

## **Cuerpo femenino en imagen o ritualización de la resistencia: una lectura semiótica**

*The image of woman's body or the ritualization of resistance: a semiotic reading*

**Arthur Freddy Fokou-Ngouo<sup>1</sup>**  
Universidad de Yaundé I - Camerún

### **Resumen**

La información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominante y preferentemente visual, con la progresiva inflación de la comunicación no verbal, en este caso, la comunicación visual. Así, en la presente reflexión se ha optado por focalizar la mirada sobre los aspectos socio-discursivos de la imagen de tapa de *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, *La rendición* de Toni Bentley y *El llanto de la perra* de Guillermina Mekuy, con el objeto de evidenciar cómo, a través de ella, el cuerpo de la mujer es instrumentalizado en arma de resistencia socio-cultural. Así, en base a la semiótica de la imagen, siguiendo sobre todo los presupuestos metodológicos de Roland Barthes, presentamos, pues, las fotos como un lenguaje; aparecen como mensajes o textos visuales, señalando respectivamente la terminología de Barthes y de Umberto Eco, de cara a transparentar las redes significativas subyacentes. Permite desenmascarar la tensión erótico-subversiva difuminada entre las líneas textuales, esto es, poner al día el halo connotativo que se desprende de la aparente naturalidad del texto visual. Dicho esto, este artículo contempla la imagen como un producto de resistencia social que puede develar estructuras de sentido, valores, jerarquías y modelos culturales. Por lo que las imágenes de tapa se tornan íncipits literarios, porque llevan en sí el significado entero de las novelas todavía cerradas.

### **Palabras clave:**

IMAGEN; EROTISMO; SUBVERSIÓN; SEMIÓTICA; ÍNCIPIT

### **Abstract**

The current literary context is giving more and more attention to the visual text, with the gradual inflation of non-verbal communication, in this case, the visual communication. Thus, in this reflection we have chosen to focus on the socio-discursive aspects of the cover image of *El cuarto mundo* by Diamela Eltit, *La rendición* by Toni Bentley and *El llanto de la perra* by Guillermina Mekuy, in order to show how, through it, the body of the woman is instrumentalized in weapon of socio-cultural resistance. Thus, based on the semiotics of the image, following above all the methodological assumptions of Roland Barthes, we present the photos as a language; they appear as messages or visual texts,

---

<sup>1</sup> Correo electrónico: arthur.freddy@yahoo.fr

pointing out the terminology of Barthes and Umberto Eco, respectively, with a view to transparency of the underlying significant networks. It allows to unmask the erotic-subversive tension diffused between the textual lines, that is, to bring up to date the connotative halo that emerges from the apparent naturalness of the visual text. That said, this article looks at the image as a product of social resistance that can reveal structures of meaning, values, hierarchies and cultural models. So the cover images become literary incipit, because they carry in themselves the whole meaning of the novels still closed.

**Keywords:**

IMAGE; EROTICISM; SUBVERSION; SEMIOTIC; INCIPIT

Fecha de recepción: 7 de Septiembre de 2019

Fecha de aprobación: 28 de octubre de 2019

## **Cuerpo femenino en imagen o ritualización de la resistencia: una lectura semiótica**

### **Introducción**

¿Por qué estudiar la imagen? En palabras de Zunzunegui (2010: 21), “la información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominante y preferentemente visual”. Asistimos a la progresiva inflación de la comunicación icónica. Por eso, no es casual el que se hable de *civilización de la imagen* para caracterizar con rapidez el universo comunicativo contemporáneo. Uno de sus puntos claves que se impone con fuerza es su carácter de inmediatez y confusión, su apariencia de reflejo especular de la realidad y de duplicación de ésta, que tiende a elidir la distinción entre realidad de la imagen e imagen de la realidad.

Ante tal crecimiento, se ha optado por focalizar la mirada sobre sus aspectos socio-discursivos. Hemos priorizado una aproximación a la imagen como signo social destinado a la comunicación, como *lenguaje*, dice Zunzunegui (2010). De modo tal que este artículo está de cara a des-encubrir las redes significativas subyacentes de las imágenes objeto de análisis. Así, se contempla la imagen como un producto social que puede develar estructuras de sentido, valores, jerarquías y modelos culturales (Emmanuel Garrigues, 2000). Esta información latente se torna *incipit literario*<sup>2</sup>, en este caso, ya que lleva

---

<sup>2</sup> Como sostiene Marcela Olarte Melguizo (2016), en literatura se denomina *incipit* a aquellas primeras oraciones de un texto en las que no hay elementos gratuitos o meramente decorativos, pues todo lo que aparece allí y también lo que fue omitido tiene un propósito manifiesto o que le será revelado al lector en el transcurso de la obra. La significación del *incipit* es doble: para el autor, es el lugar estratégico en el que se empieza a producir el sentido de la obra gracias a la información que allí se introduce, que va desde la naturaleza del texto hasta datos concretos sobre la historia narrada. El inicio del texto da pistas sobre la relación del autor con la tradición literaria, determina su estilo, el tema, la voz del narrador, los personajes y el contexto espacio-temporal; ofrece indicios sobre lo que vendrá a continuación e incluso puede revelar el final anticipadamente, arriesgando así que el lector no quiera saber el cómo y el porqué de ese desenlace. El *incipit* también puede incorporar algunas dosis de ambigüedad que generen incertidumbre; o ser el lugar de convergencia de varios planos narrativos, incluyendo una posible historia secreta, como referiría Ricardo Piglia (1997). La importancia para el lector radica, por su parte, en que es la entrada a un universo ficcional que implícitamente ha aceptado como tal, pero que continuará recorriendo, precisamente, si logra ser capturado por este puñado inicial de palabras. No en vano dice José Balza

en sí todo el significado de las novelas todavía cerradas.<sup>3</sup> Contemplar la ilustración de tapa de *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, *La rendición*

---

(1997: 63) que *el principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector*. El Diccionario de crítica genética del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (ITEM en francés) (2010) define al íncipit como *premiers mots d'un manuscrit, par référence à la locution latine « Incipit liber » (ici commence le livre) que l'on trouve au début de nombreux manuscrits du Moyen-Âge, ainsi que des premiers livres imprimés*. (“las primeras palabras de un manuscrito, por referencia a la locución latina “Incipit liber” (aquí comienza el libro) que se encuentran al inicio de numerosos manuscritos de la Edad Media, así como en los primeros libros impresos”). (La traducción es mía). Pero, ¿cómo determinar cuáles son esas primeras palabras?, ¿cuánto debe abarcar un íncipit?, ¿hay una extensión determinada? Contestar a estas preguntas supone establecer una acotación, noción que siempre ha estado ligada al íncipit, pues tanto el inicio como el final (*éxcipit*) de un texto suelen definirse como las dos fronteras de ese espacio ficcional que es la obra. No obstante, la crítica contemporánea, dice Andrea Del Lungo (2008), suele pensar que esas fronteras constituyen más una apertura que una separación, y si bien delimitan el texto, se trata de límites de doble sentido, abiertos, simultáneamente, hacia el texto y hacia el mundo; de espacios en los que se articula la relación entre la obra y su exterior (contexto, conocimiento, historia). Del Lungo (2003: 31) propone hablar del íncipit como umbral, no como límite ni frontera, pues éste no constituye “*une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indéfinie, de passage et de transition entre deux espaces, le «dehors» du monde réel et le «dedans» de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction*” (“un corte [interrupción] neto, sino más bien una zona, a veces indecisa, de paso y de transición entre dos espacios, el “afuera” del mundo real y el “adentro” de la obra, o en el caso de la novela, de la ficción”). (la traducción es mía). La siguiente definición de umbral, propuesta por Mircea Eliade (1998: 24), ilustra bastante bien aquello que es el íncipit: “el umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican”. Como se observa, el íncipit es una palabra de definición peliaguda y variada.

<sup>3</sup> Amparándose en Olarte Melguizo (2016), la acotación del íncipit ha sido y es una polémica sobre la que todavía no hay ningún acuerdo. Para algunos teóricos, como Duchet, se trata, estrictamente, de la primera frase (Del Lungo, 2003: 51); otros plantean que el íncipit corresponde a una unidad que va de la primera palabra hasta la clausura de la primera escena, pero no determinan dónde cortar; y otros, dice Del Lungo (2003), todavía no llegan a hacerse la pregunta. Para él, es “*nécessaire de prendre en considération une première unité du texte, dont l'ampleur peut être très variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture, soit formelle, soit thématique, isolant cette première unité*” (Del Lungo, 2003: 51). (“es necesario tomar en consideración una primera unidad del texto, cuya extensión puede ser muy variable; un posible criterio de corte es, en consecuencia, la búsqueda de un efecto de clausura o de una fractura,

de Toni Bentley y *El llanto de la perra* de Guillermina Mekuy<sup>4</sup> desde los planteamientos de la semiótica de la imagen puede resultar aventurado y pantanoso. La complejidad radica en la inextricabilidad del concepto de *imagen*, cuya semántica varía en función de su semiotopo<sup>5</sup> o del idiotopo<sup>6</sup> del intérprete, y en la casi ausencia de trabajos antecesores en este campo. Interrogarse sobre el significado del mensaje visual, involucra moverse dentro del marco de la estética de la recepción (Martine Joly, 1999: 69), a tenor de que insta a considerar las imágenes como un factor clave en la construcción del sentido socio-históricamente determinado del texto.

## 1. ¿Qué es una imagen?<sup>7</sup>

---

sea formal, sea temática, que aísle esa primera unidad”). Así, algunos criterios de delimitación posible serían: a. una indicación del autor de tipo gráfico (fin de un párrafo, inserción de un espacio en blanco); b. la presencia, en la narración, de efectos de clausura o paso a otro tipo de discurso; c. paso de una narración a una descripción, y viceversa; d. paso de un plano narrativo a uno discursivo, y viceversa; e. cambio de voz o de nivel narrativo; f. cambio de focalización; g. final de un diálogo o de un monólogo; h. cambio de temporalidad o de espacialidad. En este estudio, vamos más allá, considerando la imagen de portada como íncipit, empalmándose con Eco (1979) que la llama *texto visual*.

<sup>4</sup> Esta selección no es casual. Se empalma con Suarez (2007: 462-463), cuando advierte, hablando de las imágenes, que deben tener estructuras mínimas de sentido [y] materiales [que pertenecen] a un mismo estatuto teórico, es decir, que su naturaleza sea similar (mismo autor o periodo o lugar, etc.: son tres novelas femeninas, quizás feministas y abarcan el mismo periodo de producción, 1988, 2004 y 2005, respectivamente).

