

Opción, Año 30, No. 74 (2014): 15 - 36  
ISSN 1012-1587

## El cuerpo enigmático en la obra pictórica *Ecclésiaste*, de Harold Muñoz

*José Horacio Rosales Cueva*  
*Leonardo Uribe Gómez<sup>1</sup>*

*Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia*  
*jrosales@uis.edu.co, leonurgo@uis.edu.co*

### Resumen

En una investigación desarrollada bajo los auspicios de la Universidad Industrial de Santander para caracterizar las representaciones del arte en Bucaramanga, a la hora de analizar algunas obras representativas del arte contemporáneo, apareció el problema teórico y de procedimiento analítico de la representación del cuerpo modificado, alterado, lesionado. Esto obliga a retomar el problema semiótico de la representación del cuerpo y la relación de este con la percepción del espectador, tratadas aquí, entre otros elementos, desde la perspectiva de la semiótica de Jacques Fontanille y validadas con el análisis de *Ecclésiaste* (2011), pintura al óleo del joven artista plástico venezolano Harold Muñoz.

**Palabras clave:** Semiótica, cuerpo, sentido, representación, artes plásticas.

## The Enigmatic Body in the Painting “Ecclésiaste” by Harold Muñoz

### Abstract

In a study conducted under the auspices of the Universidad Industrial de Santander to characterize representations of art in Bucaramanga, when analyzing some representative works of contemporary art, a theo-

retical problem and one related to the analytical method of representing the modified, altered or injured body appeared. This question comes back to the semiotic problem of representing the body and its relationship with the viewer's perception, discussed here, among other elements, from the semiotic perspective of Jacques Fontanille and validated through the analysis of "Ecclésiaste" (2011), an oil painting by the young Venezuelan artist, Harold Muñoz.

**Keywords:** Semiotics, body, sense, representation, plastic arts.

## 1. PRESENTACIÓN

El grupo de Investigación Cultura y Narración en Colombia (CUNACO), de la Universidad Industrial de Santander (Colombia), ha venido desarrollando, desde el año 2012, una investigación semiótica de las representaciones del arte en el discurso de diversos actores relacionados con las dinámicas artísticas urbanas de Bucaramanga<sup>2</sup>. La pesquisa científica ha tenido como propósito determinar cuáles son las construcciones discursivas sobre el arte que los informantes proporcionan a través de entrevistas, encuestas, escritos y trabajos de grado. Igualmente, se ha intentado obtener información sobre las obras artísticas que los miembros de la comunidad consideran como representativas de la creación artística de la ciudad entre los años 2006-2011 y, consecuentemente, realizar los análisis de tales trabajos u objetos artísticos. Los procesos metodológicos para la obtención y análisis de datos han sido desarrollados a partir de la etnografía y la semiótica discursiva, específicamente de la Escuela Intersemiótica de París.

Una investigación de esta naturaleza se justifica por la necesidad de comprender, en las dinámicas sociales, cuáles son las representaciones con las cuales los ciudadanos toman decisiones en la vida cotidiana y afectan la cultura que ha establecido, a través de la praxis enunciativa, las ideas y figuras sobre el arte y los artistas. Muchas de las decisiones que las personas y las instituciones toman sobre las artes implican procesos de inclusión y exclusión de bienes culturales y de actores sociales e inciden tanto en las dinámicas comunitarias, para el acceso y disfrute de la cultura, como en los modos con que la comunidad construye y valida el conocimiento diferente al predominantemente teológico e instrumental de la tecnología y la ciencia. Analizar las concepciones y representaciones del arte permite comprender las estrategias cognitivas puestas en activi-

dad en el discurso sobre el arte, cómo se hacen las obras, cómo se valoran y entran en las redes de circulación, cómo se perciben e interpretan las acciones y productos artísticos y cómo se establece el estatus del artista y del espectador.

En términos generales, la investigación condujo a algunas afirmaciones que se comprenden mejor teniendo a la vista las dificultades de la pesquisa misma y las derivadas de la calidad de los logros alcanzados. No obstante, en términos más o mejor aceptables y arbitrados por los datos analizados y provistos por los 230 informantes, se tienen detalles que pueden organizarse, *grosso modo*, en dos vertientes: los resultados inmediatos de la investigación y, por otro lado, la aparición del problema de cómo leer el cuerpo en las obras de arte consideradas de referencia por los informantes.

Lo resultados inmediatos, presentados aquí groseramente<sup>3</sup>, plantean desafíos urgentes a las instituciones, a la educación en la ciudad y nuevos problemas de investigación semiótica. Por una parte, los espectadores, artistas, gestores culturales han sido mayormente renuentes a expresar lo que conciben como arte y a opinar sobre el arte de la ciudad. Esto sucedió más en el ámbito de los artistas, quienes evaden o postergan, hasta llegar a la negación definitiva, toda producción discursiva que exprese algo sobre el tema. La mayor producción de respuestas frente a qué es el arte, sea a través de entrevistas, escritos o encuestas, se da entre espectadores sin vinculación directa con el movimiento artístico de la ciudad. Adicionalmente, el arte es muy brevemente definido, en la mayoría de los casos, como un proceso de expresión de un yo sensible embragado en el discurso. Las relaciones entre arte y cultura son poco frecuentes, al contrario de las expresiones breves que relacionan el arte, en una tendencia romántica y dominante en occidente, con el gusto y lo bello. En este marco, los informantes de la investigación rara vez relacionan el arte con prácticas diferentes a la pintura, la escultura y la performance o escenificación que hace el artista plástico de sí en espacios reconocidos como museos. Escasamente aparecen alusiones a otras manifestaciones como la música, la danza o la fotografía. También ocurrió que los enunciados más complejos sobre el arte corresponden a dos artistas plásticos, quienes citan a teóricos del arte europeo; es decir, las definiciones de arte no son personales y, a pesar de la pertinencia de las afirmaciones expresadas, no están basadas en la relación del arte con el entorno bumangués. Por otra parte, se evidenció que en los trabajos de grado de jóvenes artistas, en la justificación y desarrollo de cada proyecto,

en los casos revisados, no se aborda el problema del arte y su importancia cultural; prevalecen discursos subjetivos o de otras fuentes (históricas, sociológicas, económicas) sobre el objeto de la creación del proyecto.

