

LAS MUJERES EN LA OBRA PICTÓRICA DE HAROLD MUÑOZ: EL ÉXTASIS Y LA DIVINIDAD

José Horacio Rosales Cueva
Profesor titular de la Universidad Industrial de Santander, Colombia
Correo electrónico: jrosales@uis.edu.co

Resumen

La comunicación expone el análisis de tres obras pictóricas del pintor venezolano Harold Muñoz Rosales (nacido en 1978), radicado en París y quien, a través de un preciosismo técnico, inspirado en los prerrafaelistas y en otras fuentes simbólicas de la plástica del siglo XIX y del siglo XX, busca representar procesos de transfiguración mística y de manifestación de la divinidad en la mujer. Las diosas por efecto del contacto con divinidad aparecen como parte de "una búsqueda irrenunciable de la verdad", como afirma el artista. Ellas se configuran como condición estética, erótico-creativa y auto-organizadora de dios que se afirma en la feminidad, aunque la mujer en contacto con lo divino pueda ser leída, en principio, como una sublimación de la erotización masculina dominante en occidente. Para el análisis de las obras plásticas del artista, se recurre a constituyentes del método de análisis semiótico, específicamente a los niveles de pertinencia de las formas expresivas consideradas como prácticas significantes culturales (Jacques Fontanille), de modo que pueda comprenderse el régimen de creencia desde el cual las obras postulan la relación de las diosas con un sistema axiológico específico.

Palabras clave: *semiótica, análisis del discurso, imagen visual, diosas, pintura.*

Summary

This paper presents the analysis of three paintings by Venezuelan artist Harold Muñoz Rosales (1978), who lives in Paris and who, through technical preciousness, inspired by the Pre-Raphaelites and other 19th century symbolic sources of plastic art, seeks to represent processes of mystical transfiguration and manifestation of the divine in women. Due to the effect of being in contact with the divine, the goddesses appear as part of "an inalienable search of truth," as the artist states. They are configured as aesthetic, erotic-creative, and self-organized condition of god based on femininity, although women, in contact with

the divine, can be read, in advanced, as a sublimation of the West dominant male eroticism. Regarding the analysis of the three artist's plastic art works, it is appealed to constituents of the semiotic analysis method, specifically the levels of relevance of expressive shapes, which are considered cultural signifying practices (Jacques Fontanille), so people can understand the belief system from which the artist's works postulate the relationship between the goddesses and a specific axiological system.

Keywords: *semiotics, discourse analysis, visual image, goddesses, painting.*

1. PRESENTACIÓN

La investigación realizada, y de la que resulta este escrito, hace parte de una pesquisa mayor que tiene como propósito comprender, desde la semiótica, cómo se producen procesos de representación del cuerpo deformado y enigmático en la plástica contemporánea en Colombia y Venezuela, países que son a la vez caribeños y andinos y en los cuales se dan complejos fenómenos de hibridación cultural, aun en los regímenes políticos y las dificultades de los proyectos comunitarios para lograr la calidad de vida de las gentes. En este entorno sociocultural, aparece un arte en el que la figuración del cuerpo pasa a primer plano como expresión de las lecturas que los artistas hacen de las formas de vida que dan en las inmediaciones de la tensión entre la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Los diversos estilos de vida que conviven en esas culturas buscan afirmar o innovar creencias con que se hacen las interpretaciones de los bienes culturales, que son las mismas con las que se construyen, desde la experiencia, la memoria de los sujetos ante la violencia cotidiana, la cosificación de las personas y las expectativas de futuro.

En esta situación sociocultural, el ejercicio del poder desde lo patriarcal y el conflicto con las reivindicaciones femeninas son, en suma, reclamaciones humanas que optan por la no exclusión histórica de las personas por razones de sexo y por el desconocimiento de las competencias y atributos humanos particulares de la mujer. La descripción general de diferentes relatos de la tradicional sumisión de la mujer puede entenderse como un metarrelato consolidado que debe ser superado por las nuevas lecturas que de ella se hacen en la actualidad. Con independencia de la caracterización del metarrelato como una condición ideológica de la modernidad cuestionada desde la posmodernidad, específicamente por François Lyotard¹, se entiende en este trabajo que el metarrelato es un modelo o esquema operativo de producción de relatos en un ámbito específico del saber o de la acción humana, en el seno de la praxis enunciativa; esta es entendida como el modo en que una cultura produce sus prácticas discursivas a través

¹ LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra, 1987. LYOTARD, Jean François. "¿Qué es lo postmoderno?", en: *Revista Zona Erógena*, N° 12, 1992. LYOTARD, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 29-32.

de la historia, con operaciones recurrentes que afectan el quehacer de los lenguajes que se actualizan en cada acto discursivo o de enunciación.

En otros términos, los lenguajes que entran en juego para la producción de los discursos y las concretizaciones en textos específicos recurren a modos de construcción que incluyen modelos y operaciones recurrentes, actualizadas en cada práctica enunciativa realizada para responder a un tipo de intencionalidad comunicativa o de necesidad de intercambio subjetivo. Estas prácticas sociales refuerzan o transforman el modo de construcción de los relatos específicos y, consecuentemente, pueden modificar la organización del metarrelato como modelo del hacer y del interpretar narraciones, de tal suerte que el metarrelato es también una orientación o instrucción sociocultural sobre cómo debe leerse lo narrado, los discursos o producciones textuales. De este modo, el modelo más abstracto y abarcador de las operaciones de producción discursiva para producir los relatos sobre la experiencia en el mundo natural está permanentemente sometido a la tensión entre estabilidad (inmutabilidad) y cambio dinámico (mutabilidad) de la praxis social de producción discursiva. La determinación de la estructura de un metarrelato corresponde a un pensamiento teórico o científico de carácter metacognitivo y, para la descripción del metarrelato, se recurre a un metalenguaje o modelo de las ocurrencias típicas de narraciones o de transformaciones de estados, de pasiones y de constructos categoriales. En el caso de los relatos sobre derechos y dignidad humana, algunos textos de la cultura que funcionan como una gramática de lo que esta debe ser, operaría como fuente de meta-relatos. Tal es el caso de la carta política de un país que determina cómo deben proceder las otras realizaciones discursivas y textuales del régimen político y jurídico de una sociedad. Los imaginarios, expectativas, prediscursos y regímenes de creencia sobre la “natural” hegemonía del hombre sobre la mujer serían, en conjunto, un metarrelato que la sociedad contemporánea intenta superar o transformar, incluso a través de formas artísticas de representación de la tensión entre el metarrelato convencional y los enviones para la transformación de este.

