

SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Semiótica del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Mujeres

Artistas Latinoamericanas, 2010-2020

Beatriz Núñez Arce

Trabajo de Grado para Optar el título de Magister en Semiótica

Director

José Horacio Rosales Cueva

Doctor en Lingüística

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Humanidades

Escuela de Idiomas

Maestría en Semiótica

Bucaramanga

2022

**Dedicatoria**

A Diego y Simón, por ser el amor, el sentido, la felicidad. A mis hermanas, Chiqui y Nana, por ser amigas, cómplices, motivación y unión. A mis padres por la vida. A Matis, Gero, Tobi y Samu por hacer parte del camino de la existencia. Y no puedo olvidar a Mara, Rami y Edu que son parte de esta gran familia.

A todas las mujeres por el derecho a habitar el cuerpo.

A mis compañeras y a todas mis amigas(os) de sororidad.

### **Agradecimientos**

Quiero agradecer al profesor José Horacio Rosales Cueva por su dirección, compromiso, generosidad y guía durante estos dos años de investigación. A las profesoras y los profesores por sus enseñanzas y aportes a la formación en la maestría, y a Giovanni Céspedes Amariz que siempre nos apoyó en todos los procesos administrativos. A las fotógrafas que participaron de esta investigación, por compartir sus imágenes, Anelí Pupo, Victoria Holguín, Juliana Ladrón de Guevara, Tabata Roja, Ana Espinal, Sonia Madrigal y Victoria Razo, de quienes aprendí y comprendí la necesidad de seguir visibilizando la corporalidad femenina, en sus complejidades, pero también, desde las violencias simbólicas que se tejen alrededor de estos cuerpos, para empoderar desde distintos escenarios, académico, artísticos, documentales, etc., el estar, aceptar y respetar las corporeidades y corporalidades femeninas.

## Contenido

Introducción.....	13
PRIMERA PARTE. Investigación semiótica, cuerpo femenino y fotografía .....	21
Capítulo I. El problema de la investigación .....	22
1.1. El problema de la presencia de la mujer en el enunciado visual .....	22
1.2. La representación del cuerpo femenino como problema semiótico .....	25
1.3. Antecedentes de la investigación.....	28
1.3.1. La fotografía como objeto de investigación semiótica.....	28
1.3.2. Semiótica de la representación del cuerpo en la fotografía .....	29
1.3.3. El cuerpo femenino en fotografías hechas por artistas mujeres.....	31
1.3.3.1 La mujer como artista fotógrafa.....	33
1.3.3.2. El cuerpo femenino en la obra de fotógrafas. ....	35
1.4. Objetivos de la investigación.....	36
1.4.2. Objetivo general .....	36
1.4.3. Objetivos específicos.....	36
1.5. Marco teórico .....	37

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

1.5.1. Representación e identidad del cuerpo .....	38
1.5.2. Semiótica visual y de la fotografía.....	40
1.5.3. La imagen del cuerpo como praxis cultural.....	43
Capítulo II. Metodología de investigación.....	46
2.1. Enfoque de la investigación.....	46
2.1.1. La investigación como análisis de casos .....	47
2.1.2. El componente de teoría fundamentada.....	49
2.2. Los informantes y la información objeto de análisis.....	50
2.3. Criterios para la selección de la muestra .....	56
2.4. Procedimiento analítico.....	58
SEGUNDA PARTE. <i>Studium</i> y <i>punctum</i> .....	66
Capítulo III. La enunciación fotográfica y un ciclo femenino .....	67
3.1. Formantes plásticos y figurativos del texto fotográfico .....	68
3.2. Lo narrado y el semisimbolismo de la fotografía.....	74
3.3. La correlación mirada/ mirante en la enunciación fotográfica.....	77
3.4. La fotografía del ciclo femenino y entono de praxis interpretativa.....	81
Capítulo IV. La fotografía especular del cuerpo propio .....	89
4.1. La organización textual de la fotografía de sí misma .....	92
4.2. Narrativa y semisimbolismo de la fotografía del cuerpo femenino .....	98

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

4.3. La correlación mirada/mirante en la enunciación fotográfica.....	103
4.4. La fotografía de sí, desnuda, en la praxis sociocultural .....	110
Capítulo VI. La fotografía del cuerpo cosificado.....	115
6.1. La disposición textual de <i>Tierno cilicio</i> .....	117
6.2. Las correlaciones axiológicas desde lo figurado y narrado .....	122
6.3. La enunciación del retrato en <i>Tierno cilicio</i> .....	125
6.4. El retrato de la reificación en la praxis cultural .....	127
Capítulo VII. La fotografía del vientre femenino .....	132
7.1. La textualización fotográfica del abdomen femenino .....	134
7.2. De la narrativa fotográfica del vientre a los valores figurados .....	141
7.3. La correlación mirada/ mirante y el vientre femenino .....	146
7.4. El vientre femenino en la fotografía .....	150
Capítulo VIII. La fotografía de la mujer que protesta.....	156
8.1. <i>Studium</i> de la fotografía como organización textual.....	157
8.2. La correlación mirada/ mirante .....	163
8.3. La organización semisimbólica y situación de intercambio de la imagen .....	167
8.4. Los cuerpos expuestos en las protestas feministas .....	169
Capítulo IX. La fotografía del espectro del cuerpo femenino.....	173
9.1. Elementos organizaciones del texto fotográfico .....	174

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

9.2. Semejar, evocar, mirar .....	181
9.3. El dispositivo enunciativo fotográfico del cuerpo femenino desaparecido .....	188
9.4. Tensiones en la praxis enunciativa de la fotografía de la mujer desaparecida....	194
Tercera parte. Modelización de las estrategias en la fotografía del cuerpo femenino según artistas mujeres latinoamericanas .....	199
Capítulo X. Modelización de las estrategias .....	200
10.1. Sobre modelos y esquemas.....	200
10.2. Modelo de la estrategia de visibilidad de la mujer en la fotografía .....	208
10.3. Modelo de procedimiento de análisis de la fotografía .....	210
10.4. Esquema del gesto fotográfico femenino .....	213
10.5. Esquema de la narración de la intimidad femenina .....	220
10.6. Esquema de la intersemiotividad.....	223
10.7. Esquema de implicación del mirante en el enunciado .....	226
10.8. Esquema de los regímenes de interacción en la escena práctica.....	228
11. Conclusiones.....	236
Referencias Bibliográficas .....	245

**Tabla de fotografías**

<b>Fotografía 1.</b> #2.....	67
<b>Fotografía 2.</b> <i>Autorretrato</i> .....	89
<b>Fotografía 3.</b> <i>Tierno cilicio</i> .....	116
<b>Fotografía 4.</b> <i>Propio</i> .....	134
<b>Fotografía 5.</b> <i>Sin título</i> .....	157
<b>Fotografía 6.</b> <i>La muerte sale por el oriente</i> .....	174

### Tabla de figuras

<b>Figura 1.</b> Criterios para la selección de las fotografías.....	58
<b>Figura 2.</b> Studium y Punctum, ruta de los niveles inmanentes del análisis .....	61
<b>Figura 3.</b> Proceso analítico de la investigación.....	63
<b>Figura 4.</b> Estudios compositivos de Una parte de mí. # 2 .....	71
<b>Figura 5.</b> La conciliación cognitiva en Una parte de mí #2.....	78
<b>Figura 6.</b> Estudios compositivos del Autorretrato .....	95
<b>Figura 7.</b> La exposición cognitiva en Autorretrato .....	104
<b>Figura 8.</b> Estudios compositivos de Tierno cilicio .....	118
<b>Figura 9.</b> <i>La textura en la fotografía Tierno cilicio</i> .....	121
<b>Figura 10.</b> La accesibilidad cognitiva en Tierno cilicio.....	126
<b>Figura 11.</b> Estudios compositivos de Propio .....	137
<b>Figura 12.</b> La exposición cognitiva entre instancias enunciativas de Propio .....	147
<b>Figura 13.</b> <i>Estudios compositivos de la fotografía de Victoria Razo</i> .....	159
<b>Figura 14.</b> <i>Esquema aéreo y simple de los planos de la imagen</i> .....	161
<b>Figura 15.</b> <i>La conciliación cognitiva en la fotografía de Victoria Razo</i> .....	164
<b>Figura 16.</b> <i>Estudios compositivos de La muerte sale por el oriente</i> .....	177
<b>Figura 17.</b> <i>Flujo compositivo de la figura de La muerte sale por el oriente</i> .....	181

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

<b>Figura 18.</b> <i>La conciliación cognitiva de La muerte sale por el oriente</i> .....	188
<b>Figura 19.</b> <i>Cuadrado semiótico de la mirada en el retrato</i> .....	193
<b>Figura 20.</b> <i>Tipos de descripciones de la cultura (Rosales, 2006, p. 124)</i> .....	205
<b>Figura 21.</b> <i>Tipología de descripciones de la muestra investigada</i> .....	208
<b>Figura 22.</b> <i>Modelo de análisis semiótico fotográfico</i> .....	211
<b>Figura 23.</b> <i>Esquema de la intuición sensible. Fontanille (2021)</i> .....	213
<b>Figura 24.</b> <i>Esquema de la intuición sensible</i> .....	215
<b>Figura 25.</b> <i>Esquema producción fotográfica del cuerpo femenino</i> .....	217
<b>Figura 26.</b> <i>Esquema de visibilidad del cuerpo femenino tratado por artistas latinoamericanas</i>	222
<b>Figura 27.</b> <i>Esquema de la intersemiotividad o articulación sincrética</i> .....	224
<b>Figura 28.</b> <i>Esquema de las escenas de divulgación de las fotografías</i> .....	229

## Resumen

**Título:** Semiótica del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Mujeres Artistas Latinoamericanas, 2010-2020\*

**Autor:** Beatriz Núñez Arce\*\*

**Palabras Clave:** Semiótica del cuerpo, semiótica de la fotografía, arte femenino, cuerpo mujer.

### Descripción:

La presente investigación semiótica es un estudio sobre una muestra de siete fotografías que representan el cuerpo femenino a través de la mirada de fotógrafas mujeres. Este tipo de arte cuestiona las problemáticas sobre las representaciones tradicionales que se ha hecho de la corporalidad femenina, desde la mirada masculina especialmente, que además hace parte de un arte marginal donde los medios tradicionales de exposición han dado poca participación a este tipo de representaciones.

Para entender esta problemática de construcción de sentido mediado por el objeto significativo, la fotografía, donde las mujeres construyen una mirada propia de ver y estar en cuerpo de mujer, el propósito del objetivo general de la investigación fue construir un modelo semiótico de la representación del cuerpo femenino en las fotografías, creadas por diferentes artistas contemporáneas latinoamericanas y expuestas en medios virtuales, durante los años 2010-2020. Con una muestra de siete fotografías, retratos y autorretratos, de diferentes fotógrafas latinoamericanas, la metodología de investigación utilizada fue el estudio de casos y la teoría fundamentada. Desde el modelo de las prácticas significantes de Jacques Fontanille se planteó un esquema que parte de los niveles de pertinencia del modelo para realizar un procedimiento analítico de objeto, primero desde el plano inmanente de la textualidad fotográfica (*studium*) y segundo sobre lo predicado en la fotografía en el ámbito de las prácticas culturales, cuando estas entran en circulación en el ciberespacio (*punctum*). Con los resultados obtenidos se realizó un modelo sobre la tipología de descripciones de la muestra.

Como resultado final se pudo establecer cómo cada fotógrafa propone una forma particular de mirar y representar el cuerpo de la mujer, que además hace parte de un ajuste sobre la mirada que el arte femenino y feminista ha dado al cuerpo, donde se identifica regímenes de creencias propios de estas formas de vida.

---

\* Trabajo de Grado Maestría en Semiótica.

\*\* Facultad de Humanidades. Escuela de Idiomas. Director José Horacio Rosales Cueva.

### Abstract

**Title:** Semiotics of the Feminine Body in the Photography of Latin American Women Artists, 2010-2020\*

**Author:** Beatriz Núñez Arce\*\*

**Key Words:** Semiotics of the body, semiotics of photography, women's art, women's body.

#### Description:

This semiotic research is a study of a sample of seven photographs that represent the female body through the gaze of female photographers. This type of art questions the problems about the traditional representations of the female body, especially from the male gaze, which is also part of a marginal art where the traditional means of exposure have given little participation to this type of representations.

To understand this problematic of construction of meaning mediated by the signifying object, photography, where women construct their own gaze of seeing and being in a woman's body, the purpose of the general objective of the research was to construct a semiotic model of the representation of the female body in photographs, created by different contemporary Latin American artists and exhibited in virtual media, during the years 2010-2020. With a sample of seven photographs, portraits, and self-portraits, of different Latin American women photographers, the research methodology used was the case study and grounded theory. From Fontanille's model of signifying practices, a scheme was proposed based on the levels of relevance of the model to carry out an analytical procedure of the object, first from the immanent plane of photographic textuality (studium) and second on the predicate in photography in the field of cultural practices, when these enter circulation in cyberspace (punctum). With the results obtained, a model was made on the typology of descriptions of the sample.

Finally, it was possible to establish how each photographer proposes a particular way of looking at and representing the female body, which is also part of an adjustment of the look that feminist and feminist art has given to the body, where the regimes of beliefs of these ways of life are identified.

---

\* Master's degree project in semiotics.

\*\* Faculty of Human Sciences Language School. Director José Horacio Rosales Cueva.

## Introducción

La monografía expone los resultados del desarrollo del proyecto de investigación semiótica alrededor de la presencia del cuerpo femenino en la fotografía que mujeres artistas realizan para visibilizar concepciones de la corporalidad y de la mujer. Este proceso, llevado a cabo a lo largo de dos años, entre 2019 y 2021, no sin las dificultades propias de la formación académica y de los tiempos de una pandemia mundial, es requisito de grado en el programa Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander.

Con recursos de la semiótica, entendida como ciencia del sentido de las prácticas significantes en las dinámicas culturales, la investigación aborda la representación del cuerpo femenino en siete obras fotográficas, creadas por artistas latinoamericanas entre 2010 y 2020. Las imágenes que se analizan, como se explica en el apartado de la metodología, fueron aportadas, según ciertos criterios, por las autoras y sometidas a investigación y estudio semiótico; este finalmente, llevó a una serie de conclusiones sin que esto signifique que la investigación no mantenga diversos derroteros y desarrollos ulteriores.

El trabajo que sigue está organizado en tres partes. La primera tiene dos capítulos (1 y 2) que presentan el problema y objetivos de investigación. En el capítulo I se menciona la situación sociocultural de la que emerge el problema y su justificación. Luego, se consideran algunos elementos de referencia, entre otros muchos que no tienen cabida en los límites de este texto, como las investigaciones en el arte y otras disciplinas; además, se relacionan investigaciones semióticas

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sobre la representación fotográfica y del cuerpo femenino. A partir de estas consideraciones, se presentan los objetivos de la investigación que conciernen a la construcción de un modelo semiótico de estas configuraciones (del cuerpo femenino) en la fotografía digital hecha por artistas mujeres latinoamericanas que, además, emplean medios virtuales para la difusión de las obras. Sucintamente, se enuncia el marco teórico, en el ámbito de la semiótica de la imagen visual y de la semiótica de las prácticas significantes, dado que proporcionan recursos teóricos y metodológicos para el análisis de los objetos fotográficos y las prácticas artísticas.

El segundo capítulo trata de la metodología de investigación cualitativa y tratamiento semiótico de la información. A partir de algunos elementos de naturaleza interdisciplinaria sobre los estudios de la imagen, la metodología puesta en práctica de esta se enmarca en el paradigma cualitativo-interpretativo. Desde este enfoque, la investigación buscó analizar prácticas sociales y culturales en escenarios particulares, en este caso América Latina. Es así como esta se realizó desde un análisis de caso, para entender el fenómeno de las representaciones del cuerpo femenino en el universo latinoamericano a partir de los ejemplares fotográficos elegidos. Luego del procedimiento mencionado se construyó una teoría fundamentada pertinente a la muestra, con el fin de realizar una hipótesis semiótica con los resultados de los análisis y las comparaciones entre estos. Dos apartados abordan el tema de selección de la muestra, en el que se explica los espacios consultados como exposiciones colectivas, páginas especializadas en arte hecho por mujeres, artículos, etc. Con esta información, el siguiente acápite expone los criterios de selección de la muestra, los primeros contactos realizados con las posibles informantes y la muestra final de la investigación, para finalmente, cerrar el capítulo con el procedimiento analítico que se abordó en la investigación.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Si la primera parte de este informe trata de la investigación construida como un proyecto llevado a cabo, la segunda está constituida por siete capítulos. Cada uno corresponde al análisis de cada una de las siete fotografías investigadas. En otros términos, se presentan los procedimientos y resultados analíticos de las fotografías de la muestra que constituye el objeto concreto que se investiga, lo que se realiza a partir de la recuperación de los dos puntos de apoyo del arco hermenéutico propuesto por Paul Ricoeur (1967). El primero es una etapa llamada *studium*, que consiste en definir cómo la relación entre el observador y la imagen se soporta en la descripción y explicación de la organización de cada fotografía; es decir, se trata de tomar en consideración una morfología textual objetiva que domina y guía la mirada del intérprete que coopera con el signo complejo al que se aproxima para comprenderlo. Esto es sucedido por el *punctum*, o el paradigma de la comprensión o el modo en que ese objeto tratado analíticamente es percibido por la mirada subjetiva de un sujeto (el mirante u observador) que, además de estar bajo el influjo del signo, está imbuido subjetivamente por la propia experiencia y condiciones de vida personal, ubicadas en un horizonte y perspectiva cultural particulares.

El capítulo tres, *La enunciación fotográfica y un ciclo femenino*, aborda la fotografía de la artista de República Dominicana Ana Espinal, titulada #2, como parte de la serie *Una parte de mí*. Este autorretrato exhibe un primer plano de torso, pubis y muslos, a los que superpone en la zona del vientre dos pétalos y en la vagina una rosa roja marchita. La fotografía enfoca esta parte del cuerpo para representar por medio de la flor el ciclo menstrual. La composición cromática contrasta el color de la flor con un cuerpo en ropa interior blanca sobre un fondo neutro azul claro. La imagen presenta un tema que ha sido abordado y planteado desde el arte, pero también, desde las teóricas feministas, sobre el mito de la menstruación y la estigmatización contra la mujer durante los ciclos de la sangre.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

El capítulo siguiente, *La fotografía especular del cuerpo propio*, es el segundo autorretrato de la muestra y corresponde a la fotografía de la mexicana Tabata Roja. En esta imagen la artista se retrata frente a un espejo, sentada sobre un tapete, en un plano completo, donde se puede observar el cuerpo desnudo. El autorretrato ostenta un sujeto que contempla la propia imagen especular, y, al mismo tiempo mira por el visor de una cámara fotográfica que simula retratarse y retratar un posible observador. Con una fotografía a color, que exhibe una dominancia cromática de color rosado, el cuerpo femenino es una puesta en escena en un espacio de cuarto íntimo.

En el capítulo quinto, *La fotografía del desafiante cuerpo femenino*, se analiza la obra de la artista visual colombiana Juliana Ladrón de Guevara, titulada *Ni santa ni puta*, donde el retrato de una mujer con estética *punk* hace ostensible el torso desnudo sobre un fondo blanco neutro, en una imagen de corte en plano americano, transformada a blanco y negro. El título de la obra está escrito sobre la parte derecha del torso que va desde el pecho, pasa por el seno y termina en la zona del abdomen, que utiliza, además, dos tipos de caligrafías. Esta imagen expone el ethos de lo femenino desde las contradicciones axiológicas que la sociedad ha impuesto a aquellas que están en cuerpo de mujer.

El capítulo seis, *La fotografía del cuerpo cosificado*, expone el estudio del retrato *Tierno cilicio*, de la fotógrafa cubana Anelí Pupo Rodríguez. Con un retrato horizontal en blanco y negro, la escena enuncia un cuerpo de mujer en plano completo que semeja una mesa de planchar por la posición de este, apoyado en el suelo sobre las rodillas y las manos. Además de llevar el cuerpo desnudo, sobre su espalda reposa una plancha para ropas y se extiende un pequeño pañuelo blanco que cubre el torso. La imagen que pertenece a la serie *Tiranía de la tradición* cuestiona la vida de las mujeres en el hogar al ser tratadas como un cuerpo cosificado.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En el capítulo siguiente, *La fotografía del vientre femenino*, se aborda el análisis de la imagen titulada *Propio*, realizada por la artista colombiana Victoria Holguín. En un plano detalle horizontal, la imagen exhibe tres vientres de mujeres en ropa interior, dos en posición frontal con una anatomía particular del cuerpo postparto y uno lateral, que por la forma semeja el volumen ambiguo de una mujer en estado de embarazo o de postparto. Esta imagen hace parte de un trabajo fotográfico que la artista viene realizando sobre la relación de las mujeres como sujetos reproductores, para abordar temas como la decisión de la no maternidad, las diferentes experiencias con la maternidad, los cambios corporales, etc. El análisis interroga sobre las diversas miradas que esta imagen exhibe, sobre la apariencia corporal, y, también, sobre los lazos entre cuerpos que comparten una misma experiencia.

El capítulo ocho, *La fotografía de la mujer que protesta*, expone el análisis de la imagen de la fotoperiodista mexicana Victoria Razo. La fotografía sin título fue realizada durante las marchas del ocho de marzo del 2020, en el día internacional por los derechos de las mujeres, en la ciudad de México. El registro documental presenta en el centro de la escena una mujer con recorte de plano americano que está rodeada por un grupo de mujeres que se encuentran alrededor de una fogata. El cuerpo central lleva cubierto el rostro con una máscara blanca, tiene una falda larga blanca y el torso desnudo en el que está escrito “México. 1er lugar violencia sexual infantil”. Así mismo, la mujer carga una cruz rosada como el objeto que adoptaron las madres de mujeres víctimas de feminicidio en este país.

El capítulo nueve, *La fotografía del espectro del cuerpo femenino*, corresponde a la última imagen de la muestra aquí investigada realizada por la artista mexicana Sonia Madrigal. La fotografía es parte del trabajo llamado *La muerte sale por el oriente*, en que la artista intervino diferentes espacios del oriente de México donde se han registrado feminicidios. La obra tiene una

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

función social, pues busca realizar un mapeo de las zonas en que se han presentado asesinatos a mujeres. Igualmente, integra el arte con el activismo de denuncia al intervenir los espacios con siluetas espejos que semejan el cuerpo de una mujer, para recordar a las ausentes. La figura se exhibe en un fondo escenificado, que corresponde a la Laguna de Tláhuac-Xico, en el Estado de México.

La tercera parte está constituida por el capítulo 10, donde se modelizan o se presentan los esquemas que muestran las estrategias de las artistas latinoamericanas para representar el cuerpo femenino desde una óptica crítica y creativa. Esto es la teoría fundamentada que resulta de los estudios de casos precedentes y, en conjunto, arrojan información sobre cómo las artistas, con los recursos de la cámara fotográfica, las técnicas de composición, la adopción de un género tradicional como el retrato, han realizado un discurso propio, más humano y contestatario frente a la tradicional representación del cuerpo de las mujeres. Para ello, el capítulo cumple con el objetivo de la investigación de construir un modelo semiótico de la representación del cuerpo femenino en las fotografías, creadas por diferentes artistas contemporáneas latinoamericanas y expuestas en medios virtuales, durante los años 2010-2020, desde los diferentes esquemas o modelos que se exponen a lo largo de este informe.

Este capítulo muestra, a partir de las coincidencias y diferencias que resultan del estudio de cada una de las fotos, coincidencias con el modelo de tipos de descripciones de la cultura (Rosales, 2006), lo que sirve para proponer una tipología sobre la representación de la figura femenina en las fotografías creadas por mujeres. También se expone un modelo hipotético, construido a lo largo de esta investigación, sobre las estrategias que las artistas utilizan para hacer visible el cuerpo femenino. Los apartados que siguen en este capítulo final son modelizaciones que exhiben los hallazgos del procedimiento analítico, relacionados con la narración de la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

intimidad, las implicaciones del mirante en el enunciado, los regímenes de interacción en la praxis enunciativa y el ethos de las formas de vida en que las artistas cuestionan y reivindican el sentido de estar en cuerpo de mujer. Adicionalmente, se presenta un esquema de la intersemiotividad o articulación sincrética entre texto visual y texto lingüístico escrito, fenómeno presente en las obras de Juliana Ladrón de Guevara y Victoria Razo. Luego de este apartado, en que se discuten los resultados, se presentan las conclusiones y recomendaciones.

La investigadora agradece a las siete fotógrafas que participaron como informantes en este proyecto, por su respuesta positiva y generosidad para facilitar cada imagen de la muestra. Se entiende que las artistas deben proteger los derechos de autor de sus obras y a veces es difícil confiar en un extraño que desde un país lejano les escribe para hacer parte de un proyecto académico. En este sentido, se resalta la respuesta positiva de otras artistas, que, aunque aceptaron ser parte del proyecto, las imágenes de ellas no fueron incluidas en la muestra por razones diversas, como las limitaciones de tiempo de investigación para lograr analizar una muestra mayor o para abordar temáticas que exigen, por el aliento requerido y el compromiso intelectual y afectivo, de investigaciones particulares y diferenciadas, como el caso de la mujer transgénero, de una gran importancia en la construcción del arte contemporáneo, en las luchas femeninas y las reivindicaciones humanas y que atañe a temas éticos morales y científicos. Sin embargo, no puede dejarse de destacar que los trabajos que ellas, las artistas mujeres latinoamericanas, han realizado constituyen ricos y vastos territorios de pesquisa y comprensión humana.

Por último, hay que mencionar los retos que configuraron realizar una investigación desde la disciplina semiótica. Si bien la investigadora viene de una formación en Licenciatura en Educación Artística, con una práctica como fotógrafa de más de 10 años, enfrentar y asumir las teorías y metalenguaje semiótico fue el principal desafío. Para los investigadores, como sujetos

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que poseen un cuerpo mediador de sentido, el reto de hacer una investigación significa confrontar las propias pasiones y el modo de ser creativo a un modo de hacer científico y demostrativo. Esta tarea no es fácil y hace que el artista, en la narrativa de convertirse en un académico, sienta con más intensidad un cuerpo propio que padece. A esto se suma las dificultades de los tiempos en que se desarrolló la investigación. Esto se relaciona con el hecho de hacer una maestría que pasó de la presencialidad a la virtualidad, por cuenta del confinamiento de la epidemia mundial del año 2020, y convirtió los espacios íntimos en escenarios de encierro, el miedo al contagio y a un curioso manejo del tiempo, del cuerpo y del aislamiento social que acrecentaba la aproximación a textos que llegaban a ser lejanos o incomprensibles frente a la vivencia. No obstante, entender las nuevas dinámicas del mundo y la excelente asesoría del director de este proyecto, que aceptó el reto antes del confinamiento, hicieron posible superar las dificultades, aprender y adoptar la semiótica, como un saber que no solo sirve como discurso científico, sino como un asidero para construir respuestas sobre el sentido de la existencia.

**PRIMERA PARTE. Investigación semiótica, cuerpo femenino y fotografía**

## **Capítulo I. El problema de la investigación**

### **1.1. El problema de la presencia de la mujer en el enunciado visual**

La sociedad contemporánea cuestiona y replantea el lugar de los miembros según el modo de ser de éstos, con rasgos de orden biológico o sociocultural. En esto, entran en juego las nuevas visibilidades dadas a problemas ancestrales como las tensiones entre las mujeres y los hombres, de lo que diversas prácticas culturales han sido escenarios de cuestionamientos de valores y modos de ver el mundo, con la respectiva producción de nuevos significados y comprensiones de las relaciones humanas. La fotografía aparece como un objeto mediador de sentido, específicamente de la relación entre los cuerpos sensibles retratados y el mundo. En la construcción artística de la imagen visual, los objetos significantes expresan también simulacros de mundos posibles. Y es en este sentido, que el medio fotográfico pasó de ser el objeto de captura del mundo “real”, como fue considerada en sus inicios, al objeto manipulable de esas realidades, donde no solo los artistas crean escenarios sublimes y utópicos, también los medios de comunicación o las instituciones de poder adoptaron el objeto fotográfico para hacer mirar el mundo como estos lo determinaban.

La representación del cuerpo femenino ha sido protagonista en obras fotográficas creadas por hombres y mujeres. Cuando estas enuncian el propio cuerpo, las representaciones visuales de la corporalidad se pueden situar en un decir contestatario y crudo frente al modo en que la historia del arte ha tratado este tema y objeto de representación, concordante con los estereotipos que el hombre ha creado de la mujer, todos nutridos de imaginarios míticos (bebidos en libros sagrados, por ejemplo, donde la mirada del artista masculino se nutre para elaborar la identidad física,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

cognitiva, afectiva y sociocultural de sí mismo y de las féminas). En este devenir, la mirada sobre el propio cuerpo suscita el problema que Berger define sobre la presencia del hombre en la manera en que la mujer se mira, que la convierte en “un objeto visual, una visión” (Berger, 2016, p. 27). Frente a esto, las artistas exponen otra construcción de sentido y, para ello, recurren a hacer visible la propia corporalidad y la de las congéneres, en las obras fotográficas, con las que hacen reclamos sociales y culturales sobre la construcción de las identidades.

La visión masculina de la mujer tiene sustratos económicos, políticos y códigos sociales relacionados con el vientre reproductor. Así, la sociedad de valores masculinos ha controlado y poseído los cuerpos femeninos como enclaves gestantes, por la facultad biológica de estos para reproducir otros seres (guerreros, trabajadores, continuadores de un legado y convenciones religiosas), pero también por el comportamiento moral con el que deben habitar esa organicidad, por las cualidades físicas con que se ha valorado, etc. Todo esto, en conjunto, ha determinado una imagen de la propia corporalidad de las mujeres como la representación de cuerpos extraños para ellas mismas, pero que oscilan entre eso que las atraviesa, eso que se les impone, y el propio sentir. En este sentido, la tarea de reivindicación de la mujer frente a este fenómeno de larga tradición ha resultado compleja y se expresa en el arte. Esto se evidencia en cómo, ante el ideario judeocristiano de la mujer (asumida como propiedad masculina, como pieza biológica de la reproducción de la especie, con obligación de pureza y valorada positiva en tanto exista la sumisión de ella al hombre), se han contrapuesto comportamientos que terminan censurados socioculturalmente y marginados, como la rebeldía femenina, la apropiación de las decisiones sobre la propia sexualidad, la ruptura con el concepto de adulterio. Esta beligerancia de la mujer ha estado acompañada de algunos discursos, usualmente periféricos en el orden cultural, de hombres que han asumido una lectura y

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

comprensión del propio destino y, en consecuencia, una forma diferente de considerar la feminidad.

La fotografía del cuerpo femenino hecha por hombres ha influenciado en la forma de mirar el cuerpo de las mujeres, lo que se puede ejemplificar con casos célebres del siglo XX. Desde la lente de fotógrafos como los alemanes Horts P. Horts (1906-1999) y Helmut Newton (1920-2004), o la del italiano Paolo Roversi (1947), por nombrar algunos representantes del género retrato, la presencia corporal de ellas parece representada con una estética acorde a los deseos masculinos y no al sentir femenino. Por ejemplo, es un lugar común que la modelo pose y el hombre la retrate suponiendo cuáles son los modos de manifestación perfecta de ese cuerpo, con texturas y perfiles; él supone los deseos de ella, los modos de satisfacción que la llevan al éxtasis, a la felicidad o a expresiones idealizadas de nostalgia, melancolía, incompletitud, añoranza, fuerza, vulnerabilidad. Esto parece ser, en suma, la proyección del deseo y de las construcciones masculinas sobre la naturaleza de la mujer. El artista polaco Hans Bellmer afirmó que: “la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea” (como se citó en González-Moreno, 2016, p. 74) y, por esto, la feminidad es tratada como un cuerpo-objeto unificado, como una masa orgánica, unida en la experiencia a alguna pasión común (Landowski, 2015, pp. 143-144) compartida por los hombres y, por hegemonía ideológica, aceptada e incorporada por las mujeres.

Esto sucede a pesar de las incomodidades que despiertan en ellas, las mujeres, los tratamientos que terminan siendo aceptados por todos en un sistema económico en el que la estética del cuerpo femenino es objeto de comercio, de éxito y de alguna ganancia. Ante esto, la respuesta de las artistas mujeres consistirá en representar, desde la propia perspectiva y simulacros, a los cuerpos femeninos, valiéndose, para ello, de los mismos medios de captación y producción de la imagen visual empleado por los hombres, incluso con temas como el desnudo. Pero para las artistas

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mujeres se trata, además, de un procedimiento de enunciación en el que se reconoce al cuerpo-sujeto, en un estatuto de totalidad partitiva o como cuerpo que pertenece a la masa de lo femenino, pero que también es cuerpo-sujeto que siente y padece por sí solo (Landowski, 2015, p. 143).

Así, se manifiesta un problema de sentido que consiste en la disyunción entre sujeto que se observa y el modo en que es representado por otro; en este caso, la distancia que surge entre la mirada que las mujeres realizan sobre las fotografías que de ellas hacen los hombres y por el modo en que ellas sienten el cuerpo de sí mismas. Las artistas, ante esto, buscan juntarse con el cuerpo, dotado de otros valores cuando es fotografiado por ellas mismas. Pero la disyunción que la fotografía presenta entre la figuración del cuerpo y el sentido que éste tiene para seres reales no es un problema exclusivo de lo femenino, dado que las diferentes representaciones artísticas sobre el cuerpo humano tejen cuestiones en torno al sexo, la insistencia en ver a humanos como razas o pertenecientes a una clase social determinada, han consolidado formas de vida social que excluyen otras. En la creación fotográfica de hombres también se han dado estas polémicas y disyunciones, como en la obra de Robert Mapplethorpe (1946-1989), que finalmente llega a las galerías de arte, entre tropiezos y censuras, y donde el cuerpo masculino se muestra en prácticas homosexuales, incómodas para la sociedad conservadora del siglo pasado que buscaba invisibilizar a grupos humanos y a los derechos de estos.

### **1.2. La representación del cuerpo femenino como problema semiótico**

En este horizonte, el problema de esta investigación consiste en comprender *cómo algunas artistas contemporáneas latinoamericanas representan el cuerpo femenino en la fotografía digital y utilizan los medios virtuales como recursos para hacer visibles estas obras*. Si el cuerpo de la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mujer es problemático en el arte visual del mundo contemporáneo (incluso cuando se trata de la representación de la organicidad diferenciadora de los sexos), más lo es en el ámbito específico del arte latinoamericano, con una complejidad extraordinaria de tensiones entre sistemas de creencias modernas y premodernas, donde es conflictiva también la figura de la mujer artista, tratada como ser marginal, enloquecido o indeseable. Las artistas latinoamericanas de hoy (comienzos de siglo XXI) crean fotografías que hablan de sí mismas y las promueven en escenas de intercambio simbólico, movidas por estrategias identificables y esquematizables, y un discurso reivindicador de la mujer que busca dinamizar la forma de vida a favor de la calidad de vida de todos los actores sociales, para entender que “representar es poner en presencia, es hacer presente. Retratar es sacar la presencia afuera, así sea presencia de una ausencia” (Nancy, 2006, p. 50). Así, comprender el contenido de las fotografías debe ser una labor de investigación que se articule, además, con los modos de divulgación de ellas y con los objetivos prácticos de tales creaciones.

Para asumir esta pesquisa científica, que abarca un número limitado de artistas, dada la complejidad del análisis semiótico de las obras de ellas, se hizo un rastreo en las redes sociales, páginas webs y documentos sobre el trabajo de las artistas contemporáneas para obtener una muestra de obras fotográficas que cumplan con el doble criterio de representar el cuerpo femenino (en ruptura con el discurso de iconografía patriarcal) y que, además, estas piezas artísticas estuvieran disponibles para ser visibilizada<sup>1</sup>, en una aspiración democrática y contra censura, por

---

<sup>1</sup> Visibilizar se entiende usualmente como traer a la luz o incrementar el volumen de algo que no puede verse a simple vista; en consecuencia, se trata de un procedimiento que requiere de herramientas de amplificación o de desocultación de algo, como los rayos X, el microscopio o simplemente la puesta bajo la luz. Pero en semiótica tiene un sentido más amplio. Se relaciona con traer a la luz algo que existe o que en la “sombra” no es sensible ni perceptible al ojo o al cuerpo humanos. En consecuencia, eso que permanece oculto no hace sentido dado que no entra, por ser invisible, a la cognición, las interacciones y la afectividad del hombre. Esta visibilización nace del concepto de luz (que hace visible), pero no necesariamente se limita a ello, pues algo se hace visible a una inteligencia capaz de hacer semiosis o procesos de interpretación de lo que imaginado o de lo que es sentido por cualquier órgano del cuerpo y por el modo en que lo sentido se constituye en el plano de la expresión de un contenido.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

los llamados medios virtuales. Estos son entendidos como sistemas estructurados y ordenados matemáticamente, creado a través de programas y computadores, que permiten la interacción entre el espacio irreal y la realidad de los navegantes, mediados por la dinámica de la tecnología, lo que para este caso se trata específicamente de portales de internet de acceso libre, sean de las artistas o para la divulgación del arte. Inicialmente, el ámbito espacial de la investigación no se reduce a la cultura colombiana, sino que está ampliado a América Latina, donde las mujeres artistas han adoptado progresivamente, en los últimos veinte años, la fotografía digital como recursos expresivos, dada la capacidad etnográfica que requiere y, sobre todo, por la potencialidad de la cámara que entra, discreta o aparatosamente, en diversos escenarios de exploración de las relaciones sociales y de la intimidad.

En la construcción de la muestra seleccionada y analizada en esta investigación se tuvo presente que los modos de producción fotográfica y de divulgación, que oscilan entre lo documental y lo artístico, se han incrementado e intensificado en la sociedad de hoy y disponen de extraordinarios e innovadores recursos técnicos y tecnológicos para la producción de imágenes que, en muchos casos, se posicionan como respuestas inmediatas en la denuncia política y social desde el estar en cuerpo mujer (Fernández-Martorell, 2018). En la producción de la fotografía, las artistas “usan su cuerpo como herramienta de manifestación en la lucha de recuperación del poder de sus propios cuerpos, de sus propias imágenes” (Muñoz-Muñoz y González-Moreno, 2014, p. 46). Además, los cuerpos femeninos puestos en los espacios virtuales configuran otra forma de visibilización, tanto de la obra artística hecha por mujeres, como de la construcción de la mirada sobre éste y de la artista.

### **1.3. Antecedentes de la investigación**

En los antecedentes copiosos de la pesquisa científica del problema están las investigaciones que desde diversas disciplinas han abordado la representación del cuerpo femenino en las artes visuales, especialmente la pintura, la escultura y la fotografía; ya en el siglo XX, los trabajos se conectan de manera más específica y clara con la consideración de la participación y el reconocimiento histórico de las mujeres como artistas. La búsqueda sobre los estudios del problema aquí planteado y hechos en los últimos diez años se categoriza en diferentes temas, como la fotografía, la fotografía digital, los estudios de la imagen, la representación iconográfica del cuerpo humano, el arte visual, la representación del cuerpo femenino, el arte hecho por mujeres y el cuerpo femenino en la fotografía hecha por mujeres, retrato y autorretrato.

Al ser esta una investigación de la disciplina semiótica, aquí se presentan los hallazgos esenciales y más pertinentes al problema de investigación planteado, específicamente los casos en que los analistas utilizan conceptos de este campo disciplinar para abordar el objeto de estudio. En este sucinto estado del arte de las investigaciones de los últimos diez años sobre la imagen visual también se hace referencia a algunas investigaciones que otras disciplinas han realizado sobre el problema de la presencia de la mujer en la fotografía.

#### ***1.3.1. La fotografía como objeto de investigación semiótica***

Desde el descubrimiento de la fotografía (1826), el uso de esta técnica y del objeto tecnológico ha sido analizado en relación con los cambios en el modo de mirar el mundo a través de la lente fotográfica (Sontag, 2011). Pero es a finales del siglo XX, con la llegada de la fotografía

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

digital, y luego en el siglo XXI, con el uso de los medios virtuales, que la fotografía pasó de ser un objeto de uso en el dominio privado a un objeto de uso público (Marzal Felici, 2009). En la actualidad, se han realizado investigaciones semióticas sobre la fotografía contemporánea y los usos de ella en la era digital (Pérez, 2011) y sobre la relación de la fotografía digital con la construcción de espacios virtuales (O'Hagan, 2018). Es importante entender estas dinámicas que la fotografía digital ofrece, pues el paso de la imagen análoga a la digital influyó en las prácticas de uso de las imágenes. La primera tecnología fotográfica ofrecía un uso más privado, siendo públicas aquellas imágenes que estaban avaladas por la institución que las divulgaban como por ejemplo museos, prensa, televisión, etc. Con la llegada de la tecnología digital, estas pudieron ser visibilizadas a través de los ordenadores sin necesidad de las a veces costosas impresiones, y más adelante con el uso de las redes, donde esta pasó a ser una práctica de uso público, pues en el ciber espacio los productores han podido exhibir y dar a conocer las imágenes al mundo, y son los observadores consumidores quienes las aprueban o no.

Las investigaciones sobre semiótica visual han sido utilizadas por investigadores de otras disciplinas para abordar el fenómeno de la imagen virtual y así comprender las implicaciones éticas y epistémico-metodológico de la fotografía como objeto semiótico que, en espacios virtuales, obra como mediador de experiencias humanas y puede ser considerada como objeto de análisis en ciencias sociales (Schwarz, 2016). Pero los trabajos de investigación semiótica de la imagen visual y de la fotografía son muchos y se han incrementado en el siglo XXI. Por mencionar sucintamente algunos de ellos.

### ***1.3.2. Semiótica de la representación del cuerpo en la fotografía***

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Sobre los estudios semióticos debe expresarse, de manera sucinta, que el cuerpo humano ha sido representado a través de la historia de la imagen donde esta iconografía se constituye en un terreno de investigación del modo particular y sociohistórico de concebir la realidad corporal. Los medios visuales actúan como objetos que miran y los cuerpos vivos reaccionan frente a la imagen sobre el cuerpo que representa (Belting, 2011). Es así como los aportes semióticos sobre el cuerpo representado a través de la imagen se han centrado en el género retrato, desde sus orígenes en la pintura hasta la influencia en la fotografía. Trabajos como los de Iuri Lotman (2000), Roland Barthes (1970, 1980), Jacques Fontanille (1989), Anne Beyaert- Geslin (2006, 2017), Piero Polidoro (2016), Maria Giulia Dondero (2011, 2020), Göran Sonesson (2011), entre otros, han aportado a la relación entre el productor, el cuerpo representado y el observador, para comprender, además de las características del género retrato, los discursos y diálogos que la imagen propone desde las categorías plásticas hasta la relaciones entre los sujetos representados dentro y fuera del marco.

En el caso de la fotografía, al ser capturado por esta, la realidad de ese cuerpo ya no está predeterminada solo por las decisiones del artista pictórico, pues es la imagen fotosensible quien recupera la realidad del cuerpo. Sin embargo, desde la fotografía también se ha manipulado la imagen a través de la técnica y las herramientas tecnológicas en la producción digital, por medio de programas computarizados para el mejoramiento o distorsión de la imagen, sobre la forma de representar y ver el cuerpo. Estas representaciones contemporáneas del cuerpo en usos artísticos y de consumo, que oscilan entre el ejercicio del poder, la subjetividad y la cosificación, han sido el problema central de creadores e investigadores como Leandro Allochis (2017), Ana D'Angelo (2010), quien enfatiza en la fotografía móvil, y de María Encarna Palazón (2017), quien analiza el cuerpo fotografiado en relación con la fragmentación el placer visual del *voyeur* o mirón.

### *1.3.3. El cuerpo femenino en fotografías hechas por artistas mujeres*

Los estudios de la fotografía como medio utilizado por las artistas para representar el cuerpo abordan los problemas anteriormente mencionados, que, además, están relacionados con el arte hecho por mujeres y la representación de ellas en las imágenes. Adicionalmente, algunos estudios centran la atención en cómo la técnica fotográfica ha sido el medio artístico que han utilizado las artistas para hacer visibles los problemas relacionados con la identidad y la intimidad femenina. En los trabajos hallados sobre el tema se destacan los de Laura Torrado Zamora (2012), quien realizó una investigación sobre las artistas fotógrafas en la colección de arte contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 1990-2010; la pesquisa se desarrolló con el fin de rescatar la historia de mujeres artistas que han pasado por el museo, e igualmente plantear el problema de la participación de estas en dicho espacio.

La relación entre la mujer-modelo y la fotógrafa ha sido tratado por Muñoz y González-Moreno (2014), quienes encuentran cómo la mujer dentro y fuera del marco configuran papeles contradictorios, donde la mujer modelo, sujeto pasivo, ha sido tratada como objeto de representación, mientras que la mujer como fotógrafa, sujeto activo, reivindica el papel que esta hace en el medio artístico, pero también el aporte que hace a la representación de la corporalidad femenina. En este sentido las autoras analizan las tensiones entre la representación del cuerpo femenino hecho por fotógrafos y aquellas que desde los años sesenta y setenta han propuesto las fotógrafas. Así, la representación de la identidad femenina en la fotografía (González-Moreno, 2016), el enfoque de género en la fotografía (Campo, 2017), la disidencia y la resistencia en el arte femenino (Ballester, 2017), son temas que las mujeres han abordado desde el uso de la cámara

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

fotográfica como recurso expresivo del hacer artístico, que también expresa una práctica contestataria a la tradición del arte visual y la mirada que este ha hecho sobre el cuerpo femenino. Otros temas como la fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas (Clemente-Fernández et al, 2018), el discurso femenino en el autorretrato fotográfico hecho por mujeres artistas (Báscones, 2018), la fotografía femenina como legado generacional (Vicente, 2018) y el surrealismo redefinido en el siglo XXI por la fotografía de mujeres sobre mujeres (Palumbo, 2020), exponen igualmente la problemática alrededor del cuerpo de la mujer en la representación pictórica, para exhibir el panorama del siglo XXI respecto al arte hecho por mujeres.

Como se evidenció en el rastreo del estado del arte, casi la totalidad de estos trabajos se han hecho en España, Inglaterra, Estados Unidos y Francia. Se debe agregar que el conjunto de estos trabajos manifiesta que la fotografía como técnica artística fue adoptada por las mujeres, especialmente en los años sesenta del siglo XX y, con el auge de la fotografía digital, sigue siendo el medio escogido por ellas, para representar y exponer la diversidad y complejidad de los cuerpos femeninos. En el arte fotográfico no sólo se presenta la mirada estética que las mujeres hacen sobre el cuerpo propio, sino la mirada ética, política, cultural y biológica en la que temas como la menstruación, el embarazo, el aborto o el feminicidio son abordados desde las imágenes.

La mirada del artista masculino sobre el cuerpo de la mujer tiene implicaciones importantes en la identidad femenina controlada, como sucede por ejemplo con la imagen de la mujer hipersexualizada, el tratamiento idealizado del desnudo femenino, lo mismo que del concepto de belleza y los enfoques problemáticos en el tratamiento de la violencia. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual (Martínez, 2014) responde, así, a una genealogía de la representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino (Val, 2011), a una subjetividad controlada y visibilizada en el discurso verbo visual publicitario (Cely, 2015; Álvarez,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

2015) y el canon actual de belleza, masificado y estereotipado en la publicidad dirigida de modo específico a la mujer (Guerrero, 2015).

**1.3.3.1 La mujer como artista fotógrafa.** La mujer en el arte visual se escinde en la representación de ellas en el arte y la participación como artistas. La mujer en la historia del arte se ha enfrentado, en la tradición pictórica occidental, al reconocimiento exclusivo de los trabajos artísticos hechos por hombres. El cuerpo de las mujeres y el propio cuerpo ha sido la exploración de las artistas mujeres, especialmente desde la segunda ola feminista de los años sesenta. Pero ellas han enfrentado el problema de la divulgación de los trabajos a través de los museos o las galerías de arte. En el siglo XXI, estos espacios empiezan a considerar una mayor participación y reconocimiento de las obras de arte hechas por mujeres. Sin embargo, la desigualdad entre las exposiciones de artistas masculinos y las artistas sigue siendo evidente, como lo demuestran Julia Halperin y Charlotte Borns (2019), quienes exponen cómo el mercado del arte sigue teniendo preferencia por las obras hechas por hombres, aun si el número de mujeres creadoras se incrementa en el mercado artístico.

Esta desigualdad sobre la participación de ellas en el mundo del arte ha hecho que algunas mujeres se unan para hacer visible su inconformidad frente a la inclusión de estas en los espacios de los museos, las galerías de arte, las bienales, etc. Es el caso del colectivo norteamericano *Guerrilla Girls*, que a mediados de los años ochenta del siglo pasado, reunió artistas de diferentes disciplinas, escritoras, pintoras, esculturas y directoras de cine, para protestar por la poca participación de las mujeres en estos espacios. Como lo expone García Arias (2008)

Eran feministas y su *modus operandi* consistía en mostrar al público la discriminación que vivían las mujeres artistas, acusando directamente a las instituciones que mantenían tal

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

discriminación. Sus mensajes plagados de ironía, sus declaraciones provocadoras y el misterio que rodeaba su identidad oculta, contribuyeron a atraer la atención y despertar interés hacia el grupo (párr. 2).

Este colectivo de mujeres ha utilizado máscaras de simios para ocultar la identidad cuando se presentan en público, donde también han usado nombres de mujeres del arte fallecidas, como por ejemplo Frida Kahlo. El trabajo artístico y subversivo de las *Gorillaz Girls* consistió, inicialmente, en diseñar carteles que fueron exhibidos frente a los museos de la ciudad de Nueva York, pero, también, en los espacios públicos como autobuses o revistas, donde denunciaban las prácticas discriminadoras del mercado del arte hacia las mujeres. Una de estas manifestaciones fue la que hicieron frente al *The Metropolitan Museum of Art* (MET), de Nueva York en 1989, que enunciaba “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones del Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos” (como se citó en García Arias, 2008, párr. 6). Con esta reflexión las *Gorillaz Girls* pusieron sobre la mesa el problema que se ha expuesto más arriba sobre la mujer representada en el arte y la participación de esta en el medio. Pero también, expone el problema de la representación del cuerpo femenino desnudo hecho por hombres, tema que las artistas han retomado como crítica a las obras hechas por ellos, para darle otro estatus y mirada a la desnudez femenina.

Acerca de este fenómeno Lynda Nead, en el libro *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1998), expone las dos caras de esta representación en el arte. En la primera parte del libro, Nead realiza un análisis sobre el desnudo femenino en el arte tradicional hecho por hombres, que establecieron valores éticos y estéticos sobre la mirada de este cuerpo. En el segundo momento del libro la autora retoma la representación del desnudo hecho por mujeres artistas, donde presenta cómo ellas exponen una corporalidad cercana a lo que sienten, al estar en cuerpo de mujer, para

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

responder a los estereotipos impuestos en el arte tradicional, que han unificados los valores sobre el deber ser del cuerpo femenino.

**1.3.3.2. El cuerpo femenino en la obra de fotógrafas.** En los antecedentes del arte hecho por mujeres se exponen temas sobre el papel de la mujer en el arte, los movimientos artísticos de mujeres, el cuerpo de la mujer en el arte, los feminismos visuales, entre otros. Así, existe un número importante de estudios hechos en los últimos años en los que se expone la historia del arte hecho por mujeres como parte del activismo feminista, como exponen Luz Carmen Magaña Villaseñor (2014), con el fin de visibilizar el papel de las artistas en los medios, además del trabajo que ellas hacen. Estas investigaciones, usualmente realizadas por mujeres, tiene importantes trabajos como, por ejemplo, el de Camille Gajewski (2015) o el de María Teresa Alario Trigueros (2008). En el ámbito latinoamericano, se destacan dos investigaciones importantes de Julia Antivilo Peña (2013) y Andrea Giunta (2018), quienes rescatan artistas de la región que no han sido reconocidas en los libros de historia del arte, y reivindican los trabajos periféricos de mujeres y colectivos que siguen trabajando en un arte femenino y también feminista. En Colombia se sitúan dos investigaciones acerca del arte hecho por mujeres, específicamente una sobre feminismo y reivindicación en el arte del Caribe colombiano, de Alexa Cuesta Flórez (2012), y otro sobre la poética de la acción y reacción femenina en el arte colombiano, desde 1980 hasta el 2018, de Sandra Patricia Bautista Santos (2018).

#### **1.4. Objetivos de la investigación**

Al ser una investigación que hace parte de la disciplina semiótica fueron establecidos unos objetivos que respondieran al problema planteado y a la caracterización de la respuesta arrojada por la investigación como una modelización del abordado, analizado exhaustivamente a través de la muestra seleccionada y con el metalenguaje de la descripción semiótica. Así, el alcance del objetivo general fue la construcción de un modelo semiótico como resultado de los análisis de la muestra (lo que se concreta, luego de las construcciones que resultan de los análisis, en el capítulo 10 de este informe). Esto llevó a la propuesta de dos objetivos específicos sobre el análisis de las fotografías como objeto significativo y en un segundo sobre el establecimiento de la integración de este objeto a la acción sociocultural en curso.

##### ***1.4.2. Objetivo general***

Construir un modelo semiótico de la representación del cuerpo femenino en las fotografías, creadas por diferentes artistas contemporáneas latinoamericanas y expuestas en medios virtuales, durante los años 2010-2020.

##### ***1.4.3. Objetivos específicos***

Analizar, mediante la semiótica de la imagen visual, las fotografías seleccionadas como muestra de la investigación, específicamente los elementos figurativos y los procesos de enunciación del contenido.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Establecer, con el análisis semiótico de las prácticas significantes, los esquemas y estrategias de acción en la divulgación de las fotografías de la muestra investigada en redes informáticas, considerados estas como escenas prácticas de visibilidad de las representaciones femeninas del cuerpo de la mujer.

### 1.5. Marco teórico

El proyecto está sustentado desde la semiótica como ciencia que se ocupa del estudio de las prácticas como productoras de sentido

(i) por un lado, las prácticas pueden llamarse ‘semióticas’ en la medida en que están constituidas por un plano de la expresión y un plano del contenido, y (ii) por otro lado, porque producen sentido en la exacta medida en que el curso mismo de la práctica va produciendo una articulación de acciones que construyen, en su movimiento mismo, la significación de una situación y la de su transformación. El curso de la acción transforma, en suma, el sentido puesto en la mira por una práctica en significación de esa misma (Fontanille, 2016, p. 16).