Al preguntar sobre las obras de arte destacadas de la ciudad, las alusiones a artistas, en las entrevistas y encuestas, se limitan a los pintores y escultores, particularmente a aquellos destacados en la década de los 70 y 80 del siglo XX, pero muchas de las obras mencionadas incluyen algunas con representaciones del cuerpo humano sometido a complejas tensiones causadas por la llamada violencia colombiana; entre estas, las que hacen una representación figurativa de un cuerpo alterado, modificado, enigmático o contra-natura. A partir de esto último, y a la hora de analizar las obras plásticas de referencia mencionadas por algunos informantes, emerge el problema de comprender, desde la semiótica, cómo es representado el cuerpo en el arte y cómo la iconografía más o menos deformada de este (aún en los ámbitos de la valoración eufórica de la imagen) puede provocar efectos de aceptación, rechazo, incompreensión o una imperfección de sentido que termina siendo un enigma que deben resolver el espectador y el analista semiótico a partir de la manera en que el cuerpo está mostrado. Pero para un análisis de esta representación del cuerpo en el arte, es imprescindible reconocer el estatus del cuerpo vivo como el operador de las operaciones de semiosis o de producción signica.

En otros términos, la investigación realizada conduce a otro asunto semiótico y de orden conceptual, relacionado con el cómo comprender, describir y teorizar sobre el cuerpo deformado o enigmático enunciado en la plástica. Esta presencia iconográfica del cuerpo produce extrañamientos en el espectador que se enfrenta a una concepción de la relación cuerpo-mundo y una particular representación de la realidad, con los efectos perceptivos e interpretativos de diverso orden (políticos, históricos, sociales, antropológicos, etnográficos, económicos, etc.) que enriquecen el denominado por Huys y Vernant, el poder *iconofago* del arte, hecho con las imágenes que el hombre proyecta de sí mismo, las de los diferentes mundos, las del arte mismo (Huys, Vernant, 2012, p. 31). En este escrito se consideran elementos conceptuales de la semiótica para abordar el asunto de la representación del cuerpo humano en la plástica, específicamente en la pintura, lo que es un modo de hacer la apropiación crítica de los aportes de las ciencias del lenguaje para responder a necesidades, en diferentes derroteros de investigación, que atañen a la ineludible relación de inter-determinación entre cuerpo y sentido.

## **2. ECCLÉSIASTE, LA OBRA OBJETO DE ESTUDIO**

Para mantener una postura de distanciamiento y de extrañamiento con respecto de las obras mencionadas por los informantes bumangueses, el procedimiento analítico que aquí se desarrolla se hace sobre una obra plástica que no fue realizada por un bumangués ni en Colombia, pero que fue dada a conocer en ciertos medios académicos de esta ciudad a través de la portada del volumen 5 (2011) de la *Revista S*, publicación sobre la investigación semiótica de la Universidad Industrial de Santander.

El mencionado número de la seriada científica (disponible en línea en el portal de la Universidad Industrial de Santander, URL: <http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistaS>), tiene en la portada una fotografía de la obra *Ecclésiaste*, en francés (lo que traduce al español “Eclesiastés”), del artista venezolano Harold Muñoz Rosales<sup>4</sup>. Esta obra es un trabajo al óleo sobre lienzo, elaborado en 2011, en París, y tiene una dimensión de 130 por 89 centímetros, lo que es un tamaño considerable, pero tal vez más pequeño que las dimensiones habituales con las que el artista realiza sus obras. La publicación de la imagen en la *Revista S* fue posible gracias a la colaboración directa del artista, quien autorizó los derechos de la publicación y aprobó la calidad de la imagen en la versión impresa de la seriada. A la fecha de este artículo (enero de 2014), se conoce que la obra es propiedad del artista.

En términos de Harold Muñoz<sup>5</sup>, debe comprenderse que la obra no debería ser ubicada en la categoría del hiperrealismo, sino en una especie de realismo que corresponde a una compleja e intrincada praxis enunciativa en las artes plásticas cuyos hitos se encuentran en la riquísima pintura flamenca (que desarrolló técnicas que permiten una representación alegórica o extremadamente naturalista del mundo, sin dejar de lado símbolos de carácter espiritual, y la elaboración de retratos con un profundo estudio de la subjetividad del modelo), los pre-rafaelistas y algunas figuras de la plástica francesa del siglo XIX, como William-Adolphe Bouguereau. Los pre-rafaelistas buscaban expresar ideas auténticas y sin artificios complacientes del gusto burgués, para lo que se valían de una técnica guiada por la perfección figurativa que diera lugar a la mediación más sincera de los sentimientos e ideales a través de la plástica, evitándose así el tratamiento cómodo de los temas. Bouguereau, por su parte, es relacionado en la historia del arte como un creador beligerante a quien se le conoce por un extraordinario dominio de las técnicas pictóricas (al punto de denominar a sus obras, especialmente los retratos, como trabajos fotográficos), la defensa de la forma de vida bucólica

opuesta a la hipocresía burguesa y por el privilegio de temas donde pueda destacarse la belleza femenina, especialmente la de pulcras niñas y mujeres jóvenes y hermosas.

Para Muñoz, el hiperrealismo, como expresión radical de la pintura realista estadounidense (con un auge importante después de 1960) tiene como propósito reproducir la realidad con una mal llamada mayor fidelidad y objetividad que la fotografía, pero este esfuerzo sería vano, pues toda obra, como toda práctica simbólica, siempre manifiesta una lectura particular de lo real, de tal suerte que las obras artísticas no muestran una realidad única, sino una interpretación de la misma, aunque las relaciones de semejanza entre el objeto representado y la representación sean consideradas perfectas. En este sentido, las investigaciones en las ciencias cognitivas demuestran que los recursos de representación de lo real o de la realidad, específicamente en el arte, están lejos de transcribir la percepción, pues lo que realmente pretenden las obras artísticas es generar nuevas formas de sentir y hacer visibles los fenómenos del mundo (Jové, 2001; Mithen 2005; Pozo, 2012). En oposición a las pretensiones de imitación objetiva de la realidad del hiperrealismo, Harold Muñoz opta por afirmar que la palabra realismo es una forma de reconocer la calidad figurativa de la obra, pero que será imposible afirmar que esta expresa la realidad en sí misma, de modo que una alternativa para identificar este tipo de trabajos sería el figurativismo idealista (sin embargo, el realismo idealista sería un oxímoron que no deja de ser interesante por la tensión y oposición que se produce entre los dos términos).