<sup>5</sup> Hablando del semiotopo del texto, se trata de “todos los elementos que tienen que ver con el campo semiológico dentro del cual se inscribe el texto: el campo lingüístico, retórico, los géneros literarios, sus relaciones con la tradición, con las series culturales, con otros textos, con otras producciones artísticas, etcétera. El texto mantiene, con todos estos elementos, relaciones específicas que lo definen” (Ezquerro, 2008: 24).

<sup>6</sup> El *idiotopo* es el conjunto de “los elementos vinculados al productor del texto, que le son propios, y que definen sus relaciones al texto: circunstancias biográficas, peculiaridades psicológicas, situación socio-histórica, motivaciones, etcétera” (Ezquerro, 2008: 23). Existen dos tipos: el idiotopo del productor o *alfa* (A) y el del observador u *omega* (Ω).

<sup>7</sup> Por las limitaciones que impone un artículo, no vamos a presentar exhaustivamente la definición de la palabra imagen. Sólo elegiremos trozos que pensamos caudales para su comprensión. Para ello, véanse a Santos Zunzunegui (2010), Martine Joly (1994 y 1999), Lorenzo Vilches (1984), Abraham Moles (1981), Charles Sanders Peirce (1978), Roland Barthes (1964), entre otros teóricos.

La información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominante y preferentemente visual. Mitchell<sup>8</sup> (1994) habla de *the pictorial turn*, es decir, el giro de la imagen (Guasch, 2003: 10).

El concepto de *imagen* es tan utilizado que parece un trabajo peliagudo darle una acepción simple, abarcadora de todos sus sentidos. En efecto, “¿qué tienen en común un dibujo infantil, una película, una pintura rupestre o impresionista, un grafiti, un afiche, una imagen mental, una marca?”, plantea Martine Joly (1999: 17) ante lo errático que representa un intento de aproximación a la palabra *imagen*. Lo que más impacta es que, pese a esta discontinuidad significativa, la entendemos más o menos. De modo global, una imagen indica algo que se vale de ciertos rasgos visuales y depende de la producción de un sujeto. Imaginario o concreto, como asevera Joly (1999), la imagen pasa por un enunciador que la produce y un enunciatario que la lee e interpreta.

Del latín *imago*, la imagen es: 1. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. 2. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. 3. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. 4. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en las monedas en enjambres furiosos (Diccionario de la Lengua Española (23ª edición), 2014).

Esta definición sigue exhibiendo la inextricabilidad que representa la palabra *imagen*, avanzando muchas acepciones, de las que sólo hemos sacado cuatro. Frente a este embrollo definicional, preguntamos: ¿qué es realmente? Para María Moliner (1998: 90), la imagen es:

1. representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc. 2. Figura de objeto formada en espejo, una pantalla, la retina del ojo, una placa fotográfica, etc. 3. Esa misma figura recibida en la mente a través del ojo. 4. Representación figurativa de un objeto en la mente.

---

<sup>8</sup> Mitchell es uno de los primeros teóricos de la *Cultura visual* o de los *Estudios visuales*, que da mucha prelación al análisis social de las imágenes (Guasch, 2003).

También en Moliner, encontramos las palabras *representación* y *figura*. Por tanto, parafraseando a Zunzunegui (2010), se abre la noción de imagen a campos semánticos tan dispares como discrepantes: ojo, retina, mente, espejo, figura, pantalla, representación. Esto induce que una teoría de la imagen tiene que tomar en cuenta esas distintas realidades, produciendo un conjunto sistematizado de ideas en torno a ellas.

Nos dan a ver los términos *representación* y  *semejanza* que la imagen no significa lo que muestra, sino que significa lo que interpreta el oyente, ya que el primerizo cometido de la imagen no es mostrar, sino más bien significar, pasar informaciones, o simplemente intercambiar. El dibujo o la foto que aparecen son sólo procedimientos metafóricos que posibiliten conseguir un mensaje final, verdadera meta de lo expresado visualmente.

Para Platón, las imágenes son, primero, las sombras, luego los reflejos en las aguas o en la superficie de cuerpos opacos, pulidos y brillantes y todas las representaciones de este tipo (Joly, 1999: 17). Así aparece la imagen como un *segundo objeto*, en relación con otro que representa según unos códigos socioculturales.

Para Aristóteles, la imagen es una ayuda o herramienta que edifica, educa y conduce a la episteme. De modo que para la tradición clásica, *imagen* remite a *representación, reproducción, reflejo*.

Análogos significados derivan de su etimología (nace del latín *imaginéin* acusativo de *imago* e icono del griego *eikón*) y consolidan las ideas de *representación, reproducción y semejanza*. Ahora presentemos una aproximación descriptiva al término imagen (Moles 1981: 20).

Barthes (1964) define la imagen como una *representación* analógica, esto es, la *copia* de algo. El título *Retórica de la imagen* en sí aparece muy revelador y llamativo. La retórica es el arte de la elocuencia y la persuasión. Se trata de una teoría de la argumentación. La retórica remite a un discurso, esto es, al mecanismo de funcionamiento de los textos visuales. Verdad es que la propuesta en su tiempo resulta embrionaria y tímida, pero entiende sin embargo el término de retórica bajo dos acepciones cardinales: como modo de persuasión y argumentación –*inventio*–, y en términos de estilo –*elocutio*–. El *inventio* enlaza la connotación, es decir, un discurso latente. De esta forma, Barthes conceptualiza y formaliza la lectura simbólica de las imágenes, que quedan atrapadas, todas, en el proceso de significación. Esta sistematización retórica de la imagen no es la exclusividad de la comunicación visual ni lingüística. A través de este alegato, Barthes (1964) transparenta la naturaleza fundamentalmente signíca de la imagen.

Michel Tardy (1969), enlaza la imagen y el mundo real o imaginario. Hablar de relación entre imagen y realidad, es también referirse al carácter representativo de la imagen, basada en una *semejanza* o *analogía* entre denotación y connotación. Así, la imagen sería una especie de memoria comunicativa e informativa que permite visualizar lo real a través de la representación. En este aspecto, Tardy (1989) converge con Paul Strand (citado por Vilches, 1984: 14), cuando advierte que la fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real.

Dicho esto, aparece nítido que la imagen tiene definiciones tan proteiformes como heterogéneas y discontinuas. Pero, pese a esta diversidad y a la evolución histórica de la palabra, surge una idea principal: la *representación*. No obstante ¿qué es?

Del latín *repraesentatio - repraesentationis*, capacidad de exponer un tema vívidamente (término originalmente usado en Retórica), la representación es la acción y efecto de representar, esto es, hacer presente algo con figuras o palabras, referir, sustituir a alguien, ejecutar una obra en público (Pérez Porto y Merino, 2010). Por tanto, puede tratarse de la idea o imagen que sustituye a la realidad. En tal sentido, la representación remite a una puesta en escena, ya sea con motivos estéticos, de entretenimiento o de otro tipo. En el ámbito del teatro es donde de manera más frecuente se habla de representación con este significado que ahora hemos mencionado. Para la RAE (2014), el término representación aparece proteiforme: 1. Acción y efecto de representar. 2. Imagen o idea que sustituye a la realidad. 3. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación. 4. Cosa que representa otra. En estas acepciones relacionadas con la palabra representación, se mantiene una idea fija: la de sustitución. Así, en la representación, la realidad figurativa presente involucra una realidad de segundo grado, realidad cuya lectura se yerga de forma subyacente.

Además, para Zunzunegui (2010: 57), representar se identifica con evocar por descripción, retrato e imaginación, con situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos, etc. Si nos atenemos a la *descripción*, Joly (1999: 80) la define como la *transcodificación* de las percepciones visuales al lenguaje verbal. Así, el lexema código aparece en *transcodificación*, que es un proceso sistematizado que participa de la adquisición de sentido.

Gombrich (1951), en su caso, altera el método de aproximación a la imagen y propone un camino diferente. En efecto, desvela cómo el meollo factor de la representación no está en la relación de semejanza que se establezca entre el objeto y su representación, sino en que ambos cumplan una función homóloga: la sustitución, anterior, lógica e



históricamente al retrato –semejanza– y donde la creación precede a la comunicación. Así, la representación no es analógica, sino sustitutiva.

Dicho esto, esta sucinta recopilación ha permitido percatarse de que, desde su etimología hasta bien entrado el siglo XXI, la *imagen* se refiere casi siempre y de forma unánime a la *representación* y *semejanza*, de modo que detrás de una determinada imagen, sea cual fuere su naturaleza, se esconde una connotación que merece la pena ser estudiada. Sin embargo, la imagen que nos compete aquí es la foto. No es sólo un proceso científico de fijación de imágenes, sino “una manifestación que, por su extraordinaria capacidad de cortar la realidad en milésimas de segundo, puede cargar consigo una serie de contenidos culturales sujetos de ser analizados por la sociología” (Suarez, 2007: 453). La foto es una herramienta de exploración de la sociedad (Becker, 1974). Bourdieu (1979: 42) la conceptualiza como un *hecho social*, esto es, como una simple *cosa* que no debe ser vista en *sí misma y por sí misma*, sino como el resultado de una agrupación que ocupa un determinado lugar en la estructura social. De esta manera, la imagen/foto habla, habla un lenguaje sólo perceptible por quienes tienen la capacitación epistemológica necesaria, quienes detienen unos códigos culturales adecuados como para esclarecer su lado natural y equívocamente silenciado.

## **2. Imagen y semiótica**

### *2.1. Origen y definición de la semiótica*

Nos da a entender el apartado anterior que un enfoque teórico de la imagen ayude a comprender su idiosincrasia. En realidad, basándose en los distintos aspectos de la imagen, varias teorías afluyen para abordarla: la retórica, la psicología, la informática, la psicología, etc. pero pensamos la crítica semiótica<sup>9</sup> más adecuada. Nos ayuda a dar fin a este desbarajuste y nos permite ir más allá de las categorías funcionales de la imagen. Recordemos con Foucault (1966: 44) que la semiología es “el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los instituye como signos, conocer sus vínculos y las leyes de su encadenamiento”. Nos permite incorporar todo cuanto existe en un proceso sígnico, en base a que somos seres socializados que interpreten al mundo natural o cultural. En las ciencias humanas, es la semiótica de factura reciente. Surgió a comienzos del siglo XX y no cuenta entonces con la

---

<sup>9</sup> En el marco de este trabajo, usaremos de modo indistinto la semiótica y la semiología.

legitimidad de las disciplinas más antiguas como la filosofía, y menos aún la de las ciencias “duras” como son las matemáticas o la física. La filiación histórica y la justa localización del enfoque semiótico contemporáneo nos conduce a la obra de dos pensadores de finales del siglo XIX y principios del XX: Saussure (1945) y Peirce (1974): en ellos residen el armazón de una teoría sin la cual el desarrollo de la semiótica tal como la estudiamos hoy sería inexplicable. Para recordar, consigna Saussure (1945) que la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por eso se asimila a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Así pues, topamos con una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social y que ingrese en la psicología social, y por consiguiente en la psicología general: la *semiología* (del griego *signo*). De corte europeo, esta ciencia se ocupa de los signos que tienen un aspecto particular y no lingüístico. Además, privilegia el análisis de los signos estructurados en sistema.