La teoría para el análisis de la fotografía determina que la construcción de la imagen visual hace parte del simulacro de representación del mundo natural, en el que existe un procedimiento de reconocimiento a través del proceso cognitivo y del componente convencional y cultural (Polidoro, 2016). La investigación del objeto semiótico toma este significante complejo, propio de la semiótica visual, para establecer cómo proceder en el análisis de este tipo de textos que, por lo que representa (un cuerpo biológico que también es simbólico, político, social, económico, jurídico, etc.), no puede verse como cosas que hablan de sí mismas, sino también de la cultura que los produce y consume en el intercambio. Esto implica dos lecturas del constructo fotográfico de

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

la representación del cuerpo de la mujer por artistas mujeres. La primera abordó una lectura del objeto semiótico (la fotografía) como texto enunciado, finalizado y bien delimitado, interesándose en las operaciones de la composición, el color, las texturas, etc. de la imagen visual. Otra lectura implicó observar cómo un objeto participa en procesos de intercambio comunicativo en escenas culturales y se convierte en un elemento de un estratégico quehacer discursivo y artístico, contemporáneo y femenino, abierto a relaciones y no separado de las situaciones de producción y lectura interpretativa. Esta segunda perspectiva está relacionada con las identidades sociales y culturales (Fontanille, 2017) y puede tratarse con la teoría de las prácticas semióticas.

### ***1.5.1. Representación e identidad del cuerpo***

El problema de la investigación se define a partir de cómo las artistas contemporáneas representan el cuerpo femenino a través de la fotografía digital y utilizan los medios virtuales como forma de visibilidad de las obras. El cuerpo femenino representado por las artistas mediante la fotografía hace evidente el problema de la mirada como: *a*) algo que se encauza en la contemplación de una cosa dentro de sus límites o *b*) de una cosa que establece relaciones fenomenológicas con otras del orden cultural. Las artistas instauran un discurso sobre cómo mirar los cuerpos de las mujeres que parece coincidir con el marco de referencia conceptual para tratar la fotografía como algo que sucede entre lo mirado y el mirante, dinámica indisoluble que significa que ellos se encuentran en un punto en que las respectivas concepciones del mundo pueden converger o no, del mismo modo en que el personaje representado es el sujeto de un mirar que, al mismo tiempo, puede tanto mirar al observador como ser mirado por él (Polidoro, 2016, p. 69). Es así como el cuerpo se representa y el cuerpo se lee en las presentaciones que produce; esto alude

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

al problema de la dinámica de la construcción identitaria de los actores de los procesos semióticos (de seres hacedores de cultura) que producen y leen signos desde el cuerpo vivo.

La semiótica del cuerpo propone una teoría y análisis de la relación cuerpo real, cuerpo que produce signos, cuerpo representado en el discurso semiótico y cuerpo que se lee en la mediación representacional. Desde la tesis de que todo actante debe contar con algún correlato en el cuerpo sensible o con las figuras representacionales, que pueden ser huellas de cuerpos sobre objetos significantes o improntas en la memoria (Fontanille, 2018, p. 224), se tiene que el cuerpo del actante representado en el discurso (en que se alude al cuerpo) se manifiesta como carne, “sede del núcleo sensorio motor de la experiencia semiótica”, y como cuerpo propio, “portador de la identidad en construcción y en devenir, el cual obedece a un principio de fuerza directriz” (Fontanille, 2008, p. 33).

Por convención, Fontanille designa a la carne como *Mí* y el cuerpo propio como el *Sí*, de modo que el *Mi* es pues la parte del *Ego* que es a la vez referencia y pura sensibilidad, “sometida a la intensidad de las presiones y de las tensiones que se ejercen en el campo de presencia”, mientras que el *Sí* “corresponde a la parte del *Ego* que se construye en y por la actividad discursiva” (Fontanille, 2008, p. 33). Las implicaciones de la concepción semiótica del cuerpo llevan a tratar la representación de este como parte de una construcción de la identidad del sujeto que es visible en tanto se manifiesta como un discurso donde el cuerpo también tiene lugar como epicentro de manifestación del sujeto que habla, del sujeto representado en el discurso que produce y del sujeto que observa lo representado. Estas elaboraciones tienen manifestaciones expresivas, con imagen visual, lenguaje verbal, etc., y tratan de un intrincado proceso de un sujeto que percibe el mundo y lo inscribe en huellas semióticas de la identidad que se construye necesariamente en la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

corporeidad que deviene en el tiempo y en el espacio, que tiene una memoria que se comparte y cuestiona intersubjetivamente.

### *1.5.2. Semiótica visual y de la fotografía*

Desde el nacimiento de la fotografía, las artistas han encontrado una herramienta para la exploración del trabajo que realizan, pero en los años sesenta del siglo XX, en la segunda ola feminista, la técnica se fue adoptando más en la escena de las artes visuales hecha por mujeres. La fotografía, como objeto semiótico, ha confrontado el problema de la iconicidad respecto al reconocimiento del mundo natural. Con el nacimiento de la fotografía digital, en las dos últimas décadas del siglo pasado, las posibilidades de manipulación de la escena enunciada (Marzal Felici, 2009) se perfiló como un recurso y como un problema alrededor de este objeto signifiante. Pero las artistas contemporáneas han encontrado en la fotografía digital el medio de exploración del contenido y la expresión artísticas con el apoyo de herramientas tecnológicas, con las que pueden crear simulacros sobre el cuerpo propio o el cuerpo de otras mujeres. El resultado de estas creaciones cuenta con la posibilidad de ser exhibidos en el medio virtual, lo que responde a las dificultades históricas que las artistas han tenido para el reconocimiento y divulgación de los trabajos no aceptados en los espacios museísticos y otros medios tradicionales de difusión del arte (Pollock, 2019; Giunta, 2018). Este movimiento para hacer presente el entramado semiótico artístico, femenino y feminista de la fotografía se ha dado tanto en la escena mundial y latinoamericana.

La construcción del proceso metodológico y de análisis de cada fotografía, en consonancia con esto, partió del objeto signifiante, que es la fotografía, para analizarla en su organización

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

interna abordada desde los aportes de la semiótica visual y desde la perspectiva de un enfoque inmanente-textual. Con esto, se esclarecieron los principios y procedimientos de la elaboración del enunciado fotográfico alrededor del cuerpo femenino, lo que involucra figuras, procesos narrativos y valores. Esta inmanencia o estudio de la fotografía en sí misma (como texto delimitado) consiste también en articular el análisis con conceptos propios de este arte, como los planos de tomas, composición, estilo cromático, tipo de fotografía, etc., del objeto planario.

La fotografía, desde el descubrimiento en el siglo XIX, ha sido estudiada por autores de otras disciplinas para entender su forma de producción y de circulación como objeto de la cultura. La noción de lo fotográfico propuesto por Rosalind Krauss (2002) aborda el objeto significativo “No sobre la fotografía, sino sobre la naturaleza del índice, sobre la función de la huella y su relación con el significado, sobre la condición de los signos deícticos” (p. 16). Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (2014), presenta el concepto de *studium* y *punctum*, el primero definido por el autor en la forma en que se aprueba o desaprueba una fotografía, por una especie de contrato cultural que define cómo se organiza la materialidad del objeto enunciativo, mientras que el segundo es el pinchazo o golpe que moviliza la sensibilidad y la comprensión sobre un acontecimiento observado (figura, color, forma); en este *punctum*, el espectador fija su mirada sobre una parte de la imagen fotográfica, o en toda ella, convierte la observación de la foto en una experiencia que sucede, que deviene entre él y la imagen y convoca a la producción de sentido.

La semiótica visual ofrece elementos conceptuales para abordar el objeto significativo como texto (*studium*) para comprender qué es y cómo funciona, y así establecer qué y cómo consigue comunicar (Groupe  $\mu$ , 1993; Polidoro, 2016). En el análisis textual de la imagen fotográfica se deben tener en cuenta los aspectos formales en relación con el establecimiento de los elementos plásticos que ayudan a reconocer las figuras del mundo. El relato o la narrativa hace viable

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

comprender los modos de representación y aspectualización, además, explica las relaciones e interacciones entre las figuras, en la manera de representar los aspectos afectivos, sociales y cognitivos del mundo dentro del mundo posible expresado en el enunciado visual. Los elementos figurativos tratan de una materialización expresiva del contenido o valores del enunciado en el procedimiento de construcción de cada imagen fotográfica, de modo que ese significado de la imagen, en este caso, depende de la sintaxis o acomodación de los elementos significantes. Sobre esta base analítica del enunciado en sí mismo es posible comprender cada fotografía como parte de una práctica discursiva envolvente y que deja marcas en cada objeto específico (Dondero, 2020; Beyaert-Geslin, 2017; Sonesson, 2011; Eco, 2007). En este caso se trata de cómo el análisis de las dinámicas enunciativas de cada fotografía son improntas de un quehacer discursivo fotográfico particular reconocible como un estilo, corriente, postura intelectual o sensible.

La fotografía digital, como mediación semiótica (contraria a la fotografía análoga que mostraba un algo que estuvo), ofrece un algo que está (aquí), proporciona un mundo posible paralelo al mundo actual, que posee la propia lógica, coherencia, reglas éticas y estéticas, para ser aceptadas o rechazadas (Dubois, 2015). El estatuto de permanencia en el ciberespacio, dado por recursos técnicos y tecnológicos, permite a las artistas hacer visible el cuerpo retratado, en el horizonte de una respuesta plural que, en lugar de ser el homogeneizador discurso desde la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer, muestra la heterogeneidad y diversidad de éste, asunto que las artistas recuperan, enuncian y denuncian en la fotografía contemporánea. Con el retrato o autorretrato del cuerpo femenino las artistas le dan un sentido propio al género fotográfico, que, heredado de la pintura, ha tenido sus mayores exponentes en artistas masculinos. Pero este, al ser expuesto en los espacios virtuales, hace parte de una práctica artista femenina y feminista que

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

reivindica el cuerpo femenino como sujeto y además el papel de la mujer en la escena artística, como creadora y mediadora de sentido.

### ***1.5.3. La imagen del cuerpo como praxis cultural***

Para la semiótica de la última década se ha vuelto prioridad el esclarecer el principio de inmanencia. El problema ha sido planteado por Fontanille para establecer el problema de los límites de análisis del objeto de estudio que no necesariamente corresponde exclusivamente a los límites del texto-enunciado. Por el contrario, y como se expresa en la definición de los objetivos de esta investigación, se trata de ampliar la consideración del objeto significativo a la condición del sentido que emerge en la praxis, dado que un texto está en relación con otros objetos significantes, prácticas realizadas por actores en interacción en escenas específicas, guiados por estrategias amparadas en el ethos cultural (Fontanille, 2016).

Desde la idea del *studium* (que trata del estudio material de la cosa expresiva) y del *punctum* (lo que acontece entre esa cosa significativa y quien actúa con ella) se puede sostener otra inmanencia que establece las relaciones de pertinencia entre el objeto (texto-enunciado) y las prácticas en que aparece la fotografía artística en la vida cultural. Este modo de lectura deberá considerar que cada objeto significativo (fotografía), por ya finalizado que esté el enunciado, entra a una escena de intercambios intersubjetivos, soportadas en medios de comunicación social y divulgación cultural. Ahí, en la escena de interacción del objeto con otros y con sujetos, aparecen valores práxicos o valores que dependen de parámetros éticos, estéticos y estésicos, que estratégicamente los actores sociales ponen en juego en la fruición del objeto artístico y en la toma de decisiones frente a él. En otros términos, existe un puente innegable entre el análisis riguroso

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de cómo está organizada la expresión y el contenido de cada fotografía, pero también entre ellas y el efecto que tienen en los escenarios en que actores sociales interactúan con ellas. Adicionalmente, la semiótica de las prácticas culturales permite hacer visibles las relaciones entre los objetos significantes con el modo en que tienen vitalidad y sentido en situaciones sociales de producción e intercambio, donde los medios de divulgación juegan un papel crucial.

La inmanencia asumida como interacción entre objetos y entre objetos y sujetos, y entre sujetos en espacios socioculturales es el proyecto de la semiótica de las prácticas significantes. Las artistas, al poner en circulación a través de los medios virtuales sus obras fotográficas, visibilizan prácticas semióticas, formas de vida y estilos de vida que se pueden reconocer desde el análisis de la fotografía en los espacios de interacción o intercambio, como, por ejemplo, las escenas interpretativas. Desde esta perspectiva, o a partir de la complejidad del objeto de estudio, se tomaron los seis niveles de análisis de las prácticas culturales (Fontanille, 2016), desde los signos hasta llegar a las formas de vida, con el fin de establecer cómo las fotografías analizadas hacen parte de un movimiento comunicativo y artístico que dinamiza representaciones del mundo.

Si las prácticas semióticas son comprendidas como la acción en curso, las fotografías, al circular en los medios virtuales, redes sociales o páginas web, se interrelacionan con un mundo de las experiencias en el que existen acondicionamientos y adaptaciones para negociar dificultades y azares que les ayuden en el acto de existir y persistir (Fontanille, 2016, p. 71). Al exponer una imagen fotográfica sobre el cuerpo femenino en los medios virtuales, la circulación implica interacciones en el ciberespacio con otros sujetos que miran, comentan, aceptan o rechazan las obras, pues “el encuentro entre la imagen y su receptor solo puede ocurrir en lugares y tiempos determinados” (Sonesson, 2011, p. 5), tiempo que es decidido por el receptor de la imagen quien es aquel que valida la presencia de esta al momento de entrar a los espacios virtuales. Esto equivale

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

al sustrato del *punctum* en la construcción de la interpretación de la fotografía, donde se dan regímenes de interacción para la construcción de sentido como la programación, la manipulación, el ajuste y el accidente (Landowski, 2016). En el plano de inmanencia de las formas de vida se identifican estilos estratégicos de coherencia, recurrencias, para abordar el plano del contenido desde los valores, estilos, roles, cualidades sensibles, ritmos, regímenes personales y las pasiones, dado que estas formas son organizaciones semióticas (o lenguajes) característicos de identidades socioculturales (Fontanille, 2017, p. 26) y remiten a una ética y estética particulares.

## Capítulo II. Metodología de investigación

### 2.1. Enfoque de la investigación

El enfoque de la investigación es cualitativo interpretativo porque analiza prácticas sociales y culturales en escenarios particulares, de donde emergen “realidades múltiples que se construyen socialmente desde puntos de vista individuales y colectivos” (McMillan y Schumacher, 2005, p. 19). Este es el caso de las fotografías enmarcadas en la problemática ya expuesta que relaciona perspectivas de la realidad y de los seres humanos en los procesos representacionales, como las expresiones artísticas, específicamente la imagen fotográfica. Los fenómenos sociales que se analizan se dan desde la perspectiva de los participantes, por lo que el investigador utiliza recursos como las observaciones, las entrevistas y el análisis de productos elaborados por los informantes.

El investigador cualitativo debe asumir un enfoque constructivista según el cual existen múltiples realidades, dado que este paradigma de investigación se concreta en un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones documentadas. Dado esto, el científico estudia los fenómenos y seres vivos en los entornos cotidianos y busca comprender el sentido que las personas les otorgan (Hernández et al, 2014, p. 9). En este horizonte, el sujeto de la comprensión a través de la investigación debe tener capacidad reflexiva para saber cómo va en el proceso de pesquisa e incorporar la flexibilidad

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de la investigación acorde a parámetros éticos, de rigor y de consideración del modo en que las acciones de los humanos están influenciadas por el escenario en que se presentan los fenómenos.

Esta investigación se dio a partir de dos tipos específicos de procedimientos, a saber, la teoría fundamentada y el estudio de caso. Esto se explica por el tratamiento de los datos y de los hallazgos.

### *2.1.1. La investigación como análisis de casos*

La investigación como análisis de casos se explica porque, de todo el universo posible de artistas latinoamericanas contemporáneas, solo se abordaron unas particulares, tomadas como ejemplares. De las diversas modalidades de creación de ellas, se eligió solo la fotografía. Además, de cada artista, se tomó una fotografía, seleccionada con diversos criterios, de las producciones fotográficas. Al contactar a las artistas se hacía referencia sobre el interés de la investigación en el trabajo artístico, y se mencionaba una serie o trabajo específico en que ellas trabajaron la representación del cuerpo femenino. Quienes aceptaron uno de los motivos fue el saber qué se podría analizar del trabajo artístico propio, además la posibilidad de visibilizar este tipo de arte en otros espacios. La investigación determinó unas categorías para la elección de la muestra, pues no todas las representaciones del cuerpo femenino entrarían en este proyecto. Este cuerpo, además de estar capturado en una fotografía por una mujer artista, debería proponer temáticas diversas sobre cómo representar lo femenino, en contraposición a lo que se ha naturalizado o aceptado socialmente sobre la imagen de la mujer. Cuando se explora las nuevas representaciones sobre lo femenino en la fotografía en el arte mundial hecho por mujeres es recurrente encontrar temas como la obesidad, los cambios del cuerpo, la menstruación, la belleza (en mirada de mujer), la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

orientación sexual, la violencia contra la mujer, etc., que determinaron el primer punto de categorización de selección de la muestra.

Este conjunto de casos constituyó, en suma, uno mayor de orden latinoamericano, pero no exhaustivo, sino exploratorio. No obstante, los hallazgos se pueden considerar importantes en los mismos términos en que en la investigación en ciencias sociales y humanas se valora la sensibilidad, percepción, intelección y reinterpretación de la experiencia en el mundo por los informantes. Al mismo tiempo, si otro enfoque de la investigación es el de la teoría fundamentada es preciso señalar que este se construyó sobre el análisis de la muestra fotográfica limitada, por lo expresado, creada por artistas mujeres que representan el cuerpo femenino, en una ventana de tiempo de observación específica. Esto define un caso entre muchos otros que pueden construir con otras obras, otras artistas y en otras circunscripciones temporales.

Si la teoría fundamenta se sostiene sobre el análisis de cada obra como un caso particular y sobre las convergencias y diferencias entre estas, se trata, entonces, de un ejercicio que solo es posible a partir del estudio de cada caso (fotografía) y de la comparación de las diferentes imágenes consideradas; es decir, la posibilidad de construir una teoría a partir de hallazgos es viable si estos tienen un soporte empírico, en el entorno real cotidiano (López González, 2013, p. 140). En este sentido, la propuesta teórica se estableció desde el análisis de la imagen como objeto semiótico hacia su interrelación de sentido en escenas prácticas, con el fin de fundamentar un fenómeno particular, que no se conformó con la representación del cuerpo femenino en una imagen, sino que buscó ir más allá para analizar una práctica cultural al observar y analizar cómo las imágenes circulan en espacios específicos que determinan un ethos propio de una forma de vida.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

### *2.1.2. El componente de teoría fundamentada*

El componente como teoría fundamentada consistió en la construcción, a partir del análisis semiótico y estudio comparativo de las fotografías de la muestra, de una teoría semiótica que expone las convergencias (recurrencias) y diferencias figurativas y de contenido de los datos abordados; la esquematización resultante comprende, además, la consideración y elaboración de una teoría, al menos en términos hipotéticos, de las estrategias de producción de las obras, de la puesta en circulación y de las coordenadas interpretativas. Una de las características de esta teoría es que en el análisis del objeto de estudio se deben considerar los procesos de acción e interacción entre los sujetos (Hernández Sampieri et al, 2014). Es importante contrastar la nueva teoría con otras previas, en este caso, teorías que desde la semiótica hayan abordado el objeto de estudio. Así, la teoría sería sustantiva, puesto que es de naturaleza local, en la que se interpretará un fenómeno social particular, pero triangulable en términos de rigurosidad científica.

Un método en la investigación es una vía de conocimiento que siempre es posible repetirla para ir en busca de algo (Gadamer, 1992, p. 54). El camino recorrido consistió en la observación de diversos escenarios de divulgación en la internet de la fotografía de artistas mujeres en Latinoamérica; una vez elegida la muestra, se afinaron los criterios de selección de los archivos (fotografías digitales expuestas en el espacio virtual, creadas por artistas latinoamericanas que representen el cuerpo femenino y enuncian sobre las condiciones físicas, biológicas, sociales o culturales de la mujer; fotografías que deben reunir condiciones de calidad, consentimiento informado de las artistas creadoras, etc.). Ya realizados estos procedimientos, se delimitaron los casos, se clasificaron temática o figurativamente y se sometieron al análisis soportado en el modelo de las prácticas semióticas (Fontanille, 2016).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Este procedimiento analítico fue mayormente inductivo, que iniciaba con el análisis de particularidades del objeto signifiante (figuras, texto-enunciado, abordados desde la semiótica visual) a la consideración de la materialidad corporal del objeto y de las escenas prácticas en que aparece y es regulado por la programación de la acción, las manipulaciones, acomodaciones y ajustes intersubjetivos. Posteriormente se analizó, sobre los resultados precedentes, las estrategias de producción y divulgación de las fotografías como un quehacer discursivo artístico y cultural que hacían de cada una de ellas, como objetos semióticos, representaciones de las dinámicas del ethos sociocultural de donde provienen y donde constituyen una forma de vida que ellos expresan. Luego de este análisis, como resultado de la investigación, se construyó una caracterización, con el metalenguaje de la semiótica, de cada caso particular y una teoría fundamentada, sobre toda la muestra analizada, del fenómeno de la representación del cuerpo femenino en obras fotográficas creadas, en la última década, por artistas mujeres latinoamericanas.

### **2.2. Los informantes y la información objeto de análisis**

Para la elección de las informantes, el rastreo comenzó en las exploraciones de los espacios informáticos especializados en arte o espacio no exclusivos en el arte pero que incluían alguna información sobre del tema. En este orden de ideas, una noticia podría conducir a un espacio particular, como fue el artículo “Galería: una comunidad para las fotógrafas latinoamericanas” (González, 2018), publicado en el New York Times en el que se presentaba el proyecto de la artista venezolana Verónica Sanchis Bencomo en el que ella creó una página especializada en promover el trabajo de artistas fotógrafas latinoamericanas y del Caribe en el espacio llamado Foto-Féminas. En la exploración de esta página se logró identificar diversos trabajos artísticos sobre el cuerpo de

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

la mujer, lo que constituyó una base de las posibles informantes y muestra para el proyecto. Los museos también fueron un espacio de búsqueda sobre exposiciones que promocionaran trabajos de fotografías. Aunque en apartados anteriores se ha observado sobre la poca participación que han tenido las mujeres en estos espacios, existen referentes importantes como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) que en los últimos años ha trabajado por impulsar y reivindicar la participación de las mujeres. Es así como al indagar en un artículo periodístico, una exposición o una fotografía en particular, esta búsqueda llevaba a otros espacios sobre arte hecho por mujeres latinoamericanas, en que no toda la información podía ser relevante para el proyecto, sobre los criterios de selección como era la zona geográfica, el marco temporal o el tipo de representación, como fue el caso del espacio *La Azotea* de las fotografías Sara Facio (Argentina) y Cristina Orive (Guatemala), pero que al indagar en este se logró establecer otros escenarios de divulgación del arte en Latinoamérica.

Un caso similar fue la exposición *Radical Women: Latin America Art, 1960-1985* (2017), hecha en el *Hammer Museum* de Los Ángeles, producto del trabajo investigativo y curatorial de Andrea Giunta (Argentina) y Cecilia Fajardo (Venezuela), pues el tiempo de la exposición presentaba obras fuera del tiempo propuesto en el proyecto (2010-2020), pero se pudo establecer como algunas artistas presentadas en esta exposición siguen vigentes en el ámbito artístico del siglo XXI, por lo que se podían considerar dentro de la muestra. También, dentro del grupo de investigadoras sobre el tema se indagaron los trabajos de la artista chilena Julia Antivilo Peña, quien en la tesis de maestría y doctorado desarrolló una investigación sobre los trabajos del arte visual de las mujeres latinoamericanas a finales del siglo XX y principios del XXI, lo que aportó a la visibilización de algunas artistas contemporáneas para ser tomadas dentro de la posible muestra. Otro de los espacios de divulgación del arte fotográfico femenino latinoamericano,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

observado durante la búsqueda y selección de la muestra, fue la página de Fotografías Latam. Esta iniciativa de dos fotógrafas colombianas, Fernanda Patiño y Lorena Velasco, contiene información sobre diferentes fotografías, exposiciones, trabajos, etc. Además de ofrecer un espacio expositivo a las artistas latinoamericanas, el proyecto impulsa exposiciones presenciales en diferentes ciudades de Latinoamérica, convocatorias artísticas en otros continentes, reconocimiento de la artista del mes, que se puede ver en la página web [fotografaslatam.com](http://fotografaslatam.com) o en las redes sociales, también, se promueven diversos eventos y se exponen temáticas sobre este tipo de arte.

Como se ha mencionado, la muestra comprendió artistas pertenecientes al territorio latinoamericano. Este territorio incluye veinte países que comprende la zona sur de Norte América (México), Centro América y Sur América, y parte del Caribe (Cuba, Haití y República Dominicana) (Zarzalejos y Fernández Luiña, 2018). Determinado el espacio y tiempo de la muestra, la exploración de los espacios de información llevó a la investigación a indagar en lugares precisos como las páginas de exhibición del portafolio propio de cada artista y la exhibición del trabajo en redes sociales a partir de la información de los espacios consultados. Este proceso fue importante para reconocer los trabajos de las artistas, pues, desde la disciplina fotográfica, las temáticas desarrolladas por las mujeres son diversas y no todas se enmarca en la representación del cuerpo femenino. En este sentido, el trabajo artístico, además de la representación del cuerpo femenino, debía proponer una mirada diferente a la hecha por la fotografía tradicional. No era necesario que las artistas ideológicamente se encontraran en la línea del feminismo, lo que le interesaba a la investigación era cómo en las representaciones del cuerpo de la mujer se crean y cuestionan temas de lo femenino.

A partir del hallazgo de estos espacios e investigaciones, se eligieron las informantes para seleccionar la muestra de las obras fotográficas. Durante esa observación inicial, se pudo establecer

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que una de las redes sociales que más utilizan las artistas es Instagram. Dedicado exclusivamente a la publicación de imágenes y videos, este medio virtual sirve como plataforma de interacción, en que no solo las artistas, sino personas de diferentes disciplinas, publican sus trabajos para ser observados por el mundo virtual. El otro espacio informático de publicación son las páginas webs que ellas crean para exponer proyectos, trayectoria, hoja de vida y publicaciones.

Luego de ser seleccionadas las informantes, se contactó a cada una con el fin de dar a conocer el interés por el trabajo fotográfico que ellas realizan para esta investigación. Aparte de las explicaciones formales sobre la investigadora (estudios, universidad a la que pertenece, país), se hizo una breve explicación sobre el proyecto de investigación, por qué se habían contactado, cuál era la fotografías que le interesaban al proyecto, además del objetivo e interés de análisis. En esta comunicación también se les aclaraba a las artistas del uso de las imágenes solo con un fin académico, por lo que era necesario que ellas estuvieran informadas del proyecto. De las artistas contactadas, finalmente, siete fueron las elegidas para ser parte de la muestra, pues, además de aceptar ser informantes del proyecto, enviaron el archivo de la fotografía solicitada al correo de la investigadora donde aprobaban la utilización de la imagen; este correo fue archivado como prueba del consentimiento informado. El compromiso que se adquirió con ellas, además de la protección de las imágenes y el reconocimiento de la producción intelectual, fue el envío del trabajo finalizado para darles a conocer los resultados obtenidos del análisis semiótico de las imágenes. Las informantes seleccionadas son fotógrafas profesionales que, además de desarrollar un trabajo propio como artistas, están vinculadas a otros espacios como la academia, el fotoperiodismo, el cine, el activismo, etc. Algo que las converge, es que en sus trabajos independientes proponen temas sobre lo femenino o el feminismo, con una propuesta reflexiva sobre los problemas relacionados con el cuerpo de la mujer.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

El procedimiento anteriormente descrito está relacionado con el proceso de la investigación de obtención de la muestra, considerando esta como “cualquier subconjunto, amplísimo o limitadísimo, de miembros de una población que se investiga” (Marradi et al, 2018, p. 103), así, la delimitación del subconjunto se hace pertinente cuando el tiempo de la investigación, los recursos e incluso los alcances no pueden abarcar la representación completa del fenómeno. En el caso de las artistas latinoamericanas, son muchas las exponentes que están trabajando temas de la representación femenina. Sin embargo, es claro que es imposible abordar todas las artistas de los últimos diez años por el tiempo y los recursos de la investigación. En la búsqueda de la información siempre quedan informantes sin clasificar porque el trabajo no alcanzó a ser rastreado por el navegador, por la zona territorial, por no tener una producción extensa y publicable, por no estar interesada en entrar en el proyecto, etc. Después de ser elegidas las informantes y contactadas se seleccionó una fotografía por cada una de ellas, de las que se obtuvieron los datos necesarios para la investigación.

En la investigación, el tipo de datos necesarios para responder al problema son cualitativos. Cuando una investigación busca interpretar fenómenos sociales y culturales, observa los espacios en que las personas interactúan con el fin de comprender como construyen valores, realizan consenso y dan sentido (Marradi et al, 2018). En consecuencia, al ser datos provenientes de la observación fenomenológica necesitan ser acopiados por el investigador en los escenarios en que se presenta el fenómeno. Para comprender la representación del cuerpo femenino, los datos se extrajeron de las imágenes fotográficas que abordaba esta temática. La representación debía plantear temáticas que estuvieran relacionadas a conceptos de lo femenino desde lo emocional, social o cognitivo (identidad corporal, cuerpo físico, problemas sociales, morales o políticos). En el caso de determinar por qué utilizan los medios informáticos para visibilizar las obras, los datos

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

se adquirieron de la información que las artistas dieron sobre esta pregunta, o de la lectura de los comentarios que otros sujetos realizaban al observar las fotografías en las redes sociales.

Otros datos en relación con los informantes se pudieron obtener de las referencias sobre publicaciones, exposiciones, entrevistas, etc., que las artistas publican en las páginas web para mostrar la trayectoria y experiencia artística. En la investigación científica, la observación es utilizada como método empírico en el que el investigador está en contacto con los sujetos, objetos o las situaciones, con el fin de describir, explicar y comprender el fenómeno que se está analizando (Marradi et al, 2018). La información sobre las artistas, luego de observar los medios virtuales, fue pertinente para la investigación con el fin de empezar a delimitar los espacios de exposición y circulación de la obra, las principales temáticas expuestas por ellas, la técnica fotográfica empleada (blanco/negro-color, análogo-digital, etc.), además de otros trabajos en relación con la fotografía. Como se mencionó en el inicio del capítulo, la investigación se sustentó en el estudio de caso, para entender un fenómeno particular, que, sustentado desde los estudios semióticos sobre la representación, la imagen (especialmente la fotografías), el cuerpo y el arte, buscó interpretar este objeto semiótico particular sobre la representación del cuerpo femenino hecha por mujeres, en casos específicos. Es así como el resultado en la muestra de cada uno de los ejemplares analizados es un caso y el resultado de la investigación solo será pertinente a la muestra, e hipotéticamente a otros casos convergentes.

Para el registro y preservación de los datos, la investigación utilizó la página de Dropbox, vinculada a la cuenta de la investigadora, en donde se adjuntaron los archivos que se fueron produciendo durante la investigación, formatos, datos, etc. Por seguridad las fotografías no se incluyeron en este espacio, pero dentro del documento, como anexo, se adicionaron los enlaces de las páginas de las artistas. Los datos obtenidos se organizaron en carpetas por categorías en el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

dispositivo destinado para la investigación. Existe una memoria externa para las copias de seguridad, un correo exclusivo para la investigación en el que se enviaron los procesos y avances, además del Dropbox anteriormente mencionado.

En los consentimientos informados de las artistas, dados a través de los correos, en que se les comunicó sobre el proyecto y solicitó autorización sobre la imagen seleccionada, se establecieron los compromisos en relación con el tratamiento de las imágenes. Los otros datos documentales que se lograron de la observación son manejados con la normatividad legal que todo investigador debe hacer, utilizando la correcta citación y reconocimiento del origen de la información. Estos datos incluyen nombre del informante, fecha completa, el lugar de dónde se haya encontrado la información y finalmente el URL. Al utilizar la investigación las normas establecidas por la *American Psychological Association (APA)* una fotografía debe referenciarse de esta forma, [Fotografía de Nombre y Apellido del fotógrafo]. (Lugar, año). Nombre de la colección. Ubicación.

### **2.3. Criterios para la selección de la muestra**

Delimitado los espacios e informantes para la obtención de los datos, el procedimiento se sustentó desde la semiótica, en el análisis de la imagen fotográfica con elementos propios de la semiótica de la imagen y la fotografía, como texto enunciado, y un segundo momento en el que los datos obtenidos de las imágenes se relacionaron y entrecruzaron en los planos de las escenas prácticas, las estrategias y las formas de vida, desde el modelo de las prácticas semióticas (Fontanille, 2016). Al ser datos cualitativos, estos fueron organizados por categorías que fueron surgiendo desde la observación, convergencias y distinción de unos datos frente a otros.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En la investigación cualitativa, la delimitación del espacio temporal, donde está presente la población de análisis, se debe definir como uno de los criterios para la selección de la muestra. En el caso de esta investigación al abordar un territorio tan extenso como es Latinoamérica, la muestra debía ser representativa espacialmente y además tomar un número relativamente pequeño teniendo en cuenta principalmente el tiempo de la investigación. También, se aclara que la muestra también dependió de la respuesta de las artistas a autorizar el análisis de sus imágenes en esta investigación. Cuando se trabaja con proyectos artísticos existe resistencia para algunos artistas sobre la manipulación o el no reconocimiento del trabajo, esto se evidenció con varias de las artistas contactadas, quienes leyeron el mensaje y no respondieron finalmente, o en el caso de otras que al momento de solicitar la imagen dejaron de responder. La selección de las fotografías se hizo siguiendo los criterios expresados en la Figura 1.

En la obtención de la muestra cada artista envió una fotografía que cumplía con los criterios de la investigación, algunas propusieron más imágenes, pero, finalmente, se seleccionó una por cada fotógrafa. Además de las imágenes, las artistas compartieron información adicional sobre exposiciones, entrevistas e incluso artículos que ellas han publicado en relación con el trabajo artístico que hacen.

**Figura 1.** *Criterios para la selección de las fotografías*

<b>CRITERIOS</b>	<b>ESPECIFICACIONES DE LAS FOTOGRAFÍAS</b>
<b>Ventana de tiempo</b>	· Creación y divulgación entre 2010 y 2020
<b>Espacio geográfico de creación</b>	· Latinoamérica (México, Colombia, República Dominicana y Cuba)
<b>Autoría</b>	· Artistas de género femenino reconocido por ellas como el definitorio de la identidad personal
<b>Aspectos técnicos</b>	· Tamaño (de foto impresa y de foto digital en pixeles medidas de memoria, etc.). · Fotografía análoga transformada en archivo jpg. · Con o sin edición, luego de la toma, con programas computarizados de edición.
<b>Aspectos formales</b>	· Color o blanco y negro. · Formato de la imagen (apaisada, vertical, cuadrada)
<b>Aspectos temáticos</b>	· Representación del cuerpo de la mujer adulta. · Representación del cuerpo de la mujer en cualquier tipo de experiencia biológica, afectiva, social o cognitiva (maternidad, postparto, menstruación, coito sexual, flagelación, éxtasis religioso o místico). · Cuerpo vestido o desnudo. · En espacio íntimo o en espacio de exposición a la mirada del público o de observadores copresentes.

## 2.4. Procedimiento analítico

El análisis de la información obtenida, específicamente de las fotografías seleccionadas y de los modos de divulgación de ellas en entornos digitales (páginas web, redes sociales mediadas por TIC<sup>2</sup>, trabajos personales integrados a agencias noticiosas, de publicidad u otros del

<sup>2</sup> Debe diferenciarse la red social mediada por TIC de las otras redes sociales, concepto con el que los expertos en ciencias del lenguaje, como los sociolingüistas, trabajan desde la década de los años sesenta del siglo pasado. La red social (lingüística) alude a la estructura relacional de una comunidad particular de hablantes. Por ejemplo, un grupo de mujeres, descendientes de inmigrantes y ubicadas en diversos puntos de una ciudad o territorio, mantienen interacciones entre ellas alrededor de la memoria cultural, la incorporación cultural en la sociedad de acogida, etc., y,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

ciberespacio) se realizó desde un enfoque estrictamente semiótico. Como se ha expresado en las páginas precedentes, este tipo de análisis en la investigación de objetos significantes delimita el objeto de análisis, considerado como un conjunto signifiante, y realiza un tratamiento que se ha diferenciado, en este trabajo como *studium* y *punctum*, siguiendo el pensamiento barthesiano, la hermenéutica y, además, los niveles de pertinencia de las prácticas significantes por el modo de expresión o de manifestación sistematizados por Fontanille (2016).

El *studium* analiza el conjunto signifiante (o signo) como una organización con una constitución interna que se debe desentrañar científicamente. Esta visión, que es semejante de la semiótica textual, enfoca el objeto investigado y en estudio como una presencia concreta que posee una organización definida por el proceso de producción. Es decir, la producción ha determinado cómo es el objeto que tiene una expresión y un significado o dos planos que se correlaciona entre sí de manera congruente por la eficacia del proceso de construcción con el lenguaje o los lenguajes empleados en la elaboración. Así, una fotografía posee una organización interna, producto del proceso de creación con el lenguaje visual, en el marco de coordenadas de género discursivo y de impresión sobre una superficie (incluso digital); la disposición de los elementos que la conforman define o soportan algunas lecturas y otras no.

En lenguaje verbal, por ejemplo, la expresión *me pica la cara horrible* establece una conexión directa entre *cara* y *horrible*, de modo que, en términos de sintaxis lingüística, la frase significa que al sujeto que la expresa (un *yo* representado por el *me* y poseedor de la cara) padece de escozor en el rostro y este es valorado como feo, espantoso. Pero si la expresión es *me pica horribilmente la cara*, se entiende que lo insoportable en términos estéticos y estésicos es la

---

para ello, emplean modos de enunciación lingüística particular. Estas redes sociales, en lingüística, es una red de vínculos entre usuarios, de un idioma, que interactúan entre sí y dinamizan el cambio de la lengua.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

picazón, sin que ello signifique que el rostro sea horrible, sino un lugar de padecimiento. Con este ejemplo se puede observar cómo el uso de las selecciones paradigmáticas en las actualizaciones y realizaciones sintagmáticas, en un enunciado concreto, hacen que este posea unas coordenadas de lectura que lo convierten en un objeto particular, con unas relaciones que toleran unas interpretaciones y no otras.

Del mismo modo, el *studium* de la imagen fotográfica trata de abordar a esta como una totalidad compleja, compuesta de relaciones que definen qué es y qué dice la imagen particular a partir de cómo los elementos constituyentes, provenientes del lenguaje fotográfico, entran en relación y hacen posibles determinadas lecturas o hipótesis interpretativas. Al observar el modelo de análisis de las prácticas semióticas propuesto por Fontanille, y haciendo abstracción de muchas de las complejidades de esta modelización semiótica, podría decirse que al *studium* o análisis de los constituyentes internos o inmanentes del objeto signifiante corresponden al nivel o instancia formal de los signos (la figuratividad) y los textos enunciados.

Los niveles de las escenas prácticas, las estrategias y las formas de vida corresponderían a lo que en este trabajo sería el *punctum* o el cómo el objeto participa en una acción en curso, donde circula e impacta a la praxis sociocultural una vez él ha entrado en las relaciones intersubjetivas y produce sentidos concretos y adecuados a las necesidades de los interlocutores (figura 2). En otras palabras, estos niveles de praxis sociocultural son los lugares, dentro del esquema semiótico, donde el objeto signifiante entra en contacto con actores o usuarios, con otros objetos signifiantes, en el marco de estrategias con que los actores sociales participan en los escenarios de interacción y los valores que dan cuerpo al ethos cultural. La interfaz entre el texto y la figuratividad que este contiene y la puesta del objeto signifiante (texto) en escenarios estratégicos de intercambio intersubjetivo es el nivel, en el modelo de Fontanille, de la corporeidad o materialidad del objeto.

**Figura 2.** *Studium y Punctum, ruta de los niveles inmanentes del análisis*<sup>3</sup>

ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS	TIPO DE EXPERIENCIA SEMIÓTICA	INSTANCIA FORMAL DE MANIFESTACIÓN Y ANÁLISIS
<b>STUDIUM</b> (la constitución del objeto significante)	<i>Figuratividad</i>	<b>Signos</b>
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	<b>Textos-enunciados</b>
<b>Interfaz</b>	<i>Corporeidad</i>	<b>Objetos materiales</b> (encarnan o portan el texto enunciado)
<b>PUNCTUM</b> (El objeto significante integrado a la acción sociocultural en curso)	<i>Práctica</i>	<b>Escenas prácticas</b>
	<i>Coyuntura o articulación de escenas</i>	<b>Estrategias</b>
	<i>Ethos y Comportamiento</i>	<b>Formas de vida</b>

De este modo, resulta un modelo de análisis de las fotografías como el que se expone en la tabla de la figura 3. Este esquema de análisis, a partir de los precedentes considerados en el estado del arte (capítulo 1 de esta monografía) y de otras experiencias de investigación semiótica, es posible desarrollarlo sin necesidad de agotar o de tratar exhaustivamente cada uno de los niveles de estudio (signos, texto-enunciado, etc.). Esto se explica, como sucede con todos los modelos semióticos (como el esquema pasional canónico, por ejemplo) porque según la naturaleza y manifestación de cada objeto particular, las etapas o niveles de estudio pueden alternarse o sucederse de manera más flexible y esto está determinado por

<sup>3</sup> Adecuación de la jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica, de Jacques Fontanille (2008, p. 34), a los dos ámbitos de análisis de las fotografías.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

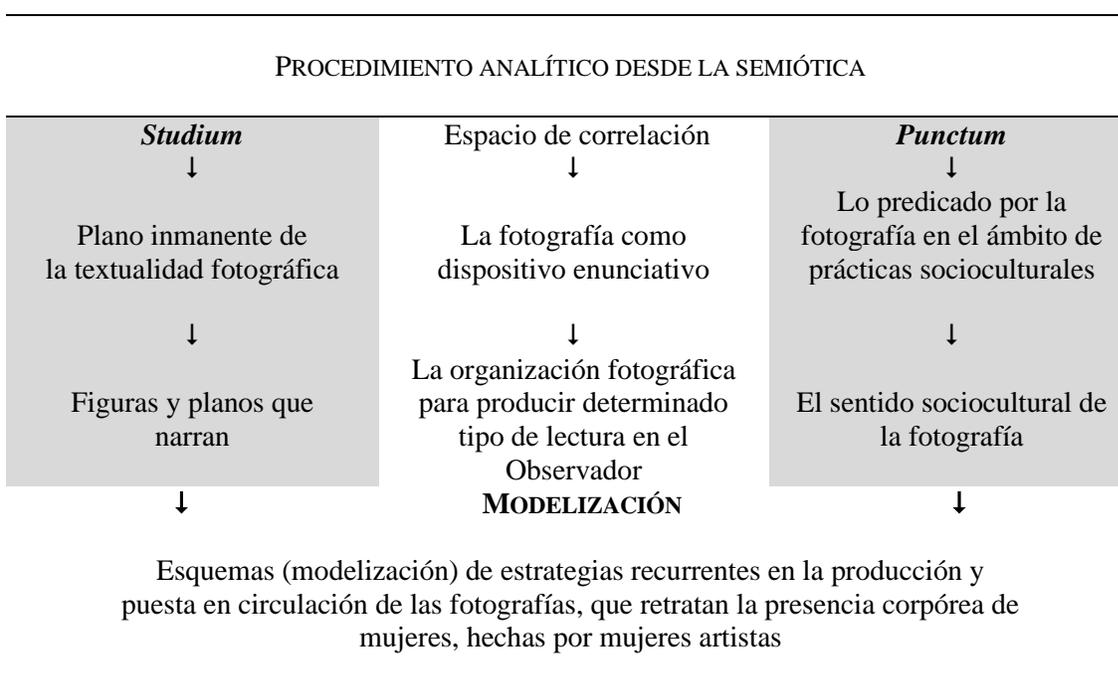
- los intereses de la investigación y los énfasis que orientan el proyecto de pesquisa, según las condiciones de tiempo, recursos y de acceso a la información,
- las condiciones constitutivas del objeto de análisis y del conocimiento que ya se tenga en semiótica del lenguaje o de los lenguajes con que el objeto está construido o enunciado (de modo que se eviten reiteraciones teóricas o procedimentales que ya son conocidas por los investigadores y se preserve cierta economía discursiva relacionada con los análisis) y,
- sobre todo, por el modo en que el objeto sometido de análisis entra en circulación entre actores sociales, en el seno de escenas prácticas, de estrategias y de regiones de valores socioculturales.

El análisis de las fotografías, en la segunda parte de este trabajo, sigue flexiblemente el esquema anterior, que se precisa en la figura 3, *Proceso analítico de la investigación*. Así, luego de la presentación de cada imagen, se inicia el *studium* con el detalle de las condiciones de captura y, en el plano inmanente de la fotografía, las figuras constituyentes, la organización en planos (composición) y el reconocimiento de una predicación narrativa que conecta las figuras con valores (isotopías que constituyen el significado de cada imagen). Pero la organización de cada foto establece las coordenadas de cómo debe ser observada, así que, omitiendo consideraciones sobre el lenguaje digital en las pantallas, sí se trata el cómo la imagen visual fija es un dispositivo enunciativo que establece la posición de mira y captación del observador. Este nivel de correlación del contenido textual con el lector abre el espacio al *punctum* o a la consideración de cómo la fotografía y lo que esta predica entra en escenas de divulgación en redes sociales mediadas por TIC, que son lugares de intercambio entre actores sociales a los que cada foto se articula. Cada enunciado fotográfico, en esta dinámica de integración a la vida social establece conexiones con

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

otros objetos, contenidos y valores socioculturales y da luz, como fenómenos representacionales, a urgencias de los sujetos productores (las artistas o fotógrafas) y los mirantes de cada trabajo que, en un ejercicio de comprensión, podrán reconocerse en lo predicado problematizado visualmente (ver figura 3).

**Figura 3.** *Proceso analítico de la investigación*



En la segunda parte, los capítulos se ocupan del análisis de cada una de las siete fotografías de la muestra seleccionada, todas consideradas enunciados que hacen presente el cuerpo de la mujer en el discurso visual elaborado por artistas latinoamericanas, en una ventana de tiempo que va de 2010 a 2020. Cada análisis pone a prueba los esquemas y modelos expuestos en este apartado y, consecuentemente, se presenta con dos componentes o etapas relacionadas con el *studium* y dos apartados relacionados con el *punctum*.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

El capítulo final de esta monografía, que constituye la tercera parte del informe, correlaciona las coincidencias y semejanzas como un esquema o modelo de las estrategias recurrentes en la producción y puesta en circulación de las fotografías investigadas, que retratan la presencia corpórea de mujeres, hechas por mujeres artistas. Será necesario contrastar, *a posteriori*, con otras investigaciones, si el esquema o modelo establecido como un objetivo de investigación aporta a la comprensión del trabajo de otras mujeres artistas o de la obra visual de artistas de no importa que identidad genérica o sexual.

El orden de cada capítulo de la segunda parte se hizo con el fin de proponer un discurso visual sobre los diferentes estados de estar en cuerpo de mujer. Esta propuesta, además de darle un orden a la presentación de las fotografías, fue el resultado de la relación entre las imágenes y la investigadora que encontró un hilo conductor entre los diferentes estados que marcan o pueden marcar la vida de las mujeres, desde una perspectiva biológica, cultural, social y política. Es así como la primera fotografía, que pertenece al tercer capítulo, abre los análisis con la representación del ciclo menstrual, pensado este como el momento de transición biológica del cuerpo niña al de mujer. En esta transformación corporal, biológica, sexual, pero también con una influencia social, existe un reconocimiento y enfrentamiento con la propia corporalidad que está representada en el autorretrato de Tabata Roja, cuando la mujer observa el cuerpo desnudo frente al espejo. Pero este re-conocerse, que también incluye aceptarse, tiene implicaciones sociales, culturales y morales sobre el deber ser de los cuerpos de las mujeres en la sociedad.

En este sentido, la fotografía *Ni santa ni puta* expone las contradicciones que las mujeres deben asumir ante una sociedad que juzga las decisiones sobre el comportamiento con la corporalidad propia. Estas cuestiones han influenciado en la vida de ellas, sobre todo en la necesidad de tener un proyecto de vida al lado de un hombre, con las consecuencias de violencia

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que para muchas esto significa, donde el *Tierno cilicio* es la mirada que las mujeres han asumido ante una sociedad que le impuso el papel de cuidadoras de un hogar, avalada por la religión que les ordena obedecer y parir todos los hijos. El anterior punto, ha sido otro de los problemas que las mujeres han enfrentado sobre la propia corporalidad, es por ello que, como continuidad del discurso y de los estados corporales de estas, se presenta en el capítulo VII el análisis de la fotografía *Propio*, que expresa una mujer madura, que ha parido, o va a parir, para hacer mirar las anatomías femeninas invisibilizadas, pero también estigmatizadas, cuando la publicidad y la industria cosmética imponen estéticas juveniles.

Estos estados disfóricos con que las mujeres han asumido la propia corporalidad hacen parte de las denuncias que ellas hacen a través de los escenarios públicos como las marchas del 8 de marzo o del 25 de noviembre, para denunciar la violencia contra ellas, pero también contra los niños que paren (fotografía de Victoria Razo) y exigir políticas contra la violencia de género y sobre las decisiones del propio cuerpo como es la legalización del aborto. Sin embargo, y pese a las denuncias, los feminicidios no cesan, y este fenómeno mundial se exhibe en el capítulo IX de la última fotografía, como visibilización de un fenómeno que es producto de la estigmatización social con que se ha tratado el cuerpo de las mujeres.

**SEGUNDA PARTE. *Stadium y punctum***

### Capítulo III. La enunciación fotográfica y un ciclo femenino

En el actual medio artístico femenino, especialmente feminista, las mujeres crean imágenes sobre la menstruación en el que para algunas la sangre ha servido como pintura, otras directamente fotografían mujeres de cuerpo entero o primeros planos para mostrar la sangre. Trabajos como la de la española Isa Sanz o la sueca Arvida Byström son algunos ejemplos de fotografías que representan los fluidos y la referencia directa a los ciclos vitales femeninos. La fotografía que sigue no muestra la sangre, como lo hacen otras artistas, pero expone el tema desde una estética a través de la rosa roja puesta sobre la ropa que cubre la vagina de mujer.

#### Fotografía 1. #2



Nota: Ana Espinal (2019). De la serie *Una parte de mí*.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La imagen, de la fotógrafa dominicana Ana Leticia Espinal, pertenece a la serie *Una parte de mí*. La artista ha centrado el trabajo artístico en temas relacionados con la identidad, la belleza y la feminidad, en el que compone imágenes íntimas sobre el cuerpo de la mujer y de los procesos biológicos de lo femenino sometidos a interpretaciones culturales. En la serie, Espinal explora el tema de la importancia del ciclo menstrual en que las rosas en diferentes partes del cuerpo de la mujer recrean esa relación femenina con el cuerpo vivo. Al explorar la obra de la artista dominicana se puede establecer el género retrato como tema central, donde el cuerpo femenino ha sido el principal protagonista del trabajo de esta fotógrafa. Espinal ha realizado estudios de fotografía comercial en *La Guardia College* (2014) y de Artes Visuales en *BFA fine arts* (2018) de Nueva York. Para conocer otros trabajos de la artista se puede visitar el perfil de ella en la red de Instagram o ingresar a la página web <http://www.anaespinal.com>.

### 3.1. Formantes plásticos y figurativos del texto fotográfico

La fotografía #2, de la serie *Una parte de mí*, de Ana Espinal, pertenece al género retrato. En esta imagen la artista retoma la autorrepresentación para ostentar la menstruación, como la experiencia biológica que diferentes mujeres han retomado en las creaciones artísticas. Como género, “el retrato no es solo un documento que deja impresa la apariencia de una persona, sino también es una huella del lenguaje cultural de la época y la personalidad de su creador” (Lotman, 2000, p. 37). Así, hablar del ciclo femenino en el arte pictórico fue posible gracias a las prácticas que, desde la década del sesenta del siglo XX, las mujeres han realizado para exponer de una forma propia este proceso biológico, emocional y cultural. El estatus de esta imagen es artístico,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

entendiendo este como una práctica social que involucra formas de producción y reproducción, influencias estilísticas, etc. (Bloch, 2003), en que cada fotografía inscribe, además, un lenguaje visual propio.

Esta fotografía, nombrada como #2, hace parte de la serie *Una parte de mí*, compuesta por 14 imágenes en que la artista captura cuerpos fragmentados acompañados de rosas, o la presencia de estas con algún elemento que recuerda el ciclo femenino. En la página web de la artista ella explica las razones de este proyecto

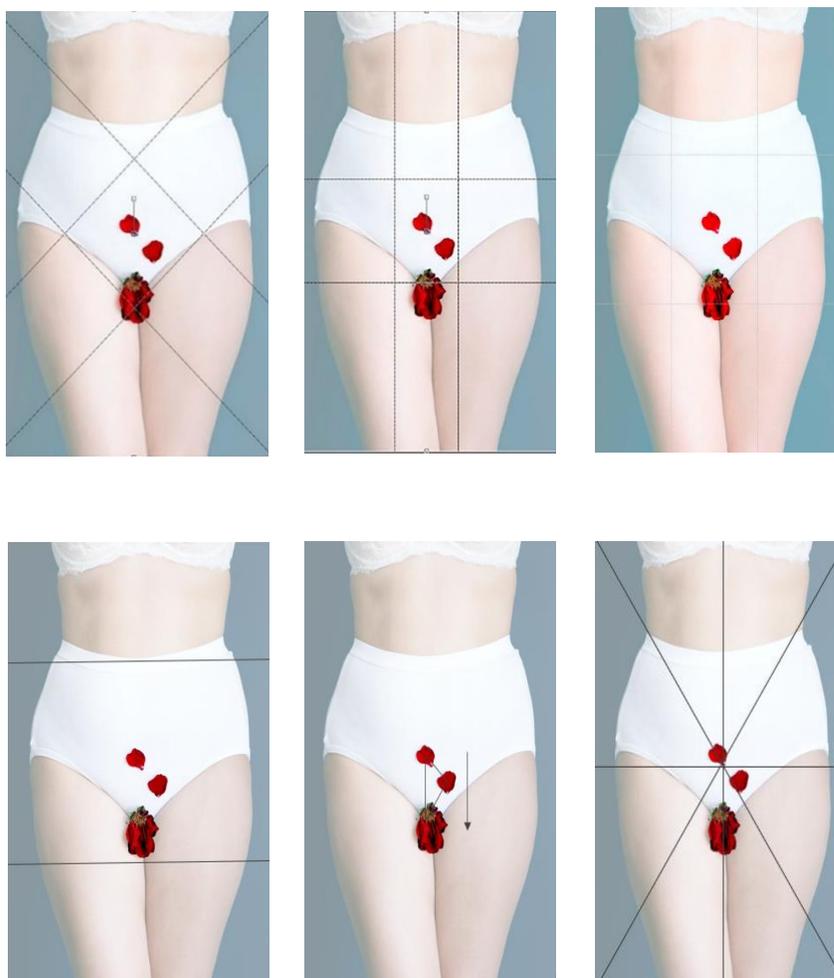
“Una parte de mí” es un proyecto en curso que comencé a principios de 2019. Este cuerpo de trabajo se centra en la belleza del cuerpo femenino y la importancia del ciclo menstrual. Las mujeres de todo el mundo a menudo se ven obligadas a sentirse avergonzadas durante su período y hay una sensación de vergüenza asociada a compartir sus experiencias menstruales. Mi intención en esta obra es mostrar que la menstruación es algo natural - una parte de la esencia femenina, así como del ciclo de la vida (Espinal, junio de 2021).