*Ecclésiaste* es un retrato que, en la definición canónica del género, describe y construye una figura o representación más o menos compleja, predominantemente de la cara y parte del torso, y basada en la manera en que el autor comprende e interpreta el carácter del ser representado. El retrato es una expresión plástica que recurre a diversas técnicas y medios (como la máscara mortuoria, acuño de monedas, entre muchas otras) y está basada en la imitación y la semejanza, pero esta mimética no es simplemente especular o pasiva, pues, como en toda enunciación o predicación sobre la realidad, se aporta la visión de que quien predica, en el marco de una praxis o modo de hacer enunciativo propio de una cultura o de un momento histórico específico. En términos de la semiótica, el autor posee un cuerpo vivo que, en interacción con el mundo, produce enunciados que contienen la valoración, imbuida de cultura, de la vivencia que no podrá ser, por esta misma naturaleza de la semiosis encarnada, mera imitación.



**Figura 1. Harold Muñoz Rosales. *Ecclésiaste*. Óleo sobre lino, 130 x 89 cm, París, s/f [¿2011?].**

El retrato puede cumplir diversas funciones, como las políticas y las de construcción del prestigio social e histórico del representado, pero también puede ser un modo de poner un rostro identificable, con características simbólicas específicas, a un valor social o cultural, como en el caso de la alegoría de la pintura flamenca, donde el fondo oscuro permite resaltar las cualidades y axiologías del retratado. En el caso del retrato hecho por Muñoz, hay una exposición del rostro y del torso de la figura femenina, lo que está hecho con una técnica exhaustiva que sobrepone delicadas capas de pinceladas para lograr texturas y colores de gran fineza, al punto que el acabado aterciopelado de la piel, del traje y del cabello hacen creer ver al espectador que se trata de una fotografía. La manera en que este cuerpo se da a los sentidos, con una curiosa postura, vestimenta y manejo de objetos lo ubica en un enigmático terreno de lo ritual o de aspiración espiritual o mística, interpretación que es instruida por el título de la obra.

Siguiendo a Patricia Cardona, quien explica que toda representación artística del cuerpo está basada en un estudio detallado de las ener-

gías que el cuerpo manifiesta como pulsión y contacto para sobrevivir (Patricia Cardona, 1993 a), puede afirmarse que en la puesta en escena artística del cuerpo, como en este caso, no hay acción o detalle inútil o gratuito; por el contrario, el cuidado puesto en la calidad de la representación converge en el propósito de expresar el dramatismo que nace de la condición biológica de la existencia. Los impulsos del cuerpo vivo que busca sobrevivir se exponen intencionadamente en el discurso artístico que transforma los materiales para construir una forma particular de conocimiento sobre el mundo, pero llegando a niveles de sutilidad que son las formas de representar la sublimación de la vitalidad y las condiciones de la existencia, con toda la imperfección de sentido que esta labor implica. Siguiendo a Cardona, se puede entender que la sublimación es esta exhibición dramática de las energías corporales, esta representación del duelo sin tregua del ser para vivir, lo que rebasa la simple imitación, pero deja entrever que “en la más profunda espiritualidad está la más profunda animalidad” (Cardona, 1993 b). Sin embargo, en *Ecclesiaste*, se propone el retrato problemático porque pareciera que, en lugar de fallos anatómicos o de composición, difíciles de aceptar en una técnica como la de Muñoz, el espectador se enfrentara a una transgresión de los estereotipos o a una serie de elementos que, como en la pintura flamenca, están dados por una intencionalidad de orden más simbólico o alegórico y no por una simple pretensión imitativa de lo real. Lo interesante del caso es que los desafíos para la lectura cooperativa del mirante de la obra están anclados en la construcción del cuerpo de la púber.

Antes de pasar a otro asunto, es importante señalar que los títulos de las obras son una instrucción de lectura y deben ser considerados como una instrucción macrolingüística de expectativas sobre el texto, lo que invalida toda concepción según la cual sería una forma autónoma e independiente del texto (Besa Camprubí, 2002). En esta dirección, es importante considerar que el nombre de la obra establece una categoría conceptual en la cual debe ubicarse el espectador que coopera con la comprensión del enunciado artístico. Así, tenemos que la pintura tiene un nombre que coincide con el nombre de uno de los libros sapienciales o de enseñanzas, ubicado entre el libro de Proverbios y el Cantar de los Cantares, del Antiguo Testamento de la Biblia. El término se reconoce como proveniente del griego *εκκλησιαστικῆς*, *Ekklesiastés*, o del hebreo *קְהֵלֶת*, *Qohéleth*, que en ambas lenguas significa eclesiástico, asambleísta o miembro de una congregación o la persona que expone ante una au-



diencia. Si bien el nombre de la pintura conduce al ámbito de lo bíblico, no sería hacia una de las figuras canónicas del libro sagrado, sino a una tensión de la relación del asambleísta o el expositor manifestado, en el caso de la obra, con el cuerpo de la adolescente, y el espectador que parece implicado por la mirada de la figura central.

Considérese, además, que el *Ecclésiastes* es conocido como un libro proverbial donde la idea dominante es la certeza de la muerte, de modo que la pregunta por cómo vivir se responde con la alusión a la fugacidad de la vida terrenal, lo caducidad de todo lo humano y una posible inutilidad de los excesivos empeños mundanos. No obstante, esto no sería óbice para no disfrutar de los dones divinos dados al hombre, pero sí para aceptar con serenidad las contingencias, incluso las más adversas, que concluyen con la muerte. En este libro se hace énfasis en el cultivo de la serenidad y de la sabiduría, como el sentido dado al *carpe diem* y, más que concebir la existencia humana con un pesimismo escéptico o epicúreo, se procura enfatizar la idea de que la relación de lo humano con la divinidad abre la puerta a una concepción espiritual de la existencia, aunque en el texto bíblico parece quedar excluida la trascendencia de la vida más allá de la muerte. Aquí, justamente, resulta enigmática la construcción del cuerpo de la adolescente en la pintura de Muñoz, pues las figuras constitutivas y la construcción de un estado narrable parecen decir que el asambleísta (aquí femenina y púber, en contra de toda expectativa canónica y patriarcal dominante) predica en contra de esta intrascendencia o cualquier interpretación de los proverbios que excluya una condición mística que se manifiesta en el éxtasis corporal. Para demostrar esta hipótesis es necesario analizar los elementos de la deformación, lo antinatural o lo extremo de la representación del cuerpo enigmático en la pintura considerada. Lo interesante de esto no es solo el hallazgo de una hipótesis interpretativa del cuadro, sino cómo esta comprensión es posible en la observación de las tensiones que emergen entre la representación del cuerpo allí mostrado, los referentes culturales del cuerpo normal (incluso los canónicos éxtasis de la tradición pictórica occidental) y la incomodidad del espectador frente a la iconografía corporal de este retrato.