Las obras de cuerpos de mujeres enigmáticas, aun revistiendo un erotismo convencional que corresponde al valor social dado a la mujer en la tradición occidental, son una forma particular de representar la realidad, con los efectos perceptivos e interpretativos de diverso orden (políticos, históricos, sociales, antropológicos, etnográficos, económicos, etc.) que enriquecen lo que Huys y Vernant denominan el poder *iconofago* del arte, hecho con las imágenes que el hombre proyecta de sí mismo, de los diferentes mundos, las del arte mismo². De esta proliferación y divulgación de las imágenes del arte contemporáneo nace la investigación planteada en la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, sobre la representación artística del cuerpo deformado por el trance o un estado de éxtasis, lo que condujo al análisis de diferentes muestras artísticas, entre las cuales cuentan tres obras del artista venezolano Harold Muñoz³.

² HUYS, Viviane, Denis VERNANT. *L'interdisciplinaire de l'art*. París: Presses Universitaires de France, 2012, p. 31.

³ Harold Muñoz Rosales (venezolano, 1978) estudió artes plásticas en diferentes academias venezolanas y desde 2006 está radicado en París, Francia, donde realiza arte figurativo, con el tema recurrente de la mujer tratada con una técnica sofisticada para resaltar aspectos misteriosos, eróticos e idealizados de la belleza y de lo humano. En un blog de divulgación de imágenes de su obra reciente, aparece: “La belleza para mí debe ser temible, quimérica, beatífica, totalmente humana y por lo tanto totalmente divina. Yo tengo una

En estos trabajos pictóricos, más que la deformación del cuerpo, llama la atención la presencia única de un cuerpo femenino representado y que intriga por el tratamiento de la perspectiva, la composición, el gesto, por la actitud de la mujer expuesta en un acto de proclamación erótica y mística a la vez o, mejor, en un trance en el que la mujer o diosa pareciera ver u observar algo que no le es dado directamente al espectador, sino que solo es perceptible para este por la comprensión del sentido de la mirada y de la configuración corporal de la feminidad puesta en la escena en el cuadro. Esta construcción artística ha sido confirmada por el mismo pintor, en una entrevista de 2014⁴, cuando él se expresaba sobre un proyecto artístico personal que recupera la idea de la divinidad femenina en el sentido en que la mujer es la expresión efímera y excelente de la belleza y, sucesivamente, la manifestación carnal de dios, de modo que la belleza femenina es la manifestación terrenal de la divinidad, lo que no escapa a un contenido recurrente en los metarrelatos de orden romántico y simbólico sobre la relación divinidad, mujer y erotismo. Pero esta encarnación de dios en lo femenino está sujeta, como demuestra el análisis, a algunas condiciones en las que la belleza femenina y divinidad solo son perceptibles en relación conjuntiva en un acto ritual de sublimación de lo erótico que Muñoz representa como instantes que plasman lo inefable del orden divino.

No obstante, en el caso de las obras analizadas, las mujeres representadas plantean el problema de precisar si se trata del reconocimiento del estatuto femenino de la divinidad (lo que conduce al metarrelato según el cual el dios originario sería esencialmente diosa, incluso en el sistema de creencias monoteístas), o si se trata, por el contrario, de expresar que solo es posible el acceso a los atributos de la divinidad a través de la belleza contemplativa de la mujer. Esta, en las categorías generadoras del signo en la semiótica peirceana, sería capaz de ver algunos aspectos o *grounds* de la divinidad, de esa primeridad faneroscópica que se accidenta en la segundidad de la naturaleza femenina y que se hace visible por la acción de un interpretante de este acto. Vale mencionar que la tensión entre feminidad y divinidad, en las obras de Muñoz, plantea la superación del mito de Sémele, pues a la mujer sí le estaría dado contemplar aspectos de la totalidad del dios y en ello no habría perdición por contacto con la plenitud suprema (pues Sémele, en el mito, es devorada por el fuego de Zeus y condenada al mundo de las sombras). En otros términos, la divinidad de la mujer retratada estribaría en la capacidad de mediación y contemplación de dios, lo que no es dado a los hombres a menos que estos, como intérpretes lúcidos, contemplen lo divino a través de la mediación que se da en la mirada de la mujer.

Si esto es aceptable como hipótesis interpretativa de las obras, esta divinidad femenina sería adquirida por efecto de la mediación de la mujer ante dios y no como un atributo dios-mujer (diosa) en sí mismo, como sí sucedería, por ejemplo, en la obra de la

profunda necesidad de armonía y por esto busco siempre el equilibrio entre lo espiritual y lo efímero" (MUÑOZ ROSALES, Harold entrevistado por Enkil UDLN. *Harold Muñoz. Quimérica belleza*. Disponible en línea, en la URL <<http://www.enkil.org/2013/08/19/harold-munoz-quimerica-belleza/>>.

⁴ París, 27 de septiembre de 2014. La entrevista, en el taller del pintor, fue realizada por Leonardo Uribe Gómez, estudiante, y José Horacio Rosales Cueva, profesor titular, ambos de la Universidad Industrial de Santander y miembros del grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia, CUYNACO, de esta misma institución. La movilidad académica, en el marco del *XII Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS/AIS)*, fue posible gracias al apoyo financiero de la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander (www.uis.edu.co).

artista venezolana Elsa Sanguino (Venezuela, 1961), en cuya reescritura las diosas griegas poseen autónomamente los atributos de seres supremos y divinos, tanto celestes como del inframundo y, por esto, representan una forma de reivindicación de la mujer a través del reconocimiento, en ella misma, de los atributos polarizados entre dioses y roles sexuales.