Peirce (1974), en su caso, concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de *semiótica*. Sus sujetos no son necesariamente sujetos humanos, sino tres entidades semióticas abstractas. “Por semiosis, entiendo una acción, una influencia que sea, suponga una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (Eco, 1985: 45). Así, la semiótica peirceana es una ciencia completamente autónoma que estudia todos los signos, sobre todo los signos en situación. Desde esta acuñación, la contemplación de todo hecho cultural, como signo ha ido afianzándose. Y la *imagen/foto* ingresa en este repertorio.

### 2.1 La imagen como signo

Opinan muchos críticos que la imagen es intrínsecamente signíca. Subraya Barthes (1964) que la imagen pura funciona en verdad como signo, o como *conjunto de signos*. Del mismo modo, advierten Greimas y Courtés (1982: 214) que puede considerarse la imagen como “una unidad de manifestación autosuficiente, como un todo de significación, susceptible de análisis”. Así, la representación discrepa de la significación. Eco (1985) afianza este punto de vista. Asegura que no hay percepción que no sea significativa, esto es, no hay imagen que no signifique otra cosa. En esta medida, aparece la significación como un proceso subyacente a toda comunicación, verbal como no (Eco, 1979). Siendo la comunicación visual una herramienta no verbal que rige a un enunciador y un enunciatario, ingresa también en el proceso de significación propio de la semiosis, y por eso se constituye en signo

de forma irreversible. Peirce (1978) contempla la imagen como una subcategoría del icono, que es una categoría de signos cuyo significante tiene una relación analógica con lo que representa. Sin embargo, se distingue distintos tipos de analogía e iconos que son, entre otros, la imagen propiamente dicha, el diagrama, la metáfora o metonimia. Entonces, se parece la *imagen* al icono que mantiene una relación de semejanza cualitativa entre el significante y su referente. Desde luego, la definición peirceana de la imagen no corresponde a todos los tipos de iconos –porque se desliza únicamente en el marco visual, mientras que hay icono auditivo, como el galope de un caballo o una grabación– sino que se corresponde bien con la imagen visual que es un signo icónico. Y a partir del nacimiento de la semiótica de la imagen hacia mediados del siglo XX, se convirtió la imagen en representación visual.

Dicho esto, una imagen es un signo o conjunto de signos babélicos distribuidos en un espacio cerrado. Suele aparecer como un todo, por construcción o convención, teniendo un significado global. Así, sea cual fuere su naturaleza, una imagen es, ante todo, *algo que se asemeja a otra cosa* (Joly, 1999: 44). Dicho esto, sea cual fuere el grado de realidad, queda la imagen una representación de ésta, que nos compete interpretar por medio de un análisis metodológico sumamente estructurado.

### **3. La imagen, entre construcción y lectura-análisis**

Advierte Joly (1999: 55-56) que “no hay método absoluto para el análisis [de la imagen], sino elecciones para hacer, o para inventar, en función de los objetivos”. En este caso, convocamos el método elaborado por Barthes (1964). Además, reconoce que describir una fotografía es un acto que necesita paciencia y prudencia, y constituye un metalenguaje. Nos propone, el crítico francés, una aproximación lectora a la imagen que abarca los diferentes signos y mensajes que la estructuran.

### 3.1. El mensaje literal: la denotación

*Signos figurativos/icónicos*  
*Pintura*

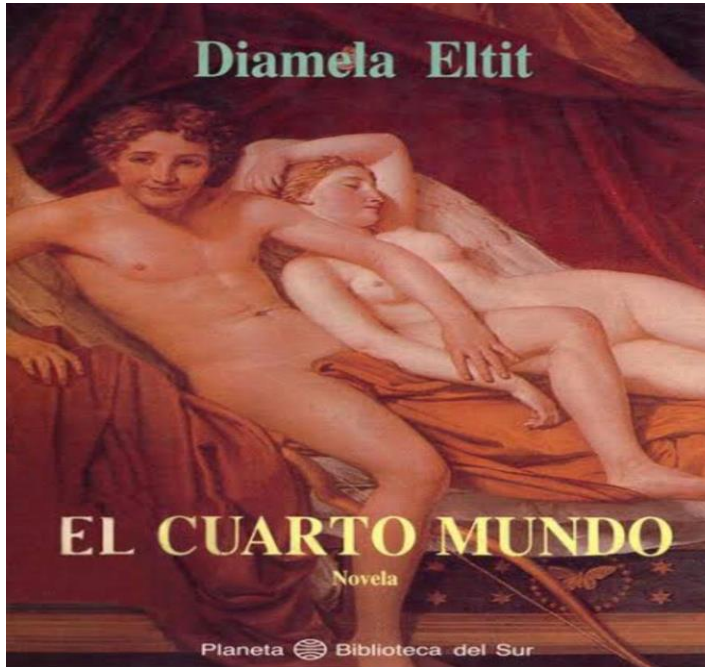


Imagen 1: Recuperado de <https://www.buscalibre.com.mx/libro-el-cuarto-mundo/9789562475686/p/4625483>

*El cuarto mundo* es una obra finisecular publicada en 1988 durante el pinochetismo. En aquel periodo de inestabilidad sociopolítica, la censura literaria era férrea, por lo que fue publicada en Argentina.

La primera de cubierta es una pintura.<sup>10</sup> Se compone de un conglomerado de signos. Hablando de los *signos figurativos/icónicos*,

---

<sup>10</sup> Esta pintura de la portada de *El cuarto mundo* corresponde a la obra *Cupido y Psiqué* (1817) de Jacques Louis David (pintor francés, 1748-1825). Esta obra, de factura neoclásica, está inspirada en el mito de la antigüedad tardía de Cupido y Psiqué. (Recuperado de:

<https://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-7YN5YM>). No obstante, si bien esta pintura corresponde a ese mito, en el marco de este trabajo, no lo tenemos en cuenta. Aquí, es cuestión de analizar (la forma y el fondo) la pintura y contactarla con la historia novelesca, amparándose en los estudios de Goffman (1976) y otros sobre el análisis de las imágenes. En otras palabras,

la foto está compuesta de un hombre y una mujer jóvenes, desnudos y medios tumbados en una cama a ruelas, que ocupan una postura preeminente en la disposición estructural de la pintura.

El hombre alado y más bronceado, con pelos pelirrojos largos y rizados, simétricamente dispuestos de una y otra parte de la cabeza, tiene una postura más centrada con respecto a la mujer. Tiene los dos ojos abiertos, mirando, de manera firme y con una liviana sonrisa. Entretanto, tiene las piernas entreabiertas, con el sexo velado por una sábana de color anaranjado. La pierna derecha, media tendida, es decir, doblada a nivel de la rodilla, forma un ángulo obtuso a contracorriente hasta tocar al suelo. En cuanto a su pierna izquierda, está completamente sobre la cama; la parte superior, el muslo, dibuja un ángulo casi derecho con la parte inferior de la pierna, a tenor de que hay una flexión en la rodilla. Además, dicha parte superior toca, sobre un largo perímetro, el vientre de la mujer, hasta terminar su carrera a nivel del pubis. Respecto a sus brazos, también están abiertos; su brazo derecho constituye un apoyo a favor del que conserva su postura media alargada en los bordes de las camas, mientras su mano izquierda está depositada sobre la mujer tumbada al lado suyo. Forma, su brazo izquierdo, una especie de arco externo, donde el codo está sobre el pecho de la mujer, la mano y los dedos están sobre su muslo derecho y el brazo derecho de la mujer respectivamente.

En lo que a la mujer respecta, está tumbada al lado del hombre, sobre su ala izquierda de color blanco. Su cuerpo es más blanco que el del hombre, y se parece al color de sus alas. Su cabeza, redonda, tiene pelos morenos muy largos y lisos, que van desde la cabeza hasta la espalda. Está volteada livianamente a la izquierda, rodeada por su brazo izquierdo que tiene un papel de respaldo. Además, sus dos ojos están cerrados, junto con su boca. Del otro lado, su brazo derecho está tendido sobre el muslo izquierdo del hombre, de tal modo que ambas partes forman una especie de cruz. Un poco arriba, el codo casi está a nivel del sexo masculino, encubierto por la sábana anaranjada. El bajo de su cuerpo, a partir de la cintura, está acostado sobre el perfil entrante en relación al hombre, dejando las nalgas expuestas al aire fuera, con las piernas bien cerradas, formando una uve con la parte arriba del sexo.

---

pasaremos por alto el mito ancestral (análisis diacrónico) a que se refiere la pintura para hacer hincapié en el análisis sincrónico de sus signos figurativos y plásticos, los mismos que recelan significados que se relacionen con la trama narrativa. Además, nuestra elección es afianzada por la selección realizada sobre la pintura mítica de Cupido y Psiqué. En efecto, la portada no abarca completamente la pintura de Louis David. Hay partes quitadas, quizás de forma intencional. Esa omisión puede denotar significado enmascarado (lo comprobaremos a continuación, en la nota 11).

Estos cuerpos humanos desnudos del hombre y de la mujer representan signos figurativos, que son elementos más preponderantes y centrales. Ocupan las tres quintas partes de la foto. Además, tenemos una sábana cálida de color rojo, muy larga y arrugada que casi los envuelven, porque la cama, en cuanto a ella, es a ruelas. Otro elemento es un arco dorado, respaldado en la cama, pasando por el interior de las piernas del hombre en forma lateral.