Algunos lectores de la *Revista S* han observado la obra y han expresado la admiración ante el trabajo plástico, pero al mismo tiempo una cierta incomodidad, un fastidio, algo que molesta pero que resulta inexplicable, un deseo de no mirar más o de no encontrar lo que perturba, a pesar de la impecable y frágil belleza de la joven adolescente retratada. Justamente

aparecen diversas hipótesis sobre esta fascinación e incomodidad, entre ellas, el cuestionamiento que hace la obra al espectador, “mirándolo sin mirarlo” en un ambiente que refiere a la muerte, en lugar de la vitalidad de la adolescencia, y a una especie de anormalidad encarnada.

### **3. EL CUERPO VIVO Y EL CUERPO REPRESENTADO**

Para la semiótica, el cuerpo vivo y en relación con el mundo es el primer operador de la semiosis y el fundamento que explica la relación entre el significado y el significante, si se entiende que la interocepción (la mirada del cuerpo orientada hacia sí mismo, hacia el contenido) y la exterocepción (la atención del cuerpo orientada al mundo exterior y dispuesto a expresarse a los otros con las afectaciones y modulaciones de la carne) se articulan en un lugar material y dinámico de la propiocepción, lo que Fontanille denomina el cuerpo envoltorio (Fontanille, 2011:88 y ss). De este modo, el cuerpo es el correlato fundamental de toda estructura (significado y significante) del signo y se constituye en el primer escenario de signos (por sentir, percibir y dotar de sentido elemental a lo que siente en la vitalidad de la existencia corpórea). Si las deformaciones del cuerpo y las sensaciones y percepciones de este son el significante de las cosas, el contenido corresponde a lo que el cuerpo padece (en su interior, en la relación con las energías del mundo circundante) y le impulsa a manifestarse; el contenido también es lo que el cuerpo comprende (internamente) de lo que acontece en el exterior y le afecta.

En el caso del cuadro que nos ocupa, aparece un cuerpo representado, pero cuya manifestación semiótica tiene origen en esta operación fundamental de un cuerpo vivo y sensible (del artista) que se expresa justamente con el enunciado pictórico. Así, si el artista produce con su cuerpo este enunciado plástico (que corresponde a las relaciones de sentido de su yo con el entorno), la púber representada es la manifestación enunciativa de un cuerpo que existe, que posee una competencia (para crear obras plásticas) y predicar del mundo a través del universo relatado en la obra pictórica. Simétricamente, la joven del retrato manifiesta con las figuras de su corporeidad la relación compleja de una vivencia en tensión con el mundo.

En una compleja teoría sobre la relación del cuerpo con el sentido, Fontanille, al tratar el tema del cuerpo como actante, distingue la carne “como una sustancia material dotada de una energía transformadora”

(2011: 12), que es capaz de diferenciarse de otras existencias carnales y que, en condición de actante, puede “resistir o contribuir a la acción transformadora de los estados de las cosas, pero también ser el centro de referencia o de esas transformaciones o de esos estados de cosas significantes” (2011: 21). Esto es posible porque la carne del cuerpo actante es el centro de la toma de posición semiótica elemental, desde la cual se producen las operaciones como la instancia de enunciación que dice lo que experimenta el cuerpo sometido a las energías que se cruzan en un campo sensorial. Fontanille distingue, además y sobre este substrato de la carne, al cuerpo propio, o la identidad que se construye a lo largo de los procesos de semiosis (2011: 13). En otros términos, la identidad del cuerpo propio está en permanente construcción, en el devenir, y a través del despliegue de semiosis (de la actividad del cuerpo convertido en lugar de signos y el cuerpo como productor e intérprete de signos).

Fontanille dice que la carne viva diferenciada de otras actantes es el Yo (*Moi*)<sup>6</sup>, y que el cuerpo propio que alcanza identidad semiótica en el devenir es el Sí (*Soi*). En el lenguaje de Patricia Cardona, la carne equivale al lugar y nido de las fuerzas que impulsan al acto, mientras que el cuerpo propio orienta, dirige, se inventa y se identifica, dosifica y dirige la energía hacia el contacto de sobrevivencia:

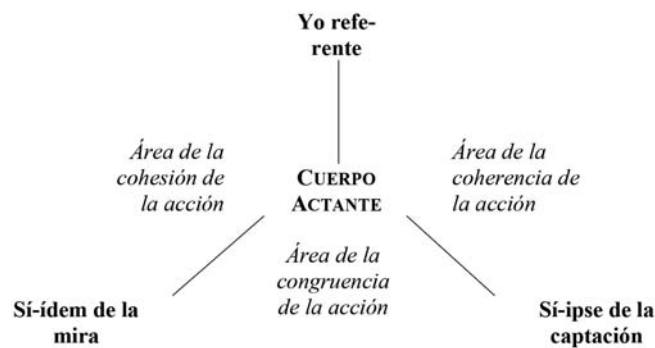
- En término de operaciones enunciativas, el Yo se manifiesta como el punto de referencia de las coordenadas del discurso, de “todos los cálculos de retención y de pretensión”, es el centro de referencia deíctica (*yo, aquí, ahora*), el centro senso-motor y la pura sensibilidad sometida a la intensidad de las presiones y de las tensiones que se ejercen en el campo donde este cuerpo hace presencia (Fontanille, 2011: 13). En el caso de *Ecclésiaste*, ese Yo es concretamente la adolescente con las deformaciones propias del estado en que se encuentra.
- El Sí es una construcción por repetición de una identidad más o menos constante y confirmada por “el mantenimiento y permanencia de una misma dirección y de un mismo proyecto de identidad, a pesar de las interacciones con la alteridad” (Fontanille, 2011: 13). En la obra que se estudia, la adolescente mantiene esa identidad “fijada” en el retrato, pero lo que resulta problemático es que ese instante de presencia corporal registrado en el cuadro es a la vez muestra de la identidad y de la actitud del sujeto y, al tiempo, un recubrimiento momentáneo, una contingencia que afectará esa mis-

ma identidad encarnada. Una figura de esto es la dirección de la mirada que parece fuera de sí, que aparentemente mira al espectador, pero que también procura hacer creer al observador del cuadro que él no es el objeto de la atención del cuerpo. Aunque este detalle que observan los espectadores de la obra no contradice la idea de que el Sí del sujeto (de la adolescente) está definido en el retrato con cierta coherencia (inmodificable en la materialidad fija de la imagen), sí converge en el enigma del cuadro, pues la mirada que parece fuera de sí, sin llegar a ser marcada por un gesto ostentoso o excesivo, permitiría suponer que el personaje posee un Sí en tensión con otra cosa que le interpela y que pareciera no estar en el retrato, sino que debe suponerse o inferirse.