El objetivo del presente análisis, en el marco de la investigación mencionada, es la de establecer, a través del análisis semiótico de las tres obras pictóricas de Harold Muñoz, cuál es el sentido de las mujeres en éxtasis representadas erótica y místicamente. El criterio empleado para la selección de estas obras ha sido que:

- a. el conjunto de las muestras correspondiera a un mismo tipo de materialidad o encarnación como objeto semiótico, para el caso, obras al óleo, preferiblemente retratos con dimensiones semejantes, creadas por un mismo artista, en que se representan mujeres en relación con el tema de la divinidad o el éxtasis;
- b. la representación de lo divino y femenino coincidan de manera diferencial con respecto de obras del mismo artista donde los elementos configuran un énfasis predominantemente erótico;
- c. entre las obras exista una proximidad o unidad temática establecida o reconocible por elementos figurativos (retratos de mujeres abstraídas, afectadas por la luz, sobre fondo negro, por ejemplo);
- d. la accesibilidad a las obras para el estudio de las mismas y a registros fotográficos de cierta calidad.

Varias obras del mismo artista reúnen las características aquí expresadas, pero algunas aluden a divinidades mitológicas y a reescrituras de otras obras que hace Muñoz, como la del Nacimiento de Venus, de Alexandre Cabanel, por ejemplo, y se ha optado por seleccionar tres obras relacionadas con el tema de la divinidad según la tradición judeo-cristiana.

2. MÉTODO DE ANÁLISIS

Para el análisis de las obras se optó por el modelo y procedimiento de la semiótica de origen greimasiano que aborda el objeto signifiante a través de tres niveles:

- a. **nivel figurativo**, donde elementos de la manifestación sensible de objeto signifiante pueden identificarse y relacionarse con elementos del mundo natural, de mundos posibles y con un modo de hacer inteligible un tipo de experiencia comunicable; para el análisis de la iconografía, se toma en cuenta también que el título de cada obra como una instrucción de interpretación que convoca temas de la enciclopedia cultural del mirante;
- b. **nivel transformacional**, que aborda los procesos semionarrativos implicados o evocados por cada obra y que correlaciona a las figuras dadas a la sensibilidad del mirante con la enciclopedia cultural de este;

- c. **nivel del sistema de valores** contenido en cada obra y que, por relación isomorfa, se entienden como la representación de axiologías culturales.

En este trabajo se presentan sucintamente los resultados del análisis, pero organizados en varios niveles de pertinencia de las obras artísticas, consideradas estas como prácticas significantes relacionadas con diversas capas del entorno sociocultural en que se producen. Estas capas o niveles de pertinencia del análisis, que reinterpretan el rigor y el inmanentismo del análisis del objeto para hacer visible la complejidad del objeto cultural con las condiciones de su producción y consumo, han sido propuestos por Jacques Fontanille⁵ en un modelo que, *grosso modo*, expone, reinterpretado, en la tabla que sigue (fig. 1). En esta comunicación, el nivel correspondiente a las formas de vida se expone a modo de conclusión.

	NIVEL FORMAL DE ANÁLISIS	CARACTERIZACIÓN DEL ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA SIGNIFICANTE
Capas o niveles de análisis envolventes del objeto en la cultura ↔ Estratos de análisis hacia el interior del objeto significativo	Formas de vida	Estudia el <i>ethos</i> y del comportamiento, como estilo estratégico del universo sociocultural, mediado por la práctica.
	Estrategias	Expone cómo una práctica resulta de un comportamiento estratégico de acomodación de los actores a situaciones socioculturales.
	Práctica	Analiza cómo el objeto responde a un proceso de acomodación específico de los usuarios en una práctica descriptible como escena de interacción con participación del objeto.
	Objetos	Aborda la corporeidad de la práctica materializada como un objeto formal de inscripción que obedece a una morfología práxica.
	Textos-enunciados	Analiza las isotopías figurativas de la expresión, los dispositivos de enunciación y de inscripción del objeto significativo, así como la coherencia y cohesión interpretativas.
	Signos	Análisis de la figuratividad y formantes recurrentes constituyentes del plano de la expresión y del contenido en el texto-enunciado.

Fig. 1. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica, de Jacques Fontanille.

3. ANÁLISIS DE TRES PINTURAS SOBRE LA DIVINIDAD Y LA MUJER

3.1. Estrategias culturales e iconización de comportamientos estratégicos

La hegemonía patriarcal en occidente y la relación dominante de la razón con lo masculino atraviesa la historia moderna y afianza a la imagen de la diosa como icono

⁵ FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Limoges : Presses Universitaires de France, 2008, p. 38. Cf. FONTANILLE, Jacques. "Medios, regímenes de creencia y formas de vida", en: *Revista Contratexto* (Perú: Universidad de Lima), n° 21, 2013, pp. 65-82.

repetido que simboliza las fuerzas telúricas, del inframundo, las energías ocultas, nocturnas, la extensión de lo sensual, lo reproductor, lo enigmático y el caos, atributos con que en muchas religiones y mitologías se ha entendido a la feminidad, a pesar de que a ella se le acredita la lógica de los ciclos y una forma particular de hacer visible lo que el hombre no comprende de una intuición de orden trascendental. Estas concepciones fortalecen la memoria colectiva que se acumula en los prediscursos⁶ y se actualiza en prácticas discursivas concretas según las necesidades de intelección de los actores sociales que, en la cultura, recuperan prácticas periféricas ancestrales, como la idea de la divinidad femenina, la malignidad de la mujer o la preservación de la idea de la deidad como padre (masculinidad), y las trasladan, por traducción y ajuste, al eje de la dinámica cultural⁷. En la tradición occidental, por ejemplo, la preeminencia de la idea del dios monoteísta como padre (masculinidad) ha marcado profundamente la memoria de los sujetos de la cultura con respecto de la dicotomía de los roles sexuales y de la distribución del poder en las relaciones sociales.⁸

En las relaciones transformacionales de los imaginarios y discursos sobre los sexos, aparecen recuperaciones de textos que exponen a la mujer y a lo femenino con lecturas alternativas que implican, de paso, la reflexión sobre nuevas manifestaciones de la masculinidad y proponen equilibrios en el ejercicio del poder, pero todo esto sucede en tensión con el progresivo fortalecimiento de fundamentalismos y de la reaparición de reificaciones y exclusiones de lo diferente (del no creyente, del que tiene otra apariencia,

⁶ Anne Marie Paveau establece que existe una dimensión cognitiva que precede a toda realización discursiva y que consiste en una información cognitiva, regida por la memoria colectiva, que encapsula elementos de contenido, semánticos o de sentido que los hablantes emplean para producir e interpretar representaciones expresadas discursivamente y de manera situada socioculturalmente. Así, el prediscurso opera como un reservorio semántico anterior a la realización enunciativa y como un conjunto de saberes, creencias y de prácticas que tienen un papel instruccional en la interpretación del discurso. Cf. PAVEAU, Marie-Anne, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2006. En semiótica, esta memoria y dinamismo de orden instruccional se entiende como parte de la operatividad de la praxis discursiva; esta establece modos de hacer con las prácticas significantes, en el marco de géneros, tipos e intencionalidades de los objetos significantes, en el seno de las culturas.