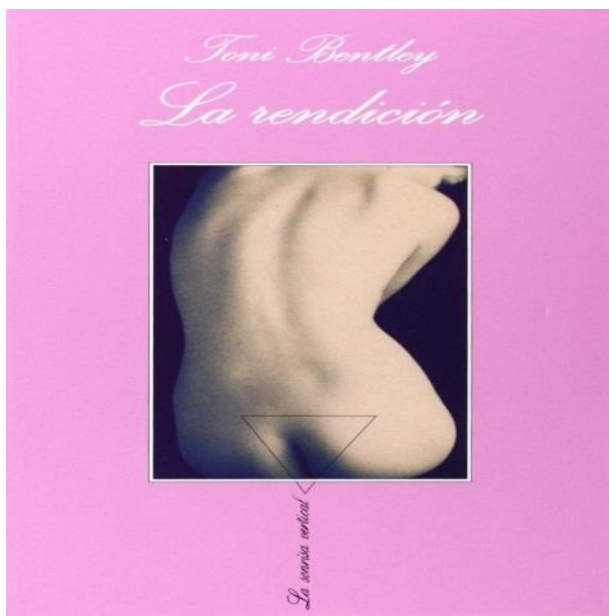


Foto 1(1) Recuperado de <https://www.buscalibre.com.mx/libro-la-rendicion-the-surrender-unas-memorias-eroticas-an-erotic-memoir/9788483830093/p/1957706>

La rendición (2004) es una novela de principio del siglo XXI. Forma parte de una serie de novelas de la misma autora que abundan en parecido tema del erotismo.

La tapa es una fotografía. Los *signos figurativos* que aparecen son: se distingue la parte atrás o el verso de un cuerpo femenino totalmente desnudo. De arriba abajo, se deslizan una cabeza volteada hacia atrás, que deja aparecer sólo el ojo derecho mirando hacia abajo; luego, sin dejar escapar el cuello, va directamente una espalda un poco retorcida del lado izquierdo, y que forma, con los hombros y la parte superior de los brazos, junto con la parte externa de las nalgas, una uve en orden normal. Parece que los brazos, velados casi totalmente por la espalda, estén cruzados o colgados delante, y dos indicios nos permiten

creerlo: el primero es el brazo superior derecho que dibuja, desde el perfil, una uve con la espalda y las nalgas; el segundo es el carácter destacado de los huesos de la espalda, que se realiza únicamente cuando las manos se acercan, hasta colgarse sobre el vientre con los codos reunidos. Las últimas partes que aparecen abajo, emplazados entre el inferior de la espalda y la parte superior de los muslos, son las nalgas, con una anáfora puesta sobre la línea de demarcación de éstas. Además, su naturaleza relajada, esto es, no replegada sobre sí misma nos comunica que la mujer no está sentada, sino que está arrodillada, con las nalgas en posición “libre” hacia atrás. Quiere decir que toda la parte superior del cuerpo, es decir, a nivel de los riñones está doblada hacia delante, esbozando una postura no alejada de la de un animal que se desplaza a cuatro patas. Esta descripción, la complementa y afianza la imagen de la versión francesa:

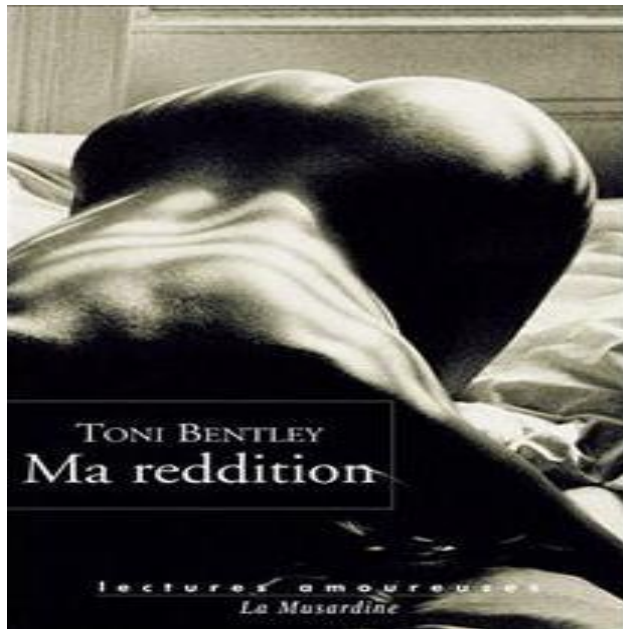


Foto 1(2). Recuperado de [https://static.fnac-static.com/multimedia/FR/Images\\_Produits/FR/fnac.com/Visual\\_Principal\\_340/8/8/1/9782842713188/tsp20120923072408/Ma-reddition.jpg](https://static.fnac-static.com/multimedia/FR/Images_Produits/FR/fnac.com/Visual_Principal_340/8/8/1/9782842713188/tsp20120923072408/Ma-reddition.jpg)

Esta fotografía aclara la postura *a cuatro patas* de una mujer montada en una cama, que nos revela, sin tapujos, todas sus partes más íntimas. En efecto, con su *culo* en el aire, dicha mujer expone todas sus partes genitales, esto es, sus dos nalgas, su vagina, y sobre todo su ano, que en pos de esta postura, queda más destacado y dilatado.



Foto 2(1) Recuperado de [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51ZQoP7pTIL.\\_SX332\\_BO1,204,203,200\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51ZQoP7pTIL._SX332_BO1,204,203,200_.jpg)

El llanto de la perra (2005) es una obra de principio del siglo XXI, y forma parte de una trilogía, junto con Tres almas para un corazón y Las tres vírgenes de Santo Tomás. Mekuy la publica en Barcelona, debido a la situación de incertidumbre sociopolítica en su país, que culmina con un pronunciamiento en 1979.

La portada es una fotografía. Los *signos figurativos* que se deslizan son: la cara redonda de una mujer negra; el exterior de sus ojos, junto con sus cejas y pestañas fruncidas simétricamente, están decorados de un maquillaje negro profundo; el interior, constituido de un esclerótico blanco y de una pupila negra, convierten su mirada en algo penetrante. Su nariz, chata, desliza el camino a una boca firme con los labios bien tapados que no dejan filtrar luz alguna, fragmentados de un rojo vivo, coloración cálida. De una y otra parte, de esta cara sonriente, se deslizan pelos negros, no peinados y alborotados que, en su carrera, velan un tanto el ojo derecho, agudizando el centelleo de la mirada. Debajo de la cabeza, tenemos el cuello y la parte arriba del pecho que son desnudos, y se valen de los largos pelos negros como si de un escudo se tratase, dejando la cavilación ir hasta regiones más profundas, para probar a imaginar el acondicionamiento del cuerpo de abajo. Además, para complementar la descripción, convocamos a la



cuarta de tapa que representa la continuación de la foto. Aquí va entrecruzada con la primera:

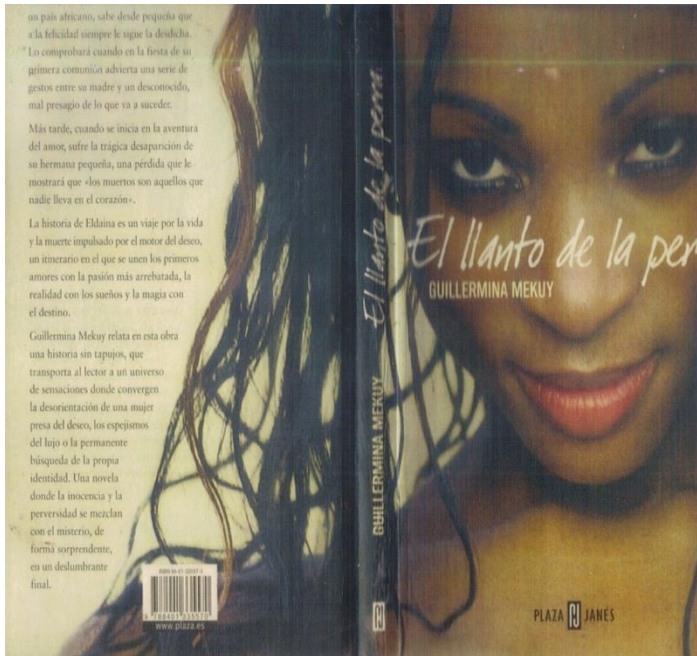


Foto 2(2)

Como se observa, la cuarta de cubierta está para complementar la construcción figurativa de la foto. Tiene, más bien un papel de complementación donde termina la carga semántica de toda la imagen. En ella, aparece una visión más neta de la de-estructuración de los pelos negros, ya que la configura, a 80 por ciento, su cabellera alborotada que termina su trayectoria sobre un hombro derecho desnudo.

### *3.2. Signos plásticos/decorativos*

Signo plástico no específico (Cadet y al., 1990), el *color* se subsume en la decoración estética de la imagen, para complementar a las figuras.

En la *pintura*, hay un conglomerado de *colores*. Los cuerpos del hombre y la mujer discrepan. El del hombre es dorado, más o menos anaranjado, como si acabara de broncearse, mientras que el de la mujer es blanco, y enlaza con la nieve. Las alas del hombre son blancas también. Se nota la preponderancia del rojo/rojizo en el trasfondo, Las sábanas son rojas con el revés anaranjado. El arco es de oro, como el

bajo de la cama y una mariposa rodeada por un gran número de estrellitas, junto con seis un poco más grandes. Los colores, los agudizan un alumbrado medio claro/oscuro, aunque las extremidades superiores e inferiores son negras.

En la foto 1(1), aparece un fondo negro que envuelve enteramente a la mujer blanca y desnuda. El color blanco es asimétrico, en vista de que tiene dos tonos que escinden la espalda: el claro del lado izquierdo y el oscuro del derecho. La foto 1(2) afianza esta argumentación. Los colores que la conforman son el negro y el blanco. Las sábanas son blancas, mientras que el fondo de la imagen es negro. Además, sobre la espalda de la mujer “a cuatro patas”, hay un disfraz luminoso claro/oscuro que proviene de la luz del día, lo que nos hace pensar que la mujer está de espalda a una ventana.

En Mekuy, el negro/marrón es prevalente. Abarca todo el cuerpo de la mujer, pero de manera asimétrica y disforme. En la parte delantera de la cara –frente, cejas, pestañas, párpados, ojos, etc., la parte de frente de las mejillas, la nariz (nivel superior externo) parte en la que culmina tal disformidad, la boca (labios superior e inferior que de un rojo vivo son), y la barbilla–, señalemos que la uniformidad del color se rompe. Resplandecen partes más que otras, que están oscurecidas –perfil de las mejillas y cuello–, a tal punto que el artículo *de* del título de la novela –*El llanto de la perra*– casi no se distingue. Parecida disformidad del color se lee en la parte de frente del pecho, que es mucho más radiante. En cuanto al fondo de la imagen, lo compone un color blanco iluminante, diferente del esclerótico del ojo. Tal fondo se percibe en pos de la brecha que deja escapar el perfil derecho de la cara y los pelos.

