspectiva de los triunfadores; el mismo que resalta el autor de la pintura. Otra lectura pertinente del mismo texto-objeto podría tomar en cuenta la percepción que los “indios” tenían de los colonos norteamericanos en general. El resultado de tal análisis arrojaría una interpretación muy distinta del proceso histórico representado por la obra pictórica de Gast. El programa de *atribución* de América a los colonos blancos implica un programa contrario de *despojo* de América para los indígenas que ya ocupaban ese territorio.

En la superficie el programa narrativo de la obra presenta los siguientes actantes:

S1	Los colonos norteamericanos	(Destinatario)
S2	Los indios	
S3	Columbia	(Ayudante)
S4	Dios	(Destinador)
O	América	(objeto del deseo)

En cuanto a la temporalidad del relato podríamos decir que antes de comenzar el proceso de ocupación de América tendríamos a los indígenas en conjunción con sus posesiones: S2^O.

Luego, al iniciarse la misión que tiene como fin la colonización de las posesiones indígenas para instaurar la civilización cristiana protestante, asistimos al comienzo del *programa de atribución*. La divinidad (Dios) le otorga América a los norteamericanos. Aquí entra la función atribución:

S4 → S3: F /atribución/ (S1 ← O)

Claro está, la historia nos muestra que este proceso no se dio de modo tan fluido, ya que, antes de ser despojados, los indígenas lucharon por el objeto de valor que estaban por perder (Brown, 1976). Sin embargo, esto no se muestra en la pintura ni parece ser parte de la intención comunicativa de Gast. En diversos libros de historia, antes de que los colonos obtuvieran su “objeto del deseo”, podemos encontrar secuencias narrativas de competición.

En esta pintura hay un panorama de la historia que ha sido ocultado.

En el imaginario que nos revela el texto-objeto cultural, presenciamos un punto en el que se da un tránsito hacia la conjunción de un sujeto con el objeto de deseo que, a su vez, va provocando la disyunción del otro sujeto con el mismo. El potenciador de esta acción es un sujeto Destinador (Dios), quien tiene la *competencia* para atribuir el objeto deseado a aquéllos que ha decidido favorecer. De este modo, el programa narrativo toma la forma de “Destino Manifiesto”. La simplificación sintagmática se verá así:

Destinador	→	Objeto	→	Destinatario
(Dios)		(América)		(Los colonos norteamericanos)

El espacio englobado en la pintura es el territorio situado al oeste del río Mississippi. Allí tendrá lugar un programa englobante que obedece a la voluntad del *Sujeto Operador Destinador* bajo la forma del programa narrativo de *atribución* que se denominó “Destino Manifiesto”.

Finalmente, el hacer transformacional ocurre bajo las modalidades del poder y del querer. Dios tiene la competencia de conferir y quiere hacerlo. Esto permite el paso de un estado a otro. Desde nuestra perspectiva, el artista en cuestión comunica los hechos basándose en un punto de vista que es optimista para S1, pues la imagen representada transmite indirectamente el mensaje de un final feliz, determinado por la posesión del objeto deseado.

El fin del programa narrativo se instalará en el hipotético cumplimiento del “Destino Manifiesto”:

$S4 / \text{Dios} / \rightarrow S3 / \text{Columbia} / \longrightarrow [(S1 \vee Od) \rightarrow (S1 \wedge Od)].$

### **Conclusión.**

Al llevar a cabo el análisis de la pintura “American Progress” nuestra intención ha consistido en generar un diálogo entre disciplinas con el propósito de enriquecer la lectura y la explicación de un texto. Aquí hemos notado cómo un texto visual se compagina con otras expresiones que giran en torno a la idea que del Oeste norteamericano tenía la mayor parte de los estadounidenses del siglo XIX. La investigación ha arrojado dos conclusiones fundamentalmente. Por una parte, advertimos que el examen de las estructuras internas de la obra nos muestra la existencia de un programa narrativo de atribución que se acopla a los imaginarios de la sociedad decimonónica que veía en el Oeste la tierra de su futuro bienestar. A su vez, el propio texto, al actuar como dispositivo discursivo en la semiosfera, refuerza la idea de observar el Oeste como un territorio que debía ser conquistado definitivamente. De la obra brotan un conjunto de elementos que versan sobre el avance tecnológico y el bienestar que éste implica. Por esta razón, indicamos que en el cuadro se manifiesta una isotopía del progreso.

La semiótica –en palabras de Agelvis- pretende decir algo sensato sobre el sentido. A través de este análisis hemos examinado algunas de las formas de obtener significados de un texto. Como texto, la pintura de Gast es un ejemplo más de las expresiones que podemos ligar a un estado del discurso en los EE.UU, y más específicamente, a la ideología del “Destino Manifiesto”. Por último, la lectura histórica ha permitido ensanchar nuestro horizonte de percepción. Así, desde esta perspectiva, la pintura estudiada aquí forma parte de las evidencias, de las pruebas materiales, que reflejan las ideas circulantes de hace un siglo y medio en los Estados Unidos.<sup>6</sup>

## Referencias.

Agelvis, V. (1998). *Semiótica del discurso lúdico*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.