⁷ Sobre el asunto de las dinámicas de los textos culturales que se movilizan entre el centro y la periferia de la cultura, véase LOTMAN, Yuri et B. A. USPENSKI. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" (1993), en LOTMAN, Yuri M. *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universitat de València, 2000, p. 168-193. Cf. también: LOTMAN Yuri. "El problema de la « enseñanza de la cultura como caracterización tipológica de la cultura", "El fenómeno de la cultura" (1978) y "Sobre los dos modelos de la comunicación en el sistema de la cultura" (1971), en: *Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universitat de València, 1998.

⁸ Elementos similares a los aquí expresados se encuentran en la comunicación ROSALES CUEVA, José Horacio, Leonardo URIBE GÓMEZ: "Las diosas de la artista plástica Elsa Sanguino: la comprensión y el cuidado de sí como sujeto autónomo", presentada también en el VII VII Congreso Internacional de Análisis Textual, de la Asociación Trama y Fondo. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, 25, 26 y 27 de marzo de 2015. Allí se expresa: "En la sociedad contemporánea aparece una gran divulgación de imágenes y de arquetipos culturales en diferentes versiones y formas de traducción entre culturas, géneros textuales y prácticas culturales. Así, por ejemplo, dioses y héroes de la antigüedad adquieren, en complejas operaciones de traducción y de hibridación, nuevas apariencias que actualizan los atributos, poderes, virtudes e, incluso, defectos, como sucede con los superhéroes de hoy, que tienen modos de ser y de hacer relacionados con la tecnología y, naturalmente, con las formas y estilos de vida de las sociedades actuales. La mayor parte de estas reescrituras de los seres divinos que hacen parte de diversos sistemas mitológicos responden a la manera en que se han transformado los regímenes de creencia⁸ del hombre moderno."

del inmigrante, etc.). Una de las resarcimientos sobre lo femenino y del papel social de la mujer se relaciona con el reconocimiento de la divinidad como feminidad y, en consecuencia, la afirmación de las mujeres en el reconocimiento de sí mismas, el fortalecimiento de la fuerza reivindicativa de los derechos de las mujeres y la transformación y humanización de las creencias que orientan la acción de los actores sociales. En este horizonte de estrategias de adecuación y producción de prácticas significantes de las culturas, está presente la preocupación por comprender si la diosa de las representaciones discursivas actuales surge la preocupación por comprender si la diosa de las representaciones discursivas actuales instaure regímenes de creencia⁹ que encausan una lectura incluyente de la feminidad en el *nosotros* de referencia de las comunidades o si simplemente se trata, en tales figuraciones, narraciones y categorías sobre el mundo, de sutiles refuerzos de exclusión y marginación tradicional.

3.2. Escenas prácticas o de producción e intercambio del objeto significativo

En términos de Harold Muñoz, la obra que él elabora corresponde no solo a una recuperación de una forma de hacer arte figurativo, justamente en París, donde se dan producciones basadas en trabajos experimentales y novedosas hibridaciones de formas expresivas, sino que, además, no debe ser ubicada en el hiperrealismo de la fotografía. Él defiende un realismo con elementos de idealización, lo que inserta su arte en la praxis enunciativa y en las artes plásticas influenciadas, entre otros fenómenos, por:

- a. la pintura flamenca que desarrolló técnicas para la representación alegórica o naturalista del mundo y la elaboración de retratos con un profundo estudio de la subjetividad del modelo;
- b. los prerrafaelistas que buscaban expresarse auténticamente y sin artificios complacientes del gusto burgués, para lo que se valían de una técnica guiada por la perfección figurativa que tradujera con la plástica los sentimientos e ideales,
- c. algunas figuras de la plástica francesa del siglo XIX, como Alexandre Cabanel y William-Adolphe Bouguereau; este, reconocido como creador beligerante con un extraordinario dominio de las técnicas pictóricas, por la defensa de la forma de vida bucólica opuesta a la hipocresía burguesa y el privilegio de la belleza de niñas y mujeres jóvenes.

⁹ El régimen de creencia es una competencia con la cual el intérprete se guía para reconocer una práctica significativa y cómo asumir el significado de un contrato fiduciario entre los interlocutores. Lo importante de este régimen de creencia es que, además de permitir a los sujetos orientarse en cómo interpretar los enunciados o conjuntos significantes según el género o tipo de práctica, afirma o suscita el rechazo de respuestas socialmente aceptables. Los regímenes de creencia instalan sistemas axiológicos que se conjugan y se consolidan entre ellos y pueden eliminar las resistencias o reforzarlas frente a determinados términos, enunciados o contenidos. Cf. BERTRAND, Denis. 2006. "Croire au bleu : Chromatisme et fiducie", en: *La vérité des images. Actes du colloque. Journées d'étude de Paris*, CeReS-Dynalang, bajo la dirección de: Anne Beyaert-Geslin et Valérie Brunetière, disponible [en línea] en el portal *Actes Sémiotiques*: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3380>.

Para Muñoz, el hiperrealismo, como expresión radical de la pintura realista estadounidense (con un auge importante después de 1960), busca reproducir la realidad con una mal llamada mayor fidelidad y objetividad que la fotografía, pero este esfuerzo sería vano, pues toda práctica simbólica manifiesta siempre una lectura particular de lo real y, por esto, las obras artísticas muestran interpretaciones aun cuando las relaciones de semejanza icónicas son consideradas perfectas. En este sentido, las investigaciones en las ciencias cognitivas demuestran que los recursos de representación de lo real o de la realidad están lejos de transcribir la percepción y lo que pretenden las obras artísticas es generar nuevas formas de sentir y hacer visibles los fenómenos del mundo (Pozo, 2012).