Otros signos de la plasticidad no específica de la imagen son la *forma*, la *espacialidad* y la *textura*. Las *formas*, rectas y rectángulas, se dan en una simetría aplastante. En cuanto a la *espacialidad*, abunda también en una conformidad visual. En las imágenes 1 y 2, se realiza un *zoom* sobre las figuras. Se postergan los bordes que son miniaturizados hasta casi invisibilizarse. En la foto 2(1), los bordes son totalmente inexistentes; la figura de la mujer ocupa toda la imagen. En este caso, se ha insistido en la mujer que borró las fronteras naturales de la foto, tornándose borde sí misma. En lo tocante a la *textura*, alumbrada también por su simetría. Las imágenes 1, 2 y 3 se constituyen de pieles humanas desnudas, finas y lisas como elemento caudal. Luego, la estructuran las sábanas, que se caracterizan por su dulzura y su naturaleza lisa y esponjosa, de igual modo que las alas (*pintura*).

El *marco*, como el *enfoque*, se subsume en la plasticidad específica de la imagen que obedece a antojos individuales de autores. El *marco* acota normalmente a la foto, dándole su naturaleza de

representación, que difiere de una imagen real. Es una frontera física. El *enfoque*, en su caso, suele confundirse con el marco, cuando discrepan por completo. En la *pintura*, se trata del plano general. El decorado y el entorno se entrecruzan con los personajes para configurar la foto en su totalidad. En *las fotos 1 y 2*, se trata del primer plano. Centra la atención del espectador sobre una cara, expresión, un determinado objeto, etc. En la *pintura*, el rostro de la mujer invade la mirada y constituye, por sí solo, en torno a 80 a 85 por ciento de la superficie total del marco artificial. En la foto 1(1), la imagen de la parte versal superior del cuerpo desnudo de la mujer centraliza toda la atención, a tenor de que ocupa los 95 por ciento de la foto, dejando sólo transparentar el negro del trasfondo. Cosa similar ocurre en la foto 1(2), donde el cuerpo femenino se impone a los demás.

El *ángulo de vista* es también un elemento constitutivo de la plasticidad de la imagen. Discrepa en las tres fotos. En las imágenes 1 y 3, nos topamos con un ángulo normal o frontal, dado que los elementos constituyentes están en el mismo nivel que el lector. Así, hay una simetría y conformidad entre las miradas del artista y de la audiencia. Sin embargo, en la foto 1(1), el ángulo es picado, en vista de que el lector ve, desde arriba, a la mujer arrodillada. Apuntalamos esta postura por la foto 1(2), que des-encubre inequívocamente el arrodillamiento de la mujer de la foto. La *composición* es el último constituyente de la plasticidad específica. Se destaca por su prevalencia y sobre todo por su uniformidad en las tres fotos. Así, la es axial, esto es, de frente. Los elementos figurativos del mensaje visual se emplazan en el centro de la mirada del lector.

No obstante, las imágenes no van acompañadas de un signo lingüístico que suele complementar o fijar su sentido. El título aquí enlaza las novelas enteras cuyas imágenes constituyen una especie de umbral. Por eso, le hacemos caso omiso.

#### **4. Signo y significado: la connotación**

En palabras de Barthes (1998: 67), “la foto tiene funciones que hay que encontrar, que son informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas”. Así, detrás de sus formas naturalizantes, es hora de exaltar su tensión sociocultural implícita.

##### *4.1. Del incesto: la pintura de El cuarto mundo*

La aparente naturalidad de esta pintura enmascara un significado que puede ser su real meta. ¿Qué sería tal significado? En la mitología greco-romana, el hombre alado y más bronceado, con pelos

pelirrojos largos y rizados, se asimila a Eros griego y a Cupido romano. Pasa a ser considerado como el dios del amor entre los dos sexos, hijo de Afrodita, quien lo utiliza para ejercitar su poder universal en el cielo y sobre la tierra. Se lo representa siempre como un muchacho hermoso en los umbrales de la juventud, con alas de oro y armado con un arco y una aljaba llena de flechas, y sin la posibilidad de errar con ellas. Es Eros el cupido del amor entre los sexos; lo puede todo en el universo, es decir, tanto en la tierra como en el aire o en el mar. Más elaborado el mito, completa Eros su papel al no sólo ser el dios del amor carnal entre los dos sexos, sino también al ser reconocido como el dios del afecto y la amistad. De manera tal que este muchacho con alas y arco no es un chico cualquiera, sino que simboliza, ora el amor canal, ora el platónico. Lo bronceado de su cuerpo es obra del sol, ya que el muchacho se pasea por los mundos estando desnudo.

Mientras tanto, la chica a su lado, de color blanco, introduce en los espíritus una imagen de pureza, el color blanco simbolizando la castidad, la pureza, pero también la ingenuidad, juventud, etc. De forma parecida, lo blanco de este cuerpo femenino representa, pues, todos los símbolos enunciados antes, ya que, a contrario del chico bronceado, tal blancura nos invita a pensar que siempre todo su cuerpo está cubierto con ropas largas, por eso la mujer no recibe los ultravioletas. La única asimetría viene del rostro, donde hay un aspecto anaranjado sobre la mejilla derecha, índice aquí de un frote o contacto prolongado. En la foto, se presenta descentrada porque se hace hincapié en el joven hombre, símbolo del dios del amor Eros o Cupido, lo que otra vez da mucha relevancia a la tensión erótica de la portada.

Además, nos encaramos a una postura altamente erótica que nos llama la atención. En efecto, los dos cuerpos están uno al lado del otro, el hombre sonriente y la mujer casi dormida. La sonrisa del joven hombre represente la satisfacción después del acto sexual. Suelen los hombres quedar sonrientes y satisfechos después de un buen performance sexual, signo de su orgullo personal. Así, no sorprende ver tal muchacho sonriendo alegremente.

A su lado, está una mujer dormida. Tal postura puede simbolizar el cansancio del encuentro genital, por lo que necesita tomar un respiro. Pero tales elementos van subordinados por algo muy específico: la postura de los dos, tomados de brazos a la manera de una cruz. El brazo izquierdo del hombre y el derecho de la mujer consiguen bosquejar una especie de cadena que induce una conexión significativa entre los dos personajes: la mujer está dormida casi detrás del hombre y sobre sus alas. Esto ya evoque muchas connotaciones agudizadas por la postura superior del brazo del hombre, que procura cubrir, a él solo, todo el cuerpo de su cónyuge: según Goffman (1976), puede evocar la

protección del hombre, pero también la sumisión de la mujer que se abandona totalmente, muestra de una gran confianza; también puede ser índice de proximidad/intimidad entre los dos. La mujer, con un cuerpo delicado y precioso, así expresa su manera de tocarse (Goffman, 1976), necesita la presencia, la fuerza, el calor del cuerpo masculino para sentirse bien, calma y a salvo, lo que induce también una complicidad entre los dos. Huelga decir que la conexión íntima suele personalizar mucho más a los gemelos/mellizos que cualquier otra pareja. Así, esta característica conforta aún más este acercamiento entre los dos, representaciones de los mellizos novelescos y de su relación privilegiada:

su temor obsesivo se inició en el momento de su llegada, cuando percibió angustiada la real dimensión y el sentido exacto de mi presencia. Buscó de inmediato el encuentro (14); por algunos momentos pensaba que yo estaba a su lado como antes, y ese solo pensamiento le traía la certeza de que por fin iba a dormir (72).

Estos fragmentos afianzan lo de recaudo del hombre para con la mujer, sobre todo con la segunda cita textual, que describe con exactitud la situación descrita por la *pintura*. Así, esta postura cruzada de brazos aparece como símbolo de la conexión genital y de la protección del más fuerte sobre el más débil (Goffman, 1976).

Asimismo, esta portada deja escenificarse unas figuras de retórica. Considerando a Barthes (1964) y a Durand (1970), la retórica se aplica de igual forma en la foto que en la lengua hablada, con el objeto de persuadir, convencer e influir en la audiencia. Así, en la *pintura*, saltan a la vista la metáfora visual y la hipérbole. En efecto, se distinguen a un hombre y a una mujer, en una distribución explícitamente sensual y sexual. Tal imagen es una referencia silenciada a los mellizos incestuosos del relato. En otras palabras, los signos figurativos de la imagen son una representación de los mellizos, para destacarlos y llevar a cabo su meta de clausurar por el inicio, ya que titular es concluir (Gardies, 1972: 185). Así, la *pintura* es la representación metaforizada, hiperbólica y condensada del incesto de los mellizos en la narración.

Tal concepción queda apuntalada por unos índices plásticos, como el color. Los personajes desnudos son envueltos por sábanas rojas. El rojo es un color cálido y altamente erótico que es una forma ritualizada de la pasión, la excitación, la exuberancia, sobre todo carnal. Al lado de las sábanas, el trasfondo de la foto es rojizo, lo que connota, añadidos los elementos antes mencionados, la pasión sexual de estos

personajes. El arco del amor de Eros, junto con la focalización y la espacialidad visual sobre los cuerpos desnudos –que da mejor preeminencia a la desnudez–, las formas rectas –símbolos de la imperfección del mundo terrenal, aquí representadas a través del placer de la carne, pero también representan la seguridad y el orden, nociones que necesita la mujer melliza, en relación a su hermano mellizo para quedarse a salvo, tanto en el interior como en el exterior del vientre–, la composición axial de los cuerpos y el plano –que centra la atención en un detalle, que es aquí la desnudez–, conforta más aún la conexión sexual de estos personajes, signos visuales de los mellizos de la trama. De modo tal que todos los signos –figurativos y plásticos– conducen hacia el camino de significación narrativa, cuyo análisis ha permitido alcanzar este primer significado.

La segunda interpretación, que complementa la primera, ve la *pintura* como una representación de la gestación de los mellizos protagonistas en el vientre. En efecto, los cuerpos son desnudos, y la postura que ocupan describen obviamente la acción descrita en la trama; es decir, la melliza buscando el mellizo para sentirse a salvo, para poder quedarse tranquila y apacible:

pronto empezó a usar trucos para atraparme. Cada vez que me movía, ella aprovechaba el impulso de las aguas dejándose llevar por la corriente. En dos oportunidades consiguió estrellarme. [...] Fue apenas un instante; sin embargo, extraordinariamente íntimo, puesto que debí enfrentarme de modo directo a su obsesión, la que hasta ese momento me era indiferente (15).

Esta cita afianza la descripción anterior que hemos esquematizado respecto de los dos personajes. Hemos hablado de proximidad, complicidad, intimidad, etc., y este fragmento abunda en esta dirección. Además, la mujer busca atrapar al hombre porque tiene miedo al vacío del útero, y quiere apaciguarse a su lado.