Según información suministrada por la artista en la correspondencia de la investigadora con ella a propósito de esta imagen, la captura se hizo en un espacio cerrado con ventanas grandes para aprovechar la luz natural y evitar la utilización de focos artificiales, con la ayuda de un panel celeste como fondo. Los datos de producción de la imagen aportan al análisis porque “la fotografía supone en realidad una serie de reglas para transformar aspectos perceptivos en marcas sobre la superficie de la imagen que por su puesto son intrínsecas en parte a la cámara fotográfica” (Sonesson, 2011, p. 18). En este sentido, además de los aspectos formales de la captura, los técnicos complementan la información de las estrategias utilizadas por la fotógrafa para determinar la posición tomada al momento de la captura, como por ejemplo los ajustes de la cámara. Para la toma de esta imagen se trabajó con una cámara Canon 5D Mark IV y con una lente de 105 mm.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La Canon 5D Mark IV es una cámara con 30,4 megapíxeles, resolución de 6720x4480 píxeles, ISO de 32,000 extensibles hasta 102,400 y una velocidad mínima de obturación de 1/8000 segundos. En la captura no se utilizó flas de cámara por la capacidad de la luz ambiente, por eso no se observan destellos de luz, ni fuentes de paneles lumínicos alrededor del cuerpo capturado. Por tanto, el ISO, la velocidad y en diafragma se dieron en puntos promedios de luz día sin necesidad de ser forzados. La fotografía enuncia un primer plano de un cuerpo que exhibe la parte baja de los senos cubiertos por ropa interior blanca, la zona alta del abdomen con la piel desnuda, y el resto del abdomen, las caderas y el pubis cubiertos con prenda íntima blanca, que termina con la exhibición de los muslos desnudos. Sobre la zona pélvica dos pétalos y una rosa marchita de color rojo se posan por encima de la ropa interior. La figura-cuerpo se enuncia sobre una figura-fondo neutra sin texturas que se percibe en un color azul gris, donde en este tipo de imágenes “el retrato sobre un fondo neutro da lugar a una organización centrípeta que concentra todos los valores en la figura” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 107), contrario a las imágenes analizadas con fondos escenificados que pueden crear un efecto en la figura de una organización centrífuga. Sin embargo, esta neutralidad del fondo configura una presencia de un mundo en relación con la figura, que será analizado más adelante.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

**Figura 4.** *Estudios composicionales de Una parte de mí. # 2*

Al descomponer la imagen en la ley de tercios, la figura-cuerpo ocupa el mayor espacio, mientras que la figura-fondo sólo ocupa pequeñas cantidades en los tercios laterales. El tercio central es ocupado por la flor y los pétalos, incluso esta disposición se puede observar en las otras dos fragmentaciones de la imagen expuestas en las dos primeras fotografías de la figura 4. Esta distribución de primer plano de la figura-cuerpo hace que la figura-fondo tenga una posición marginal, enunciada solo en las lateralidades izquierda y derecha, que le da una dimensión pequeña. En este sentido, en la orientación vertical, “la forma del fondo intervendrá para imponer

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sus leyes a las formas secundarias que se separa de ella” (Groupe  $\mu$ , 1993, p. 193), que además se complementan con el contraste de insaturación entre las dos figuras, donde la figura-cuerpo al ser más insaturada se separa del fondo que tiene insaturación menor.

De acuerdo con las categorías plásticas constitucionales, las tres dimensiones del color son identificados en esta imagen así. En una lectura general de la imagen se puede percibir una dominancia cromática hacia los blancos, dada por la proporción de espacio que este abarca dentro de la imagen y por las longitudes de ondas emitidas por los objetos que crean una idea de espacio monocromático (Groupe  $\mu$ , 1993). Además, la luminosidad alta, tanto en el fondo como en el cuerpo, por el alto contenido de luz blanca, impacta sobre la percepción cromática de la imagen. El fondo contiene un azul no puro, insaturado, por la gran cantidad de mezcla de blanco. Frente a ese espectro de dominancia hacia el blanco, el color de los pétalos rompe con el continuo cromáticos al enunciar la presencia del color rojo. Este color que se presenta en la segunda dimensión como saturado, además de resaltar sobre el enunciado corporal, que está insaturado, se hace mirar a partir de los valores culturales con que este se ha determinado en el plano del contenido. Como lo explica el Groupe  $\mu$  (1993),

Esta estructuración inconsciente está sin duda cargada de simbolismo y de experiencias vitales [...] el verde de la vegetación es felizmente mucho más abundante que el rojo de la sangre derramada. Pero es preciso convencerse de que es más importante para todas las culturas el nombrar el rojo que el verde, es fácil adivinar el por qué (p. 215).

En el cromema de la luminosidad, la cantidad de luz reflejada es alta tanto en la figura como en el fondo; delgadas líneas de sombra se dibujan sobre el cuerpo por la unión de las piernas o los límites de la ropa interior. El lado derecho del cuerpo enuncia una sombra leve que delimita el contorno de la cintura, cadera y pierna. La intensidad lumínica acercaría esta imagen a un tipo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de fotografía en clave alta, sin embargo, la cromaticidad del fondo se aleja del blanco insaturado para ostentar un color hacia el gris o el azul, asimismo insaturado, según el formato de inscripción de visualización de la imagen.

Con la discreción de los formemas en la imagen, la dimensión del cuerpo en relación con el fondo es grande. La posición de la figura-cuerpo está delante del fondo, central y cerca del observador. La orientación de la figura es vertical igual que el fondo, dando sentido a un simulacro de movimiento de arriba hacia abajo. Este mismo movimiento puede apreciarse en la caída de los pétalos que vienen desde la pelvis y terminan en la vulva, con la presencia de la flor marchita. Esta enunciación plástica puede contener una contradicción cognitiva respecto a la ley de la gravedad de la caída de los pétalos, pues estos caen desde el vientre y se unen a la flor, donde la lógica sugeriría el efecto contrario, en que los pétalos deberían caer de la flor, sin embargo, los pétalos sobre la pelvis no están marchitos como los de la flor, donde la artista crea la propia lógica sobre la idea enunciada.

En este sentido, se puede observar cómo la flor que se deshoja, y deja pétalos alrededor de ella, es una vulva, cuyos pétalos sanguíneos muestran la manera en que la sangre, líquido vital, se disemina o fluye en y del cuerpo. El estigma y las anteras o filamentos con polen en esa vulva son un elemento que reconfigura retóricamente el saco polínico y el polen (que es semilla potencial) que, en términos de la biología, contiene un individuo masculino reducido a dos o tres células, a saber, el gametófito masculino, que es la fase haploide en el ciclo de alternancia de generaciones característico de las plantas. Aparece aquí una idea del sexo femenino como lugar posible y concreto de la polinización/fecundación, pero también de la necesidad de una cierta complementariedad biológica como sucede en el llamado natural y bisexual (el contacto de dos sexos diferentes) en gran parte de procesos de reproducción de la vida. Es así como en esta

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

fotografía la pose de los objetos converge en una construcción retórica que motiva conexiones, asociaciones, que hacen ver significados, como si esos mismos objetos, así dispuestos, fueran “inductores corrientes de asociaciones de ideas, o, de manera más oscura, verdaderos símbolos” (Barthes, 1970, pp. 4-5), que además de ser “discontinuos y complejos” contribuyen a la proliferación del sentido, sin que esto signifique deriva especulativa.

Entre las figuras eidéticas reconocibles, la unión de los dos pétalos y la flor forman un triángulo irregular, pero también se dibuja una línea orgánica entre ellos. La ropa interior se exhibe como figura-fondo de la figura-flor, donde el color blanco rodea la figura de color rojo y lo hace destacar como una fuerza, como una especie de grito cromático. El espacio representado (Polidoro, 2016) en la imagen enuncia una parte del torso y muslos femeninos en un primer plano, en que unos pétalos y una rosa marchita se enuncian en un plano más cercano unido a la pelvis de la figura-cuerpo, siendo la capa más lejana la figura-fondo. Además, en el análisis de esta categoría no constitucional, la imagen se enuncia dentro una topología rectilínea, que está marcada entre las posiciones alto-bajo y derecha-izquierda, entre la figura y el fondo.

### 3.2. Lo narrado y el semisimbolismo de la fotografía

En un análisis de las unidades del plano de la expresión, cada figura sugiere una relación con un plano del contenido, que en el caso de los textos visuales este depende de los hallazgos encontrados en una imagen particular (Greimas, 1994). La fotografía de Espinal, dentro de la muestra selecciona, es la imagen con menos figuras dentro del espacio representado. Sin embargo, esta simplicidad de datos podría conducir a tomar el enunciado visual del tipo *ratio facile* (Eco,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

2007)<sup>4</sup>, con una lectura coincidente con otras ya establecidas, lo que es contrario de los procesos complejos de interpretación de enunciados que el analista se puede enfrentar con un enunciado del tipo *ratio difficiles* (Eco, 2007). Como se mencionó en el análisis existen dentro de esta imagen tres figuras conformadas por el fondo, el cuerpo y la flor.

El color entre las figuras, desde los valores identificados en el significante sugiere diferentes presencias en el plano del contenido. El fondo y el cuerpo comparten una cualidad cromática como es la insaturación, que se traduce en colores con más longitudes de onda que se dirigen al espectro blanco, contrario al rojo de la flor que solo presenta una longitud de onda para enunciar un color más puro.

En este orden de ideas, al compartir esta cualidad cromática la figura-fondo y la figura-cuerpo se establecen como el fondo de la figura-flor. En esta organización, las isotopías entre las figuras se pueden corresponder desde los cromemas en una relación entre *fondo : figura :: azul/blanco : rojo*. Si se piensa el rojo como la cualidad cromática que exhibe la figura-flor, este se relaciona con el objeto de la naturaleza que lo contiene, que enuncia un proceso cíclico, tanto de la flor como el de la mujer. En oposición a la naturaleza se encuentra la cultura, que semantiza los procesos del mundo natural; en este sentido, la isotopía anterior se reconstruye y expresa como *azul/blanco : rojo :: cultura : naturaleza*, entendiendo la cultura como algo que permanece en las relaciones entre los seres humanos con el mundo que habitan, contrario a la vida y muerte biológica que sobreviene después del agotamiento de ciclos naturales y de la pérdida de flujo del líquido sanguíneo del cuerpo biológico. Esta hipótesis conduce a una conexión de valores *cultura :*

---

<sup>4</sup> Para Eco (2007) en los modos en que la expresión se relaciona con el contenido existen dos instancias, la *ratio facilis* es cuando esta relación está ya dada convencionalmente. En el caso de la *ratio difficilis* es cuando el signo i) no dispone de un tipo de expresión ya convencionalizada y los que interactúan con él deben construir un modelo adecuado o cuando ii) al producirse una nueva expresión, esta sugiere, al mismo tiempo, un nuevo tipo de contenido (p. 225).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

*naturaleza :: permanencia : expiración.* El arte ha utilizado la analogía de la flor con el sexo femenino. Sin embargo, la presencia de la rosa en esta fotografía presenta una connotación diferente, donde contrario a la lozanía con que el arte tradicional la ha representado, esta se figura como flor en deterioro y descomposición causada por emisiones cíclicas agotadas o en proceso de consumirse. Así, la imagen retrata no la feminidad promisorio juvenil, sino la feminidad que por las edades de la vida y ciclos biológicos no puede escapar del anuncio y evidencia del desgaste, la degradación y la marchitez.

Los pétalos arriba se exhiben con una apariencia viva, como los que se pueden observar en las rosas que aún siguen plantada. El óvulo dentro del cuerpo está a la espera de ser fecundado, cuando esto no ocurre este muere y es expulsado por la vagina, abajo, periodo de la menstruación, como la rosa marchita que está abajo con respecto a los pétalos. Esta relación isotópica entre arriba y abajo se exhibe en esta figura con los valores del contenido así *arriba : abajo :: vida : muerte.* En esta última relación isotópica de la lectura semisimbólica, la fotografía analizada muestra como en las correspondencias entre los planos de la expresión para llegar al plano del contenido fue necesario iniciar desde la figura mayor, el fondo, para terminar con la de menor dimensión, la flor. En la figura-fondo, como se había mencionado, existe un presupuesto de continuo espacial, por lo que se configura como la figura mayor o madura. No obstante, la figura-cuerpo al ser aproximada por la toma fotográfica al observador, en un plano cerrado que fragmenta el cuerpo, se impone como la mediadora entre dos expresiones, la figura-fondo y la figura-flor, esta última con menor presencia en el espacio topológico, pero con una enunciación cromática que resalta en todo el enunciado visual.

### 3.3. La correlación mirada/ mirante en la enunciación fotográfica

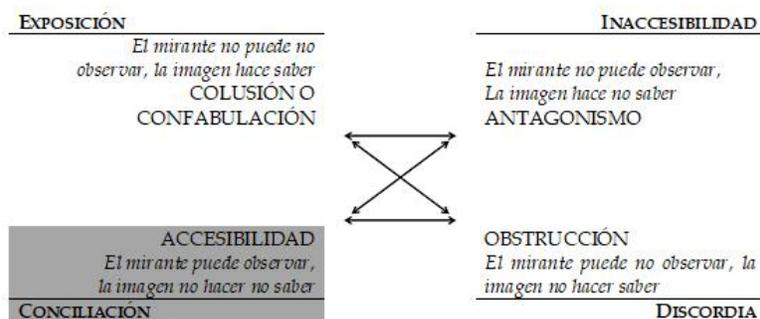
El punto de vista del observador en una toma de primer plano lo pone en una relación espacial muy cercana al cuerpo enunciado. En este tipo de imágenes, se podría considerar que el observador se presenta como un actante blanco que es manipulado por un actante de control que es la cámara, que regula el acceso al objeto que constituye lo enunciado y que entra en juego en las relaciones de actantes posicionales. Sin embargo, estas modalizaciones cognitivas del observador con la imagen son el resultado de una manipulación intencionada por un productor que quedan registradas dentro del dispositivo enunciativo de la imagen visual. En el caso de esta fotografía, la intencionalidad del productor, que define al punto de vista o la perspectiva desde la que se mira, pone al observador frente a una imagen que fragmenta el cuerpo para focalizar la mirada en una zona específica y ocultar otras. Aquí, se puede mirar el busto, las piernas y los brazos, y se oculta el resto del cuerpo y el rostro de la modelo, que precisaría una referencia identitaria concreta, ubicando la imagen en el nivel de la accesibilidad.

Este nivel entra en el régimen de la conciliación donde el recorte y acercamiento por el primer plano modaliza al mirante en poder observar. En este sentido, la imagen no hace no saber al enunciatario que está frente a un torso femenino, que puede reconocer por la anatomía corporal y la ropa interior que porta. El cuerpo se exhibe en una pose de pie frente a la cámara, con las piernas juntas y levemente cruzadas, los senos y la zona pélvica están cubiertos por el nivel uno (Sonesson, 1993) con lencería femenina, conformada por el sostén y las bragas de color blanco. En el nivel cero, la piel, es enunciado en el abdomen alto y los muslos. La figura-flor al igual que la figura-cuerpo y la figura-fondo exhiben un área de enfoque alta, que hace afirmar el enunciado. Es así como en este régimen el encuentro entre los simulacros del observador y el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

espectador (Dondero, 2020) están dados en una cohabitación de estructuras contractuales, pues en este caso “el enunciador permite la libre circulación de la información” (Dondero, 2020, p. 54), cuando lo acerca, por medio del encuadre y el zum, a la zona del cuerpo enunciada.

**Figura 5.** *La conciliación cognitiva en Una parte de mí #2*



Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

En el régimen de la conciliación se encuentra en la escena enunciada una figura de modo de existencia potencializada, pues, al ser un cuerpo fragmentado el observador espera obtener, más allá del marco, información sobre la modelo que posa en esta imagen, que en este caso es la misma fotografía, aunque al ver la fotografía, fuera de la serie, el mirante u observador no puede llegar a esta conclusión, pero sí a la idea de que la identidad de la modelo no es del todo accesible.

Ahora bien, la situación enunciativa se expone en un fondo neutral que hace no saber dónde se encuentra la figura-cuerpo, en este sentido, la imagen, separada del género y el título, despliega una relación entre tres figuras. La primera, figura-fondo, que es percibida como superficie, pero también como figura, manifiesta una delimitación, vertical y marginal, que ha sido recortada de un espacio mayor, reconociéndola como un fondo paradójico, desde las teorías del Groupe  $\mu$

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

(1993). Por esta razón, el fondo como figura, se enuncia como un eso, él o ella, que está detrás de la figura-cuerpo y exhibe su mayor presencia en las partes laterales, tanto en la izquierda como en la derecha, con un aspecto de color azul desaturado, una luminosidad levemente más baja respecto a la figura-cuerpo que lo separa de esta. A estas se suma otra característica que es una textura lisa dominante en el entorno de la figura.

En la construcción figurativa del espacio, el optocentro en la imagen se enuncia desde la relación de las tres figuras, un allá-atrás, que es la figura-fondo, un aquí-delante de la figura-cuerpo que comparte con un aquí arriba y abajo en la figura-flor. En suma, la relación espacial entre las tres figuras configura una distancia enunciativa (Beyaert-Geslin, 2017) entre un atrás, adelante y cerca. Si en un segundo momento, se le determina un tiempo a la disposición de las figuras y los diferentes planos de la enunciación (Dondero, 2020), en el caso de la figura-fondo, esta relación presupone un tiempo pasado, presupone una permanencia temporal de eso que es aludido por el azul y que en las isotopías ha sido asociado a la cultura constante, como el cielo, que permanece. La correlación pasado, presente y futuro pueden ser legibles en el cuerpo autorretratado, donde se alude a los ciclos menstruales pretéritos y agotados de ese cuerpo que madura y envejece, que se deshoja hoy, vislumbrando el futuro en que se va perdiendo la cohesión de sí a través de un "desgranarse", del deshojarse, propio del deterioro o entropía corporal.

Es decir, si el fondo o el "eso" cultural es constante, el cuerpo de mujer y los ciclos biológicos en el presente remiten a los ciclos ya acontecidos y anuncian el deterioro que se aproxima con la pérdida de la fertilidad biológica, no exenta de valoraciones culturales disfóricas, dado el culto contemporáneo y narcisista a la juventud. Este proceso biológico, en términos culturales, es un drama para la mujer, justo en el modo de ser tratada y concebida en la cultura en que ella vive y es valorada, que por el enfoque no se exhibe como lejano donde la figura-cuerpo,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

enfocada y frontal, exhibe un tiempo presente. Sobre la figura-flor, al representar un movimiento cíclico el tiempo, tanto en los pétalos como en la flor, puede enunciar de igual forma el pasado, el presente o el futuro, pues la menstruación, como la polinización, representan la fecundación, el nacimiento (la vida) y también la muerte.

En una imagen de cuerpo fragmentado, donde se niega el rostro del sujeto de la enunciación, es difícil definir qué tipo de mirada enuncia este. No obstante, la pose puede ostentar el simulacro de un sujeto dirigiendo la mirada a un lugar dentro del marco o fuera de él, pero, también, la pose presenta una relación de un cuerpo que se mueve dentro del espacio topológico enunciando diferentes relaciones con el mirante, que puede ser directa (frontal), ignorada (posterior) o desinteresada (lateral).

En esta fotografía el cuerpo se enuncia frente a un observador enunciatario. Aunque el cuadrado semiótico sobre el análisis de la mirada en el retrato propuesto por Calabresse (como se citó en Polidoro, 2016), es un análisis directo de la mirada del rostro en el retrato, este se ha aplicado en el análisis para entender que los retratos miran y hacen mirar a través de los cuerpos enunciados, así sean en una imagen fragmentada (Nancy, 2006). Desde esta perspectiva, se podría encontrar en la fotografía analizada una figura modalizada por un *no querer no mirar*, que enuncia al sujeto del retrato en un estado activo, y un *querer ser mirado*, donde el enunciado se encuentra en una relación pasiva con el posible mirante. En esta situación paradójica del fragmento del cuerpo en primer plano modaliza al observador para que este mire con claridad esta zona, pero la mirada de la figura-cuerpo está en una dirección frontal que puede ser cercana, dirigida al observador, o lejana, con dirección a un espacio más allá del marco y el espacio de referencia del mirante.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En la enunciación-enunciada presente en el texto visual se pueden analizar los simulacros dados en las relaciones intersubjetivas entre un productor y un observador (Dondero, 2011). Así, el punto de vista del observador y la modalización que esta hace del espacio al observarlo “se considera manipulación de la competencia del enunciador, como estrategias intersubjetivas” (Fontanille, 1989, p. 52), para establecer simulacros actoriales, espaciales y temporales entre el enunciador-productor con el enunciatario-observador, quienes configurarán la distancia enunciativa. Dicho esto, en el simulacro actorial aparece que “el retrato es una encarnación artística de la idea del ‘yo’ de la persona en primera persona” (Lotman, 2000, p. 41), que al estar en una pose frontal enuncia una relación con un “tú” que es el observador mirante.

La figura-flor se enuncia como un formante unido a la figura-cuerpo. La acción de esta figura es el simulacro de un acto biológico que se da en el interior del cuerpo femenino, que además se compara con el ciclo de la angiosperma (flor). Los pétalos como los óvulos hacen parte del proceso reproductivo, los primeros protegen al óvulo de la flor y los segundos están a la espera de ser fecundados. Cuando estos procesos reproductivos terminan tanto la flor como los ovarios mueren. Así, el enunciado divide el cuerpo en dos zonas, el vientre que representa el escenario de la vida y la vulva que sería el espacio de la muerte. Aunque en el retrato la figura representada “se halla en un espacio de tiempo detenido” (Lotman, 2000, p. 32), este paso de la vida a la muerte expresa un simulacro temporal sobre la condición de la existencia de los cuerpos en la biosfera. El ciclo menstrual, como el de la flor, es la presencia del paso del tiempo, no hay juventud eterna, sí la inevitable muerte, descomposición y caos hacia dónde va el cuerpo desde que nace.

### **3.4. La fotografía del ciclo femenino y entono de praxis interpretativa**

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Este cuerpo representado constituye una *corposfera*<sup>5</sup> (Finol, 2015) de la que se observa, en la imagen fotográfica, solo el torso del cuerpo femenino (cadera, pubis, muslos). Este tipo de representación fragmentada ha sido utilizada dentro de las representaciones del cuerpo hechas por mujeres. Quizás una explicación es la que hace Caviness (2007) cuando dice que este tipo de enunciación busca “devolver los cuerpos femeninos de la economía de la mirada única y representarlo como una experiencia de auto educación” (p. 18), como respuesta a las fragmentaciones que a través de la imagen pictórica y fotográfica se ha hecho del cuerpo de la mujer, especialmente desde la publicidad. La presencia del cuerpo frontal es otra forma de mirada en que este como enunciado sugiere una relación de exposición directa del cuerpo a la mirada del observador. Así, en el primer plano vertical la artista resalta la forma femenina y la biología del cuerpo mujer, y desde la metáfora de los pétalos y la rosa marchita semeja la idea de la sangre menstrual, que se enuncia por fuera de éste y sobre unas capas corporales blancas.

La fotografía analizada es un dispositivo de enunciación que correlaciona estratégicamente al observador y el conjunto significante que es la foto en sí misma; pero esta relación se da alrededor de una narración que posibilita relacionar, como se ha visto, valores con figuras. La fotografía de Ana Espinal plantea la menstruación de manera metafórica utilizando un objeto de la naturaleza que ocupa el lugar del ciclo de la mujer. El cuerpo se exhibe fragmentado, como un mensaje resaltado que enfoca la mirada de un observador sobre esta parte del cuerpo. La escena se desarrolla en un espacio neutral que resalta la figura fragmentada, que en este caso es el torso, zona pélvica y muslos de un cuerpo mujer. Hablar de la menstruación es recordar el proceso biológico del cuerpo de la mujer, pero también el significado que culturalmente se le ha asignado a este

---

<sup>5</sup> “El cuerpo no es solo un objeto antropológico, vale decir un objeto social y cultural, sino también, complementariamente, un espacio lleno de significaciones, preñado de sentidos que se fundamentan en la semiotización activa de su morfología y de su totalidad” (Finol, 2015, p. 28).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

significante. La semiotización de esta condición femenina ha creado valores en el plano del contenido que han intervenido entre los que las mujeres han construido como experiencia íntima y aquellos que la cultura impone para darle una connotación axiológica a la experiencia biológica. Así, “múltiples pruebas señalan que el malestar que las mujeres padecen durante ese periodo es de tipo psicosomático, es decir, que su origen no es propiamente biológico, sino más bien cultural” (Millet, 1995, p. 106), entendiendo el estado fórico que la mujer experimenta cada mes con la llegada del ciclo menstrual, entre la disforia y la euforia, pues más allá del malestar corporal, la presencia o la ausencia hacen de este ciclo un estado complejo de construcción de sentido que la mujer asume desde la adolescencia hasta la etapa de la madurez.

Enunciar un cuerpo menstruante es proponer un cuerpo mediador semiotizante de la experiencia biológica, mediada en un cuerpo mi-carne que pasa por el sí-cuerpo propio, cuando se entiende como una experiencia en un cuerpo que puede recibir diversos estados patémicos, desde la primera manifestación de la sangre hasta las continuas presencias y ausencias de esta. Visibilizar el sangrado, o metafORIZAR la vida y la muerte del ciclo menstrual, además de naturalizar un proceso biológico estigmatizado por la religión o la cultura, es sacarlo de la marginalidad con que se ha significado. La menstruación es la presencia de la vida, pero también de la muerte, como la ritualización misma de las especies vivas del planeta, pues,

La sangre menstrual es uno de los grandes tabúes porque refiere a lo íntimo, a lo privado, a las entrañas mismas de ser mujer. El arte no hegemónico, no precisa armónico ni estético, es al que alude el arte menstrual. Por tanto, el arte menstrual es la posibilidad plástica de repensar paradigmas entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo político (Valadez-Ángeles, 2019, p. 15).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Desde la herencia del pensamiento filosófico, (Herrera, 2011) se ha considerado la naturaleza inferior a la cultura, donde la primera hace parte de los femenino y la segunda se ha proyectado en una relación con lo masculino. Sin embargo, la condición biológica de la menstruación es la reivindicación que buscan las mujeres de entender que la cultura ha olvidado la condición humana y la relación con la naturaleza y el planeta (Herrera, 2011, p. 86 y otras). En las representaciones hechas por mujeres de la condición corporal “el cuerpo femenino en el arte pasó de ser tema en cierto modo pasivo a ser considerado un ser natural; de ocupar un no lugar a ligarse con la naturaleza” (Vadillo Rodríguez, 2009, p. 1394), haciendo crítica a una sociedad que impuso valores culturales y olvidó la condición biológica como seres que viven, pero también mueren.

La fotografía puesta en circulación en el ámbito cultural (más allá de los condicionamientos inmanente y en el modo de hacer parte de una praxis enunciativa) puede considerarse que la evocación que hacen el retrato y el autorretrato de la sangre menstrual retoma varias prácticas culturales alrededor del ciclo femenino. En algunas culturas ancestrales, las mujeres han concebido la sangre menstrual como un ritual de conexión entre la tierra y los planetas, entra la vida y la fertilidad, pues “el disfrute del ciclo menstruante solo puede ser vivenciado a través de la autoconexión, reflexión introspectiva, la intuición, y un entorno justo” (Antivilo Peña, 2015, p. 87). Prácticas que ciertas mujeres occidentales han venido adoptado a partir de su conciencia ecológica con el cuidado del planeta en cuanto a los materiales que usan en la higiene durante el ciclo menstrual, o en el uso de la sangre como fertilizante que evoca uno de estos rituales ancestrales llamado “sembrando la luna” (BBC News Mundo, 2019), donde las mujeres recogen la sangre y luego de mezclarla con agua la utilizan para regar las plantas.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Pero esta evocación no solo recuerda las prácticas ancestrales y la relación de la mujer con su ciclo biológico. También evoca la relación patémica de la mujer con la condición menstrual, marcado por momentos como el paso de niña a mujer con el advenimiento de la primera menstruación, la ausencia por causa de un embarazo llamada amenorrea y la desaparición del ciclo con la llegada de la menopausia. Momentos en que la mujer se ha enfrentado a la propia corporalidad, pero también a los valores que la sociedad ha instituido alrededor del fenómeno biológico. Y es desde las concepciones religiosas que el ciclo femenino ha sido estigmatizado como impuro, ejemplo de ello se puede observar en un pasaje de la Biblia que enuncia que cuando “la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocare será inmundo hasta la noche” (Levíticos 15). Discursos como estos han marcado la experiencia de las mujeres con el ciclo menstrual como algo vergonzoso, incómodo y hasta impúdico.

Este tipo de autorrepresentaciones pone en escena la mirada del mundo pues “la mirada deviene la evidencia del mundo que se expone ante mí [...] que a través de mí abre mis ojos en los ojos del cuadro” (Nancy, 2006, p. 86), para entender como las mujeres han utilizado el arte para hablar de un tema que las ha puesto en disyunción con el propio cuerpo, a causa de los valores históricos impuestos por la sociedad, con el fin de darle otra connotación al ciclo biológico. Cuando los movimientos artísticos feministas empezaron a utilizar el propio cuerpo (Pollock, 2019; Nead, 1998; Antivilo Peña, 2015; Giunta 2018) diversos temas fueron expuestos desde el ser y estar en cuerpo de mujer, no contemplados en el arte tradicional. El embarazo, la vejez, la identidad sexual, la marginalidad, la violación, entre otros, enmarcaron la temática de las obras pictóricas, fotográficas o en los videos performance hechos por ellas.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En cuanto al tema de la menstruación, las artistas lo han abordado para dar un nuevo significado a la sangre femenina, con el fin de romper con la estigmatización de algo opaco, maldito, vergonzoso (Beauvoir, 1970), para visibilizarlo y naturalizarlo. La menstruación, como lo expuso Kate Millet (1995), ha estigmatizado psicosocialmente a la mujer, a través de la literatura, la mitología y las prácticas en diferentes culturas desde la andropausia hasta la menopausia, donde la mujer pasa de ser un cuerpo productivo cuidado, igual que peligroso impúdico, pero también inútil cuando es estéril o cuando envejece. Según Tickner “vivir en cuerpo femenino es algo diferente a mirarlo como hombre. Incluso la venus de Urbino no tenía la menstruación, como saben las mujeres y olvidan los hombres” (como se citó en Nead, 1998, p. 107), pues al ser obras creadas por hombres la representación corporal femenina se hacía desde un espacio heterotópico, es decir, el artista estaba en un espacio de cuerpo de hombre, pero enunciaba un espacio de cuerpo mujer.

La visibilización de un tema propio, biológico y cultural puede ser definido en la práctica artística donde “el arte feminista articula el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imagería vaginal, de imágenes teatrales y del cuerpo, de representaciones de temas previamente tabúes tales como la menstruación” (Nead, 1998, p. 105). Desde este sentido el cuerpo pasa de ser un sujeto pasivo a un sujeto activo en una representación que habla de una manera crítica sobre temas que no habían sido tratados en el arte o que habían sido cultural y socialmente vetados. Y es así como en la segunda década del Siglo XXI numerosas artistas, especialmente feministas, han trabajado con la sangre menstrual de manera metafórica, como la obra de Ana Espinal, o directa, en el caso de las acciones performativas de La Colectiva Zunga, de Colombia, por nombrar algunos ejemplos, para crear un

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

nuevo tipo de representación al que Eva Valadez Ángeles (2019) en su investigación denominó como “Menstruativismo”.

Las rosas, como metáforas de la sangre, también hacen parte de los elementos que las artistas han adoptado para las representaciones corporales. Las relaciones metafóricas que las mujeres han elaborado en sus creaciones artísticas con la naturaleza devienen en las conexiones que estas hacen con la tierra desde la propia condición biológica como cuerpos fértiles. Para Vadillo Rodríguez

Esto se debería a que la naturaleza es el primer lugar que la mujer reconoce como propio por la fuerte influencia del poder simbólico de esta relación en diversas mitologías. El protagonismo femenino en las deidades míticas siempre ha estado muy ligado a su poder reproductivo, al nacimiento, y por tanto a la muerte (2009, p. 1394).

El ciclo menstrual como la naturaleza enuncian la vida y la muerte en un periodo de 28 días. Además de esa unión entre naturaleza y cuerpo, en la historia del arte hecho por mujeres, estas han explorado el tema de la naturaleza, de forma obligada en algunos casos, frente a la prohibición de realizar representaciones corporales, especialmente en el Siglo XIX y principios del XX. Este dominio de la naturaleza hizo que las mujeres hayan encontrado un valor, en las formas de las flores especialmente, para representar imaginarios como lo hacía la pintora estadounidense Georgia O’Keeffe (1887-1986), que algunos han relacionado a las flores que ella creaba con la sexualidad femenina, algo que para ella era simplemente una conexión con la naturaleza. En este sentido, la unión que las artistas han hecho con los elementos del mundo natural “posiblemente se debió a la influencia mitológica o por la propia condición de la naturaleza y el género femenino, ambos ligados por ciclos naturales repetitivos” (Vadillo Rodríguez, 2009, p. 1399), como es el caso del ciclo menstrual.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Desde el análisis de esta primera fotografía se puede entender cómo el estado biológico del cuerpo femenino ha suscitado diversos discursos, no solo desde el arte, sino desde otras disciplinas, para entender, y también denunciar, cómo la menstruación ha afectado la vida de las mujeres y la relación con el propio cuerpo, que responde a un estado que va más allá de lo biológico, para sobrevivir frente a las disyunciones con que socialmente se ha mirado el ciclo. Es desde este punto de vista que la obra de Espinel responde a un ajuste sobre las prácticas artísticas que diferentes mujeres en el mundo están realizando y que ha sido llamado como menstru-arte.

#### Capítulo IV. La fotografía especular del cuerpo propio

Un día me vi en el espejo y ya no estabas en el reflejo. Todo entra al revés y deformado por los ojos, por eso no hay que fiarse de las primeras vistas y a la primera sospecha de duda reevaluar la situación; la intuición es el olfato del alma (Tabata Roja, octubre 26, 2020).

##### Fotografía 2. Autorretrato



Nota: Tabata Roja (2019).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La representación del cuerpo femenino desnudo ha sido uno de los temas abordados desde el arte pictórico clásico, donde la construcción de la identidad se ha realizado principalmente desde el pincel o la lente del hombre, como se expuso en el capítulo I de la investigación. En la elección de la muestra, el cuerpo desnudo retratado por la mujer era relevante para entender cómo las mujeres miran la propia corporalidad. Lo interesante en la elección de esta imagen es cómo la fotógrafa realiza un juego de miradas con el espectador que observa la imagen al sostener y mirar a través de la cámara fotográfica. La fotografía análoga fue tomada con una cámara Pentax Asahi, con película color, por la mexicana Tabata Roja. Cuando se contactó, además de enviar la imagen para el proyecto, la artista adjuntó la biografía siguiente,

Mi nombre es Tabata Roja, soy fotógrafa química autodidacta; nací un día en abril de 1993, oriunda de la Ciudad de México. Mi viaje en la fotografía comenzó en la adolescencia, al principio solo tomaba fotos para crear un registro de lo que me rodeaba, evidencia de que lo que recordaba realmente existió y, por lo tanto, reconocer los pasos detrás de mí. La película fue fundamental para mí en este proceso de reconociendo de la realidad; entender cómo la emulsión reacciona a la luz y todos los procesos fisicoquímicos en torno a la creación de una imagen me dieron seguridad, el cuarto oscuro se convirtió en mi hogar.

La relación entre el erotismo y la naturaleza del cuerpo desnudo son cuestiones que me han acompañado y resonado desde una edad temprana, pero no fue hasta 2015 que mi trabajo comenzó a girar en torno a la exploración exhaustiva y autocrítica de estos problemas, entonces mi fotografía pasó de ser un simple registro a mi voz y forma de comunicarme. En 2016 comencé a girar la cámara hacia mí y a explorar todas las preguntas que surgieron en primera persona; cada autorretrato que hago me confronta con quien soy y estar desnuda es una forma en la que no puedo ocultar nada, pero también la que me hace sentir la mayor

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

autonomía. El autorretrato fue lo que me llevó a comprometerme en mi proceso de deconstrucción, y me ayudó a salir de situaciones de abuso, pude asumir mi sexualidad y perdí el miedo a estar sola.

Gracias a toda esta exploración de mí misma a través de mi cuerpo comencé a acercarme a las mujeres que están en búsquedas similares, abriendo el espacio a la vulnerabilidad; se pueden reconocer heridas comunes, cada foto es un paso para sanar o hacer las paces con alguna parte del propio cuerpo, y en el proceso sano también yo. Mi trabajo nace del vacío real y simbólico de imágenes del “deber ser” más allá de lo socialmente aceptable para una mujer; nace de la necesidad no de una subjetiva “femenina” sino, de la necesidad de la subjetiva de una mujer (mensaje enviado 20 de mayo, 2020).

La obra de esta artista mexicana, como lo explica ella, es sobre la auto representación del cuerpo, la identidad sexual y el erotismo. Dentro de los números proyectos que Tabata Roja ha desarrollado sobre el cuerpo se encuentra un trabajo sobre la desnudez infantil, historia que se puede ver en la página de *Photographic museum of humanity* realizado en el 2018 ([https://phmuseum.com/Tabata\\_Roja/story/samantha-kamilah-donna-4119f9bebb](https://phmuseum.com/Tabata_Roja/story/samantha-kamilah-donna-4119f9bebb)). Además de los proyectos fotográficos realizados en el país de origen, Roja ha recorrido otros países en los que ha elaborado un trabajo alrededor del retrato y el autorretrato, como la imagen de la muestra que fue hecha en Argentina. Las fotografías de la artista están publicadas en la red de Instagram como @tabata\_roja o @tabataspinter y en Medium, [https://medium.com/@tabataroja\\_43653/tabata-roja-e65a7132ea5](https://medium.com/@tabataroja_43653/tabata-roja-e65a7132ea5). También, se puede encontrar diversos artículos sobre exposiciones o entrevistas que le han hecho en los países por donde la artista ha transitado.

#### **4.1. La organización textual de la fotografía de sí misma**

La fotografía de Tabata Roja ofrece un autorretrato de los tantos que a lo largo de la propia carrera artística ella ha explorado para documentar el modo de ser y de existir como un cúmulo de experiencias que son personales y, al tiempo, hacen parte de la sensibilidad, percepción y cuestionamientos de las congéneres. La artista exhibe los documentos autobiográficos en diversos espacios virtuales, algunos acompañados con relatos de vida. Como género fotográfico del retrato, la imagen de Roja que se analiza aquí es un enunciado visual que ostenta la presencia de una figura sobre un fondo, esta es exhibida en el centro de la escena enunciada y, además, está presentada con una pose particular (Dondero, 2020) que se reconoce como la de una mujer que se autorretrata con una cámara sostenida en la mano, pero también las posturas corporales de muchas obras del arte renacentista. El estatus de cada imagen es el resultado del modo en que esta asume una valoración determinada por la esfera social a quién se dirige y por las instituciones que la acogen (Dondero, 2011) y este autorretrato posee un estatus artístico, que puede ser observado en la forma en que se captura y compone la escena y, además, porque emplea el desnudo femenino que es una temática recurrente en la historia de las artes plásticas y visuales. Así mismo, el respaldo institucional de la imagen, que son los espacios de exhibición como las revistas, los blogs y las páginas sociales, etc., utilizan los espacios virtuales como forma de divulgación de este tipo de trabajos artísticos.

Al ser una fotografía capturada con una cámara análoga, existe un camino complejo de producción de la imagen que inicia con las condiciones de la captura hasta la impronta del resultado sobre las diferentes superficies de inscripción. En las etapas iniciales están, entre otros asuntos, la selección de la película fotográfica (negativo), el ajuste de la cámara, el estudio de las condiciones

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de captura, el proceso químico o digital de revelado, las impresiones de pruebas sobre papel, las intervenciones de edición, las copias definitivas y el escaneado de los resultados ajustables a los requerimientos de los medios de divulgación.

El autorretrato analizado fue realizado en formato vertical, con un plano entero donde se puede observar todo el cuerpo de la modelo por la postura que exhibe. En esta toma se aprecia el fondo con algunos elementos que rodean la figura. En cuanto a las cualidades cromáticas, la fotografía presenta una paleta de colores cálidos que se acercan más hacia las tonalidades rosadas debido a la pared que se exhibe como fondo. Sobre las características de la luz, esta imagen se trabajó con luz día, dato que se obtiene a partir de un examen minucioso de la imagen. Para entender si en el momento de la toma se utilizaron pantallas de luz artificial éstas se pueden observar a través de los ojos de la figura del retrato. Igualmente, como la imagen exhibe otro objeto como es la lente de la cámara que la mujer sostiene de frente, esta también reflejaría la presencia de la luz artificial. Es así como, tanto en el ojo como en la lente, no hay reflejos de pantallas de luz. Además, la escena enuncia en el lado izquierdo una luz que entra en el espacio, toca el cuerpo y algunos objetos dentro de esta. El cuerpo actúa como barrera de esta luz dando más oscuridad a las zonas del lado derecho. Esta luz crea la idea de una ventana o puerta dentro del espacio que hace posible el ingreso de esta. Para la toma se utilizó una cámara análoga Pentax Asahi que, luego de ser revelada la película y copiada en papel fotográfico, se escaneó para pasarla a medio digital y finalmente realizar efectos de postproducción.

En un análisis desde la categoría topológica del espacio representado (Polidoro, 2016) la fotografía de Taba Roja expone una figura-cuerpo de mujer desnuda sentada sobre un tapete en el centro de la imagen. La figura-fondo rodea el cuerpo desde las cuatro orientaciones del espacio, arriba-abajo e izquierda-derecha. La zona detrás de la figura enuncia una pared rosada sin

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

finalización en la parte superior. Sobre esta, en el espacio de la derecha, dos elementos en posición vertical se enseñan; estos son un barril, al que se le ha anclado una lámpara de mesa, y sobre el piso, abarcando la zona inferior, atrás/adelante, un tapete muestra el borde en la zona izquierda y sale del marco por la zona derecha. La luz lateral izquierda enuncia la presencia de una ventana o puerta grande, que está fuera del límite del marco, por la cantidad lumínica que penetra en el espacio. Esta información, luego del análisis del tipo de luz utilizado en la imagen, se confirmó gracias a la indagación de la página de Instagram de la artista, donde ella expone otros registros del lugar en que fue realizada la fotografía.

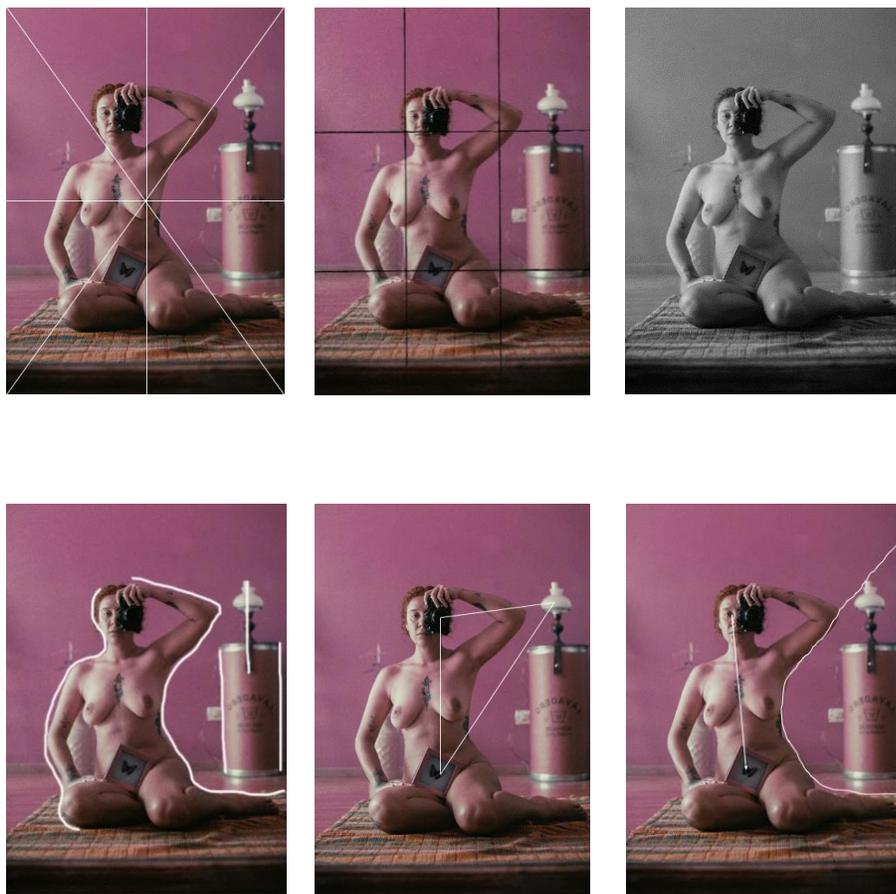
Frente a la figura-cuerpo se calcula que se encuentra un espejo. La presencia de este objeto se infiere a partir del acto enunciado en que la mujer captura con la cámara que sostiene con su mano derecha la imagen especular; además, hay una margen inferior oscura y desenfocada, que en un análisis detallado puede inferirse como el marco inferior del espejo que refleja la luz sobre la alfombra. Otro formema enunciado en la imagen es un pequeño cuadro de marco rosado que lleva una mariposa disecada colocada sobre un fondo blanco. El cuadro se encuentra en la unión de las piernas y delante de la zona de la vagina de la figura-cuerpo.

La orientación derecha e izquierda del cuerpo coinciden en este caso con la información de los márgenes de la fotografía. Al trazar líneas verticales que van de extremo a extremo, el punto central en la imagen está ubicado en el pezón del seno derecho. En la división de tercios la figura y el fondo ocupan todos los tercios de la imagen, salvo los tercios superior izquierdo y medio derecho que sólo enuncian el fondo. La figura-cuerpo está enfocada y el fondo está desenfocado dando perspectiva al espacio y separándolo de la figura. Existe en esta imagen un contraste entre líneas, las orgánicas curvas que delinean el cuerpo por la pose de este y la línea vertical recta que exhiben los dos objetos del fondo. La línea orgánica que dibuja el lado derecho del cuerpo enmarca

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

la figura vertical del fondo, como se observa en la última imagen de la figura 6. Así mismo, el cuadro que lleva sobre las piernas se encuentra en posición diagonal derecha contraria a la diagonal que enuncia el cuerpo. La mano derecha sostiene una cámara fotográfica negra que la mujer pone frente a la cara para mirar por el visor cubriéndose el ojo derecho, mientras el izquierdo mira directamente lo que la cámara captura (lo reflejado en el espejo donde está lo que la cámara retrata).

**Figura 6.** *Estudios compositivos del Autorretrato*



En esta fotografía se presenta una dominancia cromática cálida. La unión de las figuras que contienen el color rosado, pared de fondo, barril, tapete y marco del cuadro, resaltan una imagen

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

unificada cromáticamente porque “el ojo percibe globalmente como una luz monocromática sensorialmente equivalente” (Groupe  $\mu$ , 1993, p. 67), por efecto de las longitudes de onda proyectadas por cada una de las figuras en el espacio. Así, la piel se percibe con la tonalidad del cromema dominante, cosa que no ocurre con la cámara fotográfica que, al ser negra, se discrimina del resto de la atmósfera cromática. La luminosidad de la imagen está dada por la luz lateral que afecta en mayor cantidad el lado izquierdo de la figura-cuerpo y pasa por detrás de esta para impactar al fondo. Por la posición de la figura, el lado derecho del cuerpo y la unión de las piernas con el piso son las zonas que presentan sombras, la más oscura se registra en la parte inferior del marco del espejo. Al observar la imagen en blanco y negro se puede establecer mejor la intensidad de luminosidad de la imagen, donde se visualiza el efecto de la luz lateral sobre la escena. La presencia del color rosado enuncia una imagen con una cualidad cromática de mayor saturación.

En el caso de los formantes, esta imagen verticalizada delimita tanto la figura como el fondo. Tal como lo explica el Groupe  $\mu$ , en la observación del fondo este se interpreta como una figura delimitada, pues se debe reconocer que fuera de los límites del marco hay otro fondo que lo contiene, construyendo una idea del primero como fondo paradójico (Groupe  $\mu$ , 1993) en que la forma de este impondrá sus propias leyes sobre las otras formas. En el análisis de los formemas en esta fotografía, la información sobre la posición de la figura-cuerpo respecto al fondo se ubica en el centro de la imagen. La zona más lejana que es el fondo exhibe la presencia de dos figuras que forman una línea vertical y están al lado derecho, detrás de la figura-cuerpo. Sobre el lado izquierdo la luz como formema afecta la zona izquierda de la figura y las ulteriores del fondo. En la zona superior la extensión de la pared se enuncia como un fondo neutro y desenfocado. Pero la zona de mayor desenfoco está delante a la figura-cuerpo, que es la parte inferior del marco del espejo. Esta relación de una figura enunciada sobre un fondo escénico, como propone Beyaert-Geslin

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

(2017), hace del fondo una representación de un mundo que no se separan de la figura, por el contrario, se enuncian en una relación íntima de diálogo entre ellos.

La dimensión, segundo formema de análisis, enuncia una figura de proporción regular frente al fondo. Las zonas de aire en la parte superior de la cabeza de la figura y la no presencia de un techo crea una idea de una habitación de gran altura. El desenfoco de la zona detrás de la figura es de cantidad baja, denominado como desenfoco definido, este hace que el observador a pesar de tener un enfoque poco claro pueda identificar los objetos ubicados allí; así, se logra apreciar una figura-cuerpo situada a pocos metros del fondo. Por el encuadre de la toma vertical y el plano entero, la figura se exhibe con equilibrio entre la dimensión del fondo y la de ella. Sobre la orientación, la figura-cuerpo se enuncia principalmente en las zonas del centro de la imagen, pero la centralidad no es solo de izquierda-derecha, también se puede observar delante-detrás en relación con los puntos de enfoque y desenfoco que se exhiben, como son la pared atrás y el marco del espejo adelante.

En el reconocimiento eidético, la imagen sugiere líneas dentro y fuera del marco. Tres formantes dentro de la imagen se unen para crear un triángulo de ángulos regulares, estos son la figura en el fondo a la derecha, la cámara que sostiene la figura-cuerpo y el cuadro que lleva sobre las piernas (ver figura 6). Dentro de la figura cuerpo tres puntos se unen para crear una idea de línea en movimiento de arriba hacia abajo, el ojo izquierdo, el tatuaje de una daga entre los senos y la mariposa. Sobre las líneas que salen y entran en el cuadro, la mirada directa a través del ojo izquierdo y la mirada a través de la lente de la cámara producen dos líneas dirigidas hacia afuera del marco. Las líneas que ingresan de nuevo al cuadro serían la mirada de un posible observador mirante, que también puede ser la del productor, y la mirada del cuerpo de la imagen especular.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La luz, además de ser analizada desde el cromema de intensidad, se enuncia igualmente como una figura que hace presencia dentro de la enunciación visual.

### 4.2. Narrativa y semisimbolismo de la fotografía del cuerpo femenino

Para entender el discurso visual se realizó una división de cuatro zonas de la enunciación; la principal es la figura-cuerpo con los elementos enunciados en y con el cuerpo. Las otras tres se han discriminado para establecer relaciones isotópicas, que configuran axiologías que afectan a la figura central, estas son la luz, el fondo y el espejo. Estas últimas se presentan como actantes que controla la visualización y representación de la corporalidad femenina.

La primera relación isotópica se hace sobre la figura de la luz, el ingreso lateral izquierdo de ella impacta sobre toda la escena enunciada para hacer ver la figura-fondo y la figura-cuerpo, y también como negación de la zona frontal inferior. En esta primera relación isotópica entre la expresión y el contenido de la presencia y ausencia de la luz enunciada se daría como *luz : sombra:: visibilidad : ocultamiento*.

Como una enunciación visual continua la pared se presenta en un color rosado que afecta la percepción cromática de la imagen. Este color ha estado coligado socialmente con lo femenino. En el caso del arte feminista “hay una utilización del color rosa que no se ve en lo de los hombres. Los colores, en general, son más vivos en los de mujeres y más sombríos en los de hombres, aunque utilicen el color rojo” (Bartra, 2018, p. 32). Sin embargo, la utilización del color en esta fotografía, además de estimular la percepción cromática, está enunciado en varias capas y figuras para establecer una isotopía acorde a la figura que lo contiene. Así, el color remite a una isotopía general de rosado correspondiente a lo rosado del ambiente y del cuerpo femenino, en oposición a la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

cámara negra, que es un dispositivo mecánico, de lo que resulta la isotopía *rosado : negro :: femenino (humano) : objetos (mecánicos)*.

El espejo como receptor de la imagen dispone dos relaciones entre el sujeto que mira el propio cuerpo (auto observador) y el enunciado que es mirado por un observador (extraño). Esto queda esquematizado en la relación entre la fotografía enunciada de una mujer que se autorretrata y se expone a un mirante que ocupará la posición del espejo en que ella se refleja para retratarse. Esta relación daría como resultado la relación isotópica que afecta el intercambio del dispositivo enunciativo entre *mirado : mirante :: visibilizar-se : descubrir*, dado que la mujer que se retrata se hace visible a sí misma y a la alteridad, con una mirada frontal que conduce al observador de la fotografía a descubrir a la mujer que, en el devenir del tiempo (en el pasado retenido por la captura fotográfica), duda, explora las ilusiones o simulacros sobre sí misma, se reconoce, se analiza, se cuestiona. El mirante u observador descubre no solo una mujer que se muestra u ostenta (hierática, vertical, atenta, expectante frente a sí misma) con alusión a las propias metamorfosis (con la mariposa que cubre el sexo), sino que la redescubre como ser autónomo en el trabajo de conocerse para interactuar con la alteridad. Consecuentemente, la tensión entre intimidad y el mostrarse públicamente queda mediada por un proceso que es el reconocerse. En otros términos, la mujer se reconoce y estudia (se conoce a sí misma en la intimidad del estudio) y los hallazgos, de este trabajo de asumirse, los muestra al observador, *a posteriori*, con la narrativa de la captura fotográfica, con un retrato que muestra ese pasado (“fotografiarme”) que, en el presente, permite el acceso de la mirada pública que verá lo encontrado en sí misma y registrado iconográficamente. Este juego especular se puede representar con la isotopía *íntimo : público :: conocerse : mostrarse* que, al tiempo, se entiende como un proceso o un devenir temporal del pasado (reconocerse en la intimidad) para ofrecerse al observador como impronta que da cuenta de la labor de la mujer sobre

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sí misma. De este modo, la representación de la presencia de la mujer-artista en el mundo no es la de un cuerpo tomado como mero objeto bello, sino como la de un ser a la vez cognoscente y crítico, social y profundamente afectivo. En la tensión entre el fondo y la figura surge una construcción axiológica entre lo relevante (que es la frontalidad de la mujer que interactúa con ella misma en el espejo o con el observador de la imagen) y lo accesorio, que serían los objetos del entorno que pierden nitidez, de suerte que resulta la construcción semisimbólica o isotópica que correlaciona *figura (mujer) : fondo :: relevante : accesorio*.