En oposición a las pretensiones de imitación objetiva del hiperrealismo, Muñoz opta por afirmar que la palabra realismo es una forma de reconocer la calidad figurativa de la obra, pero que será imposible afirmar que esta expresa lo real en sí mismo, de modo que una alternativa para identificar este tipo de trabajos plásticos sería el término “figurativismo idealista”. En esta forma de producción, este artista recupera la relación entre la belleza efímera, feminidad y erotismo como elementos coincidentes en el éxtasis figurado a través de una técnica precisa, preciosista, lo que permita establecer, desde la carnalidad, una relación espiritual o de orden místico. Sobre esto, el artista expresa:

Pasa algo que convierte a la mujer en algo más que reflejo de la luz divina. Yo creo que si se pudiese representar a Dios, sería así: una mujer sin atavíos, sublime, casi *effrayante* [aterradora], como dicen los franceses, pero con un amor casi doloroso en la mirada.

En la actualidad, los trabajos de Muñoz se exponen en varias galerías de París, especialmente en *L'oeil du Prince* (<http://www.galerie-l-oeil-du-prince.com/en/portfolios/painting/harold-munoz/>) y ha sido representado por la *Galería de Daniel Besseiche*, pero no con las obras con este tipo de temática tan claramente expresada en el orden de lo extático o espiritual. De hecho, dos de las tres obras que se analizan en este trabajo son propiedad del artista.

3.3. Corporeidad del objeto significativo

Las tres obras de Harold Muñoz que se consideran en este estudio son tres óleos sobre tela (lienzo) donde aparece, en cada obra, una figura femenina sobre fondo oscuro: *Eclesiastés* (2001, fig. 2), *Ofrenda y devoción* (2012, fig. 3) y *Sin título* (2012, fig. 4) que algunos espectadores denominan *La esposa del cordero*. Todos los títulos están originalmente en francés y, como se evidencia, aluden a un campo de intelección relacionado con el cristianismo, lo mesiánico y el universo narrativo de la Biblia. En los tres casos, se trata de retratos (en la obra *Sin título* se trata de la misma figura femenina vista desde dos perspectivas diferentes en una composición tipo retablo) que, canónicamente, describen y construyen con diversas técnicas y medios una figura humana, predominantemente de la cara y parte del torso.



Fig. 2. Harold Muñoz. *Ecclésiaste*, 2011, óleo sobre lienzo; 130 x 89 cm.



Fig. 3. Harold Muñoz. *Ofrande et dévotion*, 2012, óleo sobre lienzo; 160 x 100 cm.

El retrato puede cumplir funciones políticas y las de construcción del prestigio social e histórico del representado, pero también puede ser un modo de adjudicar, a un rostro identificable y con características simbólicas específicas, un valor social o cultural, como en el caso de la alegoría de la pintura flamenca, donde el fondo oscuro permite resaltar las cualidades del retratado, como sucede en las tres obras consideradas, casos en que hay exposición del rostro y del torso de la figura femenina, con una intensidad luminosa proveniente de un plano superior y que hace resplandecer la piel, especialmente el rostro. Esto está hecho con una técnica exhaustiva que sobrepone delicadas capas de pinceladas para lograr texturas y colores de gran fineza. La manera en que los cuerpos se dan a los sentidos, con una curiosa postura, vestimenta y manejo de objetos, los ubica en un enigmático terreno de lo ritual o de aspiración espiritual o mística, interpretación que es instruida por los títulos de las obras.

3.4. Las figuras y el texto-enunciado en tres obras sobre divinidad y feminidad

3.4.1. *Eclesiastés*¹⁰ como cuerpo en trance e iluminado por la divinidad

El título de una obra es una instrucción macrolingüística de interpretación del texto¹¹ que nominan y, en esta dirección, establece una categoría conceptual que hace que el observador o el analista supere derivas interpretativas y gane un eje temático de intelección en la enciclopedia cultural. Así, *Eclesiastés* es un título que coincide con el de

¹⁰ Un estudio más detallado de esta obra está en ROSALES Cueva, José Horacio y Leonardo URIBE GÓMEZ. "El cuerpo enigmático en la obra pictórica *Ecclésiaste*, de Harold Muñoz", en *Revista Opción* (Universidad del Zulia, Venezuela), año 30, n° 74 (2014).

¹¹ BESA CAMPRUBL, Josep. *Les fonctions du titre*. Limoges : PULIM, Nouveaux actes sémiotiques, n° 82, 2002.

uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento y que significa eclesiástico, asambleísta, miembro de una hermandad o la persona que expone ante una audiencia. Se trata de un libro proverbial donde conceptualmente domina la certeza de la muerte y, ante la pregunta por cómo vivir, que responde con la aceptación serena de las contingencias que concluyen con la muerte. Aunque en el texto bíblico no se enfatiza en la idea de la relación de lo humano con la divinidad, sí se abre la puerta a una concepción espiritual de la existencia.



Fig. 4. Harold Muñoz. *Sin título* (llamada *L'épouse de l'agneau* o *La esposa del cordero*), 2012, óleo sobre lienzo; 122 × 90 cm.

En la pintura de Muñoz resulta enigmática la construcción del cuerpo de la adolescente, pues la asambleísta, contra de toda expectativa canónica, expone una condición mística y trascendente dada en el éxtasis femenino. En la pintura, pareciera que, en lugar de fallos anatómicos o de composición, el espectador se enfrentara a una transgresión de los estereotipos o a una serie de elementos que, como en la pintura flamenca, pertenecen a un orden simbólico o alegórico, incluso en la aparente deformación del cuerpo representado. Es así como en el retrato aparece un cuerpo posturalmente vulnerable por un ligero desplazamiento que hace desequilibrar los hombros; es decir, aunque el cuerpo parece estático, se observa que el torso está sometido a la inercia en un movimiento de desplazamiento hacia la derecha del espectador. La luminosidad hace ver que la cara de la niña es algo grande, ligeramente desproporcionada, las manos sobredimensionadas, como si pertenecieran a una persona más adulta y que, en la posición de una persona en recogimiento ritual o de difunto, sostienen sin presión los tallos de las rosas. La mirada de la niña, como las de las mujeres en los otros dos cuadros, parece estar concentrada en algo que está fuera del cuadro y que no necesariamente es el mirante de la obra. La palidez general del rostro y de las manos, como también sucede en las otras dos pinturas que se analizan en este trabajo, muestra una piel delicada, limpia, frágil, como si estuvieran en el punto del abandono por la sangre. Se suma a esto la manera fina y detallada con que flotan los cabellos en el lado derecho de la cabeza de la joven,

lo que acentúa el movimiento de un cuerpo relajado, a la merced de la fuerza, ¿interna o externa?, que lo moviliza y marca la dirección de tal mover: hacia la derecha del cuerpo cae la luz, con más intensidad, destacándose con ello los efectos dorados y la ligereza de las largas fibras capilares, así como las facciones de un sujeto que transita entre la infancia y la adultez. En medio de esta tensión, la mirada de la púber se mantiene en una especie de trance, en una ensoñación con los ojos abiertos.