Otro elemento que induce el pensamiento hacia el útero materno al mirar esta imagen es su carácter rojo generalizado.<sup>11</sup> En

---

<sup>11</sup> Como ya señalado en la nota 10 y como aparece al empezar la novela, *la portada reproduce un fragmento de 'Cupido y Psique' de Jacques-Louis David*. En la portada, se hace hincapié en los cuerpos desnudos y en el color rojizo de la pintura, sin ni siquiera dar llamada al blanco que está en la pintura completa. Tampoco convoca el marco de la pintura, símbolo de sus acotaciones con el mundo externo. Estas omisiones voluntarias del equipo autora-editor apuntalan, otra vez, nuestra escogencia en realizar un análisis sincrónico, dejando de lado su vertiente mítica.

efecto, el aspecto rojizo que nos permite la plasticidad mueve el espíritu hacia la sangre que envuelve al feto en gestación. Así, el color rojo sería una representación de la sangre que forma parte del líquido amniótico en el que se encuentra envuelto al feto en gestación, feto que se peculiariza siempre por su desnudez. Asimismo, las extremidades del mensaje visual, que son de un color diferente del rojo, el negro, nos dan de pensar en el vacío que representaría el útero materno. El negro, característica de la inmensidad del universo, refleja aquí la inmensidad del vientre de la mujer, como si las formas desnudas se encontrasen en el medio de la nada. De modo que la conciliación y conjugación de estos indicios, jóvenes desnudos –representación de los fetos en el vientre que siempre se gestan desnudos–, preeminencia del color rojo materializado por las sábanas que encubren partes de los personajes y el alumbramiento – símbolo de la sangre entreverada en el líquido amniótico, cuya meta es proteger a los fetos–, posturas cercanas altamente eróticas e íntimas –imagen de los comportamientos sexuales ostentados por los fetos mellizos en el vientre de su madre, que llaman a la protección y al recaudo de la joven mujer melliza–, el negro en las extremidades –que refleja la inmensidad del vientre donde se emplazan–, desenmascara el significado latente conferido a este mensaje visual y lo torna una representación del embarazo de la madre de los mellizos en la novela.

Dicho esto, la colegialización de las dos interpretaciones complementarias da mucha sustancia y fundamentación a lo fundamentalmente erótico-incestuoso y subversivo<sup>12</sup> que manifiesta esta *pintura*, umbral de toda comunicación literaria. En otros términos, dicha imagen ingresa en el proceso de semiosis y se convierte en un metalenguaje, mejor, un mensaje visual a través del cual se transmite una sociología de la subversión incestuosa, pues, las fotos son sistemas privilegiados de concentración de la información social (Suarez, 2007). Dicho esto, la imagen se convierte en un recipiente semántico de la narración todavía cerrada que, en este caso, resume –en tanto íncipit literario– subvirtiendo el poder colonial.

#### *4.2. Apología de la sodomía en la foto de La rendición*

En efecto, la postura arrodillada que des-encubre la sexualidad de esta mujer, por una inclinación de toda la parte superior del cuerpo a nivel de los riñones, esboza una postura no alejada de la de un animal *a cuatro patas*. Esta imagen da prioridad a la desnudez e induce una

---

<sup>12</sup> Recuérdense que el incesto es una práctica “anti-sexual” prohibida por la *ego-política del conocimiento* (Grosfoguel, 2007).

ruptura nítidamente expresada respecto de la moral colonial/patriarcal, sin tapujos ni molestia. Esta postura, trivialmente llamada “a caballo”, desempeña casi una función de anclaje, en la medida en que fija el significado que se da por claridad, sea cual fuere el lector: se trata de la postura idónea para juegos sexuales de penetración anal o sodomía, esto es, los juegos sexuales incensados en todas las páginas del relato de Bentley, pero prohibidos por “la teo-política del conocimiento o teogonía cristiana hegemónica”<sup>13</sup> (Grosfoguel, 2007: 63). Así, aparece la mujer de la tapa como el personaje protagonista de la trama que pasa todo su tiempo a “darse sexualmente por el ano”.

Además, esta postura *a caballo* o *a cuatro patas* deja escenificarse figuras de retórica aplicadas a la imagen. Sin repetir la conceptualización de la palabra *retórica*, digamos que las figuras que saltan a la vista son la metáfora y la hipérbole otra vez. La distribución *a cuatro patas* suele connotar socialmente la sumisión, ya que nos aproxima mucho más al suelo, lugar por antonomasia de la insalubridad; además, induce, por inferencia, una señoreación de la persona que está de pie (Goffman, 1976), el hombre por supuesto, si nos atenemos al relato. Y es exactamente esta postura vulnerada de la mujer que aparece a lo largo de la trama. Constituye una ritualización social de la subalternidad femenina (Goffman, 1976: 153). Esta última induce una *perra*, no en el sentido propio del animal, sino en el figurado de *ramera* o *camelia*, esto es, una mujer libre, abierta y sumisa sexual y sodomíticamente sobre todo. Así, desnuda y *a cuatro patas* representan socialmente la *perra* o *camelia* sumisa, símbolo hiperbólico de la bestialidad sexual de la mujer-protagonista. La hipérbole aquí magnifica tal escenificación sexual que idealiza la penetración anal, subvirtiéndolo, de paso, el discurso colonial/patriarcal. Así, la metáfora visual aquí se duplica, ya que transcodifica la posición *a cuatro patas*, apología del sexo sodomítico y, a la par, dibuja a una mujer cualquiera para mejor referirse a la mujer-protagonista. De ahí, la candente tensión socio-comunicativa que respira esta imagen, símbolo de la “alternativa sexual” (Dussel, 1994) que representa la sodomía.

En cuanto al color, la discrepancia –clara-oscuro– del blanco de la espalda y el trasfondo negro de la ilustración (foto 1(1)) –así como de la blancura de las sábanas y de la negrura del trasfondo en la (foto 1(2))– constituyen socialmente una ritualización del tabú y de su transgresión; se trata de una afición sexual que a la “Modernidad” no le

---

<sup>13</sup> En el marco de esta investigación, a veces, la sustituirán palabras tales como *Moderna*, *Modernidad*, *Orden*, *Norma*, *Civilización*, *Ley*, etc., que aparecen con mayúscula inicial porque se reclaman *Uni-versales* o en el centro, excluyendo las demás en la periferia. Por eso, son subjetivas. Se trata de palabras relacionadas con lo europeo o con la ideología eurocéntrica.



gusta mucho, ni comprende. Este condicionamiento sociohistórico acarrea que muchas mujeres se entreguen a aquel placer censurado sin explicitarlo: “pocas mujeres lo practican, y muchas menos lo admitirán. [...] Nos referimos a la sodomía, “un acto que no es tabú... pero sí lo es” afirma Bentley” (LR: 02). La aparente contradicción de la autora no la es realmente, ya que es una manera caricatural de expresar el gusto que permanece tabú. La foto oscura-clara expresa simultáneamente este miedo al público y el deseo del tabú. Además, la representación ritualizada del blanco es la pureza, y la del negro son las tinieblas. El negro remite a la diabolización de la sodomía por la *Modernidad*, mientras que el blanco simboliza la *curación*, mejor, la ruptura. De modo tal que el trasfondo negro simbolizaría la ideología dominante que apremia hasta ahogar a la gente, mientras que la blancura, aminorada, caricatura la fuerza de la transgresión. Esta última se reclama determinada y valiosa, dado que la mujer no se esconde, sino que se expone, exhibiendo su *ano* a las ventanas que dejan translucir la luz (foto 1(2)).

Asimismo, a través de la espacialidad, la textura y la focalización centradas en el cuerpo de la mujer, junto con el primer plano y el ángulo de vista picado que simboliza el aplastamiento de la mujer arrodillada, la dibujante consigue llamar toda la atención sobre el cuerpo, sobre todo su parte trasera, su *culo*. El ángulo picado es representado por la mujer arrodillada, esto es, más cerca del suelo que el lector en pie, involucrando, pues, una ritualización del aplastamiento. Asimismo, esta postura socio-ritualizada de sujeción es aún más intencional en el caso de esta imagen, a tenor de que escenifica la rendición total de la mujer, rendición que necesita una previa sujeción que es deseada. De modo que la infravaloración es de carácter dual, en base a que involucra el ángulo de vista y la postura altamente erótica que mueve el pensamiento instantáneamente hacia las relaciones anales, tema por antonomasia del relato de Bentley.

Tal constatación nos da la posibilidad no sólo de entender mejor el mensaje social enmascarado detrás de la aparente naturalidad de la imagen, sino también de establecer un puente entre este significado y la trama narrativa. Así, la disección de la foto nos ha conducido hacia un significado tan erótico como profundo, que desenmascara el velo tumbado sobre toda construcción literaria todavía cerrada. Quiere decir que el significado dual de erotismo y de subversión al que hemos llegado es, en sí, todo el significado de la novela. Nos enfrentamos a una mujer protagonista propensa a relaciones anales con la meta última de liberarse y de sentirse completamente libre y realizada, subvirtiendo, de paso, la carga molesta del racismo epistémico “autogenerado” del universalismo abstracto euro-centrado (Grosfoguel, 2007: 63), auto-

proclamado el único donde el hombre queda “civilizado”, tornándose exclusivista. Además, la postura “a cuatro patas” puede ser un himno a los derechos básicos de la mujer, como el de adueñarse, mejor, re-adueñarse completamente de su cuerpo, y sobre todo de su sexo. Es harto sabido que no se puede procrear con relaciones anales, por lo que el canto a la sodomía que devela esta foto puede ser considerado como una alteración al orden social creado y una afrenta directa a aquello de *fructificad y multiplicaos* (Génesis, 1: 22) y, de rebote, a Dios. Más aún, en tanto implican un *derroche seminal*, los pecados “contra-natura” constituyen un déficit para la *economía de la creación* (Tomás y Valiente, 1990: 33-55). La imagen se transforma, así, en un metalenguaje cuyo rol no es sino el de comunicar resumiendo un mensaje social, a través del circuito comunicativo generado hace mucho tiempo por el lingüista ruso Roman Jakobson (1963).

La foto 1 hace hincapié, primero, en el erotismo que se desprende de ella, y luego en el cometido que el equipo autora-editor<sup>14</sup> entiende conseguir, a través de esta escenificación. Ese objetivo, en su caso, tiene por objeto trasmutar estas tapas en *incipits visuales*, que encierran y rebosan de toda la semántica de la novela todavía tapada. Es decir que sólo fijando con mucho detenimiento y mucha cautela a esta ilustración de partida, que se convierte en *mensaje visual* por la tensión socio-comunicativa que encierra, el lector ya se nutre del paradigma global con el que la autora ha construido su mundo “alternativo” en pos de la ficción literaria.