El cuerpo se exhibe como texto desde los elementos que lo inscriben, pose, tatuaje, desnudez y aquellos que lo custodian, cámara fotográfica, cuadro de mariposa. La piel refleja el color rosado que domina la escena. Como el color se había unido al valor de lo femenino, otros elementos podrían retomar esa relación isotópica del *rosado* como equivalente al valor de lo *femenino*, como se advierte en el marco del cuadro que lleva atrapado una mariposa.

La relación de valores isotópicos, enunciados en el cuerpo, disponen un estado patémico desde otro elemento presente en este. De las figuras eidéticas, la línea que se describió más arriba por la unión de la mirada del ojo izquierdo, el tatuaje y el cuadro de la mariposa, expone una articulación visual de valores en la relación de las tres figuras. Respecto a la daga tatuada, esta se exhibe en medio de los senos y en dirección vertical hacia abajo con una cinta que la rodea y contiene la palabra rusa *pravda*, verdad en español. Las dagas han sido uno de los motivos más tatuados por los seres humanos, estas se han relacionado con el sacrificio y la muerte, pero también con la valentía y la protección. Junto con ella la palabra verdad se exhibe en medio de la mirada del sujeto enunciado y de la sexualidad reemplazada con el significante de la mariposa en el cuadro. En este sentido, la mirada se dirige frente a los dos posibles observadores, el auto-observador y el extraño, así, en el caso de la mirada con el primero, su relación con la daga y el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

cuadro exhibe una isotopía de verdad (propia), frente a la mirada con el observador-extraño o ajeno que descubre la feminidad.

Esta figura central enuncia la presencia de un actante cuerpo que “constituido por una carne y unas formas corporales, es sede y el vector de los impulsos y de las resistencias que contribuyen a los actos transformadores de los estados de las cosas, y de los que anima los recorridos”. (Fontanille, 2018, p. 20). La centralidad del cuerpo representado configura la experiencia de este con el mundo que lo rodea a través de las formas significantes enunciadas. Este cuerpo sintiente se debate en un mundo donde los valores de la feminidad están determinados por las estructuras normalizadas en la cultura dominante, pues “la feminidad es una construcción social y cultural elaborada sobre la base del pensamiento dicotómico y jerárquico, y está atravesada por ideologías hegemónicas y alternativas de igual modo que la masculinidad” (Herrera, 2011, p. 35).

El cuerpo actante como vector se presenta como resistente ante los valores femeninos impuestos en la sociedad y establece una nueva experiencia con la propia corporalidad de mujer, que enuncia la presencia del mí-carne y el sí-cuerpo propio (Fontanille, 2018). En esta representación corporal, el mí carne como referente enuncia un cuerpo frontal y central, que expone una desnudez femenina que se contempla. Al estar frente al espejo, la autocontemplación enuncia la presencia de un observador también femenino. El cuerpo propio, como “portador de la identidad en construcción y en devenir” (Fontanille, 2018, p. 21) enuncia la lucha del sujeto entre una identidad femenina impuesta y la identidad sentida. La sexualidad desea ser liberada, pero está enmarcada por la tradición del deber ser femenino. El conocimiento del pasado sobre el cuerpo es una verdad impuesta dominada por la cultura, pero, la lámpara está apagada pues el sujeto mujer desea separarse de esos valores.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Al contrario, el reconocerse frente al espejo es un acto de liberación. La daga es la verdad de una condición corporal, que enuncia un presente de unión frente al propio cuerpo, lo femenino deviene en otra posibilidad de sexualidad, que intimida y enfrenta al mirante judicador por medio de la cámara. Para Berger “estar sin ropa es, pues estar sin distracciones, ser libre de las convenciones patriarcales de la sociedad occidental. Estar sin ropa es ser uno mismo” (como se citó en Nead, 1998, p. 32). Pues la desnudez femenina, aunque ha estado presente en la historia de la imagen, ha sido una figura cargada de axiologías que dependen de punto de vista del mirante judicador.

Tanto la daga en medio del pecho como la luz que entra en el espacio se imponen como objetos de un saber. La luz natural entrega información sobre el mundo, hace ver los estados que han afectado la experiencia corporal de la mujer frente al espejo. Pero el espejo también aloja este mundo circundante de sentido. El cuerpo como mediador de la experiencia semiótica acoge o rechaza los valores del mundo. La presencia del sujeto frente al espejo

funda un sistema simbólico en el cual los elementos del espacio van a reconocer significación para el sujeto. El sujeto se sitúa en el conjunto de los seres que se encuentran en el mismo espacio que él y les reconoce una existencia real: ocupan el espacio. También al reconocerlos le asigna una existencia simbólica. Espejo real frente al que se puede encontrar y espejo imaginario en el que reconoce su identidad con el otro (Lamizet, 2010, p. 157).

Este mundo que ofrece la imagen plantea la mirada de lo femenino, de las relaciones patémicas de estar en cuerpo mujer, ante los estados pasionales que están determinados por la cultura. La representación del cuerpo desnudo de la mujer ha sido creada para la contemplación de otros. La auto contemplación del cuerpo desnudo sugiere un encuentro con un extraño, que es

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

uno mismo, como una relación de placer homosexual entre dos cuerpos presentes y de frente, pues “el cuerpo sin ropa es de alguna manera más libre de mediaciones, que es semióticamente más abierto y representa el cuerpo liberado de la intervención cultural” (Nead, 1998, p. 33). Pero la cámara es el arma con que el sujeto de la auto contemplación enfrenta la conciencia cultural, como mediador que congela los valores del pasado que ha aprisionado su libertad sexual.

### **4.3. La correlación mirada/mirante en la enunciación fotográfica**

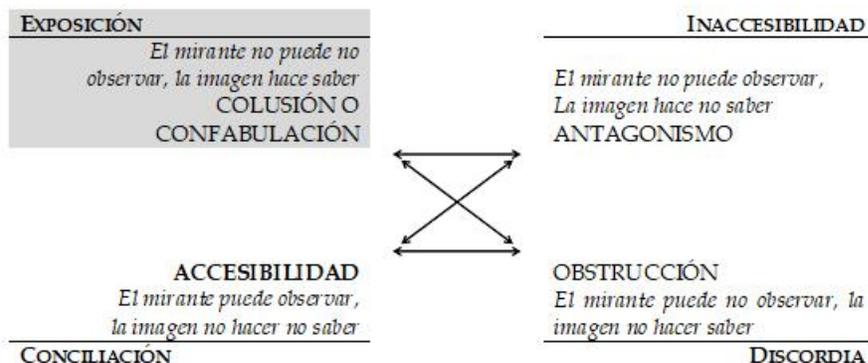
En el esquema de la modalización cognitiva del espacio (Fontanille, 1989), en relación con el punto de vista desde donde se ofrece la observación de la imagen, la fotografía de Roja estaría dentro de la confabulación que se “caracteriza por todo lo que se da a conocer al observador, que se supone quiere mirar” (Dondero, 2020, p. 53), pues el enunciador no quiere ocultar. El cuerpo de la mujer lleva sobre las piernas un cuadro con una mariposa que se podría pensar como un elemento que obstruye la mirada del observador sobre la visibilidad de la vagina que es la zona detrás del cuadro. Sin embargo, esta obstrucción se debe no al punto de vista de la instancia de enunciación (la perspectiva de la cámara), sino de una decisión de la mujer o modelo como actor del relato fotográfico. Así, esta obstrucción del cuadro para hacer visible la vagina es un elemento de lo narrado por el enunciado (que trata de una metáfora) y no del acceso a la información contenida en la fotografía por la estrategia de enunciación.

La figura-cuerpo de una mujer desnuda modaliza al destinatario que no puede no observar, pues la desnudez se exhibe en un plano cercano al observador, donde la cámara actúa como un actante de control a través de dos actantes fuentes el enfoque y la iluminación que afectan a los actantes blancos que son la figura-cuerpo y la figura-fondo. El cuerpo se enuncia enfocado y

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

centrado en la escena visual, además, hace ver la capa cero que son la piel y los tatuajes inscritos en la primera (Sonsesson, 1993), este nivel del cuerpo que va desde la piel (cero) hasta la ropa exterior (tres) sitúa a la figura-cuerpo con el más íntimo de los tres niveles. En los brazos y la parte derecha de la cintura se observan algunos tatuajes con formas difíciles de identificar, contrario al que lleva en medio de los senos en que una daga en tinta negra, vertical, con la punta hacia abajo está rodeada de una cinta que lleva una inscripción no visible, en la imagen, pero al consultar otros autorretratos esta lleva la palabra rusa *pravda* que significa verdad.

**Figura 7.** *La exposición cognitiva en Autorretrato*



Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

En este orden de ideas, la imagen estaría situada en el nivel de la colusión o confabulación. Al ser parte del régimen de la exposición, la figura de la imagen propone un modo de existencia realizada pues está “plenamente reconocibles y situadas de manera adecuada en un ambiente figurativo estable” (Dondero, 2020, p. 60), como en esta imagen donde el reconocimiento de las figuras se da tanto en la central como en las del fondo, que, aunque estén desenfocadas, son observables. La figura-cuerpo está cerca del punto de vista del observador, la luz ilumina la zona

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

izquierda, y produce sombras tenues en el lado derecho por el tamaño de la fuente luminosa. En el reconocimiento adecuado de la figura-cuerpo el rostro se exhibe claro, enfocado, la mirada es frontal por la posición de la cabeza, y la dirección del ojo izquierdo y la lente de la cámara delante del ojo derecho. El desenfoque del fondo no obstruye la información de las figuras presentes en este, la definición hace que el punto de vista del observador pueda reconocer los elementos que contiene.

En el análisis de los signos visuales existe un lenguaje universal, y a la vez, cada imagen sugiere su propia gramática. Así, en este enunciado visual hay una identificación de las características cromáticas, eidéticas y topológicas, que configuran en su totalidad significativa una gramática universal, pero también particular a partir de las intenciones de producción que configuran “una posición cognitiva y pasional del observador, la cual el espectador acepta o no” (Dondero, 2020, p. 9). La fotografía de Roja enuncia una relación de un sujeto frente al espejo que se mira y al mismo tiempo se retrata. Esta relación de mirada propia expone un diálogo entre yo-yo, yo -mirante y yo-especular. La figura-cuerpo se enuncia con un movimiento corporal por la pose. Sentada en el piso lleva las piernas hacia la derecha y un poco el cuerpo hacia la izquierda; junto a la pose de los brazos, izquierdo sobre la pierna izquierda y derecho arriba sosteniendo la cámara, dibujan una línea orgánica, curva, que da fluidez al espacio. Contrario a esta, la figura ubicada en el margen derecho del fondo se exhibe como un cuerpo estático, verticalizado igual que la pared donde se encuentra, compartiendo además el color rosado. Como el cuerpo puede ver el objeto vertical del fondo que está detrás, por el reflejo del espejo, el diálogo actorial entre estas dos figuras se enuncia entre un yo y un él. La luz se dirige tanto a la figura-cuerpo como a la figura-fondo, presentando como un ella que se dirige a ellos figura-cuerpo y figura-fondo. La luz está en un diálogo de perfil, directa con las figuras dentro del espacio topológico, su presencia no mira al

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

espejo pues la oscuridad del marco inferior enuncia la no relación de esta con los enunciados frontales.

En la construcción figurativa del espacio, el optocentro de la imagen se construye alrededor de la figura-cuerpo. Esta se exhibe en el centro de las orientaciones izquierda-derecha, y delante-atrás. El fondo que rodea la figura es un espacio de cuarto enunciado con un desenfoque definido, donde se puede reconocer los elementos que este contiene. La figura se separa del fondo para producir un efecto de “identidad resaltada” (Dondero, 2020, p. 68), que se complementa con el espacio que esta ocupa. La zona lateral izquierda enuncia una luz de ventana o puerta y en la zona lateral derecha se observa un tanque con una lámpara verticalizados, ubicados detrás del cuerpo central. Sobre el espacio ocupado por el espejo se puede ver que el marco inferior, horizontal, finaliza en la misma zona del piso, y sobre los otros límites no hay información. Por la cercanía de la figura-cuerpo con el espejo se puede concluir que por la ausencia de los otros marcos este se percibe de gran tamaño.

En este simulacro espacial, el espacio creado por el enunciador “sólo existe para él y en las representaciones que expresa en la elaboración de su imaginario” (Lamizet, 2010, p. 156). Dicho imaginario es creado por la disposición del color rosado, pues, además de invadir la escena visual enunciada, se dispone en tres capas del espacio, atrás en la pared y el barril-lámpara, en el medio por el cuerpo y el marco del cuadro, y delante en el tapete o alfombra. La distancia entre la imagen enunciada y el observador es cercana, separados por un espejo. Por la posición de la figura cuerpo el simulacro de pose del enunciatario es sentado en el piso como la del cuerpo representado, para entender que “la pose focaliza la atención sobre un sujeto. La frontalidad centralizada y compacta es la misma presencia de la presencia” (Dondero, 2020, p. 70). En este sentido, el enunciatario está

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

en un simulacro espacial de aquí respecto al allá de la figura enunciada y más allá de la figura-fondo.

La vertical del cuerpo concuerda con el formato de la imagen; este tipo de encuadre acerca más al observador con el enunciado visual, haciendo que este pueda tener una relación íntima con el cuerpo retratado. Dentro del cuerpo se enuncia un recorrido narrativo que focaliza la atención del observador, el punto inicial es la mirada del ojo izquierdo que pasa a la lente de la cámara, este continua hacia los senos que exhiben en medio de ellos un tatuaje de una daga, la punta de esta hacia abajo indica el punto final que es el cuadro de la mariposa. Pero, también hay una figura eidética triangular que marca el espacio desde la unión de la figura del fondo, la cámara y el cuadro, el primero está por fuera del cuerpo enunciado y los dos último tocan la piel, señalando un espacio entre el aquí-arriba, aquí-abajo y allá-atrás.

El plano de mayor enfoque está en la figura-cuerpo, como se mencionó anteriormente; la frontalidad y mirada directa de esta hace que la imagen enuncie un tiempo presente y el fondo detrás desenfocado enuncia una temporalidad pasada, no muy lejana cuando el desenfoco se observa definido. La luz que entra a la habitación enuncia un estado del tiempo, día, presente, que afecta toda la imagen. El paso de claridad a oscuridad es enunciado sólo en la zona del marco del espejo, que es la de mayor sombra. La cámara fotográfica expone en el espacio un tiempo que divide la escena visual enunciada entre pasado, presente y futuro. Pasado al recordar el momento de la escena registrada, presente el acto fotográfico *in situ* y el futuro es el documento, negativo o papel, producto de la toma.

Las líneas compositivas modalizan el hacer/mirar, poder/mirar y el querer/mirar (Polidoro, 2016) de la mujer enunciada frente a la escena. Hace mirar la desnudez total del propio cuerpo. La cámara fotográfica modaliza la mirada del observador, pues desenfoca levemente la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

escena del fondo y al mismo tiempo la enmarca con el cuerpo para hacerlo mirar. El poder mirar y el querer mirar se escinde en *i*) un ojo que observa lo que capta la cámara fotográfica con que ella se retrata a sí misma, y *ii*) otro ojo que mira al observador de la fotografía y que ocupa el lugar de la imagen de ella en el espejo. Así, por la dirección de la mirada de la modelo que se autorretrata aparece un sincretismo entre lo que ella retrata (a sí misma, proyectada en el espejo) y que es el lugar desde donde el observador contempla la fotografía.

Esta relación sincrética configura una mirada activa del sujeto que mira y pasiva del sujeto mirado (Polidoro, 2016). Si se analiza los dos tipos de mirada en el retrato, la imagen ofrece en la figura-cuerpo una posición activa de *querer-mirar*, por la frontalidad del cuerpo y la dirección de la mirada y la cámara. La amplitud del espejo complementa el querer-mirar del sujeto enunciado, al incluir un fondo escenificado con una luz que lo hace poder-ver. En la posición pasiva el sujeto del retrato está modalizado por un querer ser mirado. El cuerpo desnudo manipula la mirada del observador por un no querer-no mirar, que se complementa con la mirada frontal al observador y el uso de la cámara. La mariposa frente a la zona sexual femenina hace del retrato un no querer-ser mirado, pues el objeto obstruye, oculta parte del abdomen, que incluye el ombligo y la vagina.

Por la forma de realización del enunciado visual, este representa un desembrague enunciacional que se reconoce desde las marcas déicticas espaciales y temporales anteriormente descritas. Este tipo de desembrague “ya no es una referencia a la situación real de enunciación, sino más bien a una simulación” (Polidoro, 2016, p. 66). Es así como, la escena enunciada remite a un simulacro actorial, espacial y temporal, entre el enunciador y el enunciatario. Cuando el cuerpo retratado está en posición frontal crea un diálogo directo con el enunciatario observador de la imagen; en este sentido “la mirada puede ser ofrecida a otra presencia dentro del retrato, rechazada o dirigida al observador, sugerida al observador, pero enmascarada” (Beyaert-Geslin,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

2017, p. 102), para crear un simulacro actorial entre un yo enunciado y un tú enunciatario. Pero la mirada directa del sujeto enunciado ofrece distintos actos enunciativos, i) entre el sujeto enunciado y el observador enunciatario, ii) entre el sujeto enunciado y el sujeto reflejo, y iii) entre el sujeto enunciado y el sujeto enunciador, entendiendo está última relación del acto fotográfico que configura un simulacro entre la mirada del personaje representado y la del fotógrafo que lo ha mirado (Dondero, 2020).

Otros simulacros actoriales se hacen presente en esta enunciación visual. Además de la figura-cuerpo, la cámara actúa frente al observador en una relación yo-tu, esta se dirige al observador, lo intimida, ya no es solo la mirada del ojo que descubre una presencia frente a él, sino es el simulacro de un objeto que como un arma dispara y detiene el tiempo. La mirada se presenta como testigo de la presencia de un mirante frente al sujeto enunciado, la cámara; además de atestiguar dicha presencia, desea crear una prueba por medio del documento fotográfico. El sujeto frente a la cámara se intimida, va a ser retratado, así que este debe posar.

El cuadro de la mariposa toma el lugar de la zona sexual del cuerpo. El insecto lepidóptero con las alas abiertas atrapado en un cuadro de marco interroga al mirante sobre su presencia delante de esta zona corporal. La mariposa ha adoptado diferentes significados a través de diversas culturas. Como lo explica Revilla (2007), este insecto se ha asociado con valores espirituales, pero también con comportamientos humanos. Para los griegos y los aztecas la mariposa tenía una connotación espiritual, en que representaban el alma, como por ejemplo los guerreros para los aztecas. Contrario a estos, se ha relacionado con valores humanos como la frivolidad o la irresponsabilidad, por la indecisión y versatilidad que sugiere el vuelo de la mariposa. No obstante, al analizar la mariposa como metáfora enunciada en la imagen del órgano sexual femenino, esta se podría acercar a la connotación que ofrece Revilla (2007) con la metamorfosis. El animal al

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

salir de su capullo es liberado de esta tumba para tener una vida mejor. Así, al reconocerse la mujer enuncia una sexualidad que desea ser liberada, desde el descubrimiento del propio cuerpo.

### **4.4. La fotografía de sí, desnuda, en la praxis sociocultural**

Como se ha dicho, la autorrepresentación en esta fotografía concierne a la puesta en escena de una mujer frente al espejo que se mira y retrata a la vez. Aquí, el sincretismo entre modelo y artista que aparecen en plena labor en el mismo enunciado que las representa muestra que la semejanza en el retrato no busca simplemente el reconocimiento como mera actividad de identificación, aunque el medio sea una fotografía, sino la representación de un arte que se “hace oír” (Nancy, 2006, p. 43); es decir, de un hacer en acto que aparece enunciado, incluido los actantes del quehacer. La figura que se presenta en la escena o relato visual es un desnudo femenino que evoca las diferentes representaciones que a través del arte pictórico y escultórico se ha realizado de las mujeres, especialmente por artistas masculinos. Pero en la autorrepresentación se cita a las artistas femeninas que tomaron la propia corporalidad, especialmente desnuda, como modelos de los trabajos propios, en un *beau geste* de exploración de sí mismas, de la intimidad, en el marco de las posibilidades para hacer con autonomía o en las inmediaciones de marginaciones y exclusiones del arte hecho por mujeres.

En la evocación del desnudo femenino hecho por hombres son muchas las representaciones que se pueden encontrar a lo largo de la historia del arte, desde la pintura hasta la fotografía. En esta historia pocas mujeres tuvieron el privilegio de explorar el desnudo en el retrato. Sin embargo, se pueden citar dos referentes femeninos en el arte italiano de los siglos XVI y XVII, como Lavinia Fontana (1552-1614) y Artemisia Gentileschi (1593-1653). Uno de los temas en el que Gentileschi

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

abordó el desnudo de la mujer fue en la representación de la historia de Susana, narrada en el relato bíblico del Libro de Daniel. La obra titulada *Susana y los viejos* (1610) ha sido parte de las creaciones pictóricas de diferentes artistas, especialmente hombres, de la historia del arte. Un ejemplo de esto fue el artista manierista Tintoretto, quien, con el mismo título, *Susana y los viejos* (1555), representó una Susana diferente a la de Gentileschi. La obra con una compleja dinámica de juego de espejos fue analizada por Dondero (2011) como ejemplo de la enunciación y la negación visual.

Además de ser reconocidas retratistas, estas mujeres también exploraron la autorrepresentación, pero vestidas y acompañadas de objetos como libros, instrumentos musicales, etc. (Bartra, 2018). En los siglos siguientes, “a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en las academias de arte estaba prohibido que las mujeres accedieran a cualquier tipo de modelo que estuviera desnudo” (Rubio, 2020, párr. 5), designando el quehacer artístico de ellas a temas florales, bodegones, naturaleza muerta.

Si la representación del cuerpo femenino hecho por artistas mujeres estuvo restringido durante estos siglos, más aún fue la autorrepresentación de la desnudez. Solo hasta principios del siglo XX apareció el que ha sido considerado como el primer autorretrato completamente desnudo hecho por una mujer, *A model (nude self-portrait)* (1915) de la norteamericana Florine Stettheimer (1871-1944). En Alemania también se ha reconocido otra mujer como pionera de este género, la artista Paula Modersohn-Becker (1876-1907), con la obra *selfportrait on the 6th wedding anniversary* (1906), pero la autorrepresentación solo exhibía desnudo el torso (Rubio, 2020).

En esta exploración del desnudo femenino hecho por mujeres cabe mencionar otra autorrepresentación en el arte español de principios del siglo XX, la obra *Desnudo femenino* (1908), de Aurelia Navarro, inspirada en la *Venus frente al espejo*, de Velázquez. No obstante, que

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

una mujer haya dibujado un desnudo a principios del siglo seguía siendo objeto de censura y estas representaciones pictóricas, y hasta las fotográficas, eran exclusivas de los artistas hombres y mal vistas cuando eran hechas por mujeres (Bartra, 2018) y tratadas con prejuicios incommensurables. Como consecuencia del escándalo que produjo el cuadro, la artista Navarro terminó su vida en un convento a los 40 años. La Venus, de Navarro, es un ejemplo de cómo en las creaciones artísticas las mujeres han retomado temas del arte clásico en que ellas han sido representadas para abordarlo desde la contemplación de la propia corporalidad, acción que ha significado el silenciamiento, el ostracismo, la marginación.

Las diferentes representaciones que se han hecho de Venus frente al espejo, como la del italiano renacentista Tiziano (1555) o la del barroco español Diego Velázquez (1647-1651), han sido interpretadas por los analistas del arte como manifestaciones de dos tipos categóricos de construcción temática o dos modos del ser que se pueden manifestar simultáneamente. Uno es la contemplación de la belleza que el cuadro evoca, pero, al mismo tiempo, se expresa la vanidad de la condición de lo bello, asociada siempre a lo femenino (Bartra, 2018). En este sentido, lo femenino en el arte se exhibe en una línea entre la admiración del observador masculino y la valoración del ser retratado, la mujer, como caso de banalidad. Por ejemplo, la Venus, de Velázquez, fue atacada el 10 de marzo de 1914 en la *National Gallery* de Londres por la activista del movimiento sufragista *Women's Social and Political Union (WSPU)* Mary Richardson. Ella no eligió a la Venus para arremeter contra la representación de las mujeres en el arte, por el contrario, en su declaración dijo "He intentado destrozar la pintura de la mujer más bella del pasado mitológico como protesta contra los actos de gobierno que están destrozando a la persona más bella de la historia moderna, Mrs Pankhurst" (Maldonado, 2016, párr. 6), refiriéndose al encarcelamiento el día anterior al atentado artístico de la líder de las sufragistas Emily Pankhurst.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Para los siglos XX y lo corrido del XXI, las mujeres continúan en la exploración de la autorrepresentación a través de la imagen pictórica, fotográfica o la performance; además de mostrar el cuerpo desnudo, hay una apuesta creativa alrededor de temas como el embarazo, la menstruación, el aspecto físico o la identidad sexual. Similarmente, estas imágenes le han dado importancia a la mirada de la persona retratada; en el autorretrato, las modelos tienen este modo de mirar que es a menudo fuerte, penetrante; ellas miran fijamente a la artista, al espectador y a la cámara (Bartra, 2018, p. 32). En este orden de ideas, el retrato hace mirar un mundo desde un sentir femenino y el yo-mirante siente, al mirar un cuadro que está “en relación con el mundo, no con el objeto” (Nancy, 2006, p. 73). Esto conlleva a plantear diferentes valores de la representación del cuerpo desnudo de la mujer.

La vagina reemplazada por un cuadro en que está capturada una mariposa evoca el mito que el arte ha expuesto alrededor de la sexualidad femenina. Las esculturas de la Venus desnuda en el arte clásico, como la *Afrodita Cneida*, de Praxíteles (siglo IV A de C) en el arte griego, inspiraron a artistas como el renacentista italiano Sandro Botticelli, específicamente en la obra *El nacimiento de Venus* (1484), al representar el desnudo femenino en todo esplendor, pero, ocultando la vagina con la mano como lo hace la diosa de la escultura de Praxíteles. En conclusión, las representaciones de la mujer desnuda en el arte han estado marcadas por la desnudez del torso y, al mismo tiempo, por el ocultamiento de la sexualidad, delimitando los espacios corporales en una construcción ética y estética de lo que debe ser o no ser mostrado.

La fotografía de Tabata Roja expone una mirada particular sobre el desnudo femenino hecho por mujeres. Más allá de la contemplación de la imagen, que era la pretensión del desnudo hecho por hombres, las mujeres se representan en una relación de intimidad y reconocimiento de la corporalidad. La sensualidad de la mirada femenina se desliga de la sexualidad pornográfica de

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

la mirada masculina. Estos retratos enfrentan la mirada moralista que se le ha dado al cuerpo de la mujer, para exhibirse en una suerte de ajuste en que diferentes artistas exhiben el propio cuerpo, sin importar la anatomía (delgada, gorda, flácida, etc.) como práctica que humaniza la pluralidad femenina y la relación con el propio cuerpo.

## Capítulo VI. La fotografía del cuerpo cosificado

Este capítulo expone la cuarta fotografía de la muestra titulada *Tierno cilicio*, que pertenece a la artista cubana Anelí Pupo Rodríguez. La imagen enuncia el cuerpo femenino en su rol de mujer casada para cuestionar la cosificación del sujeto en un espacio rústico, donde el cuerpo representado es comparado con un mueble de hogar. La fotografía, como parte de la muestra, propone a través del cuerpo problemas sociales y culturales sobre la identidad de la mujer y el papel que se le ha dado en la sociedad como progenitora, cuidadora, responsable del hogar, de los hijos, la pareja y la familia. La imagen de la artista cubana pertenece a la serie *Tiranía de la tradición* (2020), que incluye once fotografías de cuerpos parciales o completos de mujeres en diferentes roles relacionados con lo doméstico. El trabajo está disponible en el canal de YouTube, donde se puede observar la exposición virtual hecha en la ciudad de Tampa, Estados Unidos, en el *Ybor Art Factory*, como alternativa expositiva debido al confinamiento mundial de la pandemia por la Covid-19, en el 2020. La serie presenta fotografías a blanco y negro donde cuerpos femeninos desnudos o semidesnudo, en planos generales, cercano o primeros planos, enuncian diferentes sujetos de estado y sujetos de hacer, que plantea cómo la identidad femenina ha sido asociada tradicionalmente con los oficios del hogar, el cuidado de la casa, los hijos, los estados emocionales biológicos y físicos, o la procreación. Como se explica en el cartel de la exposición divulgado en el canal de YouTube “Tiranía de la tradición, desde la fotografía, cuestiona los estándares provenientes de una sociedad marcada por la inequidad de género, tomando

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

perspectivas modificadas para desarrollar escenas presentes en la vida cotidiana” (Asociación Hermanos Saíz, 2020).

Anelí Pupo Rodríguez es artista visual, sus fotografías se han exhibido en exposiciones individuales y colectivas. Ha participado desde el 2017 en diferentes bienales y eventos artísticos en ciudades de la isla como Guantánamo y Camagüey, también, en bienales de arte y encuentros artísticos en Cuba. La artista utiliza la red social Instagram para visibilizar el trabajo, y, además, cuenta con una página web <https://anelipupo.com/galeria-virtual/>.

### **Fotografía 3.** *Tierno cilicio*



Nota. Anelí Pupo Rodríguez (2020). De la serie *Tiranía de la tradición*.

La fotografía fue hecha en Cuba, con cámara digital y edición de toma. Es una imagen apaisada, blanco y negro, con un plano general de un cuerpo semidesnudo, en un espacio rústico

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de pared, no bien definido, arrodillado y apoyado sobre las manos, en posición lateral hacia la izquierda; además, está cubierto con un pequeño pañuelo sobre la espalda y encima lleva una plancha de ropa.

### 6.1. La disposición textual de *Tierno cilicio*

*Tierno cilicio* es una fotografía que muestra un cuerpo femenino desnudo en el centro de una puesta en escena. Con una pose de rodillas y las manos apoyadas al suelo, esta exhibe una posición de perfil que se dirige a la margen izquierda de la imagen, que además se presenta en un encuadre horizontal, de plano entero y en formato blanco y negro. La figura-cuerpo está rodeada de un fondo rústico, que se percibe como un piso y una pared de cemento. Esta representación hace presente a un ausente, pues “independientemente de las concepciones o de los modos de prejuicios que refleje su modo de construcción, independientemente también de lo que representa, una imagen es una presencia” (Landowski, 2016, p. 177). Esta cualidad de simular la presencia de un ausente es una particularidad del género retrato, que en este caso evoca a los usuarios de la plancha y la mesa de planchar, quienes son usualmente mujeres. Así, esta fotografía exhibe un estatus artístico, que utiliza recursos del arte visual y fotográfico para componer una imagen que asume un dominio social dado (Dondero, 2020), que se complementa por la institución que la avala, como el medio museístico donde fue expuesta.

En la fotografía de Anelí Pupo Rodríguez, el cuerpo femenino semidesnudo, en posición de coito a tergo o *coitus more ferarum* (en latín es 'coito a la manera de los animales'), está solo en el centro de una puesta en escena teatral, en un espacio cerrado y rústico en escala de grises. La mujer con argolla matrimonial de *Tierno cilicio* simula ser una paralizada mesa de planchar,

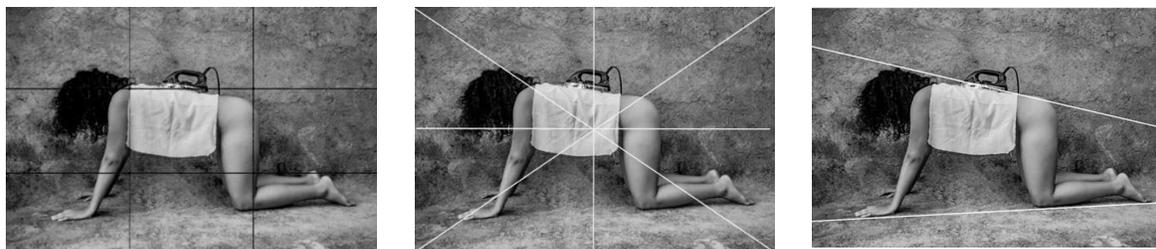
## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

siempre disponible al sexo y al trabajo doméstico, convertido este en condición de indefensión y oprobio. Al tiempo, el cuerpo de la mujer carece de una identidad personal precisa por causa del ocultamiento del rostro, mientras que el título de la obra parece paradójico, porque opera como instrucción de interpretación y alude a la aceptación del yugo doloroso como algo incorporado disciplinariamente a la sensibilidad corporal por la mujer retratada en esa postura. Es así como,

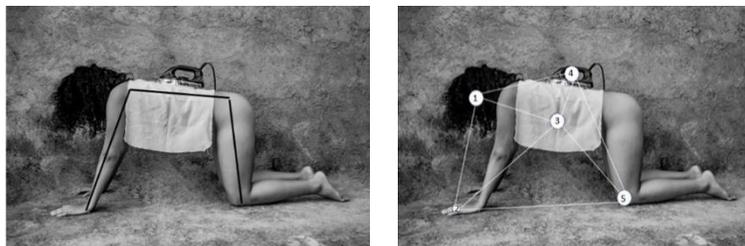
el sujeto del retrato es el sujeto que el retrato mismo es; tanto por el hecho de que el retrato es el sujeto (el objeto, el motivo) de tal o cual pintura, como por el hecho de que esta pintura es el lugar donde tal o cual sujeto (persona, alma) nace (Nancy, 2006, p. 28).

Además del enunciado visual es importante entender la forma en que fue producida la imagen. Sobre los aspectos técnicos, esta fotografía fue realizada con una cámara digital Nikon D5300, con una lente 18-70 mm. En el proceso de captura se utilizó una distancia focal de 25 mm, velocidad 1/30s, diafragma f/4, ISO 250, sin flas. El tamaño de la fotografía es de 6000x4000, en una resolución de 300 ppp. La imagen fue capturada con una interpretación fotométrica RGB para luego ser convertida a escala de grises con un programa de postproducción.

**Figura 8.** *Estudios compositionales de Tierno cilicio*



## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO



La mujer desnuda en el centro de la escena enunciada ostenta el dorso y el torso cubiertos con un pañuelo blanco que se extiende sobre la espalda, además, está arrodillada con las manos sobre el suelo que por la pose simula una mesa de planchar que se resalta en un fondo rústico. Al dividir la imagen en la ley de los tercios se observa que la figura-cuerpo ocupa todos los tercios excepto el superior derecho, mientras que la figura-fondo enuncia su menor dimensión en el tercio central, en este último la jerarquía es ocupada por el pañuelo, donde, además, se encuentra el punto de convergencia al trazar la línea que va del eje superior derecho al eje inferior izquierdo y la del superior izquierdo al inferior derecho. La posición de la figura-cuerpo dibuja dos líneas paralelas, como se observa en la tercera imagen de la figura 10, por los límites corporales arriba y abajo, que al separarse proyectan una dirección fuera del marco izquierdo, que es la dirección que lleva el cuerpo de perfil.

Además de crear la figura-cuerpo un analogón, o mensaje denotado (Barthes, 1970) de mesa de planchar, se pueden encontrar puntos de atención que hacen parte de la corporalidad como son las rodillas dobladas sobre el piso y la cabeza baja cubierta por el cabello, o los adheridos a este como la plancha, el pañuelo y la argolla de matrimonio en el anular de la mano izquierda. Al trazar líneas de unión entre los diferentes puntos se observan representaciones eidéticas de triángulos escalenos. El punto con mayor jerarquía se enuncia en el pañuelo que ocupa el lugar central de la imagen. Así, entre los puntos se pueden extender líneas para unirse y formar diferentes triángulos; sin embargo, por la dimensión del pañuelo en el espacio, este se ubica como el punto

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de partida de donde divergen las diferentes líneas que se dirigen a los puntos ya mencionados, para, finalmente, crear la idea de una imagen tridimensional piramidal.

Al pertenecer al género retrato, la imagen presenta una figura-cuerpo central sobre una figura-fondo. En el primer formema, la posición se enuncia entre una figura volumen, cuerpo, que está central en el espacio de la enunciación, con una figura superficie, fondo, que ocupa los cuatro espacios marginales, izquierdo-derecho y alto-bajo. La figura-fondo, en relación con la figura-cuerpo, se exhibe en el espacio detrás, delante y abajo. Como fondo paradójico (Groupe  $\mu$ , 1993), esta figura es la fragmentación de un límite mayor que sugiere la idea de continuidad de un espacio por fuera del marco fotográfico. El fondo a simple vista parece enunciarse como neutro, no obstante, la textura lo muestra como un fondo escénico que presenta tensiones entre el retrato y el mundo que lo rodea (Beyaert-Geslin, 2017). Este espacio texturizado sugiere un artificio expresivo utilizado en las artes visuales que Eco (2007) definió como una categoría de estímulos programados donde “el emisor lo articula como elemento lingüístico y el destinatario lo recibe como puro estímulo, como fuerza física” (p. 8). Esta idea se contrasta con una figura-fondo de textura rústica y una figura-cuerpo de textura lisa, a excepción del cabello.

En el formema de la dimensión, la imagen enuncia un cuerpo completo que es observable por la pose que lleva dentro del espacio fotográfico, que además lo aproxima al punto de vista del observador al igual que la figura-fondo. Finalmente, el último formema expresa una orientación de una figura-cuerpo centrípeta que dirige el cuerpo, por la dirección de la cabeza, hacia la izquierda del espacio, en posición horizontal un poco elevada por la posición de las piernas y brazos, que se desliza por la zona inferior del fondo y se separa un poco de la zona frontal de este. La figura-fondo centrífuga se formula con espacios entre los márgenes horizontales izquierda y

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

derecha y los verticales, en una pared que se dirige hacia arriba y un suelo que continúa hacia el frente inferior y los márgenes izquierdo y derecho.

**Figura 9.** *La textura en la fotografía Tierno cilicio*



Al ser una fotografía a blanco y negro esta se presenta como una imagen acromática donde el cromema dominante es neutralizado (Groupe  $\mu$ , 1993). Es entonces que, en el análisis de las categorías cromáticas, en este tipo de imagen, se toman los otros dos cromemas que son la luminosidad y la saturación. En el primero, la cantidad de luz de energía radiante en esta imagen no enuncia zonas de mayor luminosidad con respecto a otras. Este cromema se observa de forma pareja en todo el espacio topológico, algunas sombras leves se divisan en el piso detrás de las manos y por debajo de las piernas y los pies. Este tipo de imagen sugiere la idea de una fotografía tomada en un espacio exterior, en el día con un cielo nublado, ya que la luz en este tipo de ambiente es difusa, sin sombras y más homogénea. Respecto al cromema de saturación, el cabello y la plancha son las formas en el extremo negro, mientras que el pañuelo se encuentra al otro lado del espectro que es el blanco. El resto de la imagen enunciada comparte una línea media en el punto de saturación de los tonos grises, lo que hace que en este tipo de imágenes la información se concentre en las formas, donde la neutralidad cromática puede perder un poco de protagonismo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

(Chirinos, 2016). No obstante, como se ha analizado en las diferentes imágenes de la muestra, cada una hace parte de un lenguaje universal que, por la forma sintagmática de la enunciación, propone una lectura particular a partir de las categorías plásticas registradas en el mensaje denotado y que conducen al mensaje connotado.

Finalmente, en las categorías plásticas no constitucionales, existen dos tipos de espacios topológicos, el representado y el representante (Polidoro, 2017). Con relación al primero, esta fotografía exhibe un cuerpo en un espacio rústico, como una especie de zona exterior de cemento por donde gatea la figura cuerpo de derecha a izquierda. El espacio representante es una imagen digital que ha sido capturada por una cámara que interpreta la luz en píxeles para luego poder ser vista a través de una pantalla o subida a un espacio virtual. El marco horizontal hace que tanto la figura-cuerpo como la figura-fondo se puedan observar en detalle, pues, además de ser un plano entero que no presenta puntos de desenfoque, hay una separación por el volumen del cuerpo y el plano del fondo.

### **6.2. Las correlaciones axiológicas desde lo figurado y narrado**

Al observar e identificar los formantes que configuran la imagen analizada se establecen relaciones en la organización semisimbólica, donde el plano de la expresión se vincula con el plano del contenido. Encontrar las isotopías es un proceso que Barthes definió al establecer que “analizar una imagen, encontrar los códigos de connotación, es aislar, enumerar y estructurar todas las partes de la superficie fotográfica cuya discontinuidad misma depende de un cierto saber del lector, o, si se prefiere, de una situación cultural” (Barthes, 1970, p. 7), que además se sustenta en el proceso de localización de los formantes plásticos. De manera que de los significantes discriminados en

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

esta imagen se proponen las siguientes correlaciones con el significado, abarcado desde las figuras que se hacen presente en el primer contacto con la imagen como es la figura-cuerpo y la figura-fondo. De esto resulta la correlación entre *aridez : cuerpo humano :: entorno : cosificación*.

Esta relación isotópica se ubica desde la textura de la figura-fondo y la figura-cuerpo vivo, humano, de mujer. Ahí expone un significante de aspecto árido frente al volumen, sinuosidad y plasticidad del cuerpo femenino; es decir, el entorno, que en los presupuestos se entiende el lugar de la masculinidad, somete a penitencia o disciplina (cilicio) a la humanidad femenina; esta se configura como un cuerpo-sujeto sobre el que se imponen fuerzas, sometido, debilitado, pero dispuesto al servicio. Esta relación constituye una relación axiológica más compleja, en que la feminidad de este cuerpo enunciado que, no obstante, la piel suave, posee extremidades fuertes y salud, juventud, fuerza, pero todas estas cualidades doblegadas en ese universo áspero y sinfín<sup>6</sup>, en el que destacan las herramientas del sometimiento y el símbolo de la alianza marital como emblema de la causa de la relación dominante-dominada.

La pose de la figura-cuerpo, como se identificó, muestra un sujeto mujer de perfil sobre el piso, apoyado sobre las cuatro extremidades. Esta posición que semeja el cuerpo animal es contraria a la posición del cuerpo humano que en una imagen al hablar de plano entero se visualiza un cuerpo significativo de pie, erguido sobre las dos piernas. En este sentido, la isotopía de la pose corporal muestra una relación de *erguido: postrado :: autonomía : sometimiento*.

La pose postrada del cuerpo de la mujer representa la condición de este como un ser que es sometido, no autónomo, a las condiciones del hombre que la posee, a las obligaciones del cuidado de la casa que incluye a los miembros que la habitan, como los hijos y mascotas. En este

---

<sup>6</sup> Panel de diversos materiales (tela, plástico, papel, etc.) utilizado en fotografía, que al darle una curvatura no proyecta el límite entre el piso y la pared, dando la sensación de un fondo continuo. El observador percibe que lo delimitado por los bordes del signo tiene continuidad fuera de este.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

orden de ideas, la relación entre la autonomía y el sometimiento muestra la relación *autonomía : sometimiento :: dignidad: ultraje*, para exponer un discurso visual crítico que pone en tela de juicio la institución matrimonial, sobre el sometimiento que ha llevado a muchas mujeres a soportar y silenciar las prácticas institucionalizadas y naturalizadas como deber ser del rol de ellas en el hogar y en la sociedad.

Además de la pose del cuerpo, este exhibe partes desnudas y cubre otras, como el rostro y el torso. Hay una relación de valores contrarios entre mostrar y no mostrar, como la mujer de la casa que fuera de ésta debe mostrarse digna frente a la sociedad y dentro debe estar dispuesta para complacer al esposo. En este sentido, los significantes de la imagen conectan la relación *cubierto : desnudo :: decente : indecente*, pero en el marco de las convenciones socioculturales del disciplinador, del entorno que somete, castiga y priva de libertad.

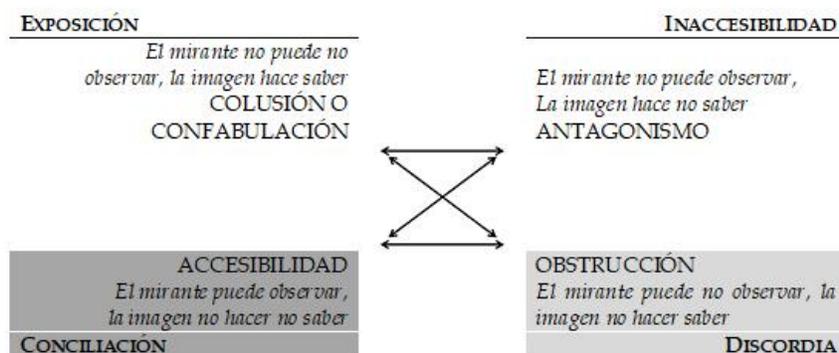
Al ser una fotografía blanco y negro, más allá de ser una estrategia estilística lo que esta imagen propone es un mundo particular. Pasar la imagen en escala de grises es proponer un estado disfórico, frente a los valores que puede imponer una imagen a color. Esta escena de un color que ofrece poco movimiento, donde la luminosidad y la saturación se percibe casi pareja exhibe una relación entre los planos de expresión y contenido de los valores de *gris : color :: disforia : euforia*. La presencia de la sombra, además de ser un fenómeno físico de la luz, ha significado para algunas culturas y obras literarias con la oscuridad, contraria a la luz, pero, también para otros ha sido la presencia del alma (García Parreño, 1986), que es la acepción que se retoma en el caso de la fotografía analizada. El mundo gris, descolorido que expone la imagen se complementa con el enunciado de un cuerpo sin sombra, para manifestar otro estado afectivo que relacionaría la experiencia semiótica entre la presencia o ausencia de sombra, así *sombra : no sombra :: cuerpo-sujeto : cuerpo-objeto*. En este sentido, el tener o tener sombra, alma, es diferenciar entre un sujeto

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

cuerpo vivo y un objeto cuerpo inerte, lo que configura el estado de la figura-cuerpo enunciada en la imagen, de un cuerpo sintiente que se cosifica al punto de perder la propia sombra.

### **6.3. La enunciación del retrato en *Tierno cilicio***

En esta manifestación visual, la intersubjetividad cognitiva entre la actividad del enunciadador-productor y la competencia del enunciatario-observador (Fontanille, 1989) se presuponen en dos posiciones dentro del esquema de la modalización cognitiva del espacio propuesta por Fontanille (1989). En un primer encuentro con la imagen el plano entero modaliza al observador en el régimen de la conciliación, esta relación contractual se caracteriza “por todo eso que se deja ver, vislumbrar, sin obstáculos, que hace retroceder los límites del campo visual” (Fontanille, 1989, p. 55), pues en este caso el mirante puede observar el cuerpo de una mujer desnuda que cubre parte de este con un pañuelo, además, enuncia una pose de perfil sobre el suelo apoyada en las rodillas y las manos, que lleva en la espalda un electrodoméstico, lo que configura una imagen que no hace no saber. La accesibilidad dispone en la figura-cuerpo un modo de existencia potencializada, pues en esta se enuncia una representación parcial de una escena que puede continuar (Dondero, 2020).

**Figura 10.** *La accesibilidad cognitiva en Tierno cilicio*

Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

Sin embargo, esta representación, en un análisis más detallado, expone una imagen que obstruye cierta información a partir de los elementos enunciados. El cabello actúa como un actante de control sobre el rostro que obstaculiza el poder-mirar el rostro de la figura-cuerpo, que en este caso sería el actante blanco, donde la imagen hace no saber al observador que puede no mirar. En este régimen de discordia, además de la obstrucción del rostro, la desnudez del cuerpo es parcial por la presencia del pañuelo que se extiende sobre la espalda, como se había mencionado, donde el observador puede no observar las zonas íntimas del cuerpo femenino. Además de la obstrucción del rostro y parte del cuerpo desnudo, el fondo que rodea a la figura cuerpo modaliza al observador en un no hacer saber el lugar donde se exhibe la figura central. La figura-cuerpo se enuncia en un espacio que daría más lugar a las especulaciones que a la certeza de la referencia. En este sentido, la imagen se caracterizaría en el régimen de la discordia por aquello “que está oculto, difícil de comprender, incompleto y que funciona como una negación de la exposición” (Dondero, 2020, p. 54), para establecer una relación polémica con el observador.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Esto presentaría desde este punto de vista una figura de modo de existencia actualizada, pues la figura se puede observar, pero por la pose, la ocultación del rostro y parte del cuerpo, y el no poder saber del espacio donde se enuncia no llega a un modo de existencia realizada. Se puede observar en esta imagen que, aunque la captura está hecha en un plano entero, utilizado especialmente para capturar la totalidad de los cuerpos en el retrato, la enunciación puede adoptar ciertas estrategias para obstruir la información de la figura, utilizando recursos de ocultamiento, pose, o espacios complejos. Es así como se establece un contrato polémico, entre el observador que quiere saber y el productor que propone una enunciación visual entre el hacer-saber y el hacer-no saber.

### **6.4. El retrato de la reificación en la praxis cultural**

El título de la obra alude a los valores tradicionales con los que se ha relacionado a la mujer en el hogar; el retrato fotográfico representa la idea de una mujer que es sujeto y objeto a la vez. De ahí que, con el título de *Tierno cilicio* la artista utilizó este oxímoron para reflejar la vida de la mujer casada, con *tierno* (delicado o suave) y *cilicio* como vestidura áspera para la penitencia (Real Academia Española, s.f.). Esta puesta visual crítica cuestiona el rol de la mujer en el hogar y las representaciones que se han hecho de ella, donde la virtuosidad de la mujer se personifica con valores como el silencio y la sumisión (Alario, 2011). La imagen de Anelí Pupo evoca el trabajo de la escritora y líder feminista estadounidense Betty Friedan, quien escribió sobre el malestar que algunas mujeres casadas sentían y que la autora nombró como “el problema que no tiene nombre” (Varela, 2017) y que consiste en que las mujeres expresaban su inconformidad de una vida entregada al servicio del hogar, sin las posibilidades de desarrollar otras actividades, especialmente

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

profesionales. Friedan veía, y experimentaba como mujer casada, que ellas estaban sometidas a “aceptar su propia naturaleza, que sólo puede encontrar su total realización en la pasividad sexual, en el sometimiento al hombre y en consagrarse amorosamente a la crianza de los hijos” (Friedan, como se citó en Varela, 2017, p. 97), como parte del sometimiento que les había asignado la sociedad.

La artista, en la construcción de la imagen, se desembraga o elimina referencia a sí misma dentro del enunciado que relata y pone, en representación de las mujeres, a una figura femenina como mesa de planchar; esto sería una delegación de voz, que técnicamente se trata de un desembrague enoncivo, pues la figura de la mujer mesa dice “estoy aquí, presente, de este modo, sin identidad, porque soy todas”, pero es un embrague dado dentro del enunciado, sin que la instancia de enunciación se acople en el enunciado, pero delega la voz a la presencia figurada de la mujer retratada. Es así como el sujeto mujer del retrato se presenta en actitud de tercera persona del singular, con una pose estática que dirige la cabeza al suelo y no exhibe relaciones directas con otros posibles sujetos o con el espacio que lo rodea. El pañuelo, que posa sobre la espalda, tiene diferentes usos como mantel que protege la mesa, tela para ser planchada o manta que cubre parte del cuerpo desnudo.

En la construcción figurativa del espacio la imagen enuncia un aquí de la figura y el fondo que se observan por efecto del plano entero. La imagen ofrece un punto de vista donde las relaciones con un allá está dada fuera del marco de la imagen y por el pequeño reflejo sobre la base de la plancha. Esta fotografía enseña distancias muy sutiles entre el plano donde se presenta la figura-cuerpo y el de la figura-fondo. De este modo, el punto de vista en esta imagen expone una espacialidad muy cercana entre las figuras enunciadas.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Sobre las tensiones de visibilidad del cuerpo, la identificación de los simulacros se da a partir de las relaciones intersubjetivas entre un productor enunciador y un observador enunciatario presente en la enunciación enunciada del texto visual. Es así como a través de esta mirada analítica se puede desentrañar que el enunciado visual es producto de un enunciador que “prepara el lugar del observador quien tendrá que ocuparlo si quiere reconstruir el camino del sentido” (Dondero, 2020, p. 47). En este orden de ideas, en el simulacro actorial el observador está frente a una figura-cuerpo, ella, mujer de perfil desnuda que se apoya en el suelo sobre las cuatro extremidades para ser observada. El enunciatario-observador está frente a un plano horizontal cercano donde puede observar claramente tanto la figura-cuerpo como la figura-fondo, además, no hay movimientos a través de juegos entre enfoque y desenfoco que lo distraigan. La relación entre ellos es de un observador activo que puede mirar la escena enunciada, frente a un enunciado pasivo que se deja mirar. Las extremidades al estar en posición paralela no sugieren ningún movimiento. La base de la plancha actúa como un espejo que puede capturar el reflejo de un observador que está de frente, pero, el tamaño y la forma de esta hace que las posibles imágenes que exhibe sean percibidas distorsionadas.

Además, el observador se encuentra con una figura que enuncia posibles relaciones entre la figura y el mundo natural, i) mujer desnuda apoyada sobre las cuatro extremidades, ii) animal cuadrúpedo o iii) mesa para planchar. Como mujer desnuda se enuncia como un sujeto disfórico que oculta el rostro y parte de la desnudez frente al observador. El anillo en el dedo anular derecho enuncia una mujer casada, es por esto por lo que el cuerpo está desnudo y en una pose preparada para el coito, pero, ante la presencia de un observador, la figura del retrato debe ocultar parte de la desnudez y la mirada que deben ser solo para el hombre que la posee. Como animal cuadrúpedo, que también está dado por el simulacro de la pose, se exhibe como una especie de exposición que

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

es ofrecida para la mirada pública, donde ostenta las formas corporales como los muslos y los brazos, y, además, la fuerza por medio de la carga que lleva en la espalda. Finalmente, la mujer mesa es el simulacro de la objetivación del cuerpo, que se convierte en mueble que está unido al suelo y al electrodoméstico que carga en la espalda.

*Tierno cilicio* expone en el texto visual axiologías de un sujeto de estado con un objeto de valor como es la vida de mujer casada, donde esta ha sido comparada con un objeto de tortura como es el cilicio. Y es así como para Gisele Freund, “la importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (como se citó en Guerrero González-Valerio, 2018, p. 298), de esta forma, esta fotografía interpela al observador sobre el papel de las mujeres en el hogar, para cuestionar el otro lado de la vida de la mujer casada, como cuerpo que ha padecido en silencio ciertas prácticas normalizadas por la cultura. Ahora bien, el cuerpo sensible enunciado expone la relación somática entre la delicada piel de la mujer que es sometida a un espacio rústico que la toca y la tortura. La vida de una mujer casada está traspasada por los roles que debe asumir dentro de un espacio del hogar, sujeto mujer de deseo, animal domesticado y objeto funcional del hogar. El contrato matrimonial asegura en la mujer ciertos comportamientos a los que ella solo puede entender cuando es ingresada al espacio del hogar.