Baquião, R. C. (2011, noviembre). Signo, significação e discurso. *Estudos semióticos*. Vol. 7, n° 2. Recuperado el 19 de febrero de 2014, de [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSse72/2011esse72\\_rcbaquiao.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSse72/2011esse72_rcbaquiao.pdf) , 52-62.

Benidze, M. (2012). L' evolution de la representation visuelle du mythe biblique de Cain et Abel aux XI-XIX siècles. *Limbaș si context/ Speech and Context*, 1, (IV). Recuperado el 19 de mayo de 2014, de <http://en.calameo.com/read/0011382179042c222282c>

Blanco, D. & Bueno, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.

Brown, D. (1976). *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*. Barcelona: Bruguera.

Colberg, J. (2012, noviembre). Stabbing Westward: An Analysis of John Gast's "American Progress", (Blog). Recuperado el 24 de mayo de 2014, de <https://2012english120.wordpress.com/2012/11/30/stabbing-westward-an-analysis-of-john-gasts-american-progress/>

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

Espar, T. (2006). *Semántica al día*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes-CNU.

Greimas, J. A. (1976). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

Greimas, J. A & Courtés, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hernández, B. (2008, julio). Para una concepción sistémica del texto: las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo. *ALFA* (N° 26). Recuperado el 7 de abril de 2014, de <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n26/art05.pdf> , 69-87.

Jenkins, P. (2000). *Breve Historia de los Estados Unidos*. Madrid: Alianza.

Kazandjián, V. (2006). *Ejercicio semiótico sobre la construcción de un personaje dramático en la obra Otelo de Shakespeare*. Trabajo de grado para optar al título de *Magíster Scientiae* en Lingüística. Mérida: Universidad de Los Andes.

Lampis, M. (2004, noviembre). La textura del texto. El concepto de texto en la obra de Iuri Lotman. *Entretextos*, (N° 4). Recuperado el 10 de abril de 2014, de <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/mirko.htm>

Lampis, M. (2010, septiembre). Glosario de términos relevantes en los ámbitos de la semiótica, de la biología y de las ciencias cognitivas (con una cola de citas textuales relevantes). *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (N° 7). Recuperado el 16 de marzo de 2014, de [http://elgeniomaligno.eu/wp-content/uploads/2010/09/glosario\\_lampis\\_II.pdf](http://elgeniomaligno.eu/wp-content/uploads/2010/09/glosario_lampis_II.pdf), 203-231.

Lotman, I. M (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

Lotman, I. M (1999). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

Mendoza, M & Noriega, M. (2006). Análisis de un soneto de Shakespeare desde una perspectiva semántico-semiótica. *Lengua y Habla*. (N°10), 91-108.

Morales, O. (1992). *Imperio y Democracia: la política exterior de EE.UU (1625-1992)*. Mérida: Universidad de Los Andes- Consejo de publicaciones.

Sandweiss, M. (s.f). John Gast, “American Progress”, 1872. Recuperado el 24 de febrero de 2014, de [http://picturinghistory.gc.cuny.edu/item.php?item\\_id=180](http://picturinghistory.gc.cuny.edu/item.php?item_id=180)

Sedda, F. (2009-2010). Intersecciones de lenguajes, explosiones de mundos. Una rima fundacional entre el último Lotman y el primer Greimas. *Entretextos*, (N° 14-16). Recuperado el 14 de marzo de 2014, de <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/pdf/sedda.pdf>

Turner, F. J. (1961). *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castilla.

Zechetto, V. (2002). *La danza de los signos*. Quito: Ediciones Abya- Yala.

---

<sup>1</sup> Frank José Arellano es profesor de Historia de los Estados Unidos en la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. También se desempeña como coordinador de la Cátedra Libre Simón Bolívar en la Facultad de Humanidades y Educación y pertenece al Grupo de Investigación de Historia de las Ideas sobre la Libertad en

la misma universidad. Actualmente es tesista de la Maestría en Lingüística de la Escuela de Letras de la ULA. Correo electrónico: [frank.arellano@ula.ve](mailto:frank.arellano@ula.ve).

<sup>2</sup> Todas las traducciones de los textos en portugués, inglés y francés citados en el presente trabajo fueron realizadas por su autor.

<sup>3</sup> En adelante RGS.

<sup>4</sup> Esta es la imagen de Columbia, la personificación femenina más popular de los EE.UU de América hasta la segunda década del siglo XX, cuando fue finalmente desplazada de su privilegiado lugar por la Estatua de la Libertad.

<sup>5</sup> Tomada de: <http://southernnationalist.com/blog/2013/07/04/american-progress/> (Recuperada el 20 de febrero de 2015).

<sup>6</sup> Agradezco encarecidamente la ayuda que me prestó el Prof. Vakén Kazandjián durante la redacción de este artículo. Este trabajo debe mucho a sus explicaciones y a las referencias que me recomendó consultar.