Fig. 5. Harold Muñoz. *Ecclésiaste*, 2011, detalle.

El vestido, las rosas, la luz y una fuerza que produce un desplazamiento del cuerpo son elementos con los que tiene contacto el cuerpo. El traje está hecho con delicado y detallado trabajo de elaboración pictórica e insinúa que la postura corporal no es simétrica o equilibrada; además, pareciera para una ocasión especial, de orden ritual, y excede el tamaño del cuerpo de la adolescente, como si anticipara el crecimiento de esta o fuera un atavío perteneciente a otra persona, más corpulenta y a quien la joven ha substituido (¿al asambleísta ahora encarnado en el cuerpo de una jovencita para reencontrar, en las inmediaciones de la inocencia, el contacto espiritual en vida mundana del que habla el libro de proverbios?). El color del vestido resalta por el brillo de las sedas, del brocado y los delicados matices causados por los efectos de luz, de modo que, con respecto del color de los cabellos y de la piel, se produce una dorada totalidad corporal. Las dos rosas están en botón, apenas en eclosión, y reposan con el pecho de la niña, débilmente sostenidas, pero verticales y apoyadas en el vestido, sobre el regazo, coincidiendo con el corazón.

Las operaciones de representación plástica muestran a la joven en un estado de éxtasis relacionado con una dinámica interna instaurada por el algo que contempla el personaje, que llega del exterior y causa la movilidad interna frente a la que no hay resistencia del cuerpo, sino entrega, como si la asambleísta estuviera en una situación

extrema. Así, este cuerpo enigmático y deformado consiste en la representación del sujeto que está en un ritual de paso, en el momento justo en que no tiene completo control de sí en la progresión hacia una iluminación del espíritu, pero no entendido este de manera cartesiana. Si parece que el cuerpo de la joven se debate entre la vida y la muerte, también sería aceptable la hipótesis de que la joven tiene un cuerpo en suspenso por causa de un descubrimiento que acontece en la contingencia del cambio, de la transformación, del éxtasis, que significa “estar fuera de sí”. En la teología mística, esto consiste en elevarse en el universo y sobre la ignorancia con aquel que está más allá de toda esencia y de todo saber¹², porque es “saliendo de todo y de ti mismo, de manera irresistible y perfecta, que te elevarás en un puro éxtasis hasta el rayo tenebroso de la divina Esencia, habiendo abandonado todo y habiéndote despojado de todo”¹³. Muñoz, por su parte, habla de una espiritualidad (encarnada), de un aliento invisible que anima y sorprende al cuerpo bello y lo hace más hermoso, incluso en ese trance que parece de muerte en un cuerpo que está de paso entre dos edades (la infancia y la adultez):

La belleza para mí debe ser temible, quimérica, beatífica, totalmente humana y por lo tanto totalmente divina [...] trance que se subraya en la sublimación de la mujer hermosa y de la joven muerta, con esa muerte prematura y misteriosa la ha cubierto de un velo místico y dulce, como la Ofelia de los prerrafaelistas.¹⁴

Esta obra corresponde así a una visión dualista en la que el espíritu aprisionado en la carne entrevé la divinidad de la cual hace parte y que lo interpela, de modo que el cuerpo de la adolescente, como en el caso de las mujeres de los otros retratos, representan un éxtasis que permite ver la fuente de la luz y comprender a esta como manifestación divina que interviene como agente de transformación material y anímica.

3.4.2. *La luz en Ofrenda y devoción y en la llamada* La esposa del cordero

Ofrenda y devoción y *Sin título* son obras que representan, cada una, figuras femeninas adultas, jóvenes y, como la adolescente de *Eclesiastés*, con aspecto europeo: mujeres blancas, de piel muy tersa y, en este caso, de cabellos rojos. La modelo de estas dos obras es la misma, y está retratada sobre fondo negro. En principio, se podría pensar que la luminosidad sorprendente de la piel y de los cuerpos procede del interior de la figura humana, como una irradiación divina, pero justamente algunos golpes de luz en el fondo oscuro y las sombras en los contornos de los cuerpos indican que la luz es exterior, proveniente de un plano superior, y que los cuerpos obran como la luna con respecto de la luz solar: reflejan a esta en las inmediaciones en la oscuridad. Las figuras permiten establecer una oposición categorial entre luz y ausencia de luz y el cuerpo de

¹² Citado por Francois Trémolieres en MARZANO, Michela. *Dictionnaire du corps*. París: Presses Universitaires de France. 2007, entrada *Éxtase*.

¹³ Pseudo Dionisio Areopagita citado por Francois Trémolieres en Marzano, *op. cit.*, entrada *Éxtase*.

¹⁴ Las citas a Harold Muñoz corresponden a la entrevista de septiembre de 2014, a menos que se indique una fuente diferente.

las mujeres atestiguan, en el éxtasis o trance, la presencia del espectro asociada a la divinidad. El pintor, en la entrevista de septiembre de 2014, expresó lo siguiente sobre el tema de la divinidad encarnada en la mujer:

Yo creo sinceramente que todas mis obras tratan del tema de la relación entre dios y feminidad. Especialmente las que tienen el fondo negro, porque fueron donde más énfasis puse en el aspecto suprahumano y espiritual del ser. Pero hay tres que podrían ser más específicas, creo yo. Una de ellas representa la humanización de lo que la biblia llama "la esposa del cordero" en el Apocalipsis 19: 9. Esto representa, según la interpretación clásica de la iglesia, que ella, la mujer, al ser desposada, viene a compartir los atributos de su esposo (que en el cristianismo es Jesucristo) y se vuelve (podría interpretarlo así) en una diosa, que, como la luna, no tiene luz propia a pesar de su belleza, sino que refleja la luz del sol (dios). Por esa razón, en cada una de esas obras está una mujer muy blanca sobre un fondo muy oscuro. En *Ofrenda y devoción* pasa algo que convierte a la mujer en algo más que reflejo de la luz divina. Yo creo que si se pudiese representar a Dios, sería así: una mujer sin atavíos, sublime, casi *effrayante* [aterradora], como dicen los franceses, pero con un amor casi doloroso en la mirada. Esto me parece más significativo que representar a Dios como un anciano con barba al que le salen rayos por los dedos. Los estereotipos me irritan profundamente y yo necesito la armonía de las formas. El amor de la mujer, la inteligencia y la capacidad de gestar tiene además esa fuerza erótica, esa sensualidad que es la energía de lo bello, la fuente de lo estético.