La vida de mujer cuidadora y procreadora, como valores impuestos por la cultura sobre el que hacer de la vida en el hogar, ha interpelado a las mujeres en el oxímoron que propone el título que plantearía una realidad de paraíso infernal. El cuerpo sujeto y cuerpo objeto, se configuran en un espacio gris continuo, donde la luz homogénea de la imagen presenta un tiempo monótono, sin posibles cambios, con un cuerpo quieto que se ha moldeado al deseo del otro. Este cuerpo cubre el rostro pues en el desembrague enunciacional el sujeto ella se refiere a las posibles mujeres que

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

comparten esta relación de cosificación con la vida de amas de casa. Y es que además de presentar los diferentes estados que el cuerpo asume como sujeto cuidador del hogar, la imagen enuncia la relación entre el espacio interior y la pequeña posibilidad de la presencia de un espacio exterior, donde el primero es la certeza de cada día, que es la vida de encierro en este espacio tortuoso, y el segundo, es un mundo pasado o futuro que solo es un reflejo deforme de algo que no se puede visibilizar bien, que además se hace.

Ante la violencia que las mujeres han sufrido al ser consideradas como posesión de los hombres, el arte hecho por mujeres ha abordado el tema para denunciar estas prácticas naturalizadas. La publicidad, especialmente en productos del cuidado del hogar, ha creado una imagen de mujer feliz, que trabaja para tener un hogar armonioso, limpio en el que los hijos y el esposo disfrutan. La iglesia ha institucionalizado el matrimonio, heterosexual, donde la mujer debe permanecer al lado del hombre que la despoja, apoyándolo, pero en silencio. Los cuentos de hadas enseñan a las niñas que el sueño que deben realizar de adultas es encontrar un príncipe azul que las haga princesas y las lleve a vivir a un castillo y tener muchos hijos. Pero la utopía matrimonial ha mostrado cómo, para muchas, esto ha sido el encuentro con una realidad agotadora, poco valorada (todavía se sigue pensando que la mujer casada que no trabaja es un ser inactivo económicamente), incluso violentada psicológica y físicamente. Por esto, la imagen de *Tierno cilicio* cuestiona el cuerpo de la mujer que ha sido encerrado, subyugado y cosificado, justificado desde el *statu quo* de una sociedad conservadora y heteropatriarcal.

## Capítulo VII. La fotografía del vientre femenino

### Las Cicatrices

No hay cicatriz, por brutal que parezca,  
que no encierre belleza.

Una historia puntual se cuenta en ella,  
algún dolor. Pero también su fin.

Las cicatrices, pues, son las costuras  
de la memoria,

un remate imperfecto que nos sana  
dañándonos. La forma

que el tiempo encuentra

de que nunca olvidemos las heridas.

Piedad Bonnett, *Explicaciones no pedidas* (2011).

La transformación del cuerpo de la mujer en el post parto ha suscitado tensiones pasionales entre el modo de ser y estar del cuerpo. Las consecuencias naturales como las estrías, la celulitis, flacidez, obesidad, etc., han hecho que las mujeres sientan vergüenza del propio cuerpo. La publicidad muestra cuerpos perfectos sin importar la edad o la etapa de postparto. La promesa de un cuerpo perfecto ofrecido por la medicina estética o por los productos de uso corporal no han

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

logran satisfacer la realidad del cuerpo femenino. Los medios de comunicación exponen mujeres hermosas como prueba de éxito y felicidad, en cambio, la mujer fea, obesa se relaciona con el fracaso, la pereza e incluso la maldad (Herrera Gómez, 2011). La belleza femenina ha sido un tema de épocas antiguas. La idealización de la mujer se puede encontrar en la Grecia antigua, también en la tradición judeocristiana en la descripción de diferentes mujeres en la Biblia o en las representaciones pictóricas, como en el Renacimiento, expuesto por Lipovetsky (2007), donde de la idolatría por la mujer nace el concepto de “bello sexo”. Este concepto de lo bello hace parte de la construcción de identidad de la mujer, lo que la confronta con realidades corporales que no entran en las expectativas de belleza femenina. Uno de los momentos más presentes de ese cambio corporal es el postparto, en el que muchas mujeres ven cómo se transforma su cuerpo en volumen y textura.

Las nuevas miradas sobre esta corporalidad hecha desde la lente de fotografías alrededor del mundo empiezan a proponer otras visibilidades sobre los cuerpos femeninos, con una estética fotográfica que captura lo que hasta ahora se había ocultado de estas corporalidades transformadas. En este sentido, se elige esta imagen para analizar cómo las artistas exponen una estética y ética particular de representar el cuerpo femenino. La obra de Victoria Holguín es parte del proyecto *Cuerpos postparto* (2018), en formato digital a color.

El trabajo de esta fotógrafa colombiana está realizado desde los temas del cuerpo. Además del cuerpo femenino heterosexual, Holguín ha elaborado trabajos sobre las mujeres y hombres trans. En las fotografías hechas por la artista se plantea la representación del cuerpo en una mirada particular de mostrar cuerpos poco visibles en el espectro de lo fotografiable. El trabajo fotográfico ha sido publicado en Bogotá, Braga y Los Ángeles, y en varias revistas de circulación internacional. Victoria Holguín es arquitecta de la Universidad San Buenaventura de Cali, y

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

especializada en fotografía de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Para complementar la información de esta fotografía se puede consultar la página en Instagram y la página web particular <https://www.victoriaholguin.com/victoria>.

### **Fotografía 4.** *Propio*



Nota. Victoria Holguín (2019). De la serie Cuerpos post parto.

### **7.1. La textualización fotográfica del abdomen femenino**

La fotografía de Victoria Holguín enuncia tres cuerpos femeninos unidos, dos en posición frontal y uno lateral, con un encuadre de plano detalle de los torsos que incluye una parte de los senos y el pubis cubierto por ropa interior clara y el abdomen desnudo. Además de ser cuerpos femeninos, lo que caracteriza esta imagen es la exposición de tres abdómenes con marcas en la piel, como las estrías, además de la flacidez y las variaciones de tono y volumen corporal luego de la gestación y el parto. Como la imagen es la captura grupal de tres cuerpos, esta toma pertenece

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

al género retrato dado que “es un documento de la presencia” (Pollock, 2019), en este caso femenina, aunque no se trate del rostro. Al ser una fotografía que enmarca un detalle no siempre el rostro se hace presente como una de las características del retrato. La acción de retratar presume una función de “1. tr. Copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o de una cosa” o “2. tr. Hacer la descripción de la figura o carácter de una persona” (Real Academia Española, s.f.), lo que hace de esta imagen una representación del género por fotografiar y describir el carácter corporal de tres mujeres que enuncian relaciones con el embarazo y el momento después del nacimiento.

La cercanía del plano en esta fotografía y la unión de los cuerpos ocultan el fondo dando protagonismo a las figuras que se observan con una identidad resaltada (Dondero, 2020). Los cuerpos se exhiben en todo el espacio de la imagen, en que la unión representa un retrato grupal, con entidades individualizadas, pero unidos, lo que da centralidad al conjunto de cuerpos como totalidad integrada y enunciada. La pose hace que la atención se focalice en los abdómenes exhibidos, para observar los detalles de la piel y el volumen de estos. Este tipo de representación le da a la fotografía un estatus artístico, ofrecido por el dominio social dado (Dondero, 2020), que el arte feminista adoptó como estrategia para enunciar la corporalidad que captura la atención y propone un discurso estético, cultural y social para mirar el cuerpo de las mujeres desde una enunciación fragmentada (Bartra, 2018), que detalla lo común femenino, diferente a las identidades personales. La fotografía visibiliza la fuerza creativa del productor y la intención de reivindicación social de este.

En el caso de esta imagen, capturada con una cámara digital, el soporte como “la sustancia del plano de la expresión” (Dondero, 2020, p. 12) es la pantalla de los dispositivos o las computadoras que posibilita el acercamiento al discurso visual. Estos soportes digitales democratizan el acceso a los observadores interesados en el hacer artístico, además de ser una

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

alternativa de exposición y visibilización, frente a la restricción de algunos espacios culturales, pues lo digital puede ser subido al ciberespacio, para llegar a más mirantes. Holguín expone esta fotografía en la red social Instagram y en la página web de ella, junto a otras imágenes de retratos corporales femeninos con los que aborda el tema de la maternidad en un proyecto en constante proceso de creación.

En cuanto al primer caso, es una fotografía a color capturada en formato horizontal en un plano detalle de tres torsos femeninos que dejan observar el vientre desnudo, parte de los senos y el pubis, cubiertos por ropa íntima femenina de color claro. Dentro del plano detalle, además de los torsos el brazo derecho del cuerpo central es la única extremidad observable. Para comprender el tipo de luz utilizado en esta fotografía, el análisis de los aspectos técnicos puede ayudar a resolver este interrogante. La captura fue hecha con una lente de 35 mm, la exposición de captura se hizo en una velocidad de 1/320, un diafragma de 5,6 e ISO de 160. Una fotografía con esta información sugiere un escenario con mucha luz, semejante a espacios externos con luz día. Otras fotografías de la misma serie muestran los sujetos en planos más abiertos y en espacios exteriores que corroboran el dato de la luz utilizada.

Tanto el tamaño de la imagen como la resolución varían según la protección que cada artista decide hacer sobre ella. Como las imágenes prestadas tienen un objetivo académico y no de reproducción o exposición artística, varias de las fotógrafas enviaron sus imágenes en tamaños pequeños y resoluciones bajas, pero que pueden observarse en la pantalla sin afectar el análisis. La imagen de Victoria Holguín fue enviada con una resolución de 72 ppp y el tamaño es de 1500x1000. La cámara utilizada fue una Fujifilm X-T3.

En el reconocimiento de la distribución compositiva la imagen titulada *Propio* muestra tres torsos de mujeres en ropa interior que cubre senos y pubis, y el abdomen se enuncia desnudo.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Con la división de la imagen en la ley de tercios se observa que los superiores enmarcan los senos, los tercios medios las zonas del abdomen y los inferiores el pubis. La figura-cuerpo izquierda, respecto al marco, está en posición frontal detrás de la figura-cuerpo central que está en la misma posición; la figura-cuerpo derecha está en posición lateral delante de la central. La unión de los tres cuerpos forma una línea imaginaria horizontal que realiza un efecto de una imagen continua, pero la verticalidad de cada cuerpo hace que enuncie una discontinuidad al distinguir cada figura-cuerpo como independiente. Además, la unión de los ombligos forma una línea imaginaria que ayuda también a la unión de las presencias.

**Figura 11.** *Estudios composicionales de Propio*



## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Al dividir la imagen en las líneas de lectura que muestra el texto visual, y no por la ley simétrica de los tercios, la zonas superiores e inferiores horizontales ocupan menos espacio que la central donde se hace visible el abdomen, como se puede observar en la segunda imagen de la figura 13. La división de los tercios asimétricos verticales configura el espacio a cada figura-cuerpo, pero en líneas inclinadas, produciéndose un efecto de movimiento en la imagen. Desde otra lectura visual, las líneas imaginarias que se trazan en los límites de cada cuerpo presentan formas orgánicas por los volúmenes corporales. Cada tercio vertical ostenta una capa que se va contraponiendo de izquierda a derecha, dándole a la última una posición más cercana frente al observado-destinatario.

En el proceso perceptivo “cualquier objeto de nuestro entorno puede ser visto como figura o como fondo” (Grupo  $\mu$ , 1993, p. 63), pues desde el punto de vista que se sitúe el observador, en una mirada más detallada de cada cuerpo enunciado, los cuerpos adyacentes pueden funcionar como figura o como fondo. Este tipo de fondo delimitado posee una forma que el Groupe  $\mu$  (1993) definió como paradójico, entendiendo que el cierre del *continuum*, sobre el que se recortan las entidades discretas, sugiera la existencia de un fondo exterior, convirtiendo al primero en figura delimitada respecto al segundo. La imagen a través de los límites corporales ofrece, sin embargo, la discretización de figuras que se manifiestan en proximidad, de tal suerte que los cuerpos se leen como una línea continua que comparten ciertas características, es una especie de ritmo de figuras semejantes.

La *posición* de las figuras-cuerpos pueden ser percibidas como volumen o como superficie (Groupe  $\mu$ , 1993). En la primera, en relación con un espacio de tres dimensiones, la enunciación exhibe las figuras cuerpos en una posición de capas sobrepuestas con un ritmo compositivo de dos cuerpos frontales y uno lateral que produce un efecto de profundidad. Las figuras percibidas

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

como superficie y posición en el plano se exponen por los diferentes puntos de vista y comparaciones en el eje. Al presentar tres figuras en un mismo eje horizontal se puede establecer las posiciones derecha, central e izquierda entre ellas. La primera, derecha, se encuentra de perfil y en el plano más cercano del punto de vista del observador, su cuerpo oculta el brazo izquierdo de la figura-cuerpo central, esta última ocupa la mayor extensión del espacio de la imagen. Con una posición frontal, detrás de la figura-derecha y delante de la figura- izquierda, la enunciación visual de la figura-central, además de mostrar los dos senos, incluye el brazo derecho estirado junto al cuerpo que, además, está delante de la figura- izquierda que cierra el marco lateral izquierdo, pero con una proporción menor de enunciado visual al exhibir solo el lado medio izquierdo del cuerpo.

La figura- derecha, además de tener más volumen y ser más clara, tiene una piel de textura lisa, los senos se observan redondos, con volumen, pero firmes, la ropa interior superior tiene poca textura y la inferior lleva unas líneas de pliegue en la tela. La forma de este cuerpo sugiere la idea de un cuerpo en estado de gestación, aunque el abdomen no se observa con la piel estirada por efecto del crecimiento gestacional, este se ve más redondo en relación con los otros dos, no tiene estrías y los senos se exhiben con firmeza. La figura-central expone un abdomen plano con algunas estrías alrededor del ombligo, los senos son de volumen pequeño, la ropa interior forma pliegues lineales en la tela. Finalmente, la figura-izquierda es la que menos proporción de cuerpo expone. El único lado del seno expuesto se enuncia con volumen, diferente a los senos de la figura-derecha, aquí la redondez se observa caída y algo aplanada. El abdomen en esta última figura tiene varias líneas que dan la sensación de diferentes zonas de volúmenes, hay una cicatriz arriba del ombligo y la posición detrás de la figura-central hace que presente más zonas de sombras. La tela interior inferior está lisa, contrario a la superior que expone algunos pliegues.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En la fotografía las sombras proyectadas están dadas por las uniones de los cuerpos o los pliegues en el volumen de la piel. Esta dimensión de color dado por el cromema de brillantez o luminosidad alta, propia de la luz día o que, en estudio, semeja a esta. Aunque se pueden discriminar los colores de la imagen entre blancos, amarillos y piel, los umbrales de percepción de la imagen se exhiben uniformes, produciendo un efecto de igualización espacial (Grupo  $\mu$ , 1993), que crea en la imagen una espacialidad cromática cálida, ambarina, más próxima a los espectros que oscilan entre ocres y amarillos claros.

Esta experiencia sensorial hace que los sujetos observen una dominancia cromática de color en la fotografía por efecto de la longitud de onda, donde “la impresión producida por una mezcla cualquiera puede ser igualada por una longitud de onda determinada, llamada luz monocromática equivalente” (Grupo  $\mu$ , 1993, p. 64). Aunque esta experiencia perceptiva se observa como continua, el aparato receptor tiene la capacidad de discriminar las zonas cromáticas haciéndolas discontinuas. En este sentido, en un análisis detallado de la imagen se ve en el cuerpo de la posición derecha la ropa interior y la piel más clara respecto a los otros dos cuerpos, hay una intensidad lumínica mayor en esta frente a las otras figuras que se van acercando en un eje de menos luminosidad, como la figura-izquierda que es la que posee mayor zona de sombras. Además del volumen analizado en el formema de la dimensión, la textura, como la experiencia sensorial visual y táctil, se enuncia en cada figura en una especie de gradación donde la figura-derecha enuncia un abdomen liso que termina con mayor texturización en la figura-izquierda.

En las categorías no constitucionales se encuentra el análisis topológico. Luego de la discriminación de los elementos plásticos y figurativos ubicados en esta fotografía, se puede instaurar un *espacio representado* como la enunciación de tres torsos femeninos unidos en un encuadre de primer plano. Estas figuras-cuerpos están en un *espacio representante* que es el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

formato de la fotografía digital en que fueron capturados (Polidoro, 2016). También, en la lectura topológica por efecto de la horizontalidad esta se puede realizar de derecha a izquierda, o viceversa, por la unión de los cuerpos, o de arriba abajo en la discriminación de cada figura.

### **7.2. De la narrativa fotográfica del vientre a los valores figurados**

De la discretización de las categorías cromáticas, eidéticas y topológicas en la imagen analizada se identifican isotopías figurativas de la forma de la expresión para ser relacionadas con una forma del contenido (Dondero, 2020). La proximidad del plano detalle y el encuadre de las tres figuras hace que la información se focalice solo en la parte del cuerpo enunciada, sin fondos que la complementen o la distraigan. Así, la fotografía en plano detalle es el simulacro de una mirada muy cercana del enunciatario-observador con las tres figuras enunciadas. Lo cercano se muestra entre lo público y lo íntimo. La cercanía entrega toda la información sobre los torsos sin filtrar, desenfocar u ocultar las formas del cuerpo, hacer-ver y hacer-saber; pero, el plano cerrado dispone un simulacro espacial entre el enunciado y el enunciatario de una proximidad intimida entre ellos. La isotopía en este caso se podría formular como la tensión entre *general : detalle :: público : íntimo*. Lo íntimo también se da por el contacto entre los cuerpos. En una lectura horizontal, las figuras plantean un continuo mediado por la distribución de las zonas corporales dentro del espacio, donde se enuncian los senos, el abdomen y el pubis, que dispone una relación isotópica de *horizontal : vertical :: igualdad : diferencia*, por la enunciación de cada figura como unidad discreta.

Aunque la dominancia cromática produce un efecto de sentido de igualización espacial amarilla, la presencia de zonas más o menos luminosas proyectadas por las figuras hacen que cada

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

una enuncie un cromema de intensidad y de saturación que va aumentando de izquierda a derecha. Como se explicó más arriba, existe una diferencia en el aspecto cromático de las figuras izquierda y central respecto a la figura-derecha. En las primeras se observa más zonas de sombras y un color entre ocre y amarillos claros, contrario a la tercera figura que ostenta un cuerpo con mayor cantidad con tonalidades hacia el blanco. Además de los colores, las figuras frontales tienen marcas de cuerpos que han pasado de la gestación al parto. Entre la forma y el color se hace ver estos cuerpos con valores simbólicos asociados a la tierra, la vida, que configuran emanaciones corporales (orina y otros fluidos), al igual que las marcas en la piel, mientras la otra figura tiene formas redondeadas, piel sin textura y con mayor luminosidad, que connota la etapa de la gestación en una figura que está en un momento de espera, ilusión e incertidumbre. Este análisis encuentra el semisimbolismo *ámbar : blanco :: experiencia : ingenuidad* en esta fotografía, entendida la *experiencia* como conocimiento de sí en el acto de gestación y parto, mientras que el blanco aludiría a una fase incoativa, inicial o una vivencia nueva del mismo tipo (gestación, parto, consecuencias corporales del proceso biológico), pero que son femeninas.

No obstante, la experiencia de la figura-izquierda difiere de la figura central, la primera se exhibe con menos proporción dentro del espacio y con presencia de más sombras y la segunda, además de incluir el brazo derecho, es la que ocupa más espacio en la imagen. Desde este punto de vista los cuerpos laterales presentan valores en el plano del contenido con relaciones como *ámbar : blanco :: vivido : viviendo*, si se compara la oscuridad de figura-izquierda con la claridad de la figura-derecha y dado que las mujeres de la zona menos clara ya atravesaron el parto e, hipotéticamente, la del lado derecho se adentra en un descubrimiento que implica conocerse a sí imbuida en el proceso de gestación y alumbramiento. La figura-central, al ser la que ocupa más espacio y se muestra de frente al observador, plantea una relación isotópica como *experiencia :*

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

*euforia*, pues contiene los colores ocres que se relacionaron con la experiencia pero se afirma frente al observador para connotar un sujeto en estado eufórico, pues acepta y muestra sin ocultamiento la propia corporalidad. Otro enunciado de la expresión se exhibe a través de la pose de las tres figuras-cuerpos. La figura-izquierda y la figura-centro están en posición frontal pero atrás de la figura-derecha que está en posición lateral, como se mencionó en párrafos anteriores. En análisis hechos en las otras imágenes de la muestra las figuras en posición frontal y más cercana al punto de vista del observador presumen un simulacro temporal presente, donde el pasado se enuncia en aquellas que se encuentran en el fondo o detrás de la figura principal. Sin embargo, en el caso de la fotografía de Holguín, el simulacro temporal depende del punto de vista del observador. Si la figura-cuerpo derecha se observa como presente, las otras dos figuras sería el futuro, pues la primera es un cuerpo en estado de gestación y las segundas son cuerpos post parto, así la isotopía propuesta sería *lateral : frontal :: presente : futuro*. La mujer con la experiencia de procreación se muestra frontalmente, con la ostentación de todas las consecuencias del proceso; la mujer de lado muestra una etapa del proceso, no culminado, y un devenir en que se descubre en la espera, hacia el parto, desde la gestación. Por el contrario, si el punto de vista del observador se sitúa en las figuras cuerpo frontales que representa un simulacro temporal de presente, la figura-cuerpo lateral sería el pasado de las dos anteriores; en este sentido, la isotopía cambiaría en una relación de *frontal : lateral :: presente : pasado*, pues el cuerpo lateral se enuncia como la memoria de un proceso gestante, que transformó la apariencia de esos cuerpos.

Para determinar los valores encontrados en esta imagen analizada es importante entender que el conjunto de estos “depende de usos locales, pertenecientes a diferentes estados, marcos sociales e interpretativos de la imagen” (Dondero, 2016, p. 244) que afectan los enunciados sobre

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

las tensiones entre lo representado y el mundo que se pone frente al observador, que configuran un estado cognitivo y pasional.

En esta imagen hay un valor grupal e individual sobre la representación del cuerpo femenino. Una observación general del plano de la expresión se enfoca en la coalición de tres torsos femeninos que comparten las mismas características, mujeres en ropa íntima en un plano detalle que focaliza la anatomía del abdomen. Las características anatómicas de estos cuerpos enunciados buscan impactar a un observador sobre la mirada de esta parte del cuerpo, que ha sido erotizada en el arte tradicional cuando se ha manifestado en una representación juvenil, pero estigmatizada, cuando el paso del tiempo, la grasa o maternidad la han transformado. Este segundo estado del abdomen que se ha ocultado, ahora se enuncia público ante los ojos de los espectadores, que, por la proximidad del encuadre, no pueden no ver, para hacer que la posición del observador, además de ser espacial, también sea una posición pragmática, cognitiva y pasional (Dondero, 2016).

Este encuentro de valores y correlatos isotópicos convocados por el texto están influenciados por la perspectiva que es “un lugar de conocimiento (del fotógrafo, mío) desde donde tenemos la visión de las cosas, que es también el lugar desde el que ofrecemos nuestra propia visión para el espectador” (Dondero, 2016, p. 249). En este orden de ideas, los cuerpos enuncian una realidad antes y después de la gestación, pero en todos los casos se condensa esta experiencia que se reivindica como una condición del cuerpo femenino que, en los procesos biológicos, posee la belleza y las cicatrices de la experiencia culminada o en proceso, lo que es un descubrimiento del modo de ser auténtico de la maternidad, más allá de los estereotipos estéticos coincidentes con mujeres perfectas e inorgánicas. Estas están citadas por la fotografía por una relación entre lo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

presente que supone el opuesto ausente, construcción que enfrenta al observador a la naturaleza de la mujer, no a la apariencia de ella.

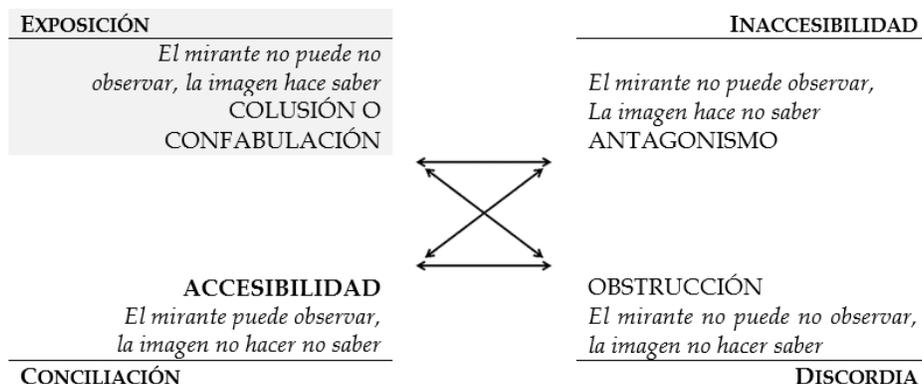
Desde otro aspecto, la pose de las tres figuras, más allá de la condición anatómica, expone un diálogo entre ellas sobre la aceptación de la propia corporalidad. A su vez, este simulacro actorial expone las tres figuras en poses que connotan diferentes estados de los sujetos enunciados. La figura-izquierda se observa como la capa de más atrás de las tres, con más marcas corporales otorgadas por la experiencia, como expresaría el poema de Piedad Bonnet, *Las cicatrices*, aunque es el cuerpo vivo que menos proporción ocupa en la imagen. Este vientre de mujer se hace-ver, así sea tímidamente, y se une al cuerpo central al exhibirse de frente en la imagen, donde se muestra como un sujeto modalizado por un querer-poder hacer visible la realidad corporal después del parto e *insistir*, frente a los valores impuestos por la cultura dominante donde

El sujeto se apropia de un juicio que marca con su impronta la imagen que se hace del cuerpo y su autoestima. El registro de valor representa el punto de vista del Otro, y obliga al sujeto a verse desde una óptica más o menos favorable (Le Breton, 2002, p. 146).

Esta lucha entre un cuerpo que se muestra, sin ocultamiento, de frente a un observador, enuncia un cuerpo central en un acto de *persistir*, pues quiere ser mirado por un observador y que, además, este acepte esta corporalidad. Así, el tercer sujeto, figura-derecha, se muestra de lado frente al destinatario-observador, donde se dirige a los otros dos cuerpos, para reconocer la presencia de estos como el estado natural con que se debe enfrentar después del parto. Esta figura ambigua en pose de perfil ignora o se ostenta ante un otro, ante el observador judicador, y reconoce un ellos (ellas), cuerpos que la acompañan en la imagen y que representan la experiencia corporal, para comprender el destino del cuerpo luego de parir, para aceptarlo, sin juzgarlo, para ello es necesario pasar a un estado de realización que se relaciona con el régimen de *resistir*.

### 7.3. La correlación mirada/ mirante y el vientre femenino

Las imágenes en plano detalle pueden ser conflictivas para el observador mirante, más cuando el enfoque enuncia una parte del cuerpo. En el esquema de modalización cognitiva del espacio de Fontanille (1989), esta fotografía estaría en el nivel de la *exposición*. El acercamiento en un plano detalle hace que el observador no pueda no mirar; el enunciado se da a ver al observador en un acto de colusión. Este tipo de manifestación en el régimen de la exposición propone un modo de existencia realizada, hay un reconocimiento pleno de las figuras, los tres torsos se pueden observar en detalle, por ejemplo, la posición, las texturas de la piel, etc. El punto de vista del observador es un plano muy cercano a los cuerpos donde el campo de visión se concentra en esta parte corporal. En este sentido, el productor enunciador crea un observador ideal que se sitúa cognitiva y afectivamente ante esa parte del cuerpo. Sin embargo, un corte de imagen que enuncia un detalle corporal presupone “que, por debajo del límite inferior del cuadro, más allá de su límite derecho, por encima de su límite superior, la sucesión de acontecimientos continúa de algún modo” (Eco, 2007, p. 12), haciendo que el *continuum* presupuesto cree una imagen de modo de existencia potencializado, es decir, hay un afuera del marco que puede dar más información sobre la imagen, como los rostros, la edad de las mujeres, precisiones sobre el lugar donde ellas están situadas, etc. Es en este sentido que el enunciado obstruye parte de la información corporal ofrecida al observador, lo que correspondería a una discordia entre enunciador y enunciatario, dada la obstrucción de lo presentificado iconográficamente.

**Figura 12.** *La exposición cognitiva entre instancias enunciativas de Propio*

Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

Pero el análisis se concentra en la información enmarcada por la toma, por el enunciado realmente visible como objeto semiótico, bajo la luz que replica la natural y modaliza la visibilidad del observador. Cada enunciado se presenta como si fuera transparente, no se utilizan filtros fotográficos para modificar la apariencia de los cuerpos, como se hace en las fotografías cosméticas, y sin pretensiones de opacar lo retratado. La instancia de enunciación hace saber que las figuras enunciadas son de mujeres con abdomenes irregulares por efecto de estiramiento de la piel en el embarazo y los cambios de tonicidad muscular que sobrevienen durante la gestación y luego del alumbramiento. La desnudez parcial enuncia las capas corporales, la piel en el nivel cero y la ropa interior en el nivel uno (Sonesson, 1993). Las ropas, según Sonesson (1993), actúan como cubiertas que protegen y marcan la distancia con el cuerpo. En esta proxemia que instaura el enunciadador con el observador sobre lo que puede mirar y no de la imagen, los vientres desnudos son el punto de focalización que el enunciadador hace-ver, para hacer-saber la condición biológica de un abdomen después del parto.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La relación conjuntiva de cuerpos expone un retrato grupal, donde el discurso enunciativo individual en que cada figura-cuerpo “afirma ser un yo y busca una interacción individual con el observador [...] reclama la atención del observador” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 103). En este sentido, la figura-central, en posición frontal al ocupar más espacio, captura la atención del observador mirante. La figura-derecha está de lado dirigiendo su cuerpo a las otras dos, con una aproximación delante de la figura-central. Contrario a la figura izquierda, que, aunque se enuncia en posición frontal, su cuerpo está detrás de la figura-central recortando el punto de vista del observador.

Una imagen en un plano detalle encuentra un actante de control por medio del enfoque o acercamiento de la toma, lo que es dado por un actante fuente que es la cámara fotográfica, que entra en la relación enunciativa y amplía la información del actante blanco u observador. Esta imagen enuncia un desembrague enunciacional visual, donde se puede reconocer las marcas deícticas, espaciales y temporales presentes en el acto enunciado (Polidoro, 2016). Dentro de la imagen se enuncia una relación de diálogo entre las figuras cuerpos por la pose e interrelación entre ellas. El enunciatario al estar cerca de la escena enunciada se presenta como sujeto del hacer con un *poder-saber* sobre la relación entre estas figuras, que es reconocido por la figura-central al dirigirse a este. En el caso de la figura-izquierda, esta, además de enunciarse detrás de la figura-central, encuentra una obstrucción de avanzar hacia un plano más cercano por la posición del brazo del cuerpo del centro, quien la lleva hacia atrás. En este orden de ideas, en el simulacro actorial de la figura-izquierda se presenta una relación más retraída frente a las otra, que además se ratifica porque es la zona con más sombras en el cuerpo.

La construcción figurativa del espacio propone unas proximidades muy cortas entre cada figura. Esta unión hace percibir a las tres figuras compartiendo un aquí espacial, sin embargo, la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

posición de la figura-central separa a la figura-derecha y figura izquierda, dando entre estas un punto de vista de aquí y allá, que por la posición de los cuerpos también se identifica un delante, figura-derecha, con un detrás, figura-izquierda. En la construcción figurativa del espacio la verticalidad se enuncia en una relación simétrica entre las zonas ocupadas por las partes del cuerpo en el espacio, donde las tres partes enunciadas, seno-abdomen-pubis, ocupan la misma cantidad dentro del marco visual.

El simulacro espacial establecido con el enunciatario se establece por el punto de vista cercano a la imagen dado por el plano detalle, donde las figuras de la enunciación son enfocadas en una parte específica del cuerpo. El marco horizontal es muy cerrado, pero, aunque obstruye la información sobre la totalidad de los cuerpos, el detalle ofrece más examen sobre la parte del cuerpo resaltada. La proximidad de estos hace que el enunciatario pueda ver unos cuerpos más que otros. La dominancia cromática unifica la imagen y se impone sobre la percepción del observador. Sin embargo, esta dominancia también sugiere un simulacro temporal, por la luz emitida por cada cuerpo, donde la mayor claridad la expone la figura-derecha frente a la zona de sombras que es la figura-izquierda.

En estos simulacros presentes en esta imagen, la distancia enunciativa sugiera una aproximación muy cercana con el observador, concentrando el punto de vista de este en una zona específica de los cuerpos enunciados. Sobre la distancia enunciada, el plano cerrado junta las tres figuras en una división del espacio en que la posición de unas se impone sobre las otras. Estos simulacros discursivos sugieren una relación entre un enunciador y un enunciatario en los aspectos de actorial, espacial y temporal, anteriormente descritos.

La información está concentrada en los tres torsos femeninos, así, en el esquema de la mirada (Calabrese, como se citó en Polidoro, 2017) estos enuncian una representación que difiere

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

de acuerdo con la pose de cada uno. En el mirar activo, la figura-derecha está modalizada por un *no querer mirar*, la pose de perfil dirige su punto de vista hacia la zona izquierda del espacio, sin embargo, al ser la capa más cercana al punto de vista del observador, esta figura no puede ignorar la presencia de este. Así, se vincula con el observador en una mirada pasiva de *no querer ser mirado*. En oposición, la figura-central se exhibe de frente al observador en un *querer mirar* activo que sale del marco para enunciar una relación entre un *yo* enunciado y un *tú* observador, que en el mirar pasivo se traduce en un *querer ser mirado*. La figura-izquierda que enuncia parte del torso, se ubica frente al observador en una relación de *querer no mirar* al destinatario, que busca de igual forma *querer no ser mirado* por este.

### 7.4. El vientre femenino en la fotografía

Dentro de las elecciones de las artistas para reflexionar y discurrir sobre el estar en un cuerpo de mujer, la maternidad aparece como un asunto controversial. La matriz es el punto de partida de esta discusión. Desde la invención de la píldora anticonceptiva en los años sesenta del siglo XX, las mujeres han disfrutado de la propia sexualidad, además, de poder elegir el momento apropiado para concebir (Thomas, 2006), pero esta práctica no es posible para algunas vinculadas a grupos sociales, religiosos, étnicos, donde la decisión sigue siendo asunto de otros. Así, la facultad biológica de la mujer para procrear está interpelada por diversos factores sociales, políticos, religiosos, estéticos, etc., que han transformado este proceso natural en una línea entre los estados patémicos de junción y disyunción de las mujeres con el propio cuerpo y las decisiones que sobre este pueden hacer. La fotografía de Holguín hace visible uno de estos conflictos como el de la relación de la mujer con el cuerpo después del parto, pero desde una mirada en que la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

visibilidad de lo invisibilizado propone, como lo están haciendo las artistas feministas del siglo XXI, una relación eufórica con la realidad corporal que había sido vista como disfórica. En este sentido,

para el feminismo no hay una categoría monolítica del cuerpo, hay diferentes tipos de cuerpos, pero muchos de estos han sido definidos como desviados y hechos invisibles por una estética dominante que postula el cuerpo blanco saludable, de clase media y juvenil, como ideal de feminidad (Nead, 1998, p. 106).

Al proponer otra mirada del cuerpo femenino, las artistas exploran diversos terrenos semióticos que conforman la *corposfera*, para evidenciar el “conjunto de lenguajes que se organizan, actualizan y realizan gracias al cuerpo” (Finol, 2015), en que el vientre femenino como objeto semiótico, enunciado en esta fotografía, exterioriza una relación de tres sujetos vinculados en el régimen de la unión, que se comportan como un *ajuste* (Landowski, 2015) sobre la condición corporal que comparten. En los tres estados de relación establecidos en el retrato (Nancy, 2006), la semejanza que expone la naturalidad de los cuerpos posparto esta al “servicio de verdad y de homenaje, que no estaría al servicio religioso” (Nancy, 2006, p. 38), ni al servicio de los medios de consumo como la industria cosmética, pero si al estado pasional de muchas mujeres, cuando enfrentan la propia corporalidad en una sociedad que impone unos parámetros estéticos inamovibles e insensibles al devenir de las transformaciones biológicas vitales. En este sentido, el modo con que se retratan estos cuerpos, sin filtros ni retoques, es un homenaje a la biología corporal femenina que necesita mostrarse como es, sin simulaciones ni prevaricaciones sobre los procesos corporales, sexuales y reproductivos.

Por el grado de iconicidad que presenta la fotografía, este tipo de imagen puede ser tan realista como grotesca o fea para a un observador habituado a una estética artificiosa, fija, sin

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

dinamismo, juvenil y tonificada del torso humano. Sin embargo, “lo grotesco, lo repugnante, lo abyecto, lo erótico y aquello que no debe mostrarse son las categorías preferidas de algunas de las mujeres en el arte desde los 70 y sobrevive hasta la actualidad” (Geat, 2011, p. 45), como respuesta a los discursos modernos del cuidado del cuerpo, especialmente en las mujeres, que impone la lucha contra toda huella que determine el paso del tiempo (Le Breton, 2002) o los procesos biológicos.

La evocación que moviliza este retrato hace presentes los otros cuerpos ausentes, que se escinden en dos grupos. La identidad precisa de cada una de las progenitoras y a los hijos gestados y traídos al mundo. Precisamente, este trío de vientres, ahora sin rostro, hacen pensar en la Venus de Willendorf, de la que “ni el espectador, ni el artista pueden excluir de su memoria la experiencia de sus predecesores, las otras obras que hicieron la misma representación” (Lotman, 2000, p. 34), pero sin identificar un rostro con un nombre preciso, pero sí a una especie de deidad muy terrena que es la progenitora, con corporeidad abundante, pródiga, llena de sí misma como origen de vida. El plano detalle del vientre evoca una identidad primitiva sobre la mujer como la representada en esta Venus, donde la voluptuosidad del torso era el punto central de la escultura, con un rostro indiferenciado. La obra representaba el cuerpo femenino como símbolo de la fecundidad, dándole un valor social a la gesta reproductora (Nead, 1998; Lipovetsky, 2007) opuesto a la belleza impoluta, etérea, casi que descarnalizada, asepticada y desterritorializada por los cuidados del cuerpo que aparenta en la sociedad moderna. Hoy se trata de un cuerpo de mujer que simula perfección, juventud, firmeza, higiene, lozanía, luminosidad y sexualidad, pero paradójicamente para ser sexualizado en un hedonismo extremo que pretende eliminar toda referencia a la concepción, a la gestación y el parto.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Aunque el retrato no enuncia un rostro que mira, el encuadre hace mirar, porque la mirada sale de “todos los toques del cuadro” (Nancy, 2006, p. 71), para presentar una visión de cuerpos que llenan espacios y los rebasan. En este caso, se trata de los vientres femeninos luego de la gestación, como una representación bastante motivada de la tierra que engendra y vive. En este tipo de construcción artística, las artistas han explorado el cuerpo desde una mirada que emerge del sentir propio, alejada de la concepción tradicional de arte masculino, pero recuperan el principio de la madre como lo posible y abarcador, con todas las incidencias, accidentes y huellas del devenir transformador de sí misma, con las cicatrices que deja el haber vivido. La gordura o la vejez, la maternidad o no maternidad, etc., son algunas de las propuestas estéticas de la corporalidad femenina en el arte hecho por mujeres, como respuesta al mundo contemporáneo donde “la cultura de la belleza femenina se adentra por la vía de un voluntarismo moderno, en la que lo propio es la negativa a conformarse con las realidades recibidas por la naturaleza” (Lipovetsky, 2007, p. 151) y asumir esas imposiciones, incluso las biológicas, con una lectura crítica, poética y de apropiación y aceptación para defender algo de sí mismas. En otros términos, esta fotografía, como muchas construcciones artísticas hechas por mujeres, muestra lo femenino como algo presente, abarcador, comunitario, complejo y relacional, pero también como algo que si bien padece las tensiones entre la entropía que impone la naturaleza y la neguentropía del hacer simbólico, posibilita el asumir-se para cuestionar y de expresar posturas desde las condiciones del ser mujer, incluso en el marco de la “emancipación corporal” entendida como una fuga de la condición biológica por medio de las cirugías estéticas, por ejemplo.

Si “el nacimiento del individualismo occidental coincidió con la promoción del rostro” (Le Breton, 2002, p. 20) por medio del retrato, el arte feminista desaparece el rostro para darle colectividad a los cuerpos representados de las mujeres, especialmente de aquellas marginadas,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

como se puede afirmar de otras fotografías que se analizan en esta investigación, como la de Victoria Razo. Curiosamente, una de las marginaciones de lo femenino ha consistido en el reduccionismo a la función reproductiva, pero con el ocultamiento de la consistencia de esta y las implicaciones corporales, sociales y cognitivas de la gestación y el parto, de modo que estos procesos se convierten el asunto tabú, indecente, descortés, protegido por una censura disfrazada de intimidad y que, en el fondo, se niega a ver el cuerpo como una materialidad dinámica y que oscila entre la auto-organización y la descomposición. Esta forma de representación evoca en el texto visual la relación de hermandad entre las mujeres llamada Sororidad “del latín *soror, sororis*, hermana, e-idad, relativo a, calidad de. [...] Se relaciona con el *affidamento* del Colectivo de la Librería de Mujeres de Milán al propiciar la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo entre mujeres” (Lagarde, 2006, p. 126).

Aunque no hay que negar que el encuentro también lleva al desencuentro, como lo explica Lagarde (2006), esta búsqueda de sentido colectivo quiere reconocer la diversidad para reivindicar el principio de igualdad. Este tipo de experiencias colectivas se relaciona con una “visión del mundo que son aspectos del sistema semántico global, de una realidad ya segmentada” (Eco, 1986, p. 140). Pero esta imagen de los tres vientres recuerda, por oposición, las representaciones de las tres Gracias, como la de Antonio Canova, o de las tres deidades mitológicas divinas, hijas de Zeus, tomadas de la mano, etéreas y sensuales, consideradas en el arte occidental como idealización de la belleza femenina, joven, inmaculada, protegida de todo cambio o devenir temporal que deja huellas en la carnalidad. Estas tres gracias fotografiadas son humanas, terrenales, depuradas de idealizaciones y ostentadas con detalles alrededor del proceso de procrear.

La fotografía *Propio* plantea otra de las problemáticas de estar en un cuerpo femenino como son los cambios biológicos y el paso del tiempo. Frente a los estatutos corporales que la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sociedad designa, las mujeres enfrentan la propia corporalidad biológica y con edades a un desajuste frente a lo que el mundo espera y oculta o rechaza de ellas. Sin embargo, las prácticas artísticas encuentran en estos cuerpos otros, invisibilizados y marginados, un espacio de exploración expresiva que da un giro a la mirada de la anatomía femenina contra discurso a los cánones estéticos que han pretendido homogeneizar los cuerpos; esto se hace desde la realidad de las feminidades heterogéneas y complejas.

### Capítulo VIII. La fotografía de la mujer que protesta

Un tema presente en los trabajos fotográficos de las artistas es el registro de las marchas feministas. En las fotografías los cuerpos de las mujeres cumplen un papel importante, donde con el torso desnudo escriben las consignas, que también llevan en los afiches, pancartas. Sin embargo, se podría analizar por qué en estas actividades es el cuerpo el medio de la protesta, que irrumpe con el desnudo de los senos en un espacio público, como acto de rebeldía, para llevar el mensaje. En este capítulo se analiza la fotografía sin título de la mexicana Victoria Razo. La fotógrafa residente en Veracruz desarrolla un trabajo independiente y como foto reportera para la *Agence France-Presse*, que se pueden ver en la propia página web, además de otros para diferentes medios, centrados en temas sobre los derechos humanos (<http://www.victoriarazo.com/about-2>). En la red de Instagram, el retrato de hombres, mujeres, niños en diversos escenarios, presenta fotografías más personales de la artista.

En el quehacer artístico, Razo ha participado en exposiciones individuales y colectivas; las imágenes que ella crea han sido publicadas en diferentes medios en México y otros países. Durante la trayectoria como fotógrafa ha recibido premios y reconocimientos por las obras realizadas.

**Fotografía 5. Sin título**

Nota. Victoria Razo (2020).

**8.1. Studium de la fotografía como organización textual**

La imagen de la fotoperiodista mexicana hace parte de un archivo de nueve fotografías que fueron capturadas durante las manifestaciones del 8 de marzo de 2020, en la ciudad de México, por el día internacional de los derechos de las mujeres. Dentro de los géneros fotográficos esta se clasifica como fotografía documental o periodística que plasma una situación, intervengan seres humanos o no, sin afirmar que se trate de una exposición fiel y transparente del mundo registrado. Para Floch, la complejidad de este tipo de imágenes, más allá de la convicción de que son documentos, radica en que no muestran la realidad como la verían diferentes espectadores si se

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

encontraran en el mismo punto de vista y en el momento exacto de la toma (1986); por el contrario, las fotografías de este tipo llevan a ver cosas que de otra manera no se verían, a tomar posiciones que no se tomarían (Mangano, 2015). Esta opacidad es una propiedad de todo objeto portador de significados e implica el trabajo de interpretación que siempre es imperfecto y abre nuevas posibilidades de comprensión, de construcción de narrativas y de conocimientos (Fontanille, 2017, p. 136).

En las marchas feministas el papel de las fotógrafas se hace visible en las redes al congelar los momentos y hacerlos públicos, extendiendo la experiencia de las marchas locales a otros lugares, o intercambiando con otras sucedidas en el mundo. Existen dos momentos durante el año en que las mujeres salen a marchar, estos son el “Día internacional de la mujer” el 8 de marzo y el “Día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer” el 25 de noviembre. Algunas mujeres intervienen el cuerpo con leyendas, colores, ornamentos, ropa, pañuelos que empiezan a ser parte de la ritualidad de las marchas. Así, es reconocible dentro de esos espacios el color morado con las luchas feministas, especialmente sobre los reclamos de violencia contra las mujeres; y el pañuelo verde para exigir la legalización del aborto en varios países. En la fotografía documental aparece un procedimiento de producción de connotación que Roland Barthes definió como *trucaje*, en este el fotógrafo interviene la imagen, aprovechando el statu de credibilidad y así hacer pasar un mensaje denotado como connotado (Barthes, 1970). En consecuencia, en el análisis de una imagen de este género fotográfico el efecto de sentido denotado puede ser el producto de un efecto connotativo hecho por la fotógrafa en la captura y post producción de la imagen. Las imágenes enuncian un observador, que, en la estrategia enunciativa del enunciador, hace mirar o no mirar la imagen, modalizando al enunciatario.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Desde los aspectos técnicos, esta es una fotografía digital realizada con una cámara Nikon D750. En el proceso de captura la distancia focal fue de 24 mm, la velocidad referida al tiempo de entrada de luz de 1/500s considerada como una velocidad rápida, y el diafragma presentaba una abertura de f/2.5 frente a la capacidad máxima de la lente utilizada que es de 2.0, y, adicionalmente, la imagen fue capturada con un ISO de 320, utilizado especialmente para escenas con mucha luz, por lo que no se utilizó flas. Estos elementos técnicos son necesarios para empezar a entender los procesos de producción de la imagen y así establecer las estrategias que la fotógrafa usa en el momento de la toma para enfocar los centros de atención. El tamaño total de la fotografía es de 72 ppp, 1800x1202 mpx.

Para comprender la fotografía en el análisis se realizaron diferentes lecturas con el fin de discriminar la estructura compositiva, los elementos plásticos dentro de la imagen y el reconocimiento de las figuras del objeto significativo para así establecer la relación con un significado. La lectura del objeto visual se da desde lo general hacia lo particular; se reconoce la estructura del espacio, cómo está dividido en la escena enunciada, qué figuras y actantes presenta, etc., para determinar las escenas pertinentes en el análisis.

**Figura 13.** *Estudios compositivos de la fotografía de Victoria Razo*



## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO



Al descomponer la imagen desde la ley de los tercios se observa cómo el cuerpo de la mujer vestida de blanco se presenta en el plano más cercano de la fotografía respecto a un fondo que se va desenfocando. El cuerpo ocupa los tercios centrales en la división vertical y los tercios medio e inferior en la división horizontal, junto con la fogata que está detrás de este. En los tercios derechos (inferior y medio), respecto al cuerpo principal<sup>7</sup>, se encuentra una mujer agachada, y en los tercios izquierdos (inferior, medio y superior), está el cuerpo de una mujer de pie con una pancarta. También, en esta división son definidos los espacios dentro de la imagen entre las zonas medias e inferiores, donde están ubicadas las personas de la marcha alrededor del fuego y la zona superior, que además de ser el fondo de la imagen, se distinguen edificaciones antiguas.

En el reconocimiento de los formantes plásticos y figurativos en la imagen se puede ubicar el punto central de la fotografía, en el que se encuentra un pañuelo verde atado al cuello del cuerpo principal. La unión de los cuerpos de las tres mujeres, en el primer plano del cuadro, forman un triángulo dentro de la composición. Los puntos imaginarios que forman triángulos en la fotografía son utilizados como estrategia de composición para producir un efecto de equilibrio o desequilibrio según la forma triangular. El otro triángulo está constituido, igualmente, por las dos mujeres a los lados, pero el ortocentro es el fuego que coincide detrás de la mujer con la falda blanca. Para hacer

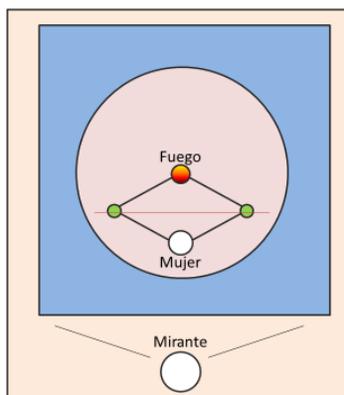
---

<sup>7</sup> En el análisis el referente espacial derecha e izquierda se realizó con relación al cuerpo que está en el centro de la imagen.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

coincidir los dos ortocentros, la fotógrafa hizo un desplazamiento en el espacio, lo que produce una distorsión en el gran círculo de mujeres alrededor del fuego que, en la imagen, parece un arco o herradura que parte de la mujer de cuclillas y se extiende detrás de la fogata hasta la mujer con el cartel verde. Así, en el plano o perímetro cuadrado de la plaza colonial de la ciudad, heredado del urbanismo romano y español, está un gran círculo ritual, construido por las mujeres y, dentro, está el rombo construido por dos figuras triangulares, agudas y dramáticas, demarcadas por cuerpos femeninos. Este rombo está redireccionado para hacer encontrar una de las puntas con la mirada del espectador y el lugar central del margen ocupado por la mujer del centro; detrás de esta, el fuego se erige como una especie de aura. El primer triángulo interpela al observador y dinamiza las sensaciones de equilibrio y desequilibrio del conjunto.

**Figura 14.** *Esquema aéreo y simple de los planos de la imagen*



En la fotografía la luz tiene un rol actancial que interviene en el efecto de sentido que el enunciado produce cuando hace mirar unas figuras respecto a otras. Así, fue necesario en el análisis entender el tiempo de toma de la imagen para establecer el impacto de la luz en la escena y situar

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

las estrategias enunciativas. Observando el cielo de la imagen, se podría determinar la hora de la captura en un rango de cinco o seis de la tarde. Con la información técnica anteriormente (velocidad, diafragma e ISO) se logra establecer que la fuente de luz utilizada actúa como actante fuente sobre algunos actantes blancos, pero opaca otras zonas, lo que hizo necesario un diafragma abierto que lograra visibilizar las escenas que rodeaban el actante blanco, y, además, lograr un desenfoque del fondo por el efecto de la máxima abertura. Con la anterior información se concluyó que, por el horario de la toma de la imagen y la escena de un cielo gris, la fuente de luz utilizada fue la fogata detrás del cuerpo principal quien, además, se presentó como el actante fuente que afecta un actante blanco, en este caso el cuerpo de la mujer central, para hacerlo visible en el espacio de toda la composición. La fogata también intervino como actante de control sobre el espacio, en el que daba mayor intensidad luminosa a unas zonas y menor a otras. El color blanco de los elementos del personaje principal son también un actante de control, que hace mirar en primer plano ese cuerpo que se separa de un fondo más oscuro.

La mujer de blanco, en la foto, asemeja una figura tribal, una sacerdotisa, santera o santa que irradia un aura incandescente por efecto de la hoguera. El hecho de que ella, la cruz y las llamas ocupen el centro del círculo recuerda ceremonias rituales, fuera de las convenciones sociales, y a procesos sacrificales, como el de Juana de Arco o de muchas condenadas al suplicio. Pero en la foto, esta figura y quienes la acompañan muestran otra inmolación que también recae sobre ellas como genitoras. Un mensaje escrito en el centro del pecho expresa “México”, en caracteres blancos y mayúsculas sostenidas. La expresión “1er. lugar”, en minúsculas, está escrito sobre el volumen de los senos. Sobre el vientre, precisamente encima de la zona corporal de los procesos de gestación y parto, en el área de concentración nervioso-visceral del organismo, termina el enunciado verbal con “violencia sexual infantil” y esta última palabra, más cerca del pubis, está

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

en mayúsculas sostenidas. Este texto refiere a los informes, como el de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), que declararon a México, en el 2019, como el país con mayores casos de violencia sexual infantil, con 5.4 millones de casos reportados anualmente (Senado de la República de México, 2019). Los casos de violencia sexual se presentan principalmente en el hogar, por familiares cercanos a los niños, niñas y adolescentes; también las redes sociales han sido utilizadas por la pornografía infantil, la trata de personas, etc.

El otro texto escrito en el enunciado visual está en la pancarta que lleva la mujer de la izquierda “somos las nietas de todas las brujas que no...quemar”, la frase completa es “somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar”, esta es una de las consignas que las feministas cantan en las marchas para recordar las mujeres que fueron perseguidas, torturadas y quemadas por la Iglesia Católica, donde ellas al poseer un conocimiento específico, como las parteras, curanderas, etc., fueron consideradas como amenaza para la sociedad, especialmente por el modelo social masculino que predominaba en el Medioevo (Norandi, 2008). Así, la bruja se convirtió en mito como la mujer malvada y perversa que los relatos describían para estigmatizar a las mujeres que podían tener un conocimiento que les significara un poder ante una sociedad patriarcal.