El Yo y el Sí se presuponen y se definen recíprocamente y son la base sobre la que se construyen los valores de los procesos significantes. Así, la imagen de la adolescente está en tensión entre un Yo establecido corporalmente en el retrato y aquello que parece interpelar o ser interpelado por la mirada en una especie de éxtasis o de trance. Esto pone un desafío al espectador que debe comprender el sistema de valores del cual la obra es mediadora. Fontanille, en *Corps et sens* (2011: 25 y ss.) expone cómo el cuerpo es el lugar en que sucede un proceso donde la confusión y mezcla de sensaciones eufóricas y disfóricas pasan por un proceso de singularización individual o una clasificación que el cuerpo realiza para proponer una instauración del valor. El cuerpo realiza operaciones que proveen a las sensaciones y percepciones de un valor (eufórico o disfórico) y es quien, en el momento de expresarse, dota a cada signo de un contenido axiológico o, en términos de la semiótica tensiva y de la semiótica de las pasiones, causa la encarnación de los valores. Un ejemplo de esto es la niña que cree ser dios, en *Metafísica de los tubos* (2001), de Amélie Nothomb, quien, en la mezcla indiferenciada de las sensaciones, y a partir de una relación sensorial, catastrófica e inaugural con el chocolate blanco, inicia el proceso de distinción de las sensaciones y les adjudica valores, como se ha dicho, disfóricos o eufóricos (Rosales, 2008). En este sentido, y so pena de expresar lo obvio, mucho del sistema axiológico y del sentido de *Ecclésiaste* radica en la manera en que está construido el cuerpo, el Yo y el Sí, del personaje retratado.

Fontanille expresa que la identidad del cuerpo como actante se construye sobre tres operaciones semióticas de base, que son *la toma de posición del cuerpo, la aparición del centro de referencia* (el cuerpo como carne

viva) y *el Sí*, producto de la relación entre el Sí-ipse (un modelo de identidad más o menos constante que se manifiesta, por ejemplo, en las actitudes y en la tendencia a actuar de determinado modo) y el Sí-ídem (o la constitución de la identidad por efecto acumulativo de los recubrimientos que adquiere frente a las contingencias y las relaciones con la alteridad). La condición de la relación entre el Yo de referencia y el Sí-ídem es la cohesión de la acción, mientras que la relación entre el Yo de referencia y el Si-ipse es el de la coherencia de la acción; entre el Sí-ídem y el Sí-ipse hay un área de interacción donde se manifiesta la congruencia de la acción (2011: 26).



Pero un modelo de estas relaciones solidarias que hacen del cuerpo el asidero de la experiencia semiótica no se manifiesta regular y perfectamente. Tal como afirma Fontanille, en el modelo propuesto, las perturbaciones significan que el actante está siempre sometido al control interno de las instancias que lo constituyen, pero estas se desequilibran, producen tensiones, irregularidades y perturbaciones que conducen a los itinerarios de acción de los sujetos, a la encarnación de valores y a la búsqueda de un sentido que, por su origen, está sometido a la condición de la imperfección. En *Ecclésiaste*, parece que no hay un perfecto equilibrio entre el Yo referente (la adolescente) y el Sí de este mismo personaje (escindido en Sí-ipse, o identidad construida, y el Sí-ídem o el dramático momento en que la identidad de la joven es sometida a un recubrimiento vivencial), lo que puede describirse así:

- a. la no cohesión entre el yo referente de la adolescente y el Sí-ídem,
- b. la incoherencia entre el yo referente de la adolescente y el sí-ipse,
- c. la incongruencia entre el Sí-ipse y el Sí-ídem.

Esta vulnerabilidad figurada (que no es un error en la factura del retrato) es lo que conduce al sacudimiento en el momento de observar el cuadro. Parece que la obra propuesta por Muñoz expresara intencionadamente una incoherencia, una no cohesión y una incongruencia para lograr el que hasta aquí se ha denominado un efecto de sentido anclado en lo enigmático y que se puede entender mejor si se analizan algunos detalles figurativos en la representación del cuerpo de la púber y que evidencian las tres irregularidades o desequilibrios (mencionadas como a, b y c). Tales detalles intrigantes se pueden organizar en tres categorías: figuras del cuerpo, figuras que señalan el sometimiento del cuerpo a fuerzas internas y externas y figuras de objetos sobre el cuerpo o que el cuerpo de la adolescente porta o manipula.

Los observadores de la obra coinciden al considerar que en la representación del cuerpo de la adolescente hay una gran calidad de la imagen, pero también detalles que causan un extrañamiento frente a un cuerpo que no parece coincidir con las leyes de la naturaleza. Así, la luminosidad hace ver que la cara de la niña es algo grande, ligeramente desproporcionada, lo que realmente es un efecto por el impacto de la luz en oposición a la vestimenta y al fondo del retrato. Igualmente, las manos (en la típica posición de una persona en recogimiento ritual o de difunto) que sostienen sin presión los tallos de las rosas parecen sobredimensionadas, como si pertenecieran a una persona más adulta.