#### 4.3. *Sexo libre en la imagen de Mekuy*

Guillermina Mekuy propone una imagen centrada en el rostro redondo de una mujer negra y adulta. El exterior de sus ojos, junto con sus cejas y pestañas fruncidas simétricamente, están decorados de un maquillaje de un negro profundo; el interior blanco con una pupila negra, torna penetrante su mirada. Esta última se dirige firmemente hacia un determinado lugar, involucrando que quizás esté fijando a una persona con mucha atención y cautela.

---

<sup>14</sup> Hablamos del equipo autora-editor porque, en el mercado editorial, la elección de la portada es un trabajo conjunto entre el escritor y el editor. Si es verdad que una de sus metas (la del escritor sobre todo) suele ser vincular la imagen con la narración, para tornarla un punto de entrada, no olvidemos que la obra es también un producto de consumo. De manera que la elección de la portada suele tener también una meta comercial. Sin embargo, en el marco de este trabajo, privilegiamos mucho más la meta del escritor que tiende a contactar lo visual con lo narrado.

Luego, hay su nariz, chata, que desliza el camino a una boca firme con labios bien tapados que ni siquiera dejan filtrar luz alguna, fragmentados de un rojo vivo, coloración cálida. Este recuerdo de su nariz chata representa al pueblo negro al que pertenece, característica peculiar de los residentes africanos y afro-descendientes. Con relación a su boca, tintada con una barra de labios roja, color erótico y cálido, ritualiza nítidamente sensualidad y provocación sexual, ya que el color rojo simboliza la pasión, el deseo, la exuberancia, el frenesí, la excitación, etc. El rojo de los labios es una manifestación socializada, mejor, una conducta femenina que se ha tornado ritual y que mueve, junto con este semiotopo, a una descomunal tensión sensual. Así, este decoro hace germinar ideas eróticas y libidinosas en la mente. Tales ideas van agudizadas por sus pelos alborotados que se vierten de una y otra parte de su cabeza, que pueden traducir un elenco de significados. En efecto, después de las conexiones genitales donde suele predominar el arte frenético de los cónyuges, a tenor de que los participantes dan rienda suelta a pasiones cualesquiera en grandes movimientos frenéticos, los pelos suelen terminar alborotados como en el caso de la **foto 2**. Esta elección semántica queda apuntalada por lo desnudo de los hombros y de la parte superior del pecho, dejando vislumbrar la configuración vestimentaria del cuerpo inferior: la desnudez, que complementa obviamente el circuito semántico de la mujer que acaba de tener relaciones sexuales.

Además, si esta concepción se revela nítidamente erótica, hay un elemento muy fundamental que viene para emplazar la acción: el sol. La luz sobre la cara de la mujer, e incluso el resto del cuerpo es disconforme. Hay partes que lucen mucho más que otras, hasta tal punto que en la nariz hay un deslumbramiento. Tal disconformidad en la proyección de la luz junto con el fondo de la foto que es de un blanco luminoso, nos sugiere que esta mujer está fuera, en pleno sol. Esto involucra una carga erótica ingente. Así, la mujer va desnuda en pleno sol, con pelos alborotados, signo de una sexualidad reciente y fuera, sin que se ofenda. Esta actitud de *anti-sexual* es en sí una honda transgresión que choca con el *pudor* femenino de la época colonial/patriarcal.<sup>15</sup> Por lo que el sol puede traducir aquí el deseo de reapropiación total de su cuerpo/sexo por la mujer. Una mujer que se comprometa en relaciones sexuales sin necesidad de un espacio *legal* ni *legítimo*, como manda la matriz cristiana/patriarcal a través del

---

<sup>15</sup> Empleamos colonial, cristiano y patriarcal juntos e indistintamente porque el ego europeo es constitutivamente un ego fálico. Como advierte Enrique Dussel (1977: 50), “el sujeto europeo que comienza por ser un yo conquistado y culmina en la voluntad de poder es un sujeto masculino. El ego cogito es el ego de un varón”.

matrimonio o la familia, o aún por medio de la prohibición de la fornicación, del adulterio, etc.

Tales consideraciones semánticas van afianzadas por la metonimia. Se trata sobre todo de la sinécdoque. La configuración parcial de una parte del cuerpo –la cabeza– que parece aislarse del resto del cuerpo de esta mujer sería, de hecho, la representación metonímica del cuerpo entero, que se deja traslucir junto con sus características sólo por medio de una parte. Así, manteniendo una entreveración o cruce entre las descripciones semánticas y las consideraciones físicas y conductistas de la mujer protagonista, nos damos cuenta de que al lado de la metonimia, se yergue otra figura que es la metáfora visual. La metonimia se nutre del rostro de esta mujer-personaje para simbolizar el cuerpo entero de dicha mujer, mientras que la metáfora contempla esta cara de mujer como la protagonista del relato de Mekuy. Una vez que se realiza este cruce, ya irradia el sentido del libro desde la representación visual.

La conjugación de tales índices cálidos y eróticos que dan por claras las relaciones sexuales liberadas y públicas de la mujer coincide con el título *El llanto de la perra*, en el que *perra* remite a la protagonista de la trama, y tiene como términos sinonímicos a *ramera*, *camelia*, *zorra*, *prostituta*, etc., todas conductas desterradas por el poder colonial/patriarcal. Tal concepción se encuentra confortada por la mirada erótica y penetrante de la mujer, que en realidad ingresa en la estrategia comercial de las prostitutas, al fijar erótica, carnal y pasionalmente a un determinado cliente para que se acercara; es decir que su mirada penetrante, junto con su vestimentaria que torna excesivamente erótica esta imagen de tapa, en realidad es una maquinación para llamar a la clientela sin necesariamente abrir la boca, sólo exponiendo el *botín*, y poder saciar sus pulsiones de *perra cálida*.

De modo tal que la mujer en la foto 2 se torna una mujer *libre* sexualmente, que funciona según su ética moral, no dejándose amarrar por ningunos lazos culturales ni coloniales. Asimismo, en pos de esta semantización de la tapa y ateniéndose a lo que va en la historia novelesca, podemos sugerir tajantemente que no sólo es la imagen de la protagonista, sino también que se detiene en ella toda la carga erótico-subversiva de un libro todavía cerrado, tornándose, por consiguiente, un *incipit literario* de corte visual de esta diégesis literaria. Significa, en otra enunciación, que la foto 2, de un erotismo no enmascarado, lleva en sí todo el sentido difuminado en las hojas de la narración, de modo que su única disección nos proporciona entera y globalmente el significado de la novela sin haberla leído, convirtiendo a la imagen no en una distribución estética cuyo único rol es la satisfacción visual, sino en un *mensaje visual* (Barthes, 1964) o *texto visual* (Eco, 1979), que

manifiesta una estructura subyacente común o estereotipos que pueden ser descubiertos analíticamente. Se transforma la foto en un idioma ritualizado, en algo superfluo, pues, cuenta por sí sola su pequeña historia (Goffman, 1976).

Dicho esto, las tres imágenes son eróticas y subversivas<sup>16</sup> en el marco de lo que ha sido demostrado con anterioridad. La total desnudez, que da un papel cardinal al sexo femenino traduce un hiper-erotismo y una mega-ruptura. Fijémonos primero en las posturas elegidas. En sí, son condenadas, todas, por la *Modernidad* euro-centrada, que las considera *indecentes, infernales* y heréticas. La única postura sexual en el marco de la institución del matrimonio es la postura normal del hombre sobre la mujer, o postura del “misionario”, porque magnifica la dominación masculina (Bourdieu, 2000). Ninguna otra es admitida. De modo tal que estas imágenes son sistemáticamente silenciadas por la represión sexual impuesta por la moral católica, que ya ha trazado el camino cultural y literario que seguir desde los tiempos coloniales. Este itinerario sexual sigue vulnerando a las antiguas colonias incluso en los días de hoy (Dussel, 1994), hasta tal punto que si uno intenta bifurcar de aquel derrotero *modelo*, se lo trata de *indecente* e se lo inviste de herejía, en base a que es considerado una afrenta directa contra Dios. Una ilustración que deja translucir cualquier parte del cuerpo humano era proscrita. La sexualidad, incluso *literaturizada* era condenada, sea cual fuere la forma en la que se expresara. El pensamiento cristiano atacó violentamente a la desnudez, que se tornó la efigie del pecado: “la nueva moral se endureció y se declararon abominables todos los contactos de la epidermis. El Imperio de Occidente pretendió transformarse en el feudo del ascetismo” (Lo Duca, 1970: 38), con el fin de afianzar tal constatación maniquea del vestimentario por el catolicismo etnocéntrico. El *ascetismo* recuerda la mística del medioevo castellano, cuyos próceres son Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Era una literatura hostil a cualquier perversión del alma humana. Por medio de grandes sacrificios, autoflagelaciones, uno podía alcanzar entablar, espiritualmente, un diálogo con el Creador, a fin de dar efectivamente con su voluntad y servirlo mejor. Tales sacrificios, los malos tratos físicos, las privaciones de los deseos corporales, el ayuno, se planteaban de cara a vivir en y por Dios. Y era una constancia implacable en el imaginario colonial, de tal modo que cualquier persona que no diera con estas leyes era tachada de herética. Las torturas

---

<sup>16</sup> Recuérdense que todas las figuras sexuales aquí esbozadas por las imágenes quedan prohibidas por la tradición católica: incesto, sodomía, fornicación o sexo libre, etc. (Levítico, 18).

ejercidas sobre la mujer desnuda, dieron nacimiento a sensaciones que la clasificaron más tarde entre las formas demenciales del placer:

alrededor del año 1000 el fin del mundo estaba visiblemente próximo: una terrible tormenta se descargó sobre todos los seres “poseídos por el diablo”, o sospechosos de “posesión”, y cuyo ejemplo podía precipitar a otros en la condenación eterna. Siendo tortuoso el espíritu de la mujer, surgió el problema de rectificarlo. Las víctimas torturadas proporcionaron mil detalles sobre sus relaciones con el diablo, describiendo espantosas posturas e innumerables acoplamientos (Lo Duca, 1970: 40).