Si en *Eclesiastés* se trata el éxtasis de la adolescente como mediación ritual del asambleísta entre lo divino y la congregación (que embraga o implica al observador del cuadro), las otras dos obras tratan de una entrega amorosa y profunda de un cuerpo sensible y que refleja, en su lozanía y armonía de las formas, la luz (que es divinidad). La aparición de la misma mujer en estas dos otras obras, con los labios entreabiertos y las manos recogidas sobre el pecho permite construir una secuencia narrativa relacionada con el éxtasis, a pesar de que las dos obras son independientes. En *Ofrenda y devoción* está la mujer con su cuerpo expuesto, cubierta de una bata que se asocia, por las claves provistas por el artista, al pasaje del Apocalipsis, 19: 8, que expresa "Y a ella se le ha concedido que se vista de lino fino, limpio y resplandeciente; porque el lino fino es las acciones justas de los santos." Así, la mujer es santa, pura, pero con tres elementos que aluden a la contemporaneidad: la factura de la bata, el zarcillo en la oreja derecha de ella y que parece una expansión de la piel, el cromatismo del cabello. Esta ofrenda de sí, de la pureza en disposición plena, lo inmaculado de la piel que parece suspendida en un paso entre la vida y la muerte y la juventud del vientre en condiciones de reproducción tiene continuidad narrativa en la obra *Sin título* o *La esposa del cordero* y aun en lo contemporáneo retoma elementos del simbolismo europeo del siglo XIX y XX, entre otros.

Este cuadro, *Sin título* o *La esposa del cordero*, se subdivide en dos partes: en la izquierda del espectador aparece ella, cubierta por un velo que fue guardado y ahora desplegado (lo que se infiere por los pliegues de la tela). Aquí, la mujer no lleva anillo en la mano derecha y el espacio y el rostro están invadidos por una fuerza luminosa. A la derecha de la composición está la misma mujer, ya no de manera frontal, como en la primera parte, sino en tres cuartos, mirando hacia la derecha de ella, y lleva, en la mano de ese mismo lado y sobrepuesta sobre la izquierda, ambas sobre el pecho, un anillo

dorado o alianza. En *Ofrenda y devoción* y en *Sin título*, las manos se recogen sobre el centro del torso, no para cubrir los pechos, que, en *Sin título*, aparecen recatadamente cubiertos por la bata. En *Ofrenda y devoción* el cuerpo está más exhibido, mientras que en *Sin título* el cuerpo es menos expuesto, cubierto como el de la mujer recatada para honrar que ya se ha desposado y ostenta la alianza. Narrativamente, se trata de la secuencia que va de la mujer devota que se ofrenda a la luz (divinidad), a la iluminada por el rito de paso indicado por el velo canónico de la boda y que llega a la condición de esposa¹⁵. La luminosidad más intensa aparece en el momento del ritual de paso o en la escena del velo. Como la adolescente de *Eclesiastés*, la mujer, antes, durante y luego del rito de paso mantiene paradójicamente la mirada hacia dentro y fuera de sí, en éxtasis, como si ofrendarse, ser tomada y ser esposa de la divinidad le atribuyera, al cuerpo humano, atributos de la divinidad que empieza a reconocer como hacedora y constituyente de sí.

En la obra *Sin título*, un detalle que parece indicar que la divinidad (como luz que hace visible algo para el personaje y para el mirante de la obra) no es solo proveniente de fuera de la mujer retratada, sino que es un atributo despertado y que emana de ella en el rito de la boda, consagración o realización de la entrega. En la sesión del cuadro donde la mujer tiene el velo, la luz queda concentrada entre la piel y la tela del velo, como si la luz que ilumina el rostro proviniera simultáneamente de dos fuentes (una interna y otra externa). Esta curiosa luminosidad, que parece detenida entre el velo y el rostro, se concentra en la zona de la frente, los ojos y pómulos, produce un efecto de fotografía sobre-expuesta y se extravían los detalles que diferencian la cara del cuello.

La doble fuente de luz en la mujer con velo parece indicar que la alianza es justamente en re-encuentro de una divinidad superior (la de dios luminoso, omnipresente y universal) con la divinidad que permanece dormida o latente en el *yo-mujer* hasta el momento de la consolidación del encuentro o del contacto ritual. Esto se podría comprender porque dios, en la tradición judeo-cristiana, no se divide en diversas deidades, pero sus criaturas están hechas a su imagen y semejanza. Al contrario de la obra de Elsa Sanguino, que recupera a las diosas como estrategia para reconocer la divinidad en toda mujer y en todo hombre, la obra de Muñoz sí mantiene una tradicional división entre la divinidad última (masculina) y la divinidad femenina y de los humanos: se posee en sí, pero solo se hace visible o se accede por la alianza, el pacto o el rito que deja ver, en el éxtasis momentáneo, aspectos de la deidad cuya dimensión absoluta no sería totalmente soportable para el cuerpo, lo que queda evidenciado por la manera en que el cuerpo joven y hermoso queda más embellecido en el trance de vislumbrar aquella esencia de donde viene, de lo que se está hecho, a donde va.

La idea de la esposa del cordero tendría la funcionalidad del vientre por el cual dios se reproduce a través de sus hijas, pero bajo la condición de tomar el camino de la luz en el arrebató místico. Es necesario tener presente que para Muñoz,

Hay una profunda necesidad de armonía y por ello la búsqueda del equilibrio entre lo espiritual y lo efímero está en la belleza misteriosa de la mujer que no se reduce a

¹⁵ Lo interesante de la secuencia es que la cavilación del pintor frente a la idea de cambiar el nombre de la obra de *Sin título* a *La esposa del cordero* viene dada por sugerencias de los mirantes de la obra que reconocen las marcas referenciales del universo bíblico.

lo meramente físico [...] La sangre es hermosa, incluso la de mis propias heridas de ser mortal porque en la misma sangre está lo vital y hermoso de la divinidad.