La postura corporal tiene un ligero desplazamiento que hace desequilibrar los hombros, lo que no es un simple efecto de la colocación del vestido sobre el cuerpo; sin embargo, y aunque el cuerpo parece estático, se observa que el torso está sometido a la inercia en un movimiento de desplazamiento hacia la derecha del espectador, de modo que la cadera y el hombro izquierdo de la niña parecen ir hacia la zona más oscura del cuadro. Esto explicaría por qué la cabeza está ligeramente desplazada hacia la izquierda del espectador, con respecto del torso. Más arriba se han hecho comentarios sobre la mirada, que parece observar al espectador o que, más bien, estuviera perdida o concentrada en algo que está fuera del cuadro y que no necesariamente es el mirante de la obra. Para algunos lectores, la mirada asemeja a la de un sujeto concentrado en algo impreciso en el vacío. La palidez general del rostro y de las manos muestra una piel delicada, limpia, tal vez muy pulcra, frágil, pero que se asocia a un estado enfermizo, lo que se complementa con la insinuación de las ojeras, especialmente la del ojo de la parte más sombreada del ros-

tro. Se suma a esto un detalle que parece subrayar el movimiento de un cuerpo relajado, a la merced de la fuerza externa que lo moviliza, y la dirección de tal movimiento: la manera fina y detallada con que flotan los cabellos en el lado derecho de la cabeza de la jovencita. En este lado del cuerpo cae la luz, con más intensidad, destacándose con ello los efectos dorados y la ligereza de las largas fibras capilares, así como las facciones de un sujeto que transita entre la infancia y la adultez.

Los objetos con los que tiene contacto el cuerpo y que son visibles al espectador son cuatro: el vestido, las rosas, la luz y una fuerza que produce un desplazamiento del cuerpo. El traje, con un delicado y detallado trabajo de elaboración pictórica, con pliegues de una admirable precisión y color, cae sobre el cuerpo humano e insinúa que la postura corporal no es simétrica o equilibrada. El vestido, por demás, que pareciera para una ocasión especial, de orden ritual, parece exceder el tamaño real del cuerpo de la adolescente, como si anticipara el crecimiento de esta o fuera un traje perteneciente a otra persona, más corpulenta, y a quien la joven ha substituido (¿al asambleísta ahora encarnado en el cuerpo de una jovencita para reencontrar, en las inmediaciones de la inocencia, el contacto espiritual del que habla el libro de proverbios?). El color del vestido resalta por el brillo de las sedas, del brocado y los delicados matices causados por los efectos de luz, de modo que, con respecto del color de los cabellos y de la piel (cara, cuello y manos), permite ver una unidad casi dorada, simbólica y de orden místico.

Las dos rosas están en botón, apenas inician una eclosión y reposan con el pecho de la niña; débilmente sostenidas, pero verticales y apoyadas en el vestido, sobre el regazo, coinciden con el corazón y con el eje o costura central del vestido, que no es recta, sino en la inclinación que contribuye a dar la sensación del movimiento descrito y la incómoda postura corporal. Si se retoman las figuras que indican el sometimiento del cuerpo a fuerzas internas y externas, es posible que se concluya que hay una tensión entre un movimiento del cuerpo hacia la derecha del espectador y otra fuerza que mueve el cuerpo hacia la dirección opuesta: el rostro y el cabello se dirigen hacia el lado de la luz, mientras que el resto del torso, especialmente la cadera, parece orientado hacia la zona más oscura. En medio de esta tensión, la mirada de la púber se mantiene en una especie de trance, en una de suma distracción o ensoñación con los ojos abiertos. La tensión de energías reflejadas en el cuerpo corresponde a tres órdenes diferentes:

- La oposición entre las proporciones naturales de la joven y lo que parece ser sobredimensionado, como si algunas partes del cuerpo fueran las de un adulto. Para algunos lectores del cuadro, esta es una forma de representar el paso del cuerpo de la infancia a la madurez, que es una fuerza de crecimiento y de vida contradicha por la palidez de la adolescente.
- La oposición entre la postura incomoda del cuerpo y lo invisible del soporte del mismo, por una parte, y la distensión corporal del cuerpo “abandonado” por el estado de trance de la figura femenina, lo que pareciera representar una oposición entre la realidad corpórea, por bella que sea, y aquello que constituye lo que convoca a la mirada de la púber.
- La oposición entre la luz y la oscuridad, como fuerzas exteriores entre las cuales el cuerpo se debate. La zona de luz es la que hace visible toda la obra, proporciona texturas y evidencia no solo la composición en general, sino también el movimiento del cabello que, en el caso de aceptarse el desplazamiento hacia la izquierda de la joven, sería producto de la inercia, pero en caso de que el cuerpo fuera atraído o imantado hacia la luz, el cabello tendría un valor más bien simbólico y no indicial del movimiento. Esta segunda operación discursiva parece más aceptable si se considera el estado de trance de la joven con respecto de algo que llega (la luz) o que la atrae (hacia la luz), como un hábito que destaca sobre el flamenco fondo oscuro.

Así, el cuerpo natural, bellamente frágil e inmaculado, que viola algunas reglas de la perfecta naturalidad, en tensión entre lo propio de la niña y mujer, entre la vida y la muerte, pero incómodo y apoyado sobre un objeto desconocido, que choca al espectador por la dimensión de las manos y por la manera de llevar el vestido, se abstrae con la mirada en un algo que no es preciso para el espectador, pero que adviene con la luz que moviliza energías invisibles cuyo efecto es evidente en partes del cuerpo. Fontanille explica que la manifestación discursiva del cuerpo actante depende de la envoltura del cuerpo:

La figura de la envoltura implica en general (i) una separación de dos dominios, uno exterior y otro interior; (ii) una disimetría entre el adentro y el afuera, de modo que el estatuto del adentro aparece como específico con respecto a aquel de todos los afuera posibles, y (iii) una organización de intercambios entre



el adentro y el afuera. Se distinguirá, entonces, en lo sucesivo: (1) la formación de la envoltura misma: esto es, la propiedad de *conexidad*, (2) su rol con respecto del Yo-carne que ella contiene (mantenimiento, distinción, pertenencia, cohesión entre partes, unificación): esta es la propiedad de *compacidad*; (3) su rol en las relaciones entre el interior y el exterior (regulación y polarización de los intercambios, selección axiológica, protección y destrucción): esta es la propiedad de *regulación* (filtrado y selección), (Fontanille, 2011: 92).