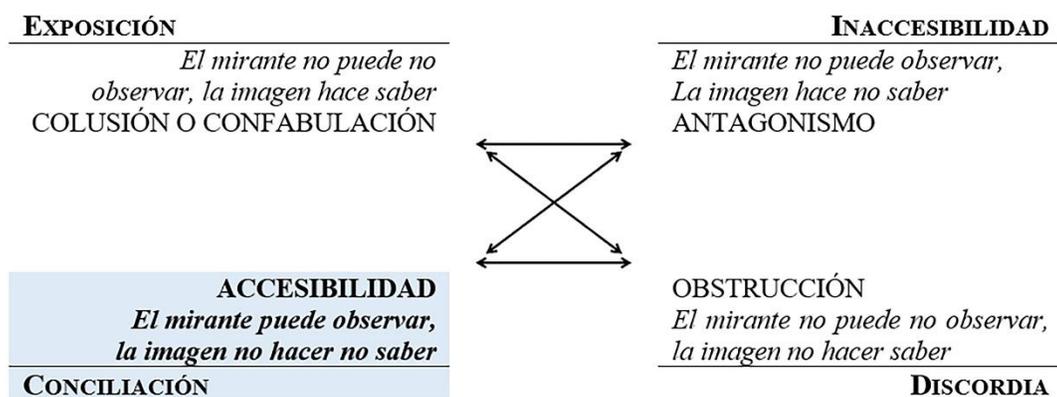
### **8.2. La correlación mirada/ mirante**

La fotografía de Razo, con accesibilidades cognitivas (representada en la figura 17), se ubica en la conciliación, puesto que la imagen, más que confabular con el observador, oscila entre una exposición de la marcha de mujeres y de los motivos de esta movilización, pero construye parcialmente la información (dado que se impide el acceso a la identidad de ellas, que tienen el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

rostro cubierto, y de las que se desdibujan entre la masa de manifestantes). La estrategia enunciativa de esta imagen, en términos esquemáticos, hace posible observar lo esencial (el actante colectivo de las indignadas, lo que hacen y la causa), pero inhibe el acceso a la identidad personal de las que son objeto recurrente de persecuciones.

**Figura 15.** La conciliación cognitiva en la fotografía de Victoria Razo



Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

Este efecto de las zonas con más brillo y luminosidad es observable cuando la imagen se pasa a escala de grises, pues la imagen identifica los extremos de los blancos hacia los negros, o sea, de las zonas más luminosas a las de menos luz. La llama detrás del cuerpo perfila la materialidad del cuerpo, focalizando la mirada respecto a los cuerpos laterales, que siguen siendo observables, pero hace menos visible los del fondo por efecto de la abertura del diafragma. En este orden de ideas, la relación tensiva entre el enunciador-productor de la imagen y el enunciatario

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que la observará se puede identificar en el esquema de la modalización cognitiva del espacio elaborado por Fontanille (1989), para explicar esta relación conflictiva.

Así, en la fotografía la *colusión* está dada por el primer plano en que se observan el cuerpo de una mujer con prendas blancas y torso desnudo en el espacio central, que es iluminada por el fuego que está detrás de ella. En las dos mujeres presentes a cada lado del cuerpo central existe una *colusión* al estar en un plano cercano de enfoque, en que se hace saber la presencia de estas en la escena. Sobre este mismo cuerpo central el observador encuentra un *antagonismo* en el rostro de la mujer que está cubierto por una máscara blanca que hace no saber los rasgos faciales de ella. Esta inaccesibilidad también se ostenta en las otras dos mujeres del plano cercano al cuerpo central, donde la mujer agachada a la derecha cubre boca y nariz con un pañuelo morado y la de la derecha con la pancarta que sostiene. La *obstrucción*, sobre el proceso cognitivo de información de la imagen, está sobre el grupo de personas del fondo de la imagen, alrededor del fuego, que no hace saber, por efecto del desenfoque de la imagen en esta zona, como son los cuerpos que están en la imagen al presentarse como una sola masa de cuerpos que se unen por efecto de la toma.

Esta imagen presenta diversos cuadros que se pueden leer discretamente como escenas de acciones específicas. Los cuerpos de las mujeres laterales sugieren un movimiento que lleva a la transformación de un estado inicial en que la mujer de la derecha está agachada, a un estado final que llega hasta la mujer de la izquierda que está de pie, reclamante. Tales estados de transformación de los cuerpos tienen una relación del estatus de la mujer en una sociedad conservadora de derecha, al de la mujer que se posiciona en el extremo para cambiar dicho estatus. Existe una representación cognitiva, social y afectiva visible en el cuerpo de la mujer central, ella

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

carga una cruz rosada<sup>8</sup> que asciende en diagonal hacia la izquierda; este símbolo se relaciona con los actos sacrificiales del cristianismo, pero el rosado, color arquetípico de lo femenino en occidente, establece una estrategia retórico-visual que desplaza la centralidad del sexo masculino hacia la situación sacrificial de la madre. De esta manera, el cuerpo femenino entra en disyunción con valores de la iglesia católica, al recordar el fuego que quemó a cientos de mujeres, pero interviene la cruz cristiana masculina con el significante color rosa para transformar el objeto de valor en un significado femenino. Al mirar la pancarta de la mujer de la izquierda se produce una línea imaginaria entre el enunciado “quemar” y el fuego que perfila un cuerpo de mujer. El pecho desnudo de la mujer central modaliza a un observador para que mire las mamas que socialmente se han erotizado hasta convertirlas en tabú, incluso el acto de amamantar, pero que en la imagen parece aludir a la alimentación materna de los hijos violentados y a la idea ancestral del poder maternal que da el ser y lo nutre (Revilla, 2012). La imagen de Razo no copia la realidad, la connota y, para esto, la artista se esmera en apropiarse de los cuerpos presentes en la manifestación pública para crear una composición visual coherente y creíble.

Los colores en la imagen presentan igualmente un rol actancial. El blanco es capturado por la retina como efecto de mayor luminosidad al reflejar todos los colores, contrario al negro que es la ausencia de luz. Como efecto luminoso el color blanco actúa como actante de control que hace mirar en primer plano la escena enunciada. Para la lectura del verde, el observador debe ser un sujeto cognitivo que sepa por qué las mujeres llevan un pañuelo de este color en la marcha. Como el color está relacionado con la decisión de no continuación del embarazo como derecho de cada

---

<sup>8</sup> Durante más de dos décadas en México se han venido poniendo cruces rosadas para recordar a las víctimas del feminicidio. La primera cruz fue puesta por “la señora Paula Flores Bonilla, madre de María Sagrario de 17 años, quien era trabajadora de una maquiladora y fue asesinada en 1998 en Ciudad Juárez” (Madrigal, s.f.).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mujer, el enunciado refuerza esa idea con el escrito en el pecho sobre la violencia sexual infantil, en que un objeto visual se complementa con un objeto escrito.

### 8.3. La organización semisimbólica y situación de intercambio de la imagen

Las figuras identificadas en la fotografía se relacionan con valores específicos. En la enunciación enunciada la imagen señala un cuerpo central acompañado a cada lado por otros dos cuerpos. El cuerpo de la derecha, como se había expuesto anteriormente, está agachado, frente al opuesto de la izquierda que está parado, de ahí, se puede establecer la isotopía *derecha : izquierda :: bajo: alto*. Esta posición de la mujer a la derecha, con vestiduras convencionales y agachada estaría relacionada con la puesta en escena del rol de un sujeto patémico modalizado por el deber ser de una sociedad conservadora. La mujer de la izquierda, de pie, sería el antisujeto de esos valores tradicionales, al recordar la violencia histórica contra las mujeres, además de denunciar el padecimiento de ellas, en el pasado, pero también en el presente, se erige ante la mirada de los observadores-destinatarios para proponer una mujer sin miedo, que denuncia y es dueña del propio cuerpo.

La imagen configura otra relación isotópica a través de dos significantes enunciados como son la cruz y el color rosado. El primero es un elemento masculino, que en el cristianismo representa el hombre sacrificado que salvó la humanidad del pecado; el segundo es el color relacionado con lo femenino, y asociado también, especialmente en occidente, con la sensibilidad, delicadeza y sentimentalismo. La correspondencia semisimbólica sería *cruz: rosa :: sacrificio: femenino*, exponen una tensión semiótica de construcción de sentido desde lo estético y lo ético. Estas tensiones conducirían a dos regímenes de creencia que semiotizan valores diferentes a un

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mismo objeto, mediatizados por la experiencia de un cuerpo cognitivo y sensible, así el “*régimen de creencia* se instala en la confrontación en lo que propone el nuevo objeto para interpretar y las experiencias acumuladas en la memoria” (Fontanille, 2017, p. 170). Enunciar la cruz cristiana en la imagen remite a formas de existencia social que son reconocidas por los valores dados en una sociedad y una cultura, diferenciada sobre un universo, que remiten formas de vida específicas (Fontanille, 2017). En este orden de ideas, los valores del cuerpo femenino en la cultura cristiana poseen una identidad que a través de los relatos bíblicos y las prácticas culturales se pueden determinar en una dicotomía entre el bien y el mal, al relatar el cuerpo mujer como chivo expiatorio del orden sociocultural y como una oscilación entre lo sagrado y lo profano.

Esta imposición del deber ser del cuerpo femenino cristiano entra en conflicto y propone un nuevo régimen de creencia al transformar lo masculino en femenino, a través de la cruz rosa. La semantización de la cruz cristiana puede ser considerada como el resultado del *bello gesto*, como una ruptura en el observador, que, en este caso, es una propuesta singular del cuerpo central enunciado en la imagen. La cruz rosa, como objeto femenino, es un bello gesto porque colocándose contra las formas sociales del deber (necesidad, obligación, norma o regla), anula de hecho el efecto de suspensión y fijación propio del deber. Abre de nuevo el devenir y la diversidad de sus posibles, y con eso propone, a la inversa, un sujeto del querer (Fontanille, 2017, p. 89). Esta ruptura axiológica de la cruz toma un nuevo significado en la transformación material cromática del significante, para apoderarse de un elemento sagrado masculino, dándole un significado femenino. De tal manera, la búsqueda de la transformación de los símbolos judeocristianos son el resultado de una forma de vida que propone un contraprograma de búsqueda, producto de la construcción de sentido, mediado por la propiocepción del cuerpo, en su relación entre lo interoceptivo y lo exteroceptivo del entorno, en que los valores dados son el resultado del cuerpo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

carne y el cuerpo propio al estar en cuerpo de mujer, y no de un actante exterior que se impone sobre el sentir de éstos.

### **8.4. Los cuerpos expuestos en las protestas feministas**

En las marchas feministas las fotografías capturan diferentes cuerpos de mujeres que protestan. Sin embargo, estas imágenes remiten a un enunciador competente que hace mirar a un enunciatario, observador o mirante de la imagen, aquellos elementos que remiten a estrategias enunciativas de un sujeto de hacer. El cuerpo presente en una imagen documental es capturado *in situ*, pero, el fotógrafo decide cómo enmarcar la imagen y qué hacer mirar o hacer no mirar de ésta. Entender la enunciación enunciada del cuerpo femenino en una fotografía documental es asociar diferentes tipos de enunciación, productos de un acto enunciativo en que se puede reconocer un gesto de producción, por un acto de desembrague (Dondero, 2016), que involucra las decisiones sobre el hacer mirar del enunciador a un enunciatario, que también decide por el querer mirar.

La fotografía como práctica de un hacer cultural y artístico en que las mujeres representan cuerpos femeninos hace parte de la unión de prácticas para determinar estrategias y formas de vida. Además, en esta práctica se reconoce un cuerpo que interactúa con otro, en el que “el sentido emergerá, en acto, de la confrontación misma de coparticipantes y de su ajuste cuerpo a cuerpo” (Landowski, 2015, p. 107), en que el acto de registrar, capturar las escenas en acto de las marchas, develan la mirada de un sujeto pasional que se ajusta a las prácticas culturales, a través de los valores estéticos y éticos que enuncian en las imágenes que hacen visibles en los medios informáticos.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La fotografía de Victoria Razo hace parte de una práctica cultural en que las manifestaciones feministas son registradas por mujeres, que, como sujetos de hacer, adoptan una mirada particular para decidir qué y cómo capturar las escenas en acto. Una imagen documental es un significante del congelamiento de una escena en acto que puede mirarse como un analogón en sí. Sin embargo, el significado desde un concepto estético e ideológico, remite a un tipo de sociedad que es la que recibe el mensaje connotado (Barthes, 1970). Para que la imagen de Razo pueda lograr el efecto de sentido del mensaje connotado, la competencia de la fotógrafa sobre el uso del lenguaje se apropia de cuerpos presentes en las escenas de las marchas para crear un discurso de lo que ya está dado en la marcha, por medio de un *trucaje* (Barthes, 1970), y producir una imagen coherente y creíble. Esta funciona como una estrategia de producción de la imagen, que, al mismo tiempo, presenta huellas enunciativas para remitir a formas de vida determinadas por la estética, la ética y la *estesis* en que la fotógrafa enuncia la imagen.

Pero la práctica cultural no se limita a la producción de la imagen visual y a la participación de la fotógrafa en las marchas. Cuando la imagen es publicada en las redes sociales, estas prácticas son acompañadas de mensajes que remiten a un sujeto de estado, eufórico o disfórico, con un estilo de vida que se “caracteriza por los comportamientos, las producciones simbólicas y los modos de interacción social” (Fontanille, 2017, p. 305) visible en el enunciado visual y los comentarios escritos en estos espacios. La serie de fotografías, publicadas en Instagram por Victoria Razo sobre las marchas del 8 de marzo de 2020 en México, estaban acompañadas del comentario “Miles de mujeres marcharon durante el Día Internacional de la Mujer en la Ciudad de México, México, el 08 de marzo de 2020, en medio de una crisis de feminicidios que se registran en todo el país” (Razo, 2020), en este sentido, la red social se utiliza para visibilizar lo ocurrido ese día, pero

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

también para hacer visibles los cuerpos de las mujeres en las marchas, con una estética y una ética desde una mirada femenina.

De la muestra de las siete fotografías sobre la representación del cuerpo, la imagen de Victoria Razo, al pertenecer al género documental, presenta una mirada particular sobre como produce y representa el cuerpo,

A cada género corresponde, del lado del texto, cierto número de reglas y de indicaciones que permiten reconocer cuál es el régimen de creencia propuesto, y del lado de la práctica de interpretación, un tipo imaginario y de disposición interior que permita aceptar la promesa y adoptar el régimen de creencia sugerido por el texto (Fontanille, 2017, p. 171).

Estos enunciados visuales, que capturan los momentos de las protestas, crean un *continuum* del acto enunciativo al ser expuestos en los medios virtuales. En la imagen analizada, la fotógrafa no sólo registra los momentos de las marchas, sino que en la producción se pueden encontrar huellas enunciativas que define valores, pasiones, cogniciones de quien produce la imagen. El cuerpo enunciado entraría en la categoría del cuerpo social, que está en confrontación con regímenes de creencias establecidos frente a los que estos desean imponer. Por tanto, la imagen capturada produce un efecto de sentido sobre el observador al hacer-mirar o no hacer-mirar algunos aspectos presentes en las marchas, para legitimar valores culturales desde una perspectiva feminista. Esta construcción visual plantea la unión de dos cuerpos productores de sentido, el de las mujeres que están en las marchas y de la mujer productora de la fotografía, que en un efecto de ajuste se manifiestan en el mundo en una mirada ética y estética propia de una forma de vida.

Aunque en la imagen se espera la centralidad de los derechos de las mujeres, hay un movimiento que recentra la atención en los órganos diferenciales femeninos de una especie de diosa gestante, sobre la que se emplea la escritura del lenguaje verbal con un tratamiento

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

iconografemático (Rosales, 2012) para subrayar la intencionalidad de la fotografía alrededor de la violencia sexual sobre la infancia. Esta convergencia/divergencia de expectativas frente al género discursivo y la tipología textual de la foto, pese al aspecto clásico de la composición, pone a la par la denuncia, la gestualidad creativa, el feminismo y el fotoperiodismo. Así, la obra se integra a un movimiento agitador que interpela los modos de exhibición del cuerpo de la mujer, relata la lucha intrincada de amordazados y ostenta unas presencias que hibridan parámetros socioculturales para cuestionarlos. Este encabalgamiento de creencias expone cómo se provoca la acomodación estratégica del observador común, de los críticos de arte, intelectuales, políticos, activistas, etc. cuyas decisiones ante la obra se soportan en reglas e indicaciones para reconocer o marginar ámbitos categoriales de comprensión, para optar o no por ciertos imaginarios y para llegar a una disposición interior que permita aceptar la promesa y adoptar el régimen de creencia sugeridos por el texto (Fontanille, 2017).

### Capítulo IX. La fotografía del espectro del cuerpo femenino

En las fotografías que las artistas realizan sobre el cuerpo de la mujer el tema de la violencia está presente desde diversas representaciones. Sin embargo, esta imagen se elige dentro de la muestra para analizar cómo los cuerpos de las mujeres desaparecidas o asesinadas es un tema de la fotografía femenina y feminista, en el que la imagen sirve en tanto que memoria y denuncia sobre una cuestión que empieza a visibilizarse en los últimos años. Esta imagen pertenece a la serie *La muerte sale por el oriente*, en que la artista instala un espejo, recortado en forma de silueta de cuerpo femenino, en varios lugares del estado de México que han registrado desapariciones o feminicidios. La fotografía intervenida fue realizada en Lagunas de Xico por la licenciada en informática y fotógrafa Sonia Carolina Madrigal Loyola. Las fotografías de la artista están creadas sobre narrativas visuales en torno al territorio, la violencia y el cuerpo. El trabajo fotográfico e investigativo de la autora se ha expuesto en países como México, Brasil, Argentina, Chile, España e Italia. Como artista y activista un trabajo importante ha sido el mapeo de feminicidios en el oriente del estado de México. Varias páginas, revistas, artículos hacen referencia a la trayectoria y trabajo de la artista. Además de la página web [soniamadrigal.com](http://soniamadrigal.com), la artista exhibe sus fotografías en la red de Instagram.

**Fotografía 6.** *La muerte sale por el oriente*

Nota. Sonia Madrigal (2015). De la serie *La muerte sale por el Oriente*.

**9.1. Elementos organizaciones del texto fotográfico**

La fotografía de la mexicana Sonia Carolina Madrigal hace parte de la serie *La muerte sale por el oriente*, conjunto de imágenes que documenta hechos feminicidas en el oriente del Estado de México (México). El trabajo artístico se basó en la intervención de diversos espacios, en los que se registraron los actos de violencia, con siluetas femeninas recortadas, cada una, en un espejo. Además de integrarse al espacio, cada silueta era registrada por la fotógrafa para documentar y elaborar una cartografía de los puntos con mayor índice de violencia contra las mujeres en el ámbito geopolítico mexicano considerado. Como la imagen es una representación que hace presente un cuerpo ausente, aunque el observador no pueda establecer una correlación anatómica

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

con el cuerpo de una mujer real o específica, el tipo de captura de la acción artística en el espacio se considera dentro del género del retrato porque

- establece una correlación entre figura corporal humana y fondo,
- la representación figurativa de lo humano es el elemento central de la escena enunciada;
- el cuerpo o la representación de este se hace con una pose de cuerpo presente (Dondero, 2020).

Este retrato que se analiza aquí es una representación de baja intensidad icónica<sup>9</sup> sobre el cuerpo femenino, que posa de pie, con los brazos estirados juntos al cuerpo y las piernas cerradas. La figura femenina, recortada sobre una superficie reflectante, parece el cuerpo de una persona erecta, con los pies dentro del agua de la laguna que llega a las piernas, en sentido ascendente, cerca del nivel de las rodillas. El conjunto de la figura sobre el fondo del paisaje soleado y fértil enunciada, para el observador, es el simulacro de estar ante una copresencia vertical que contrasta con las líneas y volúmenes compositivos dispuestos horizontalmente, en una fotografía apaisada y en presencia de una laguna que la cubre por debajo de las rodillas, en una imagen horizontal, apaisada que incluye montañas y una carretera.

Los aspectos técnicos son importantes para conocer la intencionalidad del productor, entendiendo esta forma como el simulacro que este construye para que sea leído por un posible observador-enunciario. Dentro de los aspectos formales se observa que es una imagen horizontal a color, la figura de la silueta espejo está centrada en un plano general rodeada en medio de un lago, con una línea de horizonte de campo verde y montañas alejadas, donde el cielo azul, al momento de la captura, muestra algunas nubes dispersas y bajas que enuncia la luz propia del día.

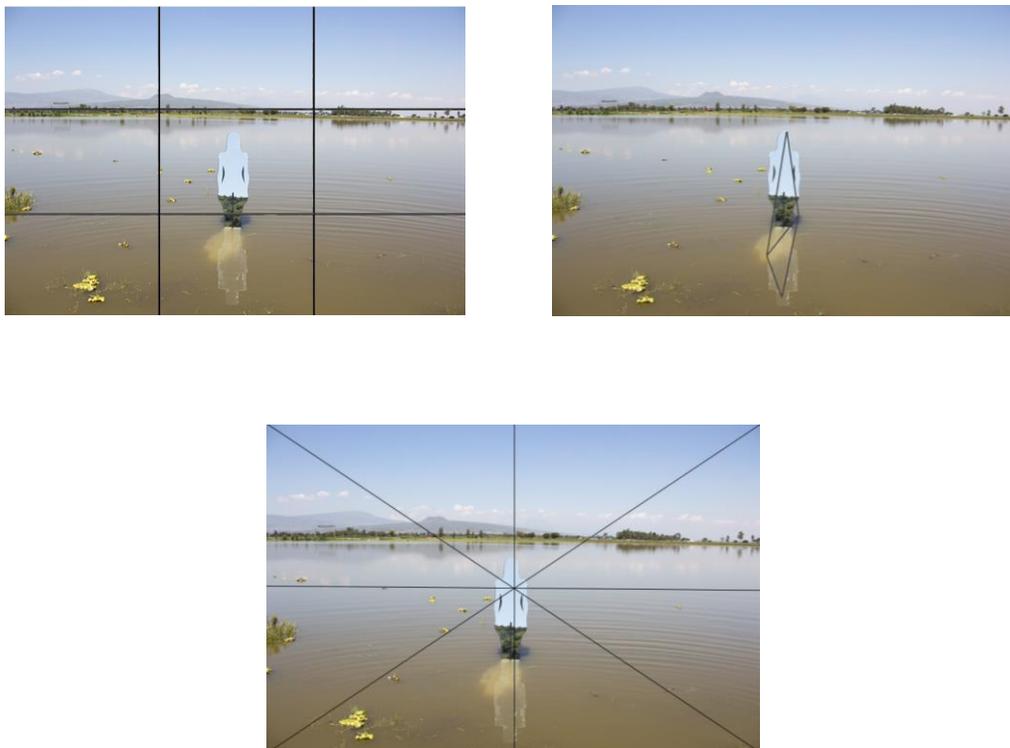
---

<sup>9</sup> Este término se usa para referirse a “las similitudes de configuración entre el signo y el objeto que éste representa” (Groupe μ, 1993, p. 109) que puede ser alta o baja, entendiendo cuanto se acerca el objeto representado con la idea del objeto referente.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Sobre la referencia técnica de la toma, la imagen fue hecha con una cámara Canon EOS 700D, que portaba una lente EF-S 18-55 mm. La distancia focal de la imagen fue de 18 mm, exposición 1/500 de velocidad, diafragma abierto de f/8 y una sensibilidad lumínica de ISO 100. La imagen presenta un tamaño de 2500 x 1667 y una resolución de 200 ppp. Al trabajar con una lente corta la imagen tiene una profundidad de campo más amplia, esto se aprecia al no presentar desenfoques en los fondos más distantes.

Una lectura inicial reconoce la figura-cuerpo central en un plano abierto, rodeada de un fondo envolvente. Al dividir la imagen en la ley de los tercios se observa que los correspondientes a la zona superior enmarcan el cielo; el tercio superior y el medio están separados por la línea de horizonte que crea el efecto de separar la tierra del cielo. En la misma área, con una aproximación por efecto de ampliación de la imagen, se puede observar una carretera rodeada de algunos árboles y pequeñas casas por la que circulan vehículos. Estas estrategias de visibilización de la imagen son posibles cuando el soporte es una pantalla y cuando la imagen ha sido impresa en un tamaño grande que hace visibles muchos detalles. Los tercios medios laterales ubican zonas de la laguna y en el medio central se ve la figura-cuerpo rodeada de la continuación del agua. En los tercios laterales inferiores la zona de la laguna está más cerca al punto de vista de la toma y en el tercio central inferior se sobreponen tres formantes que salen de la figura central, estas son, la refracción lumínica de la figura en el agua, el reflejo por efecto de los rayos del sol que chocan con el espejo y la sombra de la figura que se proyecta detrás de esta. Las tres figuras al unirse por líneas imaginarias dibujan sobre el plano dos triángulos escalenos.

**Figura 16.** *Estudios composicionales de La muerte sale por el oriente*

La discriminación hecha esclarece la posición de la figura y los reflejos propios con relación al fondo; esta figura ocupa solo el tercio medio central de toda la imagen frente a la extensión del paisaje abarcado por la toma. Existe, igualmente, una fuerte tensión entre las líneas imaginarias que se proyectan en la fotografía. La figura-cuerpo está en posición vertical, con cierta estabilidad, en contraposición con las líneas horizontales del campo visible que ocupan más espacio y convergen en la figura central que parece envuelta por el paisaje o integrada a este. Sin embargo, por efecto de la perspectiva proyectada en el plano, la percepción cognitiva del observador hace que la figura-cuerpo al estar en el plano más cercano tenga mayor tamaño respecto a los otros elementos que la rodea. La figura femenina y especular emergente del agua contrasta

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

consigo misma, invertida y proyectada hacia el “abajo” del agua y de la fotografía, como si la mujer espejo surgiera de otra sí misma hundida o posicionada en la profundidad del agua.

Por ser una toma realizada con una distancia focal de 18 mm, lente corta de gran angular, esta posee la propiedad de mayor profundidad de campo; es decir, las zonas por delante y por detrás del punto de enfoque aparecen con mayor nitidez. Este tipo de lente corta ofrece mayor campo visible que las lentes largas donde la zona detrás del punto de enfoque tiende a desenfocarse. Al ampliar la imagen, los detalles de las escenas más alejadas y las más próximas al punto de enfoque pueden observarse claramente, así el observador obtiene más información sobre la imagen. Al trazar sobre el plano de la imagen las líneas imaginarias verticales, horizontales y diagonales para reconocer aspectos compositivos y para ubicar el punto de convergencia, se observa que, en esta imagen, el punto de encuentro de las líneas se presenta en la zona izquierda superior de la silueta, debajo del hombro. Si la ubicación espacio corporal es frontal, el punto central correspondería a la zona del corazón del cuerpo humano representado con la escultura-espejo.

En esta fotografía, la percepción cromática está condicionada por si el objeto soporte de la imagen es papel impreso o la pantalla de un dispositivo, algo que ocurre con todas las imágenes. No obstante, el trabajo de investigación analiza las imágenes que son expuestas en los espacios virtuales, lo que hace que el objeto soporte y el acceso a esta sea por medio de la pantalla de un dispositivo. Dentro del análisis de las propiedades cromáticas se observan unidades continuas que se pueden describir, percibir y discretizar y que son llamadas *cromemas* (Groupe  $\mu$ , 1993). En este caso, el objeto visual tiene una atmósfera particular por el efecto de la luz día que “posee de manera relativamente constante una proporción de todas las radiaciones espectrales visibles, de manera

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que la luz devuelta por los objetos determina para nosotros su color natural” (Groupe  $\mu$ , 1993, p. 64).

No obstante, el efecto producido por el plano general de la imagen hace que la percepción del color ostente una función igualizadora o de igualización espacial (Groupe  $\mu$ , 1993), donde hay una lectura monocromática de la luz al percibirse pequeñas diferencias entre cada vecino cromático. Por ello, en *La muerte sale por el oriente* se observa una cromaticidad azul, por efecto del cielo, el reflejo de este en el agua y la perspectiva aérea de la zona de las montañas que produce un efecto de sentido sobre los colores de estas figuras lejanas al ser captadas en tonalidades de azules pálidos. Este dominio del azul y del verdeazulado se interrumpe precisamente en el aspecto cromático dorado, casi fantasmagórico, de la proyección, de cabeza, del cuerpo-espejo, en la superficie del agua, como si la figura emergente fuera o tuviera un eco opuesto, etéreo y dorado. Este aspecto cromático de la igualización espacial estaría relacionada con una de las tres dimensiones del color, la *dominancia*.

Sobre la *luminosidad*, se observa una imagen con alta cantidad de luz emitida; son perceptibles claramente los elementos que componen la imagen, sin ocultamiento por presencia de sombras en el espacio topológico. Este efecto de luz hace que los colores estén más cerca al espectro blanco, para lograr una imagen poco *saturada*. Aunque en una observación del plano general la luminosidad y poca saturación ocupan la mayor espacialidad en la imagen, con un análisis más detallado se logra encontrar zonas más oscuras en el tercio inferior de la imagen, las piernas de la silueta y la pequeña sombra de la figura sobre el agua. Al contrario, la zona de mayor claridad es expuesta en la posición de la cabeza, tronco y brazos de la figura central y en el resto del espacio enunciado.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En la imagen también se identifican diferentes formemas, que como estructuras semióticas “constituyen una proyección de nuestras estructuras perceptivas, las cuales, a su vez, están determinadas por nuestros órganos y por su ejercicio (el cual está determinado tanto fisiológica como culturalmente)” (Groupe  $\mu$ , 1993, p. 192). Los formemas actúan bajo tres parámetros establecidos por el Groupe  $\mu$ , que son *posición*, *dimensión* y *orientación*. Además de la silueta central en posición vertical, el enunciado visual presenta un fondo compuesto de líneas que rodean la figura. En el lado izquierdo de la imagen unas pequeñas plantas que flotan en el agua proyectan un recorrido lineal desde la esquina izquierda inferior que llega hasta el brazo derecho de la silueta y, desde este punto, parte hacia la zona izquierda central de la imagen, que finalmente sale del marco. La línea de horizonte da un sentido a la imagen de lectura en una posición espacial apaisada. Las líneas ondulatorias que rodean la figura-cuerpo hace parecer que la figura camina hacia la misma dirección donde está el sol, que proyecta los rayos sobre la escultura-espejo que deja sombras detrás de sí.

En cuanto a la *posición*, hay una centralidad de la figura respecto al fondo que se puede esclarecer al descomponer la imagen en tercios. El mayor espacio es ocupado por el fondo, enunciado en todos los lados de la imagen. La posición horizontal de la toma esta contrastada con la verticalidad de la figura central; en ella se proyectan dos *orientaciones* de lectura relacionada con el recorrido enunciativo. El primero es el descrito anteriormente por las línea que surgen en el espacio por la unión de las ramas que flotan y la otra sería la línea de horizonte. Sobre la figura-cuerpo existe otra orientación de lectura entre los formemas que son, en el primer caso, la línea vertical que sale del agua delineada en la figura-cuerpo, y la línea de la refracción del cuerpo en el agua, que se proyecta vertical pero hacia abajo. La segunda línea se describe por el formema de la luz solar reflejada en el espejo pero en dirección diagonal inferior que se percibe por encima de la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

zona acuática. Finalmente, la línea del formema sombra está por detrás de la figura cuerpo, proyectada sobre el agua y en dirección hacia el fondo de la imagen.

**Figura 17.** *Flujo composicional de la figura de La muerte sale por el oriente*



## 9.2. Semejar, evocar, mirar

Con un retrato no convencional, en que el cuerpo biológico es reemplazado por un cuerpo espejo, la presencia enunciada del significante mujer expone los tres estados manifestados en el género propuestos por Nancy (2006) que son *semejar*, *evocar* y *mirar*. Esta fotografía *semeja* la presencia de una mujer en medio de un lago, de pie, que no tiene rostro, ni texturas que no sean las reflejadas; es simplemente un cuerpo-espejo que funciona como alusión a la presencia de un cuerpo ausente que, por tratarse de una configuración corporal humana, alude también a un modo de ser y hacer de un alguien ausente y despojado de una identidad corporal reconocible que se fusiona o extravía con el paisaje que irradia. El material de espejo hace que el observador vea el

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

espacio en donde se ubica el enunciador-productor; como este no está reflejado en el cuerpo-espejo-mujer, el artificio enunciativo de la fotografía hace que el enunciatario se ubique en el punto de vista del enunciador lo que es lo mismo que el observador y el punto de vista de la instancia de enunciación de la fotografía se sincretizan.

La ausencia de rasgos físicos y el aplanamiento del volumen corporal del objeto instalado en la laguna crea el simulacro de un cuerpo con muchas lecturas posibles; entre estas, la de un cuerpo que permanece allí, erguido y en oposición a la horizontalidad de la superficie acuática, pero también la emergencia de una figura mítica o el hundimiento de esta. Entre estas opciones de lectura está también una indiscutible y que consiste en que el cuerpo-mujer-espejo puede asumirse como si estuviera de frente o de espalda al observador, decisión sobre la que el mirante de la instalación y de la fotografía tendría que reflexionar si asume la función del *theōrós*, de θεῶν, “vista”, y ὀράω “veo”, de donde proviene la palabra teoría y que alude originalmente al mensajero entre reyes y oráculos, luego al embajador de festividades griegas, que observaba participando, y al espectador de las dionisiacas y de la tragedia, que observa comprometiéndose con lo observado y consigo mismo y que no es mero público.

Este cuerpo entre las aguas quietas, al permanecer en el espacio, *evoca* las mujeres cuya vida culmina trágicamente en la laguna de Tláhuac-Xico, Estado de México, lugar donde muchas mujeres han sido asesinadas y desaparecidas. Esta mujer-espejo, que acoge el paisaje en sí misma, *mira y devuelve especularmente la mirada* que se tensa entre olvido y memoria del mundo circundante, que es también de violencias, con historias de homicidios de mujeres, en un paisaje que ostenta una aparente calma, un silencio y envuelto entre los vapores y la luz, pero que deja en suspenso la pregunta por lo que allí sucede, en las inmediaciones de la soledad o cuando no hay luz, ni los efectos especulares que esta procura ni verdad completa sobre los crímenes. Esta doble

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

posibilidad de sentido que se reproduce como los sonidos dentro de una caja china (y que oscilan entre la presencia que alude a ausencias, entre la luz y el reflejo del paisaje sin gente, entre lo que se sabe del sitio y se desconoce de actos de injusticia allí perpetrados, entre la quietud de las aguas frescas y la violencia que en ellas suceden), convierte a la silueta reflectante en una presencia enigmática, compleja y que alerta del peligro y los violentos que se esconden tras de las apariencias.

En este tipo de imagen documental se puede identificar un estilo propio de cada productor, en la que la realidad congelada también está determinada por los aspectos técnicos que decida el fotógrafo en el momento de la toma con el propósito de crear una atmósfera particular, un entrecruzamiento de elementos textuales y unos énfasis visuales y compositivos que podrán reconocerse como parte del estilo, de la firma o de la mirada particular de quien elabora el enunciado. Por tanto, el estatus artístico en este trabajo enunciado fotográfico y documental de Madrigal se compone de dos instancias diferentes, secuenciales en términos de aspectualidad temporal y correlativas. La primera es la intervención del espacio a partir de una performance de instalación del cuerpo-espejo en las inmediaciones de la laguna, lo que corresponde a un proceso con aspecto terminativo, dado que la instalación ya está hecha, pero como esta se mantiene y es visible en todo momento, posee paradójicamente un aspecto durativo. Alguien que vaya al lugar y observe a la mujer-espejo que está de pie, entre las aguas, podrá irse con la idea de que ella permanece, de que allí está. A pesar de que la obra está realizada, la figura permanece y está físicamente o en la memoria del testigo o visitante. En otros términos, para el observador, la obra está terminada e instalada y pareciera decir de sí misma que fue puesta allí, en algún momento, y que permanece integrada a las aguas y a todo el paisaje que refleja en sí misma.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La segunda instancia temporal trata de los cálculos de la fotografía para hacer el registro fotográfico desde determinado punto de vista, con específicos procedimientos técnicos y que, en términos aspectuales, es un proceso igualmente terminativo, dado que la imagen ya está tomada, seguramente seleccionada entre otras, convertida en objeto de observación artística y como testimonio de los acontecimientos que la instalación rememora y de la instalación misma. La instalación predica de algo, pero la imagen enuncia de la instalación y lo que esta dice, a la manera de la caja mayor que contiene una menos que contiene otra más pequeña. Así aparece un juego de cajas chinas o de relaciones de contenedor y de contenido que resuena en un contenedor mayor para producir un sentido más englobante, pero en este caso de la fotografía de Madrigal se trata de relaciones especulares o de reproducción de imágenes visuales (en lugar de los efectos sonoros y musicales del invento asiático). Esto explicaría, en principio, el sentido de la necesidad especular o reflectiva del material con que está hecha la figura del cuerpo de la mujer de pie entre las aguas de la laguna.

En esta segunda instancia de organización del objeto significativo instalado en una escena práctica, se podría afirmar que aspectualmente la imagen presenta un principio, un desarrollo y un fin, lo que define el aspecto temporal perfectivo. Tal complejidad enunciativa cumple con las características de todo acto de representación por medio de conjuntos significantes y, entre estas, la de poseer un carácter abierto para mediar informaciones, la capacidad de desplazamiento hacia el lugar y tiempo representados, diferentes usualmente al aquí y ahora del observador, además de la condición biplanar (con significante y significado) del constructo discreto sometido a convenciones socioculturales a pesar del carácter icónico. La obra, como todas las que se analizan en esta investigación, cumple otras funciones sígnicas o representacionales fundamentales de los fenómenos semióticos, como la economía energética del objeto sígnico que entra en intercambios

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

intersubjetivos, la configuración de coordenadas con que el objeto representa espacio y tiempo, la condición de hacer presente algo ausente (incluso ficticio) y la flexibilidad o capacidad que tiene la imagen de exponer el propio modo de producción. Esta última condición explica por qué la fotografía posee la posibilidad de constituirse como un metalenguaje de sí misma. Súmese a estas particularidades del proceso de representar y significar que esta fotografía, al ser una imagen digital no impresa, tiene como soporte de visualización a la pantalla de la computadora o de los dispositivos electrónicos o digitales que actúan como mediadores para la observación del complejo signico publicado en la página web o las redes sociales de la fotógrafa.

Del reconocimiento de las categorías plásticas (topológicas, eidéticas y cromáticas) surge la organización semisimbólica sobre la representación del cuerpo femenino en el marco del paisaje luminoso. La imagen se divide en tres zonas, cielo, tierra y agua, está última enunciada con la mayor dimensión dentro del espacio topológico. El cielo es la zona planetaria donde se puede observar la presencia o la ausencia solar, día o noche. En el día las cosas del mundo se hacen más visible, en la noche se ocultan. De ahí que la imagen no oculta, al contrario, hace visible el espacio, pues el sol como la muerte salen por el oriente. La claridad también se relaciona con el conocimiento; conocer es salir de la oscuridad, tal como señaló Platón en el Mito de la Caverna (2003), con lo que se presenta la primera relación isotópica *luz : conocimiento*.

La tierra se enuncia en una línea delgada que separa el cielo del agua y, además, está en la posición más lejana del espacio. En contraposición, el agua que enuncia la mayor dimensión del espacio topológico se hace presente en diferentes planos espaciales (cerca, medio, lejos) y en ella se refleja la configuración de la aureola del cuerpo-mujer-espejo. La tierra, por la distancia con el cuerpo central, se expone como una línea delgada que recorre el espacio de oriente a occidente o viceversa. Esta debilidad de presencia crea un estado de indiferencia. Las trayectorias de la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

carretera, las casas, los árboles, la montaña, como formas de expresión del devenir de la vida, no se interrumpen, van de derecha a izquierda o de izquierda a derecha sin ser afectado por el norte, el centro o el sur. La laguna tiene la dimensión mayor del espacio topológico que alberga la figura-cuerpo central sobre la línea horizontal. El agua rodea el cuerpo, se aproxima a la tierra y refleja el cielo; además, se comunica con todos, es el testigo de la acción de la salida de la muerte por el oriente.

Los puntos cardinales norte, centro y sur, retoman el simulacro actorial y espacial. En el norte, que es la zona de la tierra, se enuncia un ellos lejos del punto de vista del observador-enunciario y del cuerpo-enunciado. Al estar presente se exponen como testigos que pueden mirar el paisaje circundante, pero, la distancia los hace no poder ver, no poder saber, lo que conlleva a un estado de ignorancia, *norte : ignorancia*. El punto de vista del observador se encuentra en el sur, desde esta zona la figura-cuerpo está en un plano más próximo, esto hace que el observador sea otro testigo, pero activo, pues la cercanía modaliza un poder- ver y un poder-saber. Con el reflejo del cuerpo que enuncia otra presencia, un tú de frente o un ellos de espalda, testigos cercanos que instauran una correspondencia isotópica de *sur : conocimiento*.

Con un ambiente de luz día y la dominancia color frío azul, el color actúa sobre la imagen al producir “un movimiento concéntrico (como un caracol que se introduce en su concha) que lo aleja del espectador” pero “al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca” (Kandinsky, 2007, pp. 66-71), el azul claro, identificado en la categoría cromática ostenta un sistema semisimbólico de azul insaturado, que en la teoría del color se puede tomar el significado que ofrece Kandinsky con la indiferencia.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

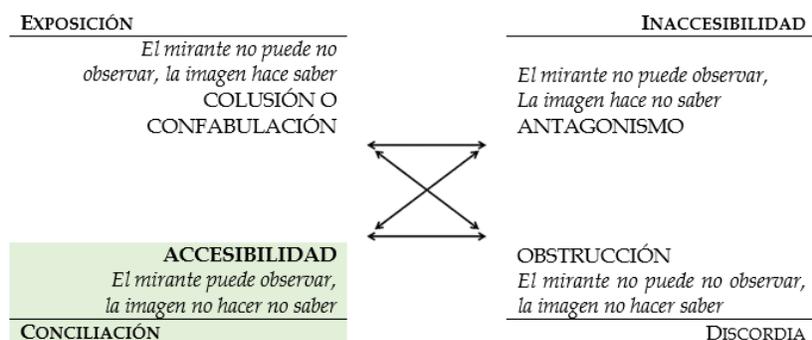
El reconocimiento del mundo natural por la lectura de las categorías cromáticas, eidéticas y topológicas (Greimas, como se citó en Polidoro, 2016, p. 20) hace que el modo en que los seres humanos miran y se relacionan con el mundo este mediado por la cultura. Analizar y unir las categorías del plano de la expresión con el plano de contenido en un cuerpo muerte equivale a entender el punto de vista en que el enunciador productor se posiciona sobre los valores culturales del fenómeno biológico. Por eso las isotopías que se relacionaron en la figura obedecen a una concepción occidental sobre el cuerpo que vive, pero también los cuerpos que surgen después de la muerte, como la preservación de la memoria, que sería el sentido de la aureola, que hace volver al ausente desde lo simbólico, etc. La figura-cuerpo visible se expone en una posición vertical hacia arriba, de pie, se puede observar su materialidad, las formas y el fondo que refleja en su cuerpo. La verticalidad de la figura, que simula un cuerpo parado con el agua debajo de la zona de las rodillas, se configura en una isotopía de *arriba : vida (en la realidad humana)* opuesta sería *abajo : muerte*, donde está el reflejo espectral que despierta la memoria sobre los acontecimientos que conllevan a este presente de ausencias reales y presencias representadas.

Los tres formantes que se enuncian en el agua y se desprenden del cuerpo se exponen como una gradación de forma de lo icónico a lo abstracto, en que la primera, reflejo de la figura-cuerpo en el agua tiene una forma más cercana a la anatomía humana; la segunda, estela de reflejo de la figura-espejo sobre el agua es más transparente y desvanecida, y finalmente, la sombra de la figura-cuerpo es abstracta y se percibe casi circular. Estas tres figuras construyen una relación isotópica de los estados del cuerpo después de la muerte *cuerpo reflejo: cuerpo muerte, cuerpo estela: cuerpo de la memoria y cuerpo sombra: cuerpo del olvido*.

### 9.3. El dispositivo enunciativo fotográfico del cuerpo femenino desaparecido

Con el esquema de modalización cognitiva del espacio, de Fontanille (1989), es posible comprender el encuentro entre los simulacros del productor y del espectador (Dondero, 2020) de la imagen fotográfica y que, establecidos en un enunciado, se transforman en el enunciador y el enunciatario-observador. La fotografía de Madrigal estaría dentro de la estrategia cognitiva de la accesibilidad, porque el enunciatario puede observar la imagen, pero el enunciador (con la consecuente construcción de la instancia de enunciación y el punto desde el cual se muestra), permite la libre circulación de la información. La fotografía corresponde a un *no hacer no saber* que conlleva al régimen de conciliación (Dondero, 2020); en este, la enunciación se presenta en un régimen no polémico, aunque esta, parcialmente, resulte un reto para la mirada exploradora, como sucede con lo que se refleja en las piernas de la mujer-espejo y que corresponde al ámbito desde donde se toma la fotografía y que, por acción de este efecto especular, permite inferir lo que la figura femenina representada vería como el *ahí* donde está la cámara fotográfica o el punto de vista de la imagen.

**Figura 18.** *La conciliación cognitiva de La muerte sale por el oriente*



Nota. Modos de acceso cognitivo o estrategias enunciativas de la imagen visual, según Fontanille (1989).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La enunciación de la imagen analizada enseña una silueta espejo de un cuerpo femenino en medio de una laguna. Es solo una silueta en posición erecta, que puede estar de frente o posterior al punto de vista del observador. La idea de la corporalidad mujer es posible gracias a las huellas enunciativas como el recorte de la cabeza que semeja a un cabello largo y, adicionalmente, las líneas de caderas propias de lo femenino. Sin embargo, la densidad icónica baja obstruye la identidad del sujeto enunciado en esta especie de estatua plana. La extensión de la laguna hace absorber la mayor cantidad del espacio enunciado y la topografía horizontal produce líneas de tensión que tiende a cerrar la figura. Otro elemento que permite concluir esta caracterización de la imagen es que el mirante puede observar la sombra de la escultura-mujer-espejo, proyectada en el agua, como un espectro dorado, en posición inversa a la de la figura central erguida. Este elemento en el centro de la imagen parece sugerido, puede observarse, pero la instancia enunciativa pareciera *no hacer no saber* sobre esta copresencia etérea, volátil, perceptible solo en determinado momento del día, en momentos y lugares precisos de captación de la luz sobre el espejo y el agua, solo observable desde un determinado punto de mira y captación.

La imagen al poseer mayor profundidad de campo modaliza al observador sobre la información total de ella. La figura-cuerpo está en un plano más cerca al observador y el fondo se enuncia en varias capas siendo la zona más alejada las montañas y la carretera que atraviesa el tercio horizontal superior. Así, se crea un efecto de sentido en el observador donde el cuerpo percibido pareciera estar más cercano y grande respecto a los elementos alejados del fondo. Esta visión de las cosas ofrecidas al enunciatario, incluso de presencias volátiles, es dada por efecto de la perspectiva que modaliza el punto de vista del observador. En el cuerpo-espejo recaen dos reflejos, el cielo en la parte superior (cabeza-tronco) y la naturaleza en las piernas. Con una parte

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

superior insaturada y la zona de las piernas satura, además de la pose corporal verticalizada, la enunciación de la figura rompe con el ritmo horizontal del fondo. Sin embargo, la toma apaisada y la distancia focal hace que el observador este modalizado por un poder-ver y un no poder saber en algunos sectores de la escena enunciada.

Al enmarcarse en el régimen de la conciliación, la imagen establece otra relación de simulacro entre enunciador y enunciatario-observador que es el modo de existencia. En este caso la conciliación proyecta una existencia potencializada pues queda a la espera de ser explicada por fuera de la fotografía o por otras que continúen el relato (Dondero, 2020). La silueta femenina elaborada en espejo hace presencia de un ausente femenino que puede ser cualquiera, el observador puede ver la imagen, pero, no puede reconocer un rostro que dialogue con este, lo intimide o ignore; es una figura-cuerpo que no tiene inscritos rasgos biológicos específicos, que está presente en un espacio enunciado en el título de la obra con una referencia cardinal, el oriente.

La enunciación-enunciada determina relaciones desde las huellas enunciativas que se presentan en la imagen, como sucede con la manifestación de las tensiones en y alrededor del cuerpo femenino convertido en acontecimiento visible. El enunciado visual configura una posición cognitiva y pasional del observador, que será aceptada o no por un espectador (Dondero, 2020). En la producción de la imagen particular de Madrigal, el enunciador construye un texto que enuncia una imagen apaisada, con una laguna y un paisaje lejano que ocupan la mayor cantidad del campo visual y regulado por la luz, que, además, exhibe en el centro de la escena una silueta espejo femenina.

La distancia enunciativa con el observador puede ser estrecha o amplia, para modalizar la atención sobre la figura (Beyaert-Geslin, 2017); lo primero sucede frente a una figura-cuerpo presente en un fondo escenificado (Beyaert-Geslin, 2017), donde la laguna que rodea la silueta

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

como los espacios lejanos en la parte superior de la imagen se encuentran enfocados para aportar a la posición cognitiva, afectiva y espacial del observador. Dentro de este marco, la imagen formula un hacer corporal entre el hacer de la producción, fotografiar, y el hacer del observador, contemplarla (Dondero, 2020). Este acto enunciativo en la fotografía se puede comprender en la totalidad significativa por medio de un gesto de tipo actorial, espacial y temporal. El primero remite a una figura icónica femenina o la representación corporal que es enunciada de pie frente a un posible mirante. Como no se reconoce si la figura está de frente o detrás, en el primer caso hay una relación entre un *yo* y un *tu*. Al contrario, en la imagen de espalda el *yo* se presenta como un *ella* que es observada por un *ellos*, reflejo que se proyecta en el cuerpo espejo.

En la construcción figurativa del espacio, el optocentro, que cimienta el punto de vista de la imagen, enuncia un *aquí* de la figura-cuerpo y los planos cercanos que la rodean. También, las capas del fondo que se van alejando de la figura-cuerpo enuncian un *allá* que se va haciendo más pequeño, pero reconocible. Este juego de planos cercano y planos lejanos intervienen en el tiempo enunciado, dado que los primeros enuncian el tiempo presente, aquí, y los segundos el tiempo pasado, allá.

En el retrato, la mirada es modalizada por el *querer*, donde “el personaje representado es un sujeto de un mirar que puede ser activo o pasivo; de hecho, al mismo tiempo puede tanto mirar al observador como ser mirado por él” (Polidoro, 2016, p. 66). En ese querer mirar y ser mirado, además de la mirada, la pose del sujeto en el enunciado también modaliza el mirar del observador. *La muerte sale por el oriente* enuncia así un cuerpo femenino sin rostro, con ausencia de mirada o, más bien, con la proliferación de esta como resultado del simulacro que le construya el observador que cognitivamente se dirá que “la mujer espejo mira hacia...”; junto a esto, la posición del cuerpo frente al observador, o de espaldas a este, dispone un encuentro con un mirante. Pero

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

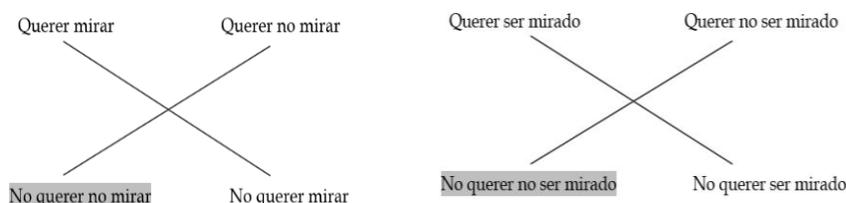
la materialidad del cuerpo enunciado podría construir una metáfora inversa enunciando que “el espejo son los ojos del alma”, y es a través de este que se construye un simulacro, de un cuerpo que está mirando, que está siendo mirado y hace que la mirada del observador se encuentre (o refleje) en lo mirado. Es así como en el mirar activo el sujeto enunciado está modalizado por un *no querer no mirar*, en que la ausencia de los ojos como el objeto biológico de la visión le niega la posibilidad de la mirada, pero es por mediación del espejo que ratifica su deseo de desjuntarse con la condición de no poder mirar. Adicionalmente, el espejo refleja la luz sobre la superficie del agua y hace ver un halo o aureola, un anillo o círculo luminoso en torno a la mujer-espejo, lo que convoca, en la memoria, las auras luminosas de figuras sagradas, sea por asuntos de elevación espiritual o por procesos sacrificiales; se trata del nimbo que se asocia con el éter, lo esencial de las aceptaciones de lo espiritual o, sencillamente, la energía vital. El espejo del agua y el espejo de vidrio del cuerpo femenino representado entran en una relación triádica con la luz solar para que en la imagen fotográfica quede registrado este espectro amenazado por lo muerte. La centralidad de la figura-cuerpo respecto al espacio topológico de la imagen y el plano de captura ostenta un sujeto modalizado por un *no querer-no ser mirado*, que frente a los obstáculos de un fondo envolvente y una dominancia cromática expone estrategias enunciativas para ser-mirado.

El desembrague enunciacional “ya no es una referencia a la situación real del enunciado, sino más bien a una simulación” (Polidoro, 2016, p. 67), que supone una relación subjetiva en las formas de la captura inicial de un “yo” enunciadador que se neutraliza para dar espacio a esa mirada y cuerpo-femenino especular que refleja todo el entorno en sí, incluida la mirada del *tú* que es el enunciatario-observador. Es desde esta perspectiva como se puede identificar dentro de la imagen tres tipos de simulacros que son actorial, espacial y temporal (Dondero, 2020). En el primero, la figura-cuerpo ostenta en una pose frontal la relación yo-tú, lo que es el simulacro del sujeto

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

enunciado frente al observador. En esta pose, el cuerpo está quieto frente al observador, el espacio reflejado rodea y queda dinámicamente en el cuerpo espejo (según la perspectiva o posición del mirante) y hace mirar al observador lo que él está mirando, hay un compartir de miradas. A esto se suman los aspectos espaciales y temporales que se han considerado en los párrafos precedentes.

**Figura 19.** *Cuadrado semiótico de la mirada en el retrato*



Nota: Calabrese (como se citó en Polidoro, 2016, p.69).

El simulacro actorial de la figura en pose de espaldas o posterior construye otro tipo de simulacro enunciativo. La figura-cuerpo ya no está quieta, las líneas onduladas sobre el agua crean un efecto de movimiento en ella que proyecta una idea de caminante que avanza hacia el fondo de la laguna; además, un camino de ramas flotantes indica la ruta por seguir, que sería el occidente del espacio. La extensión de la figura-cuerpo, refractada por efecto del agua, se observa al revés y esta ilusión óptica pone a la figura en línea vertical contraria a la original, donde el cuerpo termina con la cabeza. Esto produce un efecto de sentido de una figura que está dentro del agua, con un contorno de líneas débiles, como un rápido pez en movimiento. El segundo reflejo, producto del choque del sol con el espejo, contrario al anterior, permite construir la ilusión de la figura que flota en dirección hacia el sur, pero con una captación más débil que la del reflejo. La sombra que proyecta la figura no se puede observar totalmente por la obstrucción del cuerpo, contrario a los

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

otros reflejos, este formante abstracto, casi circular y oscuro, flota sobre el agua en dirección a los planos más alejado de la laguna y hacia la zona terrestre, el norte.