Fig. 6. Harold Muñoz. *Sin título*, 2012, detalle.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: FORMA DE VIDA, ÉXTASIS Y DIVINIDAD

En términos de la semiótica, el sujeto posee un cuerpo vivo que, en interacción con el mundo, produce enunciados que contienen la valoración culturizada de la vivencia; la representación de esta no podría ser, por esta misma semiosis encarnada, mera imitación, sino necesaria interpretación situada culturalmente, razón por la cual la obra media el acervo cultural del artista, los metarrelatos que él mismo quiere cuestionar y no solo una mimesis pasiva de lo real. La presencia del cuerpo representado con deformidades, moribundo, en éxtasis o como aspiración espiritual parece ser un acto de no renuncia a lo más profundamente humano, lo que produce extrañamientos en el espectador. Ante este tipo de creaciones que se tensan entre la animalidad y lo espiritual, el observador se ve enfrentado a un reclamo del sentido por la relación cuerpo-mundo y ante las preguntas sobre la propia existencia íntima y encarnada en la memoria y en los asideros de la identidad personal o colectiva. Estos retos expresan también el afán del artista por afirmarse en lo que hace de diferente con cada una de sus creaciones, en el devenir del arte, sin caer en un exceso de diferencia que lo convierta en un reproductor de formas que proliferan en la vacuidad de sentido.

Más que precisar si en las obras analizadas se trata del reconocimiento del estatuto femenino de la divinidad o que solo es posible el acceso a los atributos de dios a través de la belleza contemplativa de la mujer, se tiene que las mujeres no son en sí mismas la divinidad masculina y monoteísta, pero la integran y, en este sentido, son medio para el contacto místico y extático con lo absoluto y universal, lo que no establece el rango de diosa, pero sí el de reconocimiento de la divinidad en cada ser vivo y la posibilidad de acceso a la comprensión de lo divino por medio de la belleza, de la mujer y del éxtasis que parece un punto de delicado equilibrio entre la vida y la muerte.

Según Marcel Mauss¹⁶, la sociedad occidental tiende a deslegitimar las conductas relacionadas experiencias como las descritas en las obras analizadas y, entendemos, porque son una manera de construir una forma de conocimiento que desafía los excesos y la reificación de la apariencia. En el caso de las mujeres de las tres obras consideradas, especialmente la adolescente de *Eclesiastés* y la mujer con velo, sucede algo semejante a lo descrito por Santa Teresa de Ávila, en el Libro de la Vida (1588), cuando describía la *pena extática*, semejante a la muerte física, cuyo martirio es preferible a los gozos, y deseada con el propósito de ver a dios. Pero, además, estas mujeres de Muñoz, en una gran soledad, parecen una predicación de un cuerpo que hace parte de una sintaxis narrativa que trata de la construcción de la identidad del sujeto que tiene una lucidez que se revela de golpe, pero que constituye un asidero a la existencia más allá de la vida marcada por lo vulgar, el egoísmo y el orgullo. El éxtasis, además, parece obedecer a un programa narrativo de búsqueda en el que el sujeto íntegro sufre una sollicitación simbólica de la muerte para recuperar el sentido de la vida.



Fig. 6. Harold Muñoz. *En oración (En prière)*. París, 2010, óleo sobre lienzo, 62 x 40 cm.

¹⁶ MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

BIBLIOGRAFÍA

AMOSSY, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.

BERTRAND, Denis. "Croire au bleu: Chromatisme et fiducia", en: *La vérité des images. Actes du colloque La vérité des images*, Journées d'étude de Paris, CeReS-Dynalang, bajo la dirección de: Anne Beyaert-Geslin et Valérie Brunetière, 2007, disponible [en línea] en el portal Actes Sémiotiques: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3380>.

BESA CAMPRUBI, Josep. *Les fonctions du titre*. Limoges: PULIM, Nouveaux actes sémiotiques, n° 82, 2002.

BORDRON, Jean-Francois. *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. Paris: Puf, 2011.

CIRLO, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1995, p. 271.

COOPER, C. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CRUZADO, Ángeles. "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine", en: *Revista escritoras y escrituras*, Universidad de Sevilla, número *Las mujeres en las escrituras antiguas*, 2009, disponible en línea en el enlace: <http://www.escritorasyescrituras.com>.

DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.

FONTANILLE, Jacques. "Medios, regímenes de creencia y formas de vida", en: *Revista Contratexto* (Perú: Universidad de Lima), N° 21, 2013, pp. 65-82.

FONTANILLE, Jacques. *Corps et sens*. París: Presses Universitaires de France, 2011.

FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Limoges: Presses Universitaires de France, 2008.

HALL, Edward T. *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza, 1989.

HALL, Edward T. *Beyond Culture*. New York: Doubleday, 1976.

HÉNAULT, Anne t BEYAERT-GESLIN, Anne. *Ateliers de sémiotique visuelle*. París: Puf, 2004.

HUYS, Viviane, Denis VERNANT. *L'interdisciplinaire de l'art*. París: Presses Universitaires de France, 2012.

LOTMAN, Yuri M. *Semiesfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universitat de València, 2000.

LOTMAN Yuri. *Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universitat de València, 1998.

LYOTARD, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1996.

LYOTARD, Jean François. "¿Qué es lo postmoderno?", en: *Revista Zona Erógena*, N° 12, 1992.

LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra, 1987

MARZANO, Michela (dirección). *Dictionnaire du corps*. Paris: Puf, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

MUÑOZ ROSALES, Harold entrevistado por Enkil UDLN. *Harold Muñoz. Quimérica belleza*. Disponible en línea, en la URL <<http://www.enkil.org/2013/08/19/harold-munoz-quimerica-belleza/>>.

PAVEAU, Marie-Anne. *Le prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

ROSALES Cueva, José Horacio y Leonardo URIBE GÓMEZ. "El cuerpo enigmático en la obra pictórica *Ecclésiaste*, de Harold Muñoz", en *Revista Opción* (Universidad del Zulia, Venezuela), año 30, n° 74, 2014.

SHLAIN., L. *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*. Madrid: Debate, 2000.

ZILBERBERG, Claude. "Les contraintes sémiotiques du métissage", en: *Revue Tangence: Esthétiques du métissage*, número 64, 2001, p. 8-24.