Lo Duca nos aclara sobre la tensión en torno al erotismo, a los juegos sexuales entre hombres y mujeres. Las posturas eróticas *indecentes* por la Ley eran *demoniacas*, e involucraban una sentencia que culminaba hasta en la muerte. Asimismo, la manifestación pública de la epidermis se asimilaba al Diablo que corrompe al espíritu. La moral cristiana era y sigue siendo la castidad, la pureza, la obediencia, el velo corporal, la fidelidad, el amor por el marido, el matrimonio, etc.; se debía abstenerse del pecado, sobre todo de la desnudez que, en este caso, era un pecado mortal. Era una mera expresión de la perversión que caracteriza la influencia que tiene al Diablo sobre todo cuanto inciense tal escenificación del cuerpo: le nu "état de nature" s'oppose à l'habillé du colon, "état de culture" (Barlet y Blanchard, 2003: 126). Para Yahn Le Bihan (2006: 8), la desnudez

trahit un manque de développement civilisationnel ou l'attestation d'une authenticité. Dans l'imaginaire corporel occidental, la nudité signe d'une manière générale la proximité avec l'animalité. Mais, avec le développement de l'esclavage, elle devient en quelque sorte un marqueur de l'origine servile.

De modo tal que toda persona que facilita la apología de esta línea conductista es considerada herética e *incivilizada*. Y las novelas que analizamos ingresan totalmente en esta línea comportamental, a tenor de sus portadas que obedecen, a contracorriente, a todas las pautas auspiciadas por la *ética* cristiana. Las tapas exhiben el cuerpo de la mujer, antes propiedad exclusiva de la *Norma* colonial y de la privacidad varonil (Bourdieu, 2000), para evidenciar su “re-adeñamiento” por esta última. Materializan la *literaturización* del

cuerpo, mejor, del sexo femenino como hacen los feministas<sup>17</sup>, elección que se subsume en la dinámica del *yo de mujer*, o búsqueda de la una expresión literaria propia (Showalter, 1977). En otras palabras, instrumentalizan su cuerpo/sexo; se valen de él como de un arma de resistencia, si nos atenemos a la prevalencia de los comportamientos *anti-sexuales* tales como transparentados por las imágenes, para desbancar el dualismo solipsista euro-centrado y la supuesta *Norma* patriarcal.

Dicho esto, como advierte Goffman (1976: 144),

los personajes de la publicidad se dirigen implícitamente a nosotros los espectadores, que nos encontramos alojados en su entorno por el permiso que se nos ofrece de ver de ellos lo que podemos ver, con el efecto de producirse una situación que puede llamarse social.

Esta advertencia goffmaniana hace de la foto no sólo un arma de resistencia frente a una sociedad escindida por clichés ritualizados, sino también una herramienta propagandística que tiende a incitar a comportamientos socio-culturales. Así, la imagen, lejos de ser un proceso químico de proyección estética de las imágenes, se reclama una esquematización sistémica de modelos socio-culturales descifrables por medio de un análisis sistematizado y socializado. La interpretación de las tres fotos de *El cuarto mundo*, *La rendición* y *El llanto de la perra* y la connotación profunda que deriva de ésta nos llama la atención sobre el carácter *hiperritual* de estas últimas.

## Conclusiones

El cuarto mundo de Diamela Eltit, La rendición de Toni Bentley y El llanto de la perra de Guillermina Mekuy inducen imágenes hondamente erótica y por consiguiente híper-rupturista, que se materializan acorde con la ola deconstructivista transmoderna. En otra consideración, a través de sus imágenes convertidas en mensajes o textos visuales, las portadas se hacen carga de una alta difusión erótica de corte fronterizo, con el último cometido de re-pensar y desbancar el universalismo abstracto euro-centrado e idear *alternativas*. Las ilustraciones se invisten, pues, de un valor social y también comunicativo, ya que su interpretación transparenta connotaciones profundas. Como la lengua hablada, éstas se tornan vehículos

---

<sup>17</sup> Véanse el *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir o *L'écriture femme* de Béatrice Didier para tener más detalles.

socializados de transmisión de cualquier información, por más que se analicen de forma sistematizada. A modo de sinonimia, las tres ilustraciones diseccionadas se convierten, cada una en su caso, en vertedero semántico del significado de los tres relatos, mejor, en *incipit literarios* de raíz visual. Representar de forma hiperritualizada la sociedad y ser canales de informaciones son los dos viáticos en los cuales se amparan las imágenes objeto de interpretación. La desnudez, que suele ser una ritualización de la dinámica revoltosa feminista, pues, en la mayoría de los casos, la literaturización del cuerpo, mejor, del sexo es el arma principal de la mujer que busca reintegrarse plenamente como dueña de su vida, aquí queda atrapada también en el movimiento decolonial de las *imposturas sexuales* del racismo epistemológico eurocéntrico. Lo desnudo, junto con su connotación, adquiere, pues, una función de catarsis social. Se transforma en un canto a la libertad sociocultural del ser colonial en general y de la mujer en particular. El erotismo o la sexualidad que desborda de las ilustraciones se tornan vectores o recursos por los cuales transita esta llamada a la resistencia, cuyo coronamiento es el desbancar de la *Modernidad/colonialidad*. La finalidad es pasar de la *Modernidad* euro-centrada a las *modernidades*, mejor, a particularismos o singularidades (Césaire, 2006). A partir de los textos visuales, se expresa toda la doble ideología contestataria que se neutraliza en una –la *Modernidad/colonialidad*– y se abre una brecha a la ideación de microcosmos al lado del auto-generado *Universal*. En otras palabras, las imágenes erótico-subversivas se constituyen en puentes que nos hacen partir de la “Uni-versalidad” epistémica de la *scientia sexualis* euro-centrada (Foucault, 1976) a la “di-versalidad” de la episteme mundial (Grosfoguel, 2007), mejor dicho, a una alternativa (Dussel, 1994). Todo este significado se nos lo entrega la imagen, este insumo fundamental de exploración de la sociedad, que detiene en su seno, a veces, las desideratas de algunos pueblos. De modo tal que en este artículo, se trata de un cierre por el comienzo, mejor, de una conclusión por la introducción, parafraseando a André Gardies (1972: 185), que sugiere que *titrer c’est conclure* (titular es concluir), refiriéndose al título que es a la par su conclusión.

## Referencias

- Balza, J. (1997). El cuento: lince y topo. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, 61-65.
- Barlet, O. & Blanchard, P. (2003). Rêver: l'impossible tentation du cinéma colonial. En P. Blanchard & S. Lemaire (Ed.). *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931* (119-135). Extraído de <https://www.cairn.info/culture-coloniale-1871-1931--9782746702998-page-119.htm>



- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communication*, 4, 40-51.  
Extraído de [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)
- Barthes, R. (1998). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Becker, H. S. (1974). Photography and sociology. *Studies in Visual Communication*, 1(1), 3-26.
- Bentley, T. (2004). *La rendición*. Argentina: Tusques.
- Torres Amat, F. D. (1828). *Sagrada Biblia Texto traducido de la Vulgata latina al español*. España
- Bihan, Y. L. (2006). L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. *Cahiers d'études africaines*, 183. Extraído de <http://etudesaficaines.revues.org/15292>
- Bourdieu, P. (1979). *La Fotografía. Un arte intermedio*. México D.F.: Nueva Imagen.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cesaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Del Lungo, A. (2003). *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil.
- Del Lungo, A. (2008). *En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières*. Extraído de <http://www.andreadellungo.com/publications/articles/en-commencant-enfinissant-pour-une-hermeneutique-des-frontieres/>
- Durand, J. (1970). Rhétorique et image publicitaire. *Communications*, 15, 70-95. Extraído de [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_15\\_1\\_1215](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1215)
- Dussel, E. (1977). *Filosofía ética de la liberación. III. Niveles concretos de la ética latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: Plural Editores.
- Eco, U. (1979). El público perjudica a la televisión. En M. Moragas (Ed.). *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1985). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Eltit, D. (1988). *El cuarto mundo*. Buenos Aires: Planeta.
- Ezquerro, M. (2008). *Leer escribir*. México: Rilma 2.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Gardies, A. (1972). Nouveau Roman et cinéma: Une expérience décisive. En J. Ricardou & F. Van Rossum-Guyon (Ed.). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I (Problèmes généraux)*(185-199). Paris: Union Générale d'Éditions.
- Garrigues, E. (2000). *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. Paris: L'Harmattan.
- Goffman, E. (1991). La ritualización de la femineidad. En: E. Goffman, Y. Winkin, L. Botella y E. F. Herrero. *Los momentos y sus hombres* (135-168). Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1951). *Historia del arte*. Barcelona: Argos.

- Greimas, A. J. y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Grosfouguel, R. (2007). Descolonizando los universalismos occidentales: El pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas. En Escobar (Ed.), *El Giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (63-77). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales*, 1, 8-16. Extraído de <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>
- Item (2010). Article «XXX» préfiguration en ligne du Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM, version du 21 décembre 2010.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Joly, M. (1994). *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan.
- Joly, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
- Le Robert (1993). *Dictionnaire historique de la langue française*.
- Lo Duca, G. (1970). *Historia del erotismo*. Buenos Aires: Siglo veinte.
- Mekuy, G. (2005). *El llanto de la perra*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Moles, A. (1981). *L'image. Communication fonctionnelle*. Paris: Casterman.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español*. II. Madrid: Gredos
- Olarte Melguizo, M. (2016). El íncipit como unidad integrativa: coincidencias temáticas y estructurales en los comienzos de los cuentos de *Los amantes de Todos los Santos*, de Juan Gabriel Vásquez. Extraído de [https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/11323/Marcela\\_OlarteMelguizo\\_2016.pdf?sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/11323/Marcela_OlarteMelguizo_2016.pdf?sequence=2)
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aire: Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Pérez Porto, J. y Merino, M. (2010). *Definicion.de: Definición de representación*. Extraído de <https://definicion.de/representacion/>
- Piglia, R. (1997). Tesis sobre el cuento. En *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas* (55- 59). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa. Extraído de: <https://dle.rae.es/?w=disquisici%F3n&origen=REDLE>
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their Own*. New Jersey: Princeton University Press.
- Suarez, H. J. (2007). Cómo descifrar sociológicamente la fotografía histórica: elementos teórico-metodológicos. En M. Aguiluz y G. Waldman (Ed.). *Memorias (in)cógnitas. Contendias en la historia* (443-469). México D.F.: UNAM – CEIICH..

*Cuerpo femenino en imagen o ritualización de la resistencia: una lectura semiótica* / Arthur Freddy Fokou-Ngouo

- Tardy, M. (1969). Image et pédagogie. *Revue Média*, 7.
- Tomás, F. Y Valiente, F. (1990). El crimen contra natura. En B. Clavero y F. Tomás (Ed.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas* (33- 55). Madrid: Alianza Universidad.
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. País Vasco: Ediciones Cátedra.