En el simulacro espacial el observador está cerca a la figura enunciada y lejos del límite de la laguna norte y la zona de tierra. El azul del cielo que se refleja en el agua crea una atmósfera azulada, esta se complementa con la perspectiva aérea que cubre de tonalidades azules los fondos más alejados. La perspectiva ayuda a crear el efecto de profundidad, pero, por más pequeñas que se enuncien los formantes del fondo respecto de la figura en primer plano, la ilusión óptica no engaña al observador en la experiencia perceptiva-cognitiva. En las acciones simuladas en la imagen, el tiempo es expresado a través de los movimientos de los planos. La figura, de frente y quieta, puede verse como el simulacro de un tiempo presente, con un fondo que relaciona un allá con el pasado. Sin embargo, la enunciación en pose de espaldas enuncia un fondo lejano que se relaciona con el futuro. Este simulacro entre pasado y futuro de las escenas frente o de espalda a la figura, se enuncia de igual forma en el reflejo presente que se puede observar en la superficie de espejo y en el reflejo nimbo sobre el agua. Lo anterior configura un simulacro de observación, en la manera en que la imagen fotográfica se enuncia frente al enunciatario-observador estableciendo en este una posición cognitiva y pasional (Dondero, 2011), donde este se puede adherir, conformarse o apartarse de lo enunciado.

### **9.4. Tensiones en la praxis enunciativa de la fotografía de la mujer desaparecida**

La serie fotográfica *La muerte sale por el oriente*, “es un proyecto que aborda la violencia feminicida en el Estado de México, y se sustenta en tres ejes: fotografía documental, intervención del territorio y mapeo digital de casos de feminicidio” (Madrigal, s.f.). Esa indagación del análisis

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

lleva a un desembrague enunciativo (Dondero, 2020) por medio del título de la serie. El oriente se refiere al estado de México donde se han presentado actos de feminicidio, registrado este como uno de los estados más violentos del país azteca. La artista sustenta el proyecto con información estadística que expone en las páginas donde exhibe las imágenes y en el que se lee que de acuerdo con el

Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio, diariamente en México mueren entre 10 mujeres a causa de la violencia extrema, siendo el Estado de México una de las entidades federativas con mayor número de casos, concentrados principalmente en Ecatepec, Chimalhuacán y Nezahualcóyotl; este último es el municipio donde vivo. La muerte sale por el Oriente es un proyecto que aborda la violencia feminicida en el Estado de México, y se desarrolla a partir de tres ejes: fotografía documental de manifestaciones y acciones llevadas a cabo en su mayoría por madres y familiares de víctimas, intervención del territorio con una silueta de mujer hecha en espejo en zonas donde hay un número considerable de casos y cartografía digital de casos de feminicidio en el Estado de México (Madrigal, 2020).

En este sentido, la fotografía como documento presenta tres variables propuestas por Guerrero González-Valero (2018) que son, primero como *referente* al exponer una situación real, en este caso el mapeo de los feminicidios en el Estado de México; en el estatus de la imagen existe una *actitud de la fotógrafa*, que además de ser testigo se presenta como habitante del territorio en que han ocurrido los hechos, siendo parte de un proyecto comunitario con un carácter artístico. Finalmente, hay unos *objetivos claros* que busca intervenir los espacios con el fin de visibilizar la violencia contra las mujeres, que se complementa con el registro fotográfico para exponerlo como obra artística y hacerlo público en los espacios virtuales.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Cuando las artistas enuncian el cuerpo femenino son muchas las formas en que ellas hablan de las relaciones corporales y una de estas es la ausencia del cuerpo, en una sociedad de prácticas feminicidas. En este sentido, no es la presencia física y biológica que centra la temática artística feminista que convoca este análisis, sino la ausencia de los cuerpos femeninos en un mundo que ha sido el verdugo designador de su finitud. La violencia contra las mujeres no solo las convoca a ellas en carne y hueso como víctimas, convoca a cuestionar la presencia de lo femenino en el mundo. Es como el análisis de lo significante al significado, la imagen visual como mediadora, “aporta contenidos ocultos y misteriosos al estudio y entendimiento de lo representado” (Sánchez Montalbán, 2006, p. 52), en que la composición no es el producto de la casualidad de congelamiento de la acción, sino de las intenciones de un productor que desea entregar un mensaje codificado a un receptor espectador.

La imagen enuncia un cuerpo espejo que hunde parte de sus piernas en el agua. Hay un plano abierto para reconocer un fondo escenificado de la figura. Al ser espejo el reflejo del mundo que lo rodea se proyecta como las huellas que el cuerpo carga, de la propia historia en la vida y, también, en la muerte. Los cuerpos que quedan como huella en el agua reflejan los diferentes estados con que un cuerpo muerto se simboliza en el mundo de los vivos. A partir del fenómeno físico, la imagen produce efectos de sentido sobre los significados que la cultura le ha dado a la presencia de dichos espectros. Al estar rodeado de estos espectros o halos se puede pensar en las aureolas con que ha acompañado a figuras sagradas en diferentes cultos, para representar la fuerza espiritual y trascendencia de la ser que la porta. El cuerpo de mujer, representado en la silueta espejo, se presenta como una figura sagrada que aparece en la laguna como diosa espectral, pero también como mártir, estos son hombres y mujeres que han sido torturados y asesinados por una causa y que por el sacrificio terrenal logran trascender al mundo espiritual como santos.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Por ser una muerte violenta la vida queda virtualizada, que no puede cambiar de modo de existencia cuando *no saber* sigue conjunto a la sociedad, que se refleja en la ignorancia o en la indiferencia. El cuerpo presente desea *no ser no mirado* por un espacio que lo envuelve cromáticamente y que no quiere mirarlo, dándole una atmósfera de indiferencia. Algo que puede afectar el punto de vista axiológico, pasional y cognitivo del observador mirante.

El título de la imagen *La muerte sale por el oriente*, el observador es modalizado por un *hacer-saber* sobre la presencia de un cuerpo muerto, construcción simbólica sin rasgos biológicos que representa la ausencia de varias mujeres. Es por eso por lo que la piel es reemplazada por un espejo, donde el reflejo expresa la huella como el “principio que permite captar la semiotización del mundo por medio de los cuerpos” (Fontanille, 2018, p. 218). Este cuerpo-espejo lleva consigo la percepción táctil y visual, que actúa como la carne en el cuerpo actante que “le permite resistir, contribuir a la acción transformadora de los estados de las cosas, también ser el centro de referencia de esa transformación” (Fontanille, 2018, p. 20). La mirada visibilizada en el espejo muestra dos materialidades, un cielo muy claro que impacta la mirada por el exceso y una naturaleza con más sombras unificada, de manchas verdes y negras, que hacen de las dos experiencias sensible un estado igualmente disfórico. Las líneas onduladas que le dan movimiento a la figura de entrada al agua, junto con el camino de las ramas, hacen ver al cuerpo mujer dirigiéndose hacia un occidente que saldrá del marco de visión del observador. La humanización de la figura se hace cuando el punto central de toda la imagen es ubicado en la zona del corazón, lugar de la vida, pero también de los sentimientos.

Respecto al estatus sociocultural, la imagen se ubica en la línea de documental, un tipo de fotografía que tiene la función de dar testimonio y visibilizar un hecho social (Guerrero, 2018). Al estar presente otras normas y propósitos comunicacionales en la construcción de la imagen, no

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

deja de poseer un carácter testimonial y posee un estatus artístico por la valoración que la fotografía asume en el dominio de los intercambios socioculturales y por la naturaleza de los espacios que es acogida (Dondero, 2011, 2016), reconocida y vinculada con la actividad del productor de artes visuales. Esta fotografía, desde que ha sido concebida y como ha sido divulgada, ha actuado como un documento del mundo (Sontag, 2011) porque captura y congela escenas de este para predicar algo que supera los límites de la mera transcripción de los objetos del *continuun* mundano. Es así como la fotografía documental “implica además un posicionamiento político, de forma que el valor histórico y antropológico de las imágenes se combina con la reflexión y crítica social” (Clemente-Fernández, Ferrer-Fernández y Martínez-Uña, 2018), pues las escenas capturadas son producidas por un enunciator-productor que busca a través del constructivo representacional hacer saber a un observador-enunciatario sobre algo acontecido y que acontece porque es recuperado por la tensión entre figura emergente y el fondo soleado que la figura central refleja en la propia constitución especular. Será el espectador de la imagen quien podrá aceptar o no el mensaje, por las disposiciones cognitivas y pasionales de recepción, pero que está invitado a dejarse llevar por unas guías composicionales de la misma para la producción de sentido.

**Tercera parte. Modelización de las estrategias en la fotografía del cuerpo femenino según  
artistas mujeres latinoamericanas**

## Capítulo X. Modelización de las estrategias

### 10.1. Sobre modelos y esquemas

En el capítulo final de este informe científico se exponen los resultados de la investigación a la manera de modelos o esquemas que abarcan los hallazgos encontrados con los análisis de cada una de las fotos de la muestra seleccionada, donde siete fotografías latinoamericanas representan el cuerpo femenino, con propuestas alternas a la representación tradicional creadas desde una mirada masculina. Si se recapitulan los objetivos de la investigación, se tiene que los análisis deben conducir a un modelo semiótico de la representación del cuerpo femenino en las fotografías, creadas por diferentes artistas contemporáneas latinoamericanas y expuestas en medios virtuales, durante los años 2010-2020. Esto implica, como ya se ha hecho, la serie de análisis expuestos en las páginas precedentes, desde dos componentes (*studium* y *punctum*), pero también conduce al establecimiento de esquemas y estrategias de acción en la divulgación de las fotografías de la muestra investigada en redes informáticas, considerados estas como escenas prácticas de visibilidad de las representaciones femeninas del cuerpo de la mujer. Esta última labor corresponde a la manera en que los objetos significantes (las fotografías) entran en circulación en interacciones intersubjetivas y producen respuestas de los usuarios, de modo que cada imagen despliega la acción semiótica, pero también la condensa, como expresa Fontanille (2016).

En la metodología de esta investigación se ha expresado, además, que esta pesquisa se sostiene en dos bases de la investigación cualitativo-interpretativa, a saber

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- a. el estudio de casos; estos son un conjunto constituido por casos particulares o cada una de las fotografías de la muestra, con el respectivo análisis ya expuesto y que demuestra la complejidad y pertinencia del objeto de estudio abordado,
- b. la teoría fundamentada, que busca encontrar y definir categorías teóricas que se obtienen del análisis de la información, pero tales resultados son comparados (Hammersley, 1989), para establecer coincidencias y divergencias que, en conjunto, permiten formular una teoría o modelo que trata del objeto estudiado y que, posiblemente, se puede postular como hipótesis de otros casos semejantes. Las proyecciones de la teoría (esquemas, modelo e ideas concernientes a lo analizado) se puede postular como hipótesis para falsear en estudios subsiguientes.

De este modo, este capítulo trata de la presentación de la teoría resultante de la investigación y tal logro, que debe ser verificado también con nuevas investigaciones, se expresa en modelos y esquemas contruidos con el metalenguaje de la semiótica. Aquí, precisamente, es importante tener presente que para Greimas y Courtés (1990) la representación trata de tres cosas fundamentales para las ciencias del lenguaje y del sentido. En primer lugar, el proceso por medio del cual algo está en lugar de otra cosa a la que representa; el análisis de ese signo (o conjunto signifiante) produce un modelo o representación científica de la cosa sometida a estudio, lo que es la segunda definición del término. La tercera acepción metalingüística de la representación, en semiótica, consiste en la construcción de un modelo que subsume los modelos de la segunda definición o un metamodelo que aglutina los hallazgos esenciales de modelos particulares que describen a objetos que, en la dinámica de la vida cotidiana, están en lugar de otras cosas que movilizan el sentido de los usuarios.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En términos generales, un esquema es una construcción cognitiva que ayuda a organizar y comprender determinada información y, usualmente, se asumen como modelos o algoritmos que sintetizan elementos esenciales y característicos de un algo que ha sido considerado, analizado o que debe ser sometido a estudio (en este caso, se tendría un esquema inicial modificable *a posteriori* de la consideración). En este orden de ideas, el esquema excluye aspectos poco pertinentes cuando se tiene como propósito establecer elementos concretos que hacen que algo sea identificable, diferenciable, comprensible y, en términos científicos, depurado de creencias prejuiciadas. En semiótica, el esquema ha tenido una larga trayectoria como problema de investigación teórica, pero, en suma, se asume como un patrón que expresa la organización del pensamiento o de una acción o fenómeno. De esto se desprende que el esquema puede abarcar ideas y preconcepciones de la cosa que describe o representa y que él mismo es perfectible.

Entre los esquemas semióticos más importantes están aquellos que describen estructuras de entidades discretas (por ejemplo, la relación entre la expresión y el contenido por un funtivo), procesos tratados como dispositivos afectivos, como es el caso del dispositivo pasional canónico, los programas narrativos de prueba y de búsqueda o el modelo de hibridaciones de magnitudes semióticas y el tipo cognitivo construido por Eco (1997). En todos los casos, los esquemas son estructuras que representan o se proponen como modelos de algo estudiado, incluso de la relación del sujeto analista frente a la cosa que considera, por lo que existen también esquemas de interacciones entre observadores y observados. Muchos de estos esquemas han sido empleados en los análisis expuestos en los capítulos precedentes. No puede ocultarse, sin embargo, que existen tensiones entre diversas corrientes de la semiótica que prefieren alguna terminología que otra al considerar que el esquema es un término que aludiría a problemas de definición no resueltos en la filosofía kantiana, específicamente en la comparación y diferenciación del esquema trascendental

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

y aquel de la intuición sensible, pero en las ciencias actuales esto se ha tratado de diversas formas y ha encontrado soluciones diversas, incluida la del tipo cognitivo de Eco (Rosales, 2003). En cualquier caso, en semiótica se asume como una formulación o modelo de un objeto significativo (o de aspectos de este) que resulta de experiencias concretas (sensaciones, percepciones y procesos cognitivos intrincados) y de procesos de aprendizaje en el seno de prácticas culturales.

Como el esquema es también un procedimiento general que permite al sujeto construir no importa que figuración reutilizable en otras circunstancias, o experiencias futuras, obra como modelo resultante y como guía de análisis del mismo objeto o de objetos semejantes, sin que necesariamente sean camisas de fuerza, dado que los esquemas deben tener la flexibilidad propia de los aprendizajes y la adaptabilidad de los modelos a los objetos que abarcan como descripciones de casos o de categorías de casos (Rosales, 2003). Si el esquema funciona como regla de algo es precisamente para que el analista no se convierta en esclavo de lo particular y porque la inteligencia tiene la capacidad de categorizar o de hacer equivalentes las cosas diferentes y, por esto, reagrupa los objetos y acontecimientos en clases o en un solo tipo de fenómenos (Eco, 2009). Esta actividad esquemática de modelización está orientada por un conjunto de instrucciones culturales, dado que tales construcciones cognitivas no nacen fuera de la cultura, como afirma Eco (1997, p. 251), o en un mundo dado de antemano (Mélich, 1998).

De este modo, esquematizar y modelizar son convergentes. La semiótica, como todas las ciencias, define un objeto de investigación. Este objeto se manifiesta de múltiples maneras y modos, así que lo que investiga una ciencia se hace a través de diversos casos, complejos por naturaleza. Cada ciencia, mientras va acumulando experiencias, construye modelos que describen los objetos que estudian y explican algunos de los procedimientos y dinámicas del objeto (sea en la organización interna, sea en relación con otros objetos o fenómenos). Por esto, las ciencias tienen

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

modelos consolidados que describen con eficiencia y eficacia a los diferentes objetos, haciendo abstracción de las particularidades de los casos. Es decir, estos modelos son generales y le corresponde a cada investigador hacer los ajustes o modificaciones en el modelo cuando el objeto o caso que investiga le demanda cosas que el modelo mismo no tiene. En este orden de ideas, cada ciencia construye modelos heurísticos, que son más o menos aceptados por la comunidad científica y esta misma, a través de diversas investigaciones, va demostrando los alcances de cada modelo (es decir, si funcionan, si realmente exponen lo que deben exponer, si se quedan cortos ante nuevos fenómenos, si la teoría que los soporta es insuficiente o si son falsos o criticables para construir mejores modelos, más eficientes y eficaces).

El modelo es, así, una representación, con metalenguaje de la disciplina, de los aspectos más generales de un objeto o fenómeno que el modelo o esquema describe. Esta descripción implica una teoría del objeto o cosa tratada y puede relacionar los procesos de producción o de manifestación de lo que describe. El modelo se vale de categorías, debe ser claro y suficientemente general, pero cuando se emplea para cada objeto específico aparecen las ventajas y limitaciones del modelo mismo, porque como sucede con una categoría (por ejemplo, *mamífero*), el modelo (que es general) puede no tener en consideración algún aspecto particular de un caso específico. Así, el modelo es una referencia probada por la ciencia que le sirve al analista para avanzar en la investigación y análisis de un objeto específico, pero el modelo no tiene todas las respuestas. Todo lo contrario, el modelo es una base del estudio, pero este, el estudio, puede demostrar limitaciones del modelo y se diría entonces que el objeto que puntualmente se analiza demuestra que el modelo debe ser mejorado, transformado, etc.

Rosales (2006) ha llevado estas definiciones a dos elaboraciones importantes. La primera consiste en ubicar estas tres formas de representación en la tensión entre vida cotidiana y el estudio

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

científico de esta, para lo cual recurre a las tesis de Lotman sobre la semiótica de la cultura. De este modo resulta el siguiente modelo. Este esquema se basa en tres elementos de la semiótica. El primero de ellos es la representación, con las definiciones ya planteadas arriba y propuestas por Greimas y Courtés. Pero Lotman ha establecido que existen espacios de representaciones con las que las personas, en el devenir de la vida cotidiana, expresan cómo siente y percibe el mundo en que viven y esto es lo que Rosales ha considerado como las descripciones que las personas hacen del entorno sociocultural a partir de la experiencia personal, corpórea, lo que corresponde a un modo de captación individual, hedónica o sensible del mundo (Fontanille, 2001; Eco, 1997), semejante a la que expresan los sujetos líricos de la poesía que exponen el modo de padecer eso que les hace predicar en la obra poética. Estas captaciones cognitivas del mundo son el tercer elemento correlacionado en el modelo precedente y la siguiente figura (figura 22).

**Figura 20.** *Tipos de descripciones de la cultura (Rosales, 2006, p. 124)*

CATEGORÍA DE DISCURSO	SUBCATEGORÍAS DE DISCURSOS
<p><b>Metarrepresentaciones y metadescripciones</b> <i>Racionalidad técnica o informática</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Discurso metarrepresentativo: científico y textos-códigos de la cultura.</li> <li>-Discurso metadescriptivo: producciones académicas, banalización de discursos metarrepresentativos, etc..</li> </ul>
<p><b>Descripciones cotidianas de la cultura</b> <i>Racionalidad mítica (sentido común) y hedónica (íntima)</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Descripciones de la globalidad y de rasgos de la cultura de sí (y de la cultura de otros).</li> <li>-Descripciones de prácticas culturales concretas que tratan de experiencias personales del actor social.</li> </ul>

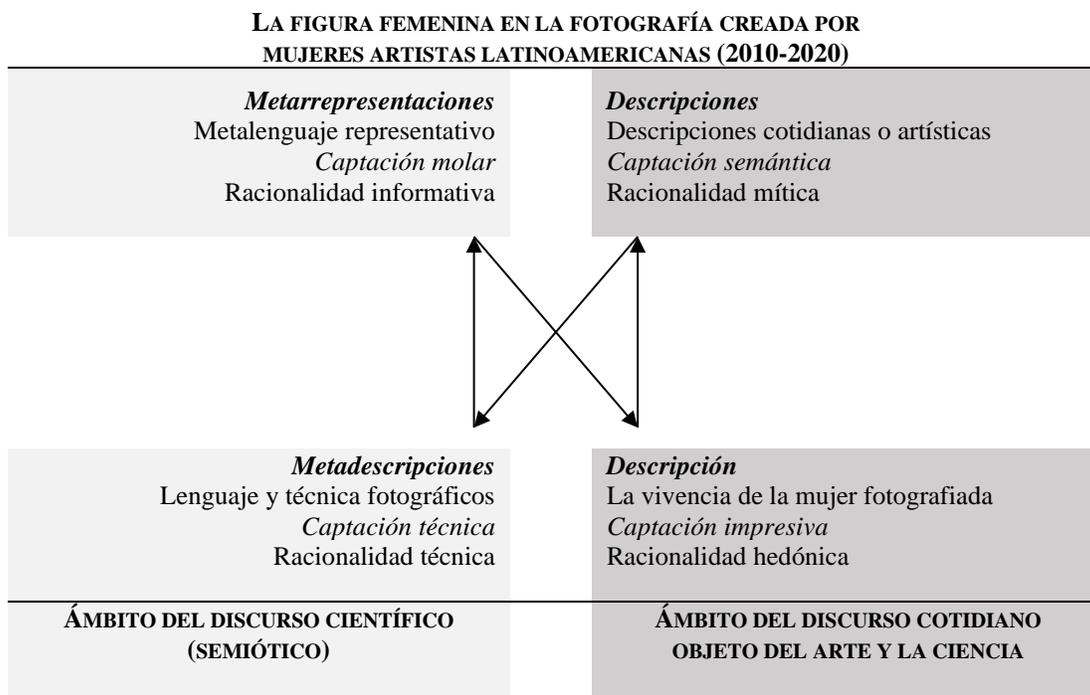
Pero estas experiencias individuales no están fuera del ámbito cultural, como Eco afirma que se producen los esquemas o tipos cognitivos. Así que las representaciones compartidas en el ámbito social son las convenciones que, por sentido común, elaboran los miembros de la cultura y que Rosales denomina con la categoría descripciones de la globalidad y de rasgos de la cultura de sí (y de la cultura de otros). Como corresponde a este tipo de experiencias compartidas la captación cognitiva que corresponde es la racionalidad mítica, según Eco, o la captación semántica, con cierta consolidación en la praxis enunciativa, según Fontanille. El semiotista venezolano, luego de establecer estas tres correlaciones para un ámbito denominado *descripciones cotidianas de la cultura*, señala otras dos formas de representación propias del discurso científico que analiza estas producciones del mundo de la vida (descripciones cotidianas) y construye modelos de cada objeto particular o el discurso metadescriptivo de objetos particulares investigados y que arroja los propios modelos a posterior del análisis; estos responden a racionalidad y captación técnicas, por las implicaciones del metalenguaje, procedimientos científicos o especializados del arte, etc.

La construcción de los modelos científicos en los que convergen los hallazgos de estas metadescripciones son las meta-representaciones de los fenómenos de sentido, de la cultura o de prácticas significantes y, aquí, el metalenguaje es más complejo, se somete a la crítica y los resultados se producen por una captación cognitiva informativa, en los términos de Fontanille, o molar, en la propuesta semiótico-cognitiva de Eco. El entrecruzamiento de estas tres operaciones (tipo de representación, de captación y de racionalidad o captación cognitiva) son esquematizadas por el mismo Rosales en un cuadrado semiótico que se ha ajustado a los intereses de esta

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

investigación; para esto, se ha reemplazado el concepto de cultura del esquema original por el de imagen femenina, específicamente en la fotografía de artistas mujeres.

En la tabla (figura 23) se ubican, en la zona de la derecha del lector los modos de sentir, percibir y enunciar el cuerpo femenino desde experiencias personales y en el marco del sentido común. Estas construcciones y representaciones son retomadas por las artistas que, con procedimientos técnicos producen un discurso visual que, al tiempo, es analizado por la semiótica a través de procesos precisos. Aquí existe una convergencia entre la mirada del semiotista que analiza las fotografías y la mirada metacognitiva de la fotógrafa que no se limita a la reproducción de la sensibilidad propia o ajena (vivencia personal con captación hedónica) o de los significados convencionales y de sentido común (captación semántica, compartida socialmente, a veces sin posicionamiento crítico). Por el contrario, la fotógrafa o artista mujer toma postura crítica, sin renunciar a la propia sensibilidad y a la comprensión de la dimensión de valores acumulados en la cultura, para producir un objeto signifiante visual que está organizado de tal suerte que recupera y cuestiona los saberes cotidianos y las sensibilidades personales que, por el modo de construcción de cada fotografía, conllevan al mirante a una lectura diferente de eso que ya está en la cultura, a saber, los modos de representar la feminidad.

**Figura 21.** Tipología de descripciones de la muestra investigada

## 10.2. Modelo de la estrategia de visibilidad de la mujer en la fotografía

La artista fotógrafa se nutre de la cultura (captación semántica) y de experiencias personales (captación hedónica), pero con un saber hacer profesional, específico, a veces en equipos de trabajo, como hace Juliana Ladrón de Guevara, elabora, con sobrados procedimientos técnicos, propios del lenguaje y enunciación fotográfica, una predicación fotográfica fija, crítica que oscila entre arte testimonio, entre la recuperación de la tradición y el cuestionamiento de esta. De esta convergencia entre creación artística e investigación semiótica se desprenden otros esquemas o modelizaciones que se presentan en este capítulo, pero es procedente reconocer un primer esquema correspondiente a la representación de la mujer en la fotografía de estas artistas

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

latinoamericanas, a saber *representaciones cotidianas* → *representación alternativa* → *extrañamiento y reivindicación humana*.

Este esquema articula los modos de ver y de representar el cuerpo femenino por las siete artistas en las fotografías analizadas. Así, estas propuestas exponen un modo de ver a la mujer en la vida cultural latinoamericana que se ha evidenciado con los análisis de las fotografías en los capítulos precedentes. Las artistas muestran creativamente, en algunos casos, modos convencionales de concebir a la mujer y el cuerpo de esta, con lo que manifiestan una mirada crítica del cuerpo humano estereotipado por prácticas culturales impuestas e institucionalizadas. *Tierno cilicio* expone el cuerpo de la mujer ama de casa como objeto de hogar, en oposición a las tradicionales representaciones de la mujer feliz al servicio del hogar, donde los niños, el esposo, además de los objetos que posee, como los electrodomésticos, hacen parte de la realización de toda mujer. El caso de la construcción moral sobre estos cuerpos que se disputan entre lo sagrado y lo profano, donde Ladrón de Guevara quiebra con la dicotomía axiológica para plantear una mirada de mujer libre de estos prejuicios. Como menciona Pinkel (2003), estas representaciones cuestionan las condiciones sociales de la mujer como sujeto pasivo y obediente, además de las prácticas hegemónicas que han alineado a la mujer de la propia corporalidad.

En segundo término, la representación de la corporalidad femenina que ellas exponen evidencia lo terrible e inhumano que ha suscitado para las mujeres poseer dichos cuerpos. En este sentido, el trabajo de las mexicanas Victoria Razo y Sonia Madrigal utilizan el discurso fotográfico documental y artístico para exponer cómo el ser mujer va más allá de una constitución biológica o sexual, pues este determina paradigmas de violencia, estigmatización, miedo, sanción, prácticas deshumanizantes como la persecución a las mal llamadas brujas o la violencia contra ellas, tipificado inicialmente como crímenes pasionales, y que a partir de las luchas y denuncias de varias

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mujeres actualmente se ha designado como feminicidio. Pero esta violencia física también se hace evidente en esa *representación alternativa* que Victoria Holguín hace sobre los vientres post parto, para mostrar y empoderar a la mujer sobre el propio cuerpo, que acepta las transformaciones corporales, pues como dice Butler “el cuerpo es aquello que puede ocupar la norma en una miríada de formas, que puede exceder la norma, volver a dibujar la norma y exponer la posibilidad de la transformación de realidades a las cuales creíamos estar confinados” (2006, pp. 206- 207), para responder a la imposición social, cultural, consumista sobre el deber-ser estético de estar en cuerpo de mujer.

Es así que el tercer nivel del esquema propone un extrañamiento y una búsqueda de alternativa que dé a la mujer una dimensión humana, observable en todas las fotografías de la muestra, pues aunque tomen recursos artísticos de la representación tradicional de la mujer como el desnudo, los objetos significantes mostraron que más allá de la técnica y el conocimiento de cada fotógrafa, este recurso se utiliza como estrategia retórica en la representación del cuerpo de mujer, donde cada propuesta, con estilo artístico personal, que recupera esa racionalidad hedónica (íntima) de la propia corporalidad, a la vez hace parte de una racionalidad colectiva femenina (mítica) que comparten las artistas latinoamericanas para hacer visible el cuerpo de las mujeres.

### **10.3. Modelo de procedimiento de análisis de la fotografía**

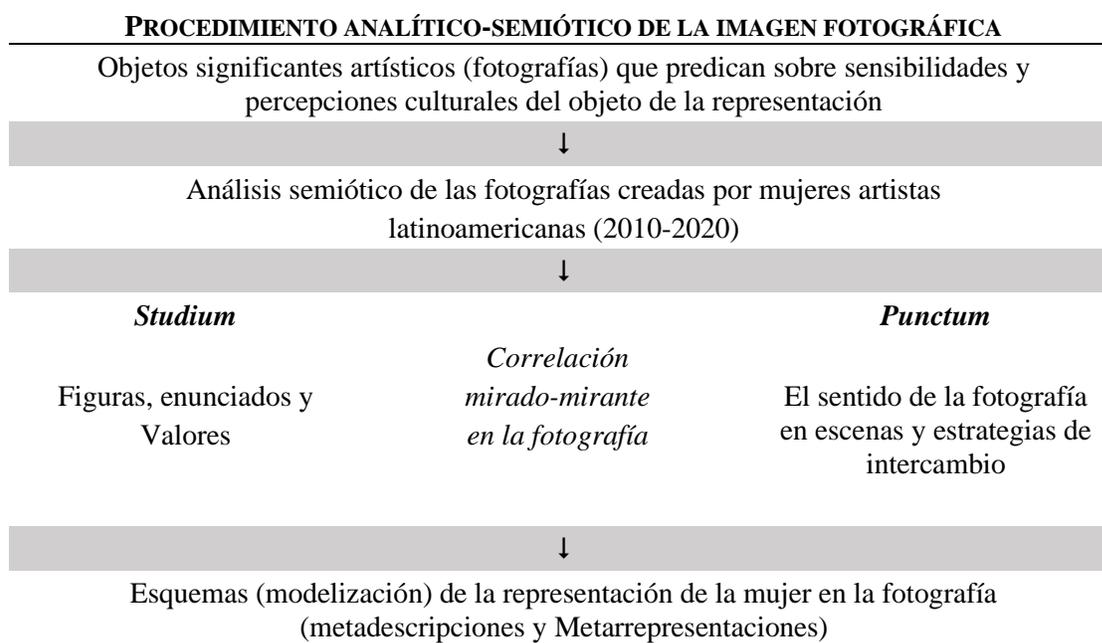
El procedimiento de análisis semiótico empleado en esta investigación para abordar cada fotografía es un quehacer metadescriptivo de cada una de las siete imágenes consideradas, pero el esquema precedente correspondería a una generalidad de procedimiento de producción y manifestación semiótica que podría valer como meta-representación. Si se reconsidera este

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

parámetro de análisis, expuesto al final del segundo capítulo de este informe y se relaciona con lo enunciado en este apartado se puede recuperar el mismo procedimiento de análisis que, en términos generales, sería un logro de esta pesquisa científica.

Para comprender y modelizar una muestra tan compleja, que aparentemente tenían un punto en común al ser retratos de cuerpos femeninos en diferentes escenas enunciativas (que planteaban una retórica visual diferente a la realizada en el arte tradicional), fue necesario analizar cada imagen con los recursos de la semiótica visual y encontrar cómo cada fotógrafa integraba un lenguaje universal, como era el hacer fotográfico, para llevarlo a una creación particular, que exponía temas biológicos, sociales, políticos, religiosos, etc.

**Figura 22.** *Modelo de análisis semiótico fotográfico*



Estas representaciones fotográficas plantean discursos diversos de la corporalidad femenina, pero son convergentes frente a los planteamientos de estar en estos cuerpos. En este

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sentido, el modelo de análisis semiótico fotográfico (figura 24) establece los niveles que se abordaron para el estudio de la muestra. Como se ha mencionado, las siete fotografías son una muestra del arte latinoamericano hecho por mujeres, desde una mirada femenina y feministas, que desde el género retrato, autorretrato y documental representan el cuerpo femenino, desde aspectos éticos, estéticos, biológicos, sociales y políticos. La fotografía como recurso artístico es adoptada por las artistas, para tomar este objeto mediador significativo como práctica de un discurso que reivindica el cuerpo femenino como un constructo sensible, al crear y visibilizar otros modos de representación de esta corporalidad.

Sobre este aspecto, el análisis semiótico de las fotografías creadas por mujeres tomó el objeto significativo para analizarlo como texto visual y que hace parte de las manifestaciones de una cultura, desde los sujetos que los producen hasta aquellos que los observan y aprueban o no. Esto llevó a dos regímenes diferentes del análisis semiótico, para comprender como “en el reencuentro con la fotografía y la aventura que produce adviene en el acto de la mirada” (Dondero, 2011, p. 75) que conforman el *studium* donde se analizó la morfología del objeto desde las figuras, la composición, enunciados y valores, para llevarlo al nivel del *punctum* como el momento de la comprensión sobre las fotografías como productoras de sentido, que hace parte de unas escenas de intercambio y que se definen en un ethos cultural particular. Luego de estos análisis se retoma el modelo sobre los Tipos de descripciones de la cultura (Rosales, 2006) para proponer el esquema de la representación de la mujer en la fotografía en el que se concibió representado en la figura 23. En este último nivel se puede observar los tipos de metarrepresentaciones y metadescripciones que han llevado a las artistas a confrontar la propia corporalidad como un estado disfórico, para buscar alternativas de representaciones que hablen del propio sentir, pero que también denuncie ciertas prácticas legitimadas en la cultura desde los discursos científicos, religiosos o legislativos; y

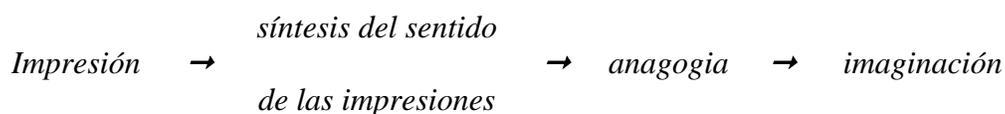
## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

también sobre la identidad de la mujer y el papel en la sociedad (discurso metadescriptivo), como la banalización del discurso científico sobre la sexualidad femenina.

#### 10.4. Esquema del gesto fotográfico femenino

El cuerpo humano siente la realidad mundana, la percibe y construye una sintaxis expresiva; esta coincide muchas veces con coordenadas culturales que se constituyen en expectativas del cómo proceder discursivamente. Pero en las construcciones puede suceder que el sujeto de la creación expresiva sienta que el orden establecido no expresa modos de sentir y de percibir, de inteligir y cuestionar la realidad como él lo hace a partir de experiencias personales. Esto lo conduce a nuevas construcciones que rompen con el hilo de la praxis enunciativa, que Fontanille (2021) expresa con el esquema de la intuición sensible:

**Figura 23.** *Esquema de la intuición sensible. Fontanille (2021)*



La *intuición sensible*, desde la tradición kantiana, es la vivencia corporal (sentir que conduce al percibir) que está en la base del desencadenamiento de un significado con el que se comprende lo padecido por el cuerpo vivo del yo. Por ejemplo, respirar y sentir un aroma diferente activa procesos cognitivos sobre qué es ese olor sentido que, al ser identificado o relacionado con algo, pasa a ser una percepción, categorizada por la inteligencia o el espíritu del yo que ha sido

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

afectado en la corporeidad que posee. Esta intuición es, en la tradición semiótica, el contacto de la organicidad del cuerpo con algo que lo estimula o moviliza, sea desde la intercepción o la exterocepción o la propiocepción del cuerpo propio en relación enactiva con el entorno (Fontanille, 2001). Lo sentido es dotado de sentido a partir de esquemas en la memoria, o los tipos cognitivos, pero el yo que siente puede verse, por sí mismo, convocado a interrogarse sobre el significado de sensaciones que no coinciden con parámetros ya dados o porque, por la novedad, la diferencia, por circunstancias inusitadas, etc., y quiere y debe reformular el esquema o modelo mental de referencia con que dota de significado a eso sentido.

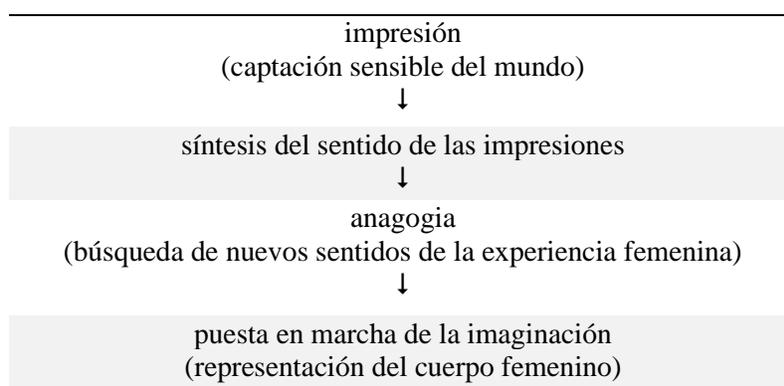
Esta especie de abducción, o de búsqueda de una nueva dirección para valorar y dar sentido a la nueva sensación o para modificar el significado de esta implica esfuerzos complejos, desde el cuerpo vivo afectado a la necesidad de imaginar otro espíritu de lo sentido, de lo leído, de lo captado. En el esquema precedente, propuesto por Fontanille, la impresión corresponde a la captación sensible del mundo y de sí mismo como corporeidad viva; la síntesis, al modo de procesamiento que el sujeto sensible realiza de esa impresión y la anagogía es la búsqueda de una explicación o sentido “escondido” de lo sentido (impresión) que no es dado por el consolidado horizonte cultural de intelección de la experiencia. Esto lleva al sujeto sensible a imaginar modos alternativos de interpretar lo experimentado y a producir nuevos enunciados que expresen esto. Esta anagogía resuelve inconsistencias, desde el espíritu creativo, entre la experiencia corporal asumida desde una *ratio facilis* y la construcción de sentidos diferenciados que surgen de la agitación experimentada por el cuerpo o una abducción coincidente con la *ratio difficilis*.

En los hallazgos de los análisis precedentes de las siete fotografías se pueden establecer cómo el esquema de la intuición sensible, por procesos perceptivos concretos, determina una práctica artística que visibiliza la experiencia sensible, inhabitual en los estereotipos culturales, de

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

habitar un cuerpo de mujer. Es en esta construcción de sentido donde las artistas, en el desajuste entre el cuerpo que se impone y en el que habitan, experimentan un extrañamiento frente a la manera en que el entorno sociocultural les da los parámetros de lectura de ellas. Así que se ven impelidas a proponerse de otro modo, desde la base de las experiencias vitales como mujeres en el mundo. Al intentar sintetizar la panoplia sensorial, descubren que es necesaria una anagogía y, luego, una nueva producción que la manifieste, para lo que se deben recurrir a los recursos de la imaginación que, reorganizados, resultan en formas composicionales, expresivas, etc. En este orden de ideas, el esquema puede llevarse al mundo de las fotografías analizadas así

**Figura 24.** *Esquema de la intuición sensible*<sup>10</sup>



Cuando las artistas toman como tema de creación la representación de la propia corporalidad o la de las congéneres ofrecen otras formas y miradas del cuerpo femenino. Lo oculto, negado, invisibilizado o impuesto a través del arte tradicional es cuestionado en estas

<sup>10</sup> El esquema no debe entenderse como una jerarquía de niveles, dado el modo de presentación, sino como un proceso o una sintaxis que se lee como progresión, de izquierda a derecha; el primer término del algoritmo (en este caso, “impresión”, corresponde al primer momento que, leído en trayectoria horizontal, estaría ubicado a la izquierda del lector, mientras que “puesta en marcha de la imaginación” estaría en el extremo derecho de una secuencia lineal).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

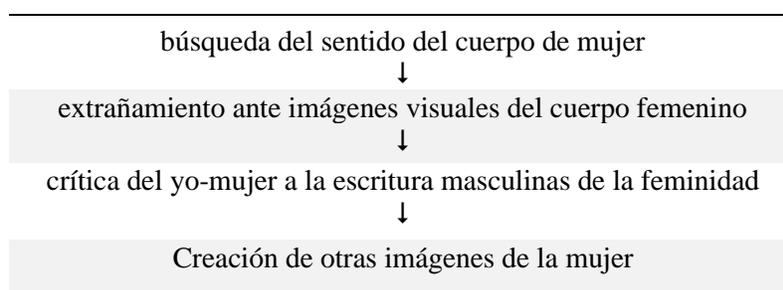
representaciones que salen a luz en el quehacer artístico femenino en el siglo XXI. El esquema de la intuición sensible (Fontanille, 2021) puesto en relación con la experiencia de las mujeres artistas sobre las obras que estas realizan se puede pensar en dos momentos sustanciales que finalmente las llevaron a alcanzar el último nivel del modelo. Como sujetos productores de sentidos, las mujeres han enfrentado históricamente las condiciones que la cultura y la sociedad han impuesto sobre el deber ser de estar en cuerpo de mujer. Los cambios corporales, la violencia, la estigmatización, la sanción han determinado el rol de la propia existencia, así, esa captación sensible del mundo (impresión) estaba designada por las contradicciones entre el cuerpo idealizado frente al cuerpo vivenciado. Las mujeres como sujetos del mundo aprendieron a procesar la experiencia sensible como una forma de ocultamiento y alienación frente a la propia corporalidad para responder a la mirada impuesta del mundo hegemónico. Sin embargo, ese malestar de estar y sentir un cuerpo que no respondía a los designios sociales, culturales, religiosos, etc., hizo que ellas empezaran a plantear y visibilizar las experiencias corporales a través de la literatura, la academia o las expresiones artísticas visuales. Y es en esa búsqueda de explicación de sentido (anagogía) que ellas empezaron a encontrar respuestas sobre la propia construcción de sentido como sujetos habitantes de un cuerpo particular, que se les había impuesto como extraño y en algunos casos como ajeno (es el caso de las mujeres que se venden o la obligación de continuar con un embarazo no deseado).

Dentro de esta búsqueda de sentido la cámara fotográfica ha desempeñado un papel importante en las producciones de las artistas, como se mencionó en el primer capítulo. Con la invención del aparato técnico se habló de la democratización del arte (Sontag, 2011), no obstante, el acceso al mundo museístico, de galerías o festivales de arte seguía siendo cooptado por la presencia esencialmente masculina, inclusive en las prácticas fotográficas. Así, estos modos

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

alternativos de captación del mundo sensible en que las artistas a partir de la segunda mitad del siglo XX empezaron a crear obras que cuestionaban la representación del cuerpo femenino tuvo mayor posibilidad con el descubrimiento de la cámara digital y las prácticas de divulgación en el ciberespacio. Esta relación lleva al asunto de la cámara fotográfica como extensión del ojo femenino que hace una etnología de la sensibilidad, la percepción del mundo y del ethos cultural cuestionable desde la condición de ser mujer para sentir, percibir, conocer y participar intersubjetivamente. De aquí se desprende el esquema

**Figura 25.** *Esquema producción fotográfica del cuerpo femenino*



Esta posibilidad de manifestación discursiva de la mujer, en la praxis enunciativa de la cultura, se debe a la urgencia de lo digital en las prácticas artísticas contemporáneas. La cámara fotográfica digital ha favorecido los procesos de producción artística por medio de las posibilidades que esta ofrece, desde el momento de la toma hasta la fase de posproducción. Dentro de los análisis de la muestra se pudo observar que, en cuanto a los procedimientos técnicos, los programas de manipulación de las imágenes son utilizados por las artistas como herramienta para mejorar y componer la imagen desde la intencionalidad que ellas buscan lograr. En el caso de Tabata Roja, la artista hace capturas iniciales con una cámara análoga para luego digitalizar la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

impresión y manipularla, como en el caso del autorretrato de la muestra que modificó los colores de la escena enunciada.

Otro punto por resaltar es la economía de la producción con la cámara como recurso etnográfico en la sociedad contemporánea, donde el desplazamiento con la cámara digital posibilita el trabajo constante de captura de los temas de interés de las fotógrafas al participar en actividades de movilizaciones feministas en las que ellas pueden compartir sus archivos en las redes sociales. Dentro de la muestra este ejemplo se puede ver en la obra de la mexicana Victoria Razo, sin embargo, al indagar en las páginas de las otras artistas, se observaron fotografías de contenido similar en Tabata Roja, Victoria Holguín y Juliana Ladrón de Guevara, donde ellas asisten con las cámaras a escenarios de actuación de las mujeres, que al hacer visibles en las redes y páginas personales, hacen parte del colectivo que busca reivindicar los derechos de las mujeres, no solo desde la visibilización de las imágenes, también desde los discursos con que acompañan la descripción de éstas. En el caso de Sonia Madrigal, la cámara hace parte de un instrumento de realización artístico activista en el que la mexicana interviene y registra espacios en que fueron perpetrados asesinatos a mujeres (feminicidio).

Igualmente, se resalta la cámara como posibilidad de acceso íntimo, donde las artistas a través del retrato y el autorretrato exploran la corporalidad femenina abordando temas como el desnudo, la menstruación o la condición biológica. Visibilizar aquellas experiencias propias de esta corporalidad hace que las artistas, antes de hacer una imagen de divulgación pública, elabore un testimonio autobiográfico de reconocimiento y reconciliación con la propia corporalidad. Si se observa la obra de Tabata Roja, el autorretrato ha sido el tema principal de exploración, a través del desnudo, la artista mexicana busca empoderar una imagen de mujer con una identidad homosexual que reivindica los derechos y deseos de este colectivo de mujeres. Ana Espinal, por

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

ejemplo, explora como Roja el autorretrato, exponiendo una problemática social y biológica como es la menstruación, tema tabú que en muchas culturas ha significado la estigmatización y discriminación de las mujeres<sup>11</sup>.

La posibilidad de acceso a un mundo diverso de observadores, entre otros aspectos, ha logrado que las artistas circulen sus obras a través del ciberespacio utilizando las redes sociales o las páginas de creación propia. Así la experiencia de visibilización de los trabajos va más allá de la escena del público especializado en el arte y converge a diferentes lectores de las obras, que aceptan o rechazan este tipo de representaciones. Sin embargo, aunque se puede hablar que quienes siguen este tipo de obras son sujetos que se identifican con estas prácticas, la circulación y visibilización de este tipo de representación corporal posibilita el intercambio entre pares de la escena artística femenina en diferentes lugares del planeta. Este último planteamiento se pudo observar por medio del rastreo sobre la producción de cada artista y también de las intervenciones de quienes observan los trabajos de estas en los espacios exhibidos.

Finalmente, estas prácticas fotográficas se convergen entre la sincronía de oficios, que van desde lo artístico, periodístico, documentalista y en algunos casos activista. Este último ejemplo se observó en la obra de Sonia Madrigal que utiliza la fotografía como mapeo de las zonas de violencia contra las mujeres en el oriente del estado de México que se sustenta con la intervención de los espacios con los cuerpos-espejos, para hacer una práctica *in situ*, en el que la comunidad participa como visibilización y memoria, para posteriormente registrar con la cámara y hacer conocer esta problemática más allá de las fronteras de los hechos feminicidas, por la posibilidad que ofrece el objeto digital de ser subido al ciber espacio.

---

<sup>11</sup> Para ampliar sobre este tema se puede ver el documental “La caja de Pandora” disponible en el canal DW (<https://www.dw.com/es/la-caja-de-pandora-el-tab%C3%BA-de-la-menstruaci%C3%B3n/a-59136909>).

### 10.5. Esquema de la narración de la intimidad femenina

La cámara y la imagen visual fija muestran usualmente la intimidad social, psicológica y corporal de la mujer desde la mirada, muchas veces impúdica, del hombre. Pero si el acceso a la intimidad se hace desde la sensibilidad y percepción femenina se va a una puesta en escena de la imagen, como la fotografía *Tierno cilicio* que retrata el cuerpo de una mujer semidesnuda en que se apoyan objetos del hogar, pero fuera de la escena normal de un hogar para explorar un espacio simbólico árido, que connota (con postura corporal, alianza, plancha, ocultamiento del rostro) el cilicio que para las mujeres casadas representa la vida en el hogar. La fotografía también entra en relación con la intimidad al exponer un cuerpo desnudo, propio o ajeno, la menstruación, etc., lo que es un camino para entrar en diálogo con el observador de cada imagen, específicamente con las mujeres, para pensar la dimensión biológica, simbólica y dinámica del cuerpo sujeto, como sucede en las fotografías analizadas.

Cuando las artistas crean representaciones corporales que muestran el estar y sentir en cuerpo de mujer, éstas exploran diferentes gramáticas visuales, que, con los recursos técnicos de la fotografía, proponen estrategias artísticas para entregar el mensaje connotado como un cuerpo de mujer que es sujeto (no es cosa) o que es tratado como cosa como teatralización u ostentación para criticar tal procedimiento de dominio patriarcal o en la praxis cultural consolidada, como se observa en el retrato *Tierno cilicio*. Del mismo modo, estas representaciones son una crítica a las imposiciones estéticas que a través de la imagen, sustentada desde los medios de comunicación o la industria cosmética, han impuesto una corporeidad que desconoce la realidad biológica de muchas mujer, mostrado en la obra *Propio*, de Victoria Holguín, pues “el triunfo estético de lo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

femenino contribuyó a reforzar el estereotipo frágil y pasivo, de la mujer inferior en mentalidad, condenada a la dependencia con respecto a los hombres” (Lipovetsky, 2007, p. 115), y es desde esta perspectiva que las artistas han empezado a retratar mujeres gordas, delgadas, con marcas en la piel, adultas, etc.

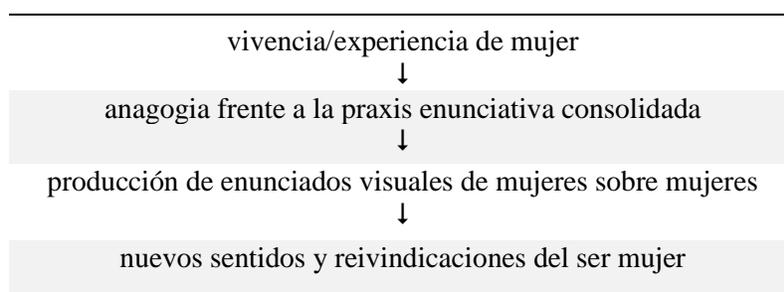
Estas fotografías son una puesta en escena creativa que interroga al observador sobre los elementos que enuncia para darle un estatus creativo que consolida una firma estilística de la artista. Como lo explica Dondero (2016) “lo que está prohibido en el arte es lo ya hecho y lo ya conocido. La gramática de la imagen depende de usos locales, pertenecientes a diferentes estados, marcos sociales e interpretativos de la imagen” (p. 244) lo que sugiere que en el análisis de una imagen artística se debe buscar cómo se ha configurado el espacio visual. Al utilizar las técnicas de composición que ofrece el hacer fotográfico, como la utilización de los diferentes planos de encuadre, primer plano, plano general, etc., las artistas han explorado el retrato femenino como forma de hacer ver aquello que se ha ocultado, manipulado o mejorado, como las “imperfecciones” corporales. Ellas han retomado también el desnudo para interpelar la mirada del observador con valores que superan la contemplación pornográfica masculina, como en el *Autorretrato*, de Tabata Roja o en la fotografía *Ni santa ni puta*. La elección de la imagen en presentación a color o blanco/negro es otra estrategia sobre el dramatismo que enuncian las imágenes, como lo puede ser el color (rojo) en la flor de *Una parte de mí*, o el manejo de la luz en la fotografía blanco/negro *Tierno cilicio* para eliminar las sombras, para cuestionar cómo el cuerpo-sujeto se ha concebido como un cuerpo-objeto.

Estas fotografías son un trabajo en que se ostenta el cuerpo de mujer, pero haciendo visibles aspectos y modos de ser ocultados por otras prácticas enunciativas, como la publicidad, la pornografía o la condescendencia. Este caso está presente en dos de las fotografías de la muestra,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

*Ni santa ni puta* y *Autorretrato*, donde los cuerpos desnudos miran directamente al observador, pero que también lo interroga sobre el cómo se debe mirar la desnudez para la “descolonización del cuerpo femenino y exploración de la sexualidad femenina y el erotismo desde la perspectiva de la mujer” (Nead, 1998, p. 107), como lo ha hecho Tabata Roja a través del autorretrato de desnudo. Además de esa exploración erótica de mirar el cuerpo femenino desde la mirada de la mujer, también hay una crítica a la pasividad con que la mujer ha sido objeto de la mirada de la propia desnudez, para liberarlo de prejuicios, por lo que las artistas cuestionan y proponen otras formas de concebir la propia corporalidad, como algo plural, que se transforma y que no responde a las reglas establecidas cultural y socialmente. Esta visibilidad del cuerpo femenino, desde las vivencias que cada artista plasma en las obras analizadas, de sentir y habitar cuerpo de mujer, se expone en el siguiente esquema

**Figura 26.** *Esquema de visibilidad del cuerpo femenino tratado por artistas latinoamericanas*



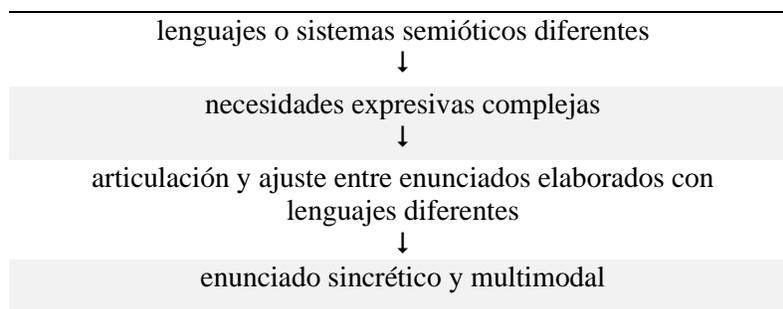
El esquema de la figura 28 sintetiza los planteamientos anteriores para entender como el punto de partida de las artistas en la visibilización de la corporalidad de las mujeres son las propias vivencias de habitar estos cuerpos. Esto las lleva a buscar una explicación o sentido que se presenta como una forma de extrañamiento de la propia corporalidad desde la mirada de los regímenes

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

establecidos, para encontrar y semantizar el cuerpo desde una producción artística que ofrece temas del cuerpo de mujer que no habían sido tratados en el arte tradicional. Esto se hace con el fin de superar la simple realización de un arte contemplativo expositivo y pasar a un arte que hable y reivindique a las mujeres, a través de lo visible, de la denuncia, de la desnaturalización de las prácticas y creaciones visuales arquetípicas o estereotipadas.