En este texto puede comprenderse que el Yo de referencia, manifestado en el cuerpo, cuenta con la envoltura que opera como una superficie de intercambio y de relaciones entre el cuerpo (el interior de éste) y el exterior. Esta envoltura conexas o ligada a todo el cuerpo que envuelve permite que este sea compacto y regule los valores en que se implica y es, además, la superficie de inscripción y el operador de la relación entre la expresión y el contenido. En el momento de la manifestación enunciativa del cuerpo, en el momento en que el cuerpo vivo (incluso el representado) expresa de sí mismo ante la mirada de otros, la envoltura se convierte en el lugar de las operaciones de desembrague, de expresión del Yo de referencia ante otras presencias. En este desembrague, en este proyectarse a otros:

- a. la envoltura conexas, ligada a todo el cuerpo que envuelve, se deforma (como en el caso de la mueca con que alguien le expresa a otro que padece) y también se pluraliza en diferentes formas de enunciación (gestos, movimientos, recursos expresivos, lenguajes, operaciones discursivas, huellas, etc.);
- b. la envoltura compacta, que mantiene como una totalidad a todo el cuerpo que envuelve, puede, en el desembrague, romper esta misma compacidad y mostrarse invirtiendo lo de adentro en algo manifestado o dado al afuera (como es el caso del grito, del gesto descontrolado, del lapsus discursivo, la mirada extasiada, etc.);
- c. la envoltura, que filtra y selecciona aquellos valores que puede aceptar y soportar, puede proyectarse sobre lo no propio; es decir, los valores que la envoltura ha seleccionado y filtrado pueden ser puestos en cosas diferentes al cuerpo, como en el caso de la mirada de la niña de *Ecclésiaste*, que traslada el objeto del éxtasis o del trance hacia el espectador del retrato.

En *Ecclésiaste*, se tiene, entonces, un cuerpo deformado por el crecimiento natural de la adolescente, las vestiduras y por el desplazamiento en tres direcciones opuestas: a) aquello que lo arrastra, por una parte, hacia la zona más oscura del cuadro, b) lo que lo atrae hacia la luz, y c) el lugar hacia dónde va la mirada que emana de un rostro receptor de luz, como si la mirada de la joven replicara (la luz y la energía que mueve el cabello) hacia lo que mira. Estas operaciones de representación plástica del cuerpo de la joven hacen que la mirada se descentre del yo para concentrarse en algo que está asociado a la luz, pero dirigida hacia el lugar del espectador, si este de deja implicar en la dirección de esta curiosa mirada, absorta, pero indudablemente viva. El cuerpo representado en el cuadro está, evidentemente, en un estado de éxtasis relacionado con una dinámica interna instaurada por el algo que contempla el personaje, que llega del exterior y causa la movilidad interna frente a la que no hay resistencia del cuerpo, sino ensimismamiento, como si el asambleísta del libro bíblico, encarnado en la belleza femenina, estuviera en un trance o situación extrema.

Este cuerpo enigmático puede consistir en la representación del sujeto que está en un ritual de paso, en el momento justo en que no está seguro de tener bajo su completo control la progresión hacia una lucidez relacionada con la iluminación del espíritu (no entendido este de manera cartesiana). Si parece que el cuerpo de la joven se debate entre la vida y la muerte, también sería aceptable la hipótesis de que la joven tiene un cuerpo en suspenso por causa de un descubrimiento que acontece en la contingencia del cambio, de la transformación.

Los efectos de luz y del cabello dotan al cuerpo representado de un aura que, usualmente, se comprende como un atributo del cuerpo, pero, en este caso (y esta no será la única subversión de valores en el cuadro de Muñoz) el cabello, la piel, el brillo del traje, la atención de la mirada están bajo los efectos de un aura que no es parte del cuerpo representado, sino que lo afecta. Este éxtasis, que en griego significa algo así como “estar fuera de sí”, corresponde a lo que en la teología mística se comprende como un elevarse en el universo y en la ignorancia con aquel que está más allá de toda esencia y de todo saber (Trémolières, en Marzano, 2007, entrada *Éxtase*). Es “saliendo de todo y de ti mismo, de manera irresistible y perfecta, que te elevarás en un puro éxtasis hasta el rayo tenebroso de la divina Esencia, habiendo abandonado todo y habiéndote despojado de todo” (Pseudo Dionisio Areopagita, citado por Francois Trémolieres en Marzano, 2007, entrada *Éxtase*).

Esta obra corresponde a una visión dualista: el espíritu aprisionado en la carne. No en vano Muñoz habla de una espiritualidad (encarnada), de un aliento invisible que anima y sorprende al cuerpo bello y lo hace más hermoso, incluso en ese trance que parece de muerte, más el cuerpo femenino, joven, inocente, vapuleado, más sensible a lo otro. El libro bíblico queda interpretado por la pintura no como la propuesta de una forma de vida epicúrea o materialista: la belleza carnal y transida encarna la espiritualidad, la tensión entre lo humano y lo divino, y deja de lado la concepción de la feminidad como simple instrumento del deseo carnal.

## **6. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CUERPO ENIGMÁTICO Y DEFORMADO POR EL ÉXTASIS**

En *Ecclésiaste*, el cuerpo que cuidadosamente ha sido convertido en un cuerpo enigmático por efecto de la deformación y el sometimiento a fuerzas diversas (internas y externas) es una forma de representar, desde una manifestación somática, una visión mística que, generalmente, se asume como una enfermedad mental en el extasiado que, frecuentemente, está inconsciente del resto del mundo material, incluso de sí mismo, y tiene la apariencia de estar muerto. Así las cosas, el éxtasis es una experiencia extrema del cuerpo, un abandono para dar cabida a un hallazgo de orden espiritual o a un fenómeno psíquico diferente a los de estados de conciencia habituales. Para esta situación, el cuerpo se prepara como para un ritual de paso, se acicala o se viste con ropas extraordinarias para cumplir con la exigencia del paso iniciático hacia la contemplación, que es un estado de conciencia particular sobre la existencia más colectiva que individual, como propone, por ejemplo, la investigación artística (técnicamente sofisticada) de la danza butoh, donde la animalidad del cuerpo es empleada para encarnar, tras experimentación y análisis de la vida encarnada, una conciencia que trascienda la mentalidad episódica y sea de orden comunitario.

El éxtasis es, en cierto sentido, una muerte iniciática, un paso hacia un nuevo cuerpo. Como expresara Marcel Mauss (1950), la sociedad occidental tiende a deslegitimar estas conductas y, entendemos, porque son una manera de construir una forma de conocimiento que desafía los excesos y la reificación de la apariencia. En el caso de la adolescente de *Ecclésiaste* sucede algo semejante a lo descrito por Santa Teresa de Ávila, en el Libro de la Vida (1588), cuando describía la *pena extática*, seme-

jante a la muerte física, pero deseada con el propósito de ver a dios: el alma se desprende del cuerpo y el dolor se hace tan excesivo que apenas es soportable, pero el martirio es preferible a todos los gozos.

La niña de *Ecclésiaste*, en una gran soledad, es una predicación del estupor, del éxtasis, de la condición extrema, anómala o excepcional de un cuerpo que hace parte de una sintaxis narrativa que trata de la construcción de la identidad del sujeto, más precisamente del momento en que la lucidez se revela de golpe, aunque el sujeto no la comprenda. Como en las prácticas deportivas extremas, como señala Le Breton (Marzano, 2007, entrada *Corps extreme*), una deformación permanente o pasajera del cuerpo es producto del sometimiento a una condición extrema, deseada y que conduce a la representación del cuerpo en las intermediaciones de un estado crucial o extático en el que se podría colmar una carencia. En un programa narrativo de búsqueda, el cuerpo representado parece exhibido en una especie de solicitud simbólica de la muerte para recuperar algo del sentido imperfecto de la vida.

Los problemas de coherencia, cohesión y congruencia en la construcción de la representación del cuerpo no son siempre ausencia de coherencia, cohesión o congruencia en el relato o en el discurso pictórico, sino efectos de extrañamiento que pretenden exponer una lectura crítica de un fenómeno del mundo. En el caso de la obra analizada, se ha podido evidenciar cómo el modelo semiótico del cuerpo propuesto por Fontanille permite explicar la semiosis encarnada, pero posibilita comprender también que las variaciones de los objetos y prácticas semióticas dan fuerza heurística al metalenguaje de la semiótica, sobre todo cuando esta reconoce que las aparentes violaciones a las reglas del modelo son formas de construcción discursiva que permiten que el interprete (el observador de la obra) sea conducido a un desafío de cooperación interpretativa no usual, pero no por ello menos importante.

Ambos ejercicios (el análisis no exhaustivo de *Ecclésiaste* y la confrontación de la representación del cuerpo enigmático con el modelo semiótico del cuerpo) posibilitan y abren diversos caminos de investigación, sobre todo a la hora de comprender las relaciones de los creadores y espectadores con los objetos artísticos y, en general, con los objetos que interpelan la cooperación interpretativa en el marco de la praxis enunciativa de las culturas. Los dos trabajos, el de Fontanille y el de Muñoz, buscan trascender la mentalidad episódica y la mentalidad mimética de la que habla Donald (2001) para dar lugar no solo al reco-

nocimiento de la compleja mentalidad simbólica, sino también a una mentalidad teórica o metacognitiva que da razón de cómo se construyen las interpretaciones de la relación del hombre con el complejo y angustiante mundo simbólico, que demanda, sobre la imperfección, la construcción permanente de sentido.

Bucaramanga, febrero 14, 2014.

### Notas

1. Los autores agradecen a la Universidad Industrial de Santander y reconocido por el apoyo financiero dado para el proyecto 5258, titulado “Representaciones del arte en prácticas discursivas de Bucaramanga”, desarrollado en el seno del grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO), avalado por el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (COLCIENCIAS), de Colombia.
2. Para evitar la extensión en este escrito, no se expondrán detalles cualitativos ni cuantitativos de la investigación, sino algunos resultados que justifican el asunto que se trata en este texto.
3. Harold Muñoz Rosales (venezolano, 1978) estudió artes plásticas en diferentes academias venezolanas y desde 2006 está radicado en París, Francia, donde realiza arte figurativo, con el tema recurrente de la mujer tratada con una técnica sofisticada para resaltar aspectos misteriosos, eróticos e idealizados de la belleza y de lo humano. En un blog de divulgación de imágenes de su obra reciente, aparece: *“La belleza para mí debe ser temible, quimérica, beatífica, totalmente humana y por lo tanto totalmente divina. Yo tengo una profunda necesidad de armonía y por esto busco siempre el equilibrio entre lo espiritual y lo efímero”* (MUÑOZ ROSALES, Harold entrevistado por Enkil UDLN. Harold Muñoz. Quimérica belleza. Disponible en línea, en la URL <[Http://www.enkil.org/2013/08/19/harold-munoz-quimerica-belleza/](http://www.enkil.org/2013/08/19/harold-munoz-quimerica-belleza/).
4. Estas afirmaciones fueron tomadas de conversación con el artista, en septiembre de 2013.
5. Las citas, en español, en este texto, tomadas de **Corps et sens** (2011), corresponden a una traducción española de los autores de este escrito y las páginas mencionadas refieren al texto original en francés.

### Referencias Bibliográficas

- CARDONA, Patricia. 1993 a. **La percepción del espectador**. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de la Danza José Limón, Ciudad de México (México).
- CARDONA, Patricia (guión y narración); José SORIANO (producción y edición). 1993 b. **La percepción del espectador (documental)**. Instituto Nacional de Bellas Artes, Videosfera y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de la Danza José Limón, Ciudad de México (México).
- DONALD, Merlin. 2001. **A mind so rare. The evolution of the human consciousness**. Norton, New York (Estados Unidos de América).
- FONTANILLE, Jacques. 2011. **Corps et sens**. Presses Universitaires de France, París (Francia).
- FONTANILLE, Jacques. 2008. **Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo**. Fondo Editorial Universidad de Lima, Lima (Perú).
- HUYS, Viviane, Denis VERNANT. 2012. **L'interdisciplinaire de l'art**. Presses Universitaires de France, París (Francia).
- JOVÉ, J. J. 2001. **Iniciación al arte**. Antonio Machado, Madrid (España).
- MARZANO, Michela. 2007. **Dictionnaire du corps**. Presses Universitaires de France, París (Francia).
- MAUSS, Marcel. 1950. **Sociologie et anthropologie**. Presses Universitaires de France, París (Francia).
- MITHEN, S. 2005. **Los neandertales cantaban rap**. Crítica, Barcelona (España).
- MUÑOZ ROSALES, Harold entrevistado por Enkil UDLN. **Harold Muñoz. Quimérica belleza**. En línea, consultable en la URL <http://www.enkil.org/2013/08/19/harold-munoz-quimerica-belleza/>
- NOTHOMB, Amélie. 2001. **Metafísica de los tubos**. Anagrama, Barcelona (España).
- POZO, Juan Ignacio. 2012. **Aprendices y maestros**. Alianza Editorial, Barcelona (España).
- ROSALES CUEVA, José Horacio. 2008. "Sábanas y chocolate. Cuerpo, placer y palabra." En: **Revista S**, vol. 2, pp. 177-190. Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga (Colombia).