### **10.6. Esquema de la intersemiotividad**

En las convergencias de la muestra analizada, dos casos exponen imágenes sincréticas porque en el mismo enunciado, en este caso visual, convergen sistemas de significación diferentes, incluso con diferenciados modos de construcción sintáctica. Esta interacción de códigos, habitualmente llamada multimodal (esta alude a los objetos semióticos captados por diferentes órganos sensoriales del cuerpo, como un audiovisual), implica que el enunciado realizado con un sistema acoge a otro o ambos (o más) se adecuan para la construcción congruente. Tal fenómeno es una forma de hibridación de lenguajes que está presente en la fotografía de Victoria Razo y la de Juliana Ladrón de Guevara, que responde a la necesidad doble de narrar visualmente lo que las mujeres retratadas narran con el modo de posar, de existir, de participar socialmente. Esta complejidad se puede representar con el esquema

**Figura 27.** *Esquema de la intersemiotividad o articulación sincrética*

Estas producciones se ponen en circulación en un universo cultural contemporáneo digital, que cuenta con recursos tecnológicos de producción y divulgación de los cuales también las mujeres se han apropiado, hasta convertirse en parámetros de referencia en la construcción de discursos en internet, más en el mundo del arte. La danza, la literatura, el performance, el *happening*, la música, las artes plásticas, el video, la fotografía, entre otros, son los diferentes lenguajes artísticos que en una especie de sincretismo se complementan para llevar el mensaje connotado. En el caso de las dos fotografías tratadas como discursos multimodales se advierte cómo estas se presentan como hibridaciones entre la representación visual del cuerpo y las palabras escritas, que son capturadas en la imagen. Ambas, imagen y palabra, “enuncian elementos cognitivos y axiológicos de las formas de vida en que se producen, están presentes diversas formas expresivas de actores sociales” (Rosales, 2012, p. 166). La fotografía *Ni santa ni puta* presenta una caligrafía ordenada, con formas del *lettering*, apoyada por el saber de un artista gráfico, para crear un texto intencional que combina la letra gótica con la elaboración de grafemas con estencil. Esto relaciona los valores en la escritura entre lo convencional (gótico) y lo alternativo o marginal (estencil). Contrario a los escritos en la fotografía de Victoria Razo, tanto en el torso del cuerpo central como en la pancarta de la figura de la derecha, que juegan con el manejo de las letras

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mayúsculas y minúsculas, todas hechas con pincel y a mano alzada, para resaltar ciertas palabras dentro del mensaje, pero sin las propiedades de una escritura fuertemente caligráfica.

No obstante, estas representaciones visuales sincréticas buscan, en el observador, a través del lenguaje escrito, exponer una problemática que afecte a un observador sensible y, sobre todo, cognitivo. La estrategia de la decisión caligráfica convoca a un lector competente sobre el mensaje escrito tratado como objeto significante integrado como constituyente de uno mayor. El lector que entienda el mensaje escrito podrá, con el significado de este, orientar la dación de significado a los cuerpos que se enuncian y a la situación enunciada o narrada. Del mismo modo, este sincretismo en las dos fotografías utiliza el cuerpo, específicamente el torso desnudo femenino, como estrategia de focalización del cuerpo tabú, con los pechos descubiertos, para atraer la mirada hacia el mensaje escrito. La conducción (agogía) del mensaje para visibilizar problemáticas sociales (morales y políticas) hacen que el cuerpo se convierta en el soporte, pero también en la herramienta de manipulación que *hace-saber* al observador que está modalizado por un *no poder-no mirar*.

La fotografía *Ni santa ni puta*, como lenguaje sincrético, busca un desajuste entre un observador cognitivo, que hace parte de un régimen social que ha valorado a la mujer entre estas dos dicotomías (santa, puta) para proponerle otra forma de valorar la corporalidad femenina, especialmente aquella que se exhibe desnuda. En esta imagen el cuerpo y la palabra escrita son planteados en una imagen íntima, cuando la figura mira directamente al destinatario. En contraposición, el torso desnudo de la protesta se hace público y el mensaje escrito busca llegar a más personas, quienes participan en las protestas, quienes presencian las marchas y quienes ven la imagen al ser publicada, pero en un grado impersonal cuando el cuerpo oculta el rostro.

### 10.7. Esquema de implicación del mirante en el enunciado

Las fotos analizadas construyen, como dispositivo enunciativo, una relación entre mirado-mirante y hace que el espectador vea, al observar cada imagen, una narrativa que muestra aspectos de la mujer inusuales o recapitulados desde la sensibilidad y lectura crítica de cada una de las productoras artísticas. Esta relación mirado-mirante y el punto de vista de captación de la imagen hace que se den

- *Programaciones* o acciones, como los recorridos de lectura, que se cumplen según la acción planificada y según lo esperado en la praxis cultural. Por ejemplo, el desnudo femenino, la sensualidad de mujer, el ocultamiento de la cara, usualmente con fines eróticos. Hablar de las representaciones de cuerpo femenino sugiere cuerpos con una estética y ética particular, con que la cultura ha asimilado la forma de mirar y consumir dichos cuerpos. Las mujeres fotografiadas son normalmente personajes de referencia social, que se exhiben como el alcance de personajes hipersexualizados, jóvenes y con rasgos delicados. Los dispositivos fotográficos, como los programas de retoques de las cámaras fotográficas, juegan con filtros que hace que las mujeres, y también los hombres, suban imágenes al ciber espacio que manipulan el aspecto personal, así el incómodo mimetismo que la fotografía significó desde su descubrimiento, cuando hizo ver los defectos físicos de los retratados que habían sido ocultados por el pintor retratista, ha sido vencido con la hiperrealidad que estos programas ofrecen a los usuarios.
- Pero las fotos *manipulan* al observador y le hacen ver otras cosas o más cosas en lo convencional; es decir, hacen que el lector lea o actúe frente a la obra, o como

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

consecuencia de esta, movido por la tentación, la provocación o la intimidación. Sin embargo, las artistas, al utilizar los mismos medios o retóricas visuales de la tradición artística en el retrato, resemantizan estas representaciones para darle una connotación diferente a la utilizada tradicionalmente. Así, la máscara que lleva la mujer en el retrato de Victoria Razo no tiene fines eróticos, sino la seguridad de la mujer que protesta y que se protege frente a los peligros; esto no solo significa la denuncia (la violencia infantil), sino también el riesgo de protestar. El observador se ve manipulado por la imagen al desear ver el rostro de la mujer, pero no tiene acceso a ello, y los senos, usualmente erotizados, ahora son el fondo de una escritura perturbadora. Así, la imagen manipula la lectura. Otro ejemplo es el destello de la mujer asesinada que aparece como un fantasma en la superficie del agua, para hacer presente un cuerpo ausente, asesinado, que no tiene rostro porque representa la memoria y el alma de muchas mujeres víctimas y el lector es manipulado por la composición de la imagen para ver el espectro, la figura fantasmal, de la víctima. En el caso de la mujer en cuatro patas, pose utilizada en las imágenes de circulación pornográfica, esta rompe con la connotación sexual o erótica para mostrar una postura de sometimiento y esclavitud.

- Las fotos, así enunciadas, buscan producir una especie de *ajuste*, empatía, que es ver a la mujer retratada como humano que levanta la mirada, que desafía, que protesta y cuida su prole, que menstrúa, envejece y sigue siendo humana, incluso más humana precisamente por esto. Este ajuste, empatía, acomodamiento del lector frente al padecimiento o goce del congénere conduce a una forma de comprensión recíproca que es, en gran medida, el llamado crítico a la lectura de la mujer en la fotografía y que consiste en mirarla y considerarla no como cosa o instrumento, sino como humana,

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

como semejante, como complejidad. Las siete representaciones hacen parte de un discurso sobre el cuerpo femenino que traspasa las fronteras del arte para ser parte de los regímenes de existencia de muchas mujeres que empiezan aceptar la propia corporalidad.

- El *azar* que se relaciona con los sentidos adicionales e impredecibles que cualquier lector puede producir frente a la obra, incluso destruirla o convertirla en fetiche, cosa que no está en manos de la construcción de la imagen misma y que es lo propio del riesgo de la obra artística. En este sentido, es pensar que la mirada del cuerpo de la mujer desde estos nuevos discursos éticos y estéticos siguen encontrándose ante el azar que conduce a la pérdida o la condena, a decisiones humanas que castigarían en ellas eso inexplicable (el caos, la suerte, el azar) que no se puede atribuir a un actante específico. Algunas de las fotografías y de las artistas, por cosas del azar en el seno de la dinámica cultural, pueden ser sometidas a regímenes de poder, como la iglesia, la mirada heteropatriarcal, y ser tratadas (creadoras y obras) como producciones grotescas, inmorales y extrañas al mundo del arte. Es claro que este azar no es tan inexplicable y trata, en gran medida, del infortunio de que el entorno cultural castigue a las artistas y las obras de estas por intentar dinamizarlo y defender la dignidad humana.

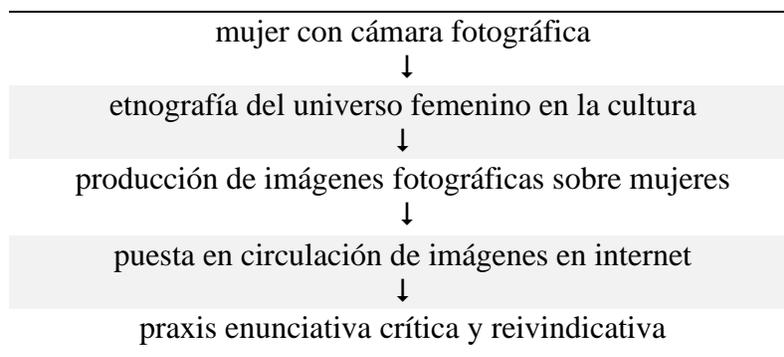
### 10.8. Esquema de los regímenes de interacción en la escena práctica

Todos los esquemas anteriores hacen parte del modo en que se producen las fotos de las artistas latinoamericanas, se ponen en circulación en escenas predicativas (artísticas o

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

periodísticas, en medios feministas), así que aquí se debe abordar la escena de divulgación de la imagen fotográfica con el siguiente esquema:

**Figura 28.** *Esquema de las escenas de divulgación de las fotografías*



Como se ha expuesto en los capítulos anteriores, la cámara fotográfica ha sido la herramienta que las artistas han adoptado desde la década de los años sesenta y setenta. La imagen fotográfica fija, pero también el video en el que registran acciones performativas, son prácticas que pueden observarse en el arte hecho por mujeres donde el cuerpo está en el centro de la escena creativa. Así, la cámara ha registrado desde los eventos de intimidad hasta las acciones públicas y colectivas de las mujeres en el arte. No obstante, la fotografía ha enfrentado, igual que otros medios artísticos, la dificultad de divulgación en los espacios artísticos. Gracias a la capacidad de la fotografía digital y la posibilidad de ser puestas en lugares de mayor visibilidad, ha hecho que las artistas cada vez más acojan estos espacios para exhibir los trabajos como recurso de una acción contra el grupo de poder, como son el medio artístico o aquellos que censuran ciertas representaciones del cuerpo.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La muestra analizada se clasificó como perteneciente al género retrato, por cumplir con características como la relación figura-fondo, presentar una figura en el centro de la escena enunciada con una pose particular que hacía presente a un ausente. Del mismo modo, cada una de las fotografías tratan de la hibridación de géneros, que se conjugan entre la creación de una imagen con tratamiento artístico, que hace parte de un estatuto sociocultural con su valoración artística, pero también foto documentales, como objetos de testimonio que circula en páginas de noticias, como es la fotografía de Victoria Razo, o para apoyar actividades sociales de denuncia que es el caso de la fotografía *La muerte sale por el oriente*. En general, se podría decir que cada imagen de la muestra es un testimonio de la vida a través del arte fotográfico, pues si se ahonda en cada imagen se puede encontrar que estas son las respuestas a problemáticas que viven las mujeres como la identidad sexual, los cambios biológicos o el rol en la sociedad, que configuran estados iniciales disfóricos.

Otro elemento crucial es el cuerpo exhibido sin trampas pornográficas, aunque retomen el censurado tema del desnudo femenino, pues, sin juzgar moralmente la fotografía del cuerpo, se trata de un mecanismo diferenciado que trata de crudeza ratificada (porno) vs extrañamiento (conocer de nuevo la feminidad en el cuerpo que sea, admitir y conocer la mujer que todo humano es); es decir, en la pornografía el cuerpo se muestra de modo que despierte instintos, pulsiones, fuerza sexual irracional o lúdica; sin juzgar moralmente esto, los desnudos o cuerpos de mujer no tienen una intención pornográfica, sino erótica o de ostentación sexual como parte de lo humano (no un sexo deshumanizado). La pose no esconde, es frontal, la mirada va directa al destinatario-observador, sin seducciones sexualizadas, sino con la posibilidad de un sujeto-cuerpo que reconoce la presencia de un mirante, al cual le ofrece otra forma de mirar ese cuerpo, como se ve en el *Autorretrato* y en *Ni santa ni puta*.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Pero el cuerpo se recorta, se fragmenta para contener la mirada sobre esa parte que a veces puede perturbar cuando las formas y las texturas se salen de la sutileza estética que ha impuesto la sociedad, que crea metáforas con estados biológicos que han sido tratados como tabú, como es la secreción vaginal de la sangre. En otros casos, el cuerpo desnudo sale a la luz pública para focalizar la atención sobre el torso que se destapa para protestar sobre la violencia, o posa en una escena creada que cuestiona la fragilidad y cosificación con que se somete el cuerpo de las mujeres como cuidadoras del hogar. Para finalmente recordar la afrodita que sale del agua, pero ahora sin cuerpo, desconfigurada que anuncia el martirio y santidad de muchas mujeres que han sido asesinadas por su condición, y también a las que siguen torturando física y psicológicamente. Es así como lo visible no está hiperrealizado en términos porno, sino detallado para hacer ver y comprender la condición humana de mujer.

### **10.9. Esquema del ethos (valores) o forma de vida cuestionada y reivindicada**

La cultura es un complejo sistema de persuasión y los miembros de ella se acogen a los valores desplegados o condensados que ésta mantiene como constituyentes de sí misma. Si la cultura, como ocurre, excluye a las mujeres y las lleva a la cosificación o la masculinización para ser aceptadas, o las pervierte al obligarlas a supervivir en condiciones extremadamente inhóspitas o inhumanas, también hace que el sujeto patémico del padecimiento afirme una sensibilidad e inteligencia particular para reivindicarse y mostrarse como es y como desea y tiene derecho a ser reconocido y aceptado entre los congéneres. Pero las imágenes fotográficas analizadas muestran que, en las contradicciones de valores de las formas de vida, frente a la deshumanización de la

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

mujer, emerge la voz femenina, en todas las artes, para expresar, sin o con cinismo, una poética de la dignidad y la humanización.

Cuando se habla de las representaciones que las mujeres hacen sobre la propia corporalidad surgen discursos sobre el sentido común del deber ser de los cuerpos, donde se cuestiona cómo la imagen de la mujer se ha construido sobre valores que la homogenizan y estigmatizan a quienes no cumplen con estos parámetros. Las mujeres reconocen el fenómeno de las formas de vida impuestas para habitar la propia corporalidad. Sin embargo, el sentido sobre el propio cuerpo sigue en estado de desunión y, para muchas, la realidad corporal es un estado de disforia con el que conviven, pero que manipulan al exhibir en las redes imágenes con filtros de una belleza virtualizada (en términos semióticos). En otra dirección, para algunos observadores, entre hombres y mujeres, estas representaciones de las artistas que cuestionan el modo convencional de definir y tratar a la mujer podrían resultar violentas, hostiles, grotescas, de mal gusto, imposibles de ver, impúdicas y propias de prácticas feministas confundidas con el odio, la aniquilación del hombre y la apropiación del poder, de manera exclusiva, por mujeres amargadas, no deseadas y, en algunos casos, con comportamientos masculinos o identidades sexuales diferentes que cuestionan el *status quo*. Pero estas respuestas son parte del modo en que se han consolidado valores culturales que conducen a la construcción de mecanismos de defensa y conservadurismo por los mismos actores de la cultura que se resisten a ver y a romper los límites de las zonas de seguridad desde las cuales es más práctico excluir al otro para justificar la propia existencia.

En este orden de ideas, proponer una investigación que hable del cuerpo femenino, en representaciones que resalten una estesis, al igual que una ética y estética de habitarlo, es buscar respuestas sobre estas nuevas prácticas, en este caso artísticas, pero también, entender los discursos que se han impuesto sobre estas corporalidades para cuestionarnos sobre la consistencia humana

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

y justa que pueden tener. La muestra analizada para entender la representación del cuerpo femenino hecho por mujeres artistas, fotógrafas latinoamericanas, en un marco cronológico de los últimos 10 años, conduce a los diferentes esquemas presentados en este capítulo y que, en conjunto, son el modelo de esa forma de hacer presente a la mujer en la imagen visual fija creada por mujeres para cualquier espectador, no solo para mujeres. La divulgación estratégica de las fotografías es un camino para democratizar la voz de la mujer y hacer verla en toda la dimensión afectiva, sensible, social y cognitiva irreductible. Por esto, representar lo femenino puede diferir desde la mirada que cada artista hace sobre el mismo eje temático y desde las particularidades del hacer creativo.

Las fotógrafas eligen los espacios íntimos o públicos para retratar los cuerpos. Pero, es a través de la capacidad del objeto digital que lo privado se convierte en público, cuando se exhiben en las redes sociales, o en las páginas *web*, para entrar en circulación y compartir experiencias similares con otras artistas en el mundo, que exhiben este tipo de arte, y con cualquier espectador que entrará en el juego del dispositivo visual para ver eso que cada fotografía enuncia para reconstruir el valor de la mujer representada. No obstante, lo público puede experimentar el accidente cuando los sujetos que consumen las imágenes las desaprueban o denuncian, o las páginas donde se exhiben eliminan este tipo de publicaciones, que son catalogadas como representaciones inmorales que afecta la sensibilidad de los usuarios.

Pese a esto, la fuerza y visibilización de lo femenino en mirada de mujer ha tomado fuerza en el escenario artístico donde algunas artistas han encontrado la posibilidad de llevar la imagen a otros escenarios, como exposiciones en galerías, ejemplo de esto el trabajo de Ana Espinal y Anelí Pupo; en el libro impreso, como el trabajo de Juliana Ladrón de Guevara, o en la prensa internacional como fue el caso de la fotografía de Victoria Razo. Pero para otras, aunque el trabajo

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

es reconocido en espacios especializados en arte femenino, otros han sido retirados por ellas de las redes sociales, como sucedió con la mexicana Tabata Roja, quien luego de ir eliminando de la página de Instagram algunas imágenes de autorretratos desnuda, termino por cerrar la página, consecuencia de censuras de las empresas propietarias de las redes sociales, las agresiones de los seguidores o la violencia de los contradictores. Esta experiencia demuestra cómo, a pesar de que las artistas buscan representar el desnudo femenino para interpelar una cultura sobre otros valores de juzgar y aceptarlo, la imposición de patrones culturales fosilizados, de carácter heteronormativo sigue marcando un ethos sobre la forma de interpretar y aceptar el modo de ser mujer y conduce a la persecución del artista, de las mujeres, los niños y de los más vulnerables, incluso cuando no lo quieren ser más y luchan por esto. La represión es tentacular y se esconde tras la sutilidad para arremeter contra quien critica lo inaceptable.

Estas fotografías, consideradas desde la perspectiva del *punctum*, son punzadas que pueden chocar o irritar a observadores (habituados a las imágenes de horror, de sangre, de la pornografía de todo tipo), pero que no aceptan que la develación de la intimidad sea aceptable en términos morales o éticos. Así, las mujeres y hombres que naturalmente bailan el perreo, se visten provocativamente, participan en oferta y consumo de prostitución y compran juguetes sexuales, con el derecho que defiendan, se espantan y sancionan sin miramientos a una mujer que amamanta al neonato en un lugar público (en este caso, la mujer que amamanta no se hace pública, lo que acontece es una intromisión morbosa del público en un regazo natural y necesario). Son muchas las narraciones actuales que cuestionan que los seres humanos, especialmente las mujeres, no sean mostrados en los medios de comunicación social como objetos de consumo encantador, gratificante, armonioso, liso, sólido, etc., y se proscriben la visión del cuerpo con dolor, la anatomía imperfecta, las emanaciones, la violencia, la autocontemplación femenina, etc.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

En medio de esta paradoja, los grados de repudio recae en artistas y en las imágenes que semantizan el cuerpo, que hacen parte de unas prácticas culturales que lo visibilizan, como forma de enfrentar “la actual calocracia, o imperio de la belleza, que absolutiza lo sano y lo pulido, justamente elimina lo bello” (Han, 2015, p. 53). Desde este sentido, cada análisis semiótico demuestra todo un proceso en el que la analista e investigadora pudo encontrar los resquicios de la manifestación de mensajes constituidos por imágenes que convocan formas nuevas de cooperación en la lectura por parte del observador para que este enriquezca el horizonte de intelección, la sensibilidad y el bello gesto de predicar contra lo establecido que debe cambiar.

Las imágenes, fueron finalmente, una muestra importante sobre las representaciones de los cuerpos femeninos desde una mirada y construcción de sentido de las mujeres. Se puede decir que la muestra logró resumir las problemáticas que ellas plantean alrededor del cuerpo, desde los diferentes discursos verbales, textuales y visuales (agenda política cultural del feminismo contemporáneo), pues cada texto visual es una creación independiente que converge en una problemática común que es el habitar o estar en cuerpo de mujer.

## 11. Conclusiones

El cuerpo como constructo de sentido, donde se tejen todas las experiencias sensibles entre lo interoceptivo y lo exteroceptivos en el encuentro con el mundo natural, también es un objeto significativo al cual se le ha asignado estados axiológicos propios de una época, cultura o sociedad. Esa relación entre lo que se mira, valida y construye culturalmente del cuerpo significativo algunas veces entra en conflicto con lo que este siente, experimenta y extraña de eso que se le ha asignado a su existencia. Estos estados del sujeto entre el deber-ser, poder-ser se confronta con un cuerpo modalizado por el querer-ser o no poder-ser, según las normas establecidas por los regímenes de dominación. Es el caso de los sujetos con apariencia física diversas como la piel, la estatura, el volumen anatómico, o los que se han considerado por fuera de las concepciones binarias hombre-mujer, igualmente, quienes han sido vistos como débiles, para ser dominados, cosificados como la infancia, las mujeres, personas de bajos recursos, migrantes, etc. Estos conflictos sociales, y de sentido, de estar en el cuerpo es un asunto que las mujeres han cuestionado y denunciado sobre cómo históricamente han vivido en un cuerpo-espacio heterotópico, entendiendo el propio cuerpo como un espacio de referencia circundante (Greimas y Courtés, 1990) fuera del espacio tópico que habitan.

Luego de la “Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano” (1789), diversos grupos de mujeres han cuestionado su estatus en la sociedad desde diferentes problemáticas acordes a las necesidades de cada época. Hablar del problema del cuerpo femenino es un asunto

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

que se empezó a plantear en la segunda mitad del siglo XX por los movimientos feministas, donde el arte no fue ajeno a ello y las mujeres artistas, a través de sus representaciones, hicieron parte de esa visibilización y denuncia sobre la dominación histórica sobre los propios cuerpos. La fotografía fue una de las herramientas que ellas adoptaron para representar la corporalidad femenina desde una mirada contestaria, subversiva, pasional, con un giro ético, estético y estésico no visto en las representaciones del arte tradicional, hechos desde los cánones de mirada masculina. Pero hacer visible este tipo de arte y además ser aceptado por las academias hegemónicas artísticas fue otro asunto por resolver en este el quehacer de las creaciones hechas por ellas.

El desarrollo tecnológico de la cámara análoga a lo digital resolvió este asunto, y con la creación de los espacios de interacción virtual como páginas webs o redes sociales, las artistas encontraron otro medio estratégico de hacer visibles las obras, especialmente aquellas que exploraban el cuerpo femenino, sin la necesidad de ser legitimado o no por la academia de arte o por los grupos especializados y de poder en el medio. Este modo de exhibir y compartir las imágenes, que además hablan de los cuerpos femeninos, se fue compartiendo con otras artistas del mundo como un ajuste de sentido, donde a través del ciber espacio se puede observar múltiples artistas hablando del cuerpo femenino, propio o el de sus congéneres. Este fenómeno no ha sido desconocido por las artistas latinoamericanas, que además han estado influenciadas por los discursos políticos y sociales que las mujeres están dando sobre problemas corporales como el aborto, la violencia, la identidad de género, etc. Circular por el ciberespacio del arte latinoamericano hecho por mujeres es encontrar las mismas problemáticas anteriormente mencionadas a las que se les puede agregar la condición de la mujer migrante, las oportunidades de empleo o los problemas de discriminación que viven las mujeres indígenas o afrodescendientes.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

La muestra elegida en esta investigación se puede considerar como sustancial por recoger los principales problemas de estar en cuerpo de mujer desde las siete imágenes elegidas. En este orden de ideas, hablar de estas corporalidades es observar el cuerpo desde temas como lo biológico, anatómico, moral, social y político. El discurso de los retratos hace parte del discurso que las feministas vienen denunciando, pero, también, al malestar que las mujeres sienten, sin estar adheridas a estas corrientes. Como principio se puede pensar la condición biológica del cuerpo femenino; la niña nace con capacidades que la diferencian del niño, como es la posesión de una matriz, órganos sexuales internos y mamas que se desarrollarán en la adolescencia. La diferencia entre la sexualidad masculina y femenina está marcada por la condición biológica de la mujer, que hace parte de la condición de las hembras como especie animal, de gestar un nuevo ser para luego parirlo. Para ello el cuerpo dispone de condiciones para la procreación, por medio de la presencia del óvulo cada mes que espera ser fecundado, de lo contrario será expulsado en la etapa llamada menstruación.

No obstante, esta condición biológica de la hembra, en el caso de las mujeres como seres culturales, ha enfrentado una construcción simbólica mediada por la religión, la sociedad, la política que va desde el cómo se asume el sangrado menstrual, el proceso del embarazo, las consecuencias del parto y el envejecimiento del cuerpo. Desde esta mirada las obras #2 de la serie *Una parte de mí*, de Ana Espinal, y *Propio*, de Victoria Holguín, cuestionan como la realidad designada por la naturaleza se conjuga entre los estados patémicos de la presencia de la sangre con un significado de impureza, suciedad, mala suerte, o las transformaciones corporales que después del parto deforman un cuerpo que no responde a la estética que se impone, estigmatizando a la mujer como sujeto que no cuida el cuerpo, que envejece y deja de ser sexualmente agradable. Pero la menstruación también determina las emociones de las mujeres que ocultan la sangre, que deben

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

continuar la rutina a pesar de los dolores que para muchas significa cada ciclo y que, además, les recuerda la productiva o improductividad como cuerpo, cuando quedan embarazos sin desearlo, cuando desean y no pueden, o cuando dejan de menstruar. Visibilizar la sangre menstrual, ya sea real o metafóricamente, es un discurso que en el arte hecho por mujeres se puede observar como práctica que busca unir y asumir el estado biológico en tanto que etapa eufórica de convivir con el cuerpo, para contraponerse a los discursos que lo estigmatizan.

La fotografía de Holguín plantea el segundo problema que es la anatomía femenina, que también se puede ver en la fotografía *Ni santa ni puta*. En este caso las artistas denuncian las representaciones que el arte ha hecho sobre ellas, y, de igual forma, esos modelos que la publicidad retoma para concebir el ideal de cuerpo mujer (blanca, rubia, delgada y joven). Los cuerpos con volúmenes, de pieles con cicatrices como las estrías o la celulitis, mujeres muy delgadas y anoréxicas, son los diferentes temas que se puede observar en los retratos o autorretratos de la anatomía femenina hecha por mujeres. Algunas empresas, especialmente cosméticas, han retomado el tema para hacer visible la heterogeneidad del cuerpo femenino, pero utilizando algunas estrategias fotográficas, como el manejo de la luz, para darles una apariencia más sutil.

Contrario a las representaciones de las artistas que utilizan primeros planos, como en *Propio*, o planos medios para resaltar estas formas anatómicas. Pero este mostrar el cuerpo desde lo biológico, que solo es posible de ver a través del desnudo, ha enfrentado la censura, que con una mirada moralista sigue determinando el destino de la desnudez de estos cuerpos. La corporeidad femenina desnuda ha sido parte de prácticas masculinas que la han sexualizado desde una mirada de placer pornográfico. Por eso, para muchas mujeres cubrir el cuerpo o mostrarlo se rige desde una concepción axiológica entre lo púdico y lo inmoral. Los senos y la vagina son las partes del cuerpo femenino que deben evitar mostrarse, especialmente la segunda a la que pocas artistas se

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

han atrevido a hacerlo. Pero esa estigmatización del cuerpo desnudo propio interviene en la identidad de la mujer, sobre los valores que le asigna la sociedad. En esta dirección, *Ni santa ni puta* plantea otra valoración moral del cuerpo femenino, para desprenderse de una dicotomía axiológica que no puede seguir violentando a las mujeres sobre las decisiones corporales, o el *Autorretrato*, en que Tabata Roja utiliza el desnudo para reconocerse y ser reconocida como un cuerpo femenino que se autocomplace y contempla, como la posibilidad de existencia homosexual que libera el cuerpo del yugo masculino.

Un yugo que es socialmente aceptado cuando el designio de las mujeres se determinó al lado de un hombre que las acogiera, y a la vez que se adueñara de ellas, para decretar una vida de silencio y resistencia al lado del ser que la conquistó, la secuestró (si se piensa en la trata de niñas y mujeres), en realidades más violentas para unas que para otras, pero que se define en la cosificación de ellas, en una sociedad que le exige procrear, criar, cuidar y complacer, como el *Tierno cilicio* que expone la fotografía de la artista cubana Anelí Pupo Rodríguez. Así, todas estas construcciones simbólicas de habitar y mirar el cuerpo femenino hacen parte de regímenes de creencias establecidos, sobre el cuerpo signifiante, que es avalado por una condición cultural e histórica, como cuerpo significado, para justificar ciertas violencias sobre las decisiones que otros toman en estos cuerpos, pues al ser visto como cuerpos-objetos se desnaturalizan, hasta la idea de concebirse como posesión, donde los imaginarios colectivos presumen a los hombres como dueños de los designios de las mujeres incluyendo la propia vida, como en *La Muerte sale por el oriente*, de Sonia Madrigal, o a la sociedad sobre la vida de los hijos que ellas han parido como lo denuncia la mujer en la protesta de la fotografía de Victoria Razo.

Para poder entender estas dinámicas de representación del objeto signifiante que circula en espacios socioculturales fue necesario abordarlo desde unos procedimientos claros y

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

esquemáticos. De tal forma, los resultados encontrados en cada imagen fueron posible gracias al modelo o esquema sobre el proceso analítico desde la semiótica (figura 3) donde cada imagen fue mirada como objeto significativo cargado de elementos discontinuos, que contenía una relación semisimbólica entre el plano de la expresión y el plano del contenido, que, de igual forma, determinan el quehacer e intencionalidad de cada fotografía. En un análisis semiótico visual, este nivel del plano de inmanencia textual de la fotografía se concretó con el momento de *studium*, que contiene un recorrido por los niveles inferiores del modelo de las prácticas culturales de Fontanille, en el que la fotografía como objeto mediador de sentido hace parte de una organización que explicita un tipo de lectura en el observador de la imagen. Este nivel complejo y subsiguiente, o *punctum*, es donde convergen el estudio de las prácticas, estrategias y formas de vida y, concretamente, por ejemplo, se considera cómo las fotografías participan en escenas de divulgación en redes sociales mediadas por TIC, que son lugares de intercambio entre actores sociales a los que cada foto se articula.

Este *punctum* en la construcción del arco interpretativo del conjunto significativo se soporta en regímenes de interacción social, como la respuesta que produce el usuario en el marco de una acción programada, en una situación de manipulación, en el seno de las empatías o ajustes intersubjetivos o en escenarios azarosos o accidentales en los que no se puede prever la responsabilidad directa del alguien específico (Landowski, 2016). En cualquier caso, se trata de producciones de sentido que responden a estilos estratégicos, valores, maniobras cognitivas, sensibilidades y afectividades que se pueden entender como consecuencias de los enunciados elaborados con los lenguajes de la vida cultural y de los constituyentes de identidades culturales (Fontanille, 2017, p. 26).

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Con este modelo analítico es posible observar cómo cada fotografía responde a un quehacer particular, desde una representación artística, periodística o documental, pero principalmente con un dominio propio del género retrato y autorretrato, donde la técnica, composición, uso de la máquina, manejo de la luz, son complementados con el momento de la posproducción. Esto significa que fue necesario, en esta investigación, comprender cómo cada fotografía (con una temática compartida, como las representaciones corporales femeninas, con otras creadoras) construye un estilo propio para dejar las improntas sémicas con las que manifiesta la perspectiva sentida y comprendida del mundo.

La puesta en escena de cada imagen determinaba las intenciones particulares y las estrategias que las mujeres creadoras utilizan en su hacer mirar el cuerpo de mujer, en fondos escenificados o simples, por ejemplo. Pero para el análisis semiótico, el acceso a cada imagen está mediado por el soporte de la pantalla de la computadora, donde se puede abrir el archivo fotográfico terminado, configurado ya por todas las decisiones y accidentes del proceso productivo. En las páginas de difusión de la fotografía en espacios virtuales se condensan como resultado y producto enunciado las decisiones de la artista, pero también los controles editoriales y otras decisiones, incluso de colectivos, que no entran en la discusión de la configuración interna del enunciado (susceptibles del *studium*), sino en la investigación de los problemas editoriales y del modo de acomodo de la foto en las superficies de presentación digital. Esta dinámica va acompañada, por ejemplo, de políticas editoriales y de perspectivas axiológicas, problemas más del ámbito del qué se hace con el objeto de qué de la configuración inmanente de este.

Como las prácticas semióticas son la acción en curso, las fotografías que circulan en los medios virtuales se interrelacionan con el mundo experiencial de los actores sociales, quienes las someten a condicionamientos y adaptaciones de sentido, negocian las dificultades y los azares

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

interpretativos que son parte de los modos de modo de existir y persistir en la vida de los seres humanos (Fontanille, 2017). El modo de exposición en medios virtuales de imagen fotográfica del cuerpo femenino establece las condiciones de interacción de ella con los observadores del ciberespacio, quienes se apropian o rechazan la obra condicionados por las propias circunstancias de vida y lectura.

Adicionalmente, las metarrepresentaciones y metadescripciones expuestas en el ámbito del discurso científico semiótico propio de esta investigación, junto con las descripciones de racionalidad mítica o hedónica, mostraron a través del modelo de la tipología de descripciones de la muestra investigada (producto del entrecruzamiento sobre el tipo de representación, de captación y de racionalidad y captación cognitiva) cómo las obras señalan modos de sentir, percibir y exhibir el cuerpo femenino desde las experiencias personales o desde el sentido común. Como se ha dicho insistentemente, esto conlleva a producir un discurso visual, con los procedimientos técnicos del hacer fotográfico, que puede ser analizado desde la semiótica a través de procesos precisos, como se ha demostrado, aún reconocimiento la hibridación de género fotográfico (como en la imagen testimonio o documental y artística).

La convergencia entre la mirada del investigador semiótico y la metacognitiva de la fotógrafa hace pensar que en ambos casos se trata de sujetos con búsquedas críticas alrededor del conocimiento. Es decir, *una mujer se expresa artísticamente, otra investiga la creación desde la ciencia que aborda el arte. Ambas labores que tratan de los valores que dinamizan la cultura y en los dos casos hay esfuerzo por comprender la realidad, por penetrar en los modos de representarla y de rescatar las lecturas diferentes de eso que ya está en la cultura, pero que urge de transformaciones a cargo de alguien.* Estas expresiones de sentido que se han tejido alrededor de las corporalidades son también regímenes de unión, entre el ajuste y el contagio, en los discursos

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

sobre el estar, sentir y percibir el cuerpo femenino, puesto que, como lo explica Landowski (2015) “jugando tanto en el plano intersomático como en el plano intersubjetivo, tales procesos son, en sí mismo, generadores de sentido y susceptibles por tanto de hacer emerger nuevas identidades, individuales o colectivas” (p. 145).

En la ambición transformadora de la realidad circundante, las artistas se valen del cuerpo de mujer como clave en la lucha de recuperación del poder sobre sí mismas y sus propias imágenes (Muñoz-Muñoz y González-Moreno 2014, 46) y componen un gesto que defiende la dignidad inalienable. Los conjuntos significantes resultantes, como el registro del cuerpo-sujeto que se rebela, abren un devenir del sentido que no es propuesto por un sujeto patémico, arrebatado, que impone el propio deseo a los demás, sino que expresa un modo de percibir y conocer que aborda las implicaciones éticas del ejercicio del poder. En este orden de ideas cabe comprender que si para algunos es aceptable la afirmación de que el arte no transforma inmediatamente la realidad, sí se propone, desde él, como en las fotografías aquí consideradas, alternativas de interpretación que abren la posibilidad del cambio, dado que las representaciones del mundo conducen a la toma de decisiones y a las acciones que movilizan la vida cultural. Esos enunciados visuales, que exponen cuerpos sensibles, afectivos y cognitivos en una praxis social que contrapone lógicas y creencias culturales, provocan un mirar que no legitima solo el discurso feminista, sino que llama a la solidaridad sin miedo (Sandel, 2020), entre las personas que la tradición y la globalización han relegado a un segundo lugar y que acumulan argumentos contra los regímenes de reificación y marginación de los seres humanos.

### Referencias Bibliográficas

- Aguilera, A. (5 de diciembre de 2019). El graffiti como herramienta comunicativa de visibilización social. The conversation. <https://theconversation.com/el-graffiti-como-herramienta-comunicativa-de-visibilizacion-social-127252>
- Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Nerea.
- Allochis, L., Alonso, R., Croci, P., Navarro, Á., Pultz, J., Sánchez, J., y Zurian, F. (2017). *Leandro Allochis. El cuerpo simbólico: representación y cuerpo contemporáneo*. La Stampa S.A.
- Ana Harff. (28 de septiembre de 2021). *Deseando que los próximos años no necesite hacer esta censura sin sentido*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CUXrEehAR7w/>
- Ana Leticia Espinal. (27 de agosto de 2019). *In love whit this image from the series Period, 2019. Delicate*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B1r8rkADaBt/>
- Antivilo Peña, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Desde abajo.
- Antivilo Peña, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* (tesis doctoral). Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Art of Prague. (27 de noviembre de 2018). *Tabata Roja x Nhudes Magazine in Life Is Ours Gallery*. <https://artofprague.wordpress.com/2018/11/27/tabata-roja-x-nhudes-magazine-in-life-is-ours-gallery/>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Asociación Hermanos Saíz. (3 de mayo de 2020). *Exposición Tiranía de la tradición-Artista Aneli Pupo Romerías en casa* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OcFTCuetCKw>
- Ballester, I. (julio-diciembre, 2017). Cuerpos disidentes: cuerpos en resistencia desde el arte y el feminismo. *Rupturas*, 7 (2), pp. 145-161.
- Barthes, R. (1970). El mensaje fotográfico. *La semiología. Tiempos contemporáneos. Comunicaciones*.
- Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Paidós.
- Bartra, E. (2018). *Desnudo y arte*. Desde abajo.
- Báscones Reina, N. (2018). Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria*.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57048>
- Basso, P. et Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Pulim.
- Bautista Santos, S. P. (2018). *Poéticas de acción y reacción del género femenino en el arte colombiano desde 1980 hasta nuestros días*. EnredArs.
- BBC News Mundo. (25 de julio de 2019). “Sembrando la luna”: la tradición ancestral de mujeres que honran la menstruación. El Mostrador.  
<https://www.elmostrador.cl/braga/2019/07/25/sembrando-la-luna-el-ritual-ancestral-de-mujeres-que-honran-la-menstruacion/>
- Beauvoir, S. (1970). *El Segundo sexo. Siglo XX*.
- Belting, H. (2011). Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 179-210). Ediciones Universidad de Salamanca.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.
- Beyaert-Geslin, A. (2017). L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait. En M. G. Dondero, A. Moutat et A. Beyaert-Geslin (Dirs.). *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, (pp.101-110). Lambert-Lucas.
- Bloch, A. (2003). Y...toca ahora para la "mirada" de mujer: análisis. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IX (17), 91-113.
- Blogdisefoto. (4 de marzo de 2014). *¿Qué hace tan especial el blanco y negro?*  
<http://blog.disefoto.es/wordpress/que-hace-tan-especial-el-blanco-y-negro/>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Campo Castro N. (Diciembre, 2017). Fotografía y enfoques de género: Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres. *La manzana de la discordia*, 12 (2), pp. 7-21.
- Caviness, M. H. (2007). Retomando la iconografía vaginal. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia del Arte*, (6), pp. 13-37.
- CEINCI. (diciembre 22 de 2006). Manual de funcionamiento del comité de ética. Universidad Industrial de Santander.
- Cely, A. M. (2015). *Cuerpos visualizados, subjetividades controladas: Discurso verbovisual sobre el cuerpo la tecnología en la publicidad de cosméticos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Centre Pompidou. (Agosto, 2007). *Tendances de la photographie contemporaine*.  
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photoContemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Chirinos, O. (2016). El arte de la fotografía en blanco y negro. 3 lentes. <https://3lentes.com/blanco-y-negro/>
- Clemente-Fernández, M. D., Febrer-Fernández, N. y Martínez-Oña, M. M. (2018). La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la “flâneuse” a la crónica de realidades inventadas. *Área abierta*, 18 (1), pp. 75-96.
- Coccoz, V. (2009). Las mujeres, el amor y el cuerpo. En E. Shula (Coord.), *Mujeres, una por una* (pp. 169-194). Grama.
- Cruz, N. (7 de marzo de 2020). El feminismo en la música. Y el punk proclamó: “Hazlo tú misma”. El periódico. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200307/feminismo-punk-hazlo-tu-misma-7879726>
- Cuesta Flórez, A. (enero-junio, 2012). Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe Colombiano. *Revista Brasileira do Caribe*, XII (24), pp. 425-457.
- D’Angelo, A. (julio-diciembre, 2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. *Tabula Rasa*, (13), pp. 235-251.
- Dondero, M. G. (2011). Énonciation visuelle et négation en image: des arts aux sciences. *Actes semiotiques*, (114). <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2578>
- Dondero, M. G. (2016). L’énonciation énoncée dans l’image. En M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (Dir.) *L’énonciation aujourd’hui. Un concept clé des sciences du langage* (pp. 241-258). Lambert-Lucas.
- Dondero, M.G. (2020). *Les langages de l’image. De la peinture au Big Visual Data*. Hermann.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca.
- DW. (2021). *La caja de Pandora – El tabú de la menstruación*. <https://www.dw.com/es/la-caja-de-pandora-el-tab%C3%BA-de-la-menstruaci%C3%B3n/a-59136909>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.

Eco, U. (1997). *Kant y el ornitorrinco*. Lumen.

Eco, U. (2007). Perspectivas de una semiótica en las artes visuales. *Criterios. La Habana*, (25-28), pp. 221-233. Traducido por Desiderio Navarro. <https://mariainescarvajal.files.wordpress.com/2011/03/eco-perspectivas.pdf>

Eco, U. (2009). *El vértigo de las listas*. Lumen.

Enfoque. (2018, noviembre). *Grafiti. ¿Expresión, arte o vandalismo?* [https://www.usfq.edu.ec/sites/default/files/2020-07/enfoque\\_2018\\_11.pdf](https://www.usfq.edu.ec/sites/default/files/2020-07/enfoque_2018_11.pdf)

Espinal, A. (s.f.). *A part of me*. <http://www.anaespinal.com/apartofme>

Fernández, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Fernández-Martorell, M. (2018). *Capitalismo y cuerpo*. Cátedra.

Finol, J. E. (2015). *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Ciespal.

Finol, D. E., Djukich, N. y Finol, J. E. (Enero-junio, 2012). Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita. *Quórum académico*, 9 (1), pp. 30-51.

Fontanille, J. (1989). *Les Espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*. Hachette.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima.

Fontanille, J. (2008). *Soma y sema*. Universidad de Lima.

Fontanille, J. (2013). Medios, regímenes de creencias y formas de vida. *Contratexto*, (21), pp. 65-82.

Fontanille, J. (2016). *Prácticas semióticas*. Universidad de Lima.

Fontanille, J. (2017). *Formas de vida*. Lima: Universidad de Lima.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Fontanille, J. (2018). *Cuerpo y sentido*. Universidad de Lima.
- Gadamer, H. G. (1992). *Verdad y método II*. Sígueme.
- Gajewski, C. (2015). A brief history of women in art. *Khan Academy*.  
<https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/women-in-art/history-of-women-in-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>
- García, J. (1986). El símbolo de la sombra en la literatura. *Los cuadernos de Literatura*, (38), pp. 72-76. [https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos\\_del\\_norte/pdf/38/38\\_72.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/38/38_72.pdf)
- García, P. (Agosto, 2008). Podríamos ser cualquiera; estamos en todas partes GUERRILLA GIRLS. La conciencia del mundo del arte. Mujeres en red. El periódico feminista.  
<https://www.mujiresenred.net/spip.php?article1566>
- Geat, A. (Septiembre, 2011). Mujer, cuerpo y representación en las artes visuales. Abordaje de poéticas contemporáneas desde una perspectiva de género. *11 jornadas CINIG de estudios de género y feminismo*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- González, A. (2019, septiembre). Tabata Roja. Foto de la semana. *Colibrí*.  
<https://revistacolibri.com.ar/tabata-roja-foto-de-la-semana/>
- González-Moreno, M. B. (2016). *Fotografía, Mujer e identidad: imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Greimas, A. J. (1994). Semiótica figurativa y semiótica plástica. En G. Hernández Aguilar (Comp.). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica visual*, (pp. 17-42). Siglo XXI.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual*. Cátedra.
- Guerrero González-Valero, B. (2018). La fotografía documental y la utopía. *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2), pp. 293-307.
- Halperin, J. & Borns, C. (2019, diciembre). Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change. *Arnet*. <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954>
- Hammersley, M. (1989). *The dilemma of qualitative method*. Routledge.
- Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Herrera Gómez, C. (2011). *Más allá de las etiquetas*. Txalaparta.
- Hisour.com. (s.f.). *El color negro en la historia del arte*. <https://www.hisour.com/es/black-color-in-history-and-art-26606/>
- Holguín, V. (s.f.). *Propio*. <https://www.victoriaholguin.com/propio/xkpjnqtlucmluo15ch9q2i8fbhp47p>
- Iglesias, X. (s.f.) Juliana Ladrón de Guevara Photographs. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/619737598722968522/>
- Kandinsky, W. (2007). *De lo espiritual en el arte*. Coyoacán.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Keehn, A. (2007, octubre). Barbara Kruger. *Swindle*.  
<https://web.archive.org/web/20071025100038/http://swindlemagazine.com/issueicons/barbara-kruger/>
- Koch, R. (2009). *Photo: Box*. Abrams.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Gustavo Gili.
- Ladrón de Guevara, J. (2016). *Mi campo de batalla*. La valija de fuego.
- Lagarde y de los Rios, M. (2006). Pacto entre mujeres Sororidad. *Aportes*.  
<https://biblioteca.efd.uy/files/original/5daa39a65d3f98d48b881a206a4a9800.pdf>
- Lamizet, B. (Julio-diciembre, 2010). Semiótica del espacio y mediación. *La significación del espacio. Tópicos del seminario*, (24), pp.153-168.
- Landowski, E. (2015). *Pasiones sin nombre*. Universidad de Lima.
- Landowski, E. (2016). *Interacciones arriesgadas*. Universidad de Lima.
- Las herramientas del escritor (s.f.). *Historia de la caligrafía III: Las góticas*.  
<https://lasherramientasdele escritor.com/caligrafia/historia-letra-gotica/>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Visión.
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Anagrama.
- López, W. O. (enero-abril, 2013). El estudio de caso: una vertiente para la investigación educativa.  
*Educere*, 17 (56), pp. 139-144.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I*. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Cátedra.
- Magaña, L. C. (diciembre, 2014). El feminismo dentro de la representación de la mujer en la historia del arte. *El artista*, (11), pp. 189-202.

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Maldonado, L. G. (10 de marzo de 2016). El cuchillo feminista que atacó por la espalda a Velázquez. El español. [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160310/108489234\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160310/108489234_0.html)
- Márquez, M. (2007). Análisis semiótico del concepto actual de “Belleza” en la publicidad dirigida a la mujer. *Trastorno de la conducta alimentaria*, (5), pp. 483-506.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J.I. (2018). *Manual de metodología de las ciencias sociales*. Siglo XXI.
- Martínez, S. (2014). Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual. *Dossier feministes*, (18), pp. 227-243.
- Marzal Felici, J. (2009). Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía digital. *Proceedings of the 10th world congress of the International Association for Semiotic Studies (ASS/AIS)*. Universidad de Coruña, España.
- McMillan, J. H. y Schumacer, S. (2005). *Investigación educativa*. Pearson.
- Mélich, J. C. (1998). *Antropología simbólica y acción educativa*. Paidós.
- Muñoz-Muñoz, A.M. y González-Moreno, M. B. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, individuo y sociedad*, 26 (1), pp. 39-54.
- Nancy, J.L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Alianza.
- Norandi, M. (2008, febrero). Mito, las brujas de la Edad Media; sólo eran mujeres con conocimiento. *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2008/02/28/index.php?section=ciencias&article=a02n1cie>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- O'Hagan, S. (14 de octubre de 2018). What next for photography in the age of Instagram? The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/14/future-photography-in-the-age-of-instagram-essay-sean-o-hagan>
- Palazón, M. E. (2017). La fotografía móvil y la representación del cuerpo: de la fragmentación al placer visual voyeurístico. *Eari*, (8), pp. 165-177.
- Palumbo, J. (19 de marzo de 2020). The Women Photographers Redefining Surrealism for the 21<sup>st</sup> Century. Art sy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-photographers-redefining-surrealism-21st-century>
- Passerino, L. (Noviembre de 2014). Violencia simbólica, cuerpo y enfermedad: bosquejos de un contrapunto crítico en la fotografía de Gabriela Liffschitz. Nuevos mundos mundos nuevos. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67483>
- Pastor, N. (19 de septiembre de 2017). Ni putas ni sumisas. Doce miradas. <http://docemiradas.net/ni-putas-ni-sumisas/>
- Pérez, J. R. (2011). *La teoría fotográfica contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Platón (2003). *Diálogos*. Porrúa.
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?* Universidad del País Vasco.
- Pollock, G. (2019). *Visión y diferencia*. Fiordo.
- Quirós-Valverde, L. F. (Enero-junio, 2016). Karla Solano. El cuerpo que tú buscas. *Escena revista de las artes*, 75 (2), pp. 285-314.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [27 de febrero de 2021].
- Razo, V. (2020). *Victoria Razo. Photojournalist*. <http://www.victoriarazo.com/>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.

Rosales, J. H. (2003). Le schéma et le type cognitif dans le langage de la sémiotique. *Mémoire du DEA en Sémiologie des interactions culturelles*. Université de Limoges (CeReS), Limoges, La France.

Rosales, J. H. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie : analyse sémiotique* (Tesis doctoral). Université de Limoges, Limoges, La France. <http://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-18383>

Rosales, J. H. (2012). El iconografema. En N. G. Pardo Abril y J.H. Rosales (Coord.) *DeSignis 20, semióticas urbanas, espacios simbólicos* (pp. 165-173). La cruzía.

Rubio, J. (2020, enero). Autorretratos femeninos: otros relatos sobre la desnudez. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*. <https://portalerro1913.com/2019/12/15/autorretratos-femeninos/>

Sandel, M. (2020). *La tiranía del mérito. ¿Qué ha sido del bien común?* Debate.

Sánchez-Blake, E. (Julio-diciembre, 2012). De actores armadas a sujetos de paz: Mujeres y reconciliación en el conflicto colombiano. *La manzana de la discordia*, <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/53840/deactoresarmadosasujetos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sánchez, F. J. (2006). Reflexiones sobre fotografía y antropología visual. *La máquina etnográfica*. [file:///D:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-LaMaquinaEtnografica-3099313%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-LaMaquinaEtnografica-3099313%20(1).pdf)

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Senado de la República de México. (24 de agosto de 2019). *México, primer lugar en abuso sexual infantil*. <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/45796-mexico-primer-lugar-en-abuso-sexual-infantil.html>
- Schwarz, P. K. N. (Enero-julio, 2016). Fotografías en el espacio virtual: aspectos éticos y epistémico-metodológico de su análisis en Ciencias Sociales. *Londrina*, 12 (20), pp. 63-81.
- Sonia Madrigal. (2014). *La muerte sale por el oriente/intervención*. <http://soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporelorientel/>
- Sonicarol. (s.f.). Sonia Madrigal. Instagram. <https://www.instagram.com/sonicarol/?hl=en>
- Sonesson, G. (1993). The Multiple Bodies of Man. Project for a Semiotics of the Body. *In Degrés, Bryssel*, XXI (74), été d1-d-42.
- Sonesson, G. (2011, septiembre). La fotografía - entre el dibujo y la virtualidad. *Cuartillas*. [http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla\\_la\\_fotografia\\_entre\\_dibujo\\_virtualidad.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla_la_fotografia_entre_dibujo_virtualidad.pdf)
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Sosa Sánchez, R. (Septiembre-diciembre, 2013). La construcción cultural de la identidad femenina: la iconografía del cuerpo como propuesta artística desde la sociología del cuerpo. *Estudios feministas*, 21 (3), pp. 1001-1013.
- Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de caso*. Morata.
- Teck24. (s.f.). Body Paint Libro – Mi campo de batalla de Juliana Ladrón de Guevara. Domestika. <https://www.domestika.org/en/projects/545795-body-paint-libro-mi-campo-de-batalla-de-juliana-ladron-de-guevara>
- Tabata Spinter (s.f.). Tabata Roja. Instagram. <https://www.instagram.com/tabataspinster/>

## SEMIÓTICA DEL CUERPO FEMENINO

- Tabata Roja. (s.f.). Tabata Roja. *Medium*. <https://tabataroja-43653.medium.com/tabata-roja-e65a7132ea5>
- Thomas, F. (2006). *Conversaciones con Violeta. Historia de una revolución inacabada*. Aguilar.
- Torrado Zamora, L. (2011). *La representación del cuerpo femenino en la fotografía española: Artistas fotógrafas de la colección de arte contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1990-2010)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Vadillo Rodríguez, M. (2009). La deconstrucción de cuerpo femenino: el “no lugar” en el arte. En I. Vázquez Bermúdez. (Coord.), *I Congreso Universitario Andaluz “Investigación y género”*, 17-18 de junio de 2009 (pp. 1385-1402). Sevilla, España.
- Val, A. (2011). Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino. *Aisthesis*, (49), pp. 53-66.
- Valadez Ángeles, E. (2019). *Menstruartivismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes*. Thesis Digital.
- Vicente, A. (15 de julio de 2018). La fotografía feminista actualiza su legado generacional. El País. <https://smoda.elpais.com/feminismo/la-fotografia-feminista-actualiza-su-legado-generacional/>