

***EL PROCESO CREATIVO
EN
LA PINTURA DE A. BENTATO***

THE CREATIVE PROCESS IN A. BENTATO'S PAINTING

Ahmed Oubali*



EL ARTISTA A. BENTATO

RESUMEN: Este artículo interpreta una de las obras famosas del pintor A. Bentato^[1] a través de la Semiótica de R. Barthes^[2] aplicada a la crítica del arte visual. Toda obra plástica es fascinante por reflejar su época y su autor, y la de Bentato, en particular, invita al espectador a desentrañar emociones y significados ocultos en la mirada de la 'Mujer' del lienzo. Así, este estudio busca demostrar la aplicabilidad de la teoría barthesiana y evaluar, desde el cubismo y el psicoanálisis, el impacto estético y emocional de la obra interpretada.

Palabras clave: *Semiótica visual, Denotación, Connotación, El habla mítica, Barthes, Bentato.*

ABSTRACT *This article interprets one of the famous works of the painter A. Bentato[] through the Semiotics of R. Barthes[] applied to the criticism of visual art. Every plastic work is fascinating because it reflects its time and its author, and Bentato's work, in particular, invites the viewer to unravel emotions and hidden meanings in the gaze of the 'Woman' on the canvas. Thus, this study seeks to demonstrate the applicability of Barthes' theory and to evaluate, from the perspective of Cubism and psychoanalysis, the aesthetic and emotional impact of the interpreted work.*

Keywords: *Visual semiotics, Denotation, Connotation, Mythic Speech, Barthes, Bentato.*

La imaginación es el principio de la creación.

(G.B. Shaw)

INTRODUCCIÓN: Preliminares metodológicos

¹ Obra: Abdelkrim Bentato, "Femme". (2007). Pintura sobre lienzo. Dimensiones: 100cm/50cm.

<https://www.artmajeur.com/bentato/es/obras-de-arte/2226985/femme>

Página Web del artista: <https://www.galerie-com.com/artiste/bentato/660/>

Se necesitaría toda una enciclopedia para reproducir sus actividades. Aquí lo vemos asesorando a alumnos: <https://juandelaciervaweb.blogspot.com/2022/04/abril-cultural-2022-taller-de-reciclaje.html>

² Todas las obras de Barthes consultadas están disponibles en PDF en los siguientes enlaces electrónicos: *Mitologías* (2009). Recuperado el 11/11/24, de:

<https://es.scribd.com/document/221421585/Barthes-Roland-Mitologias>

La Aventura semiológica (1993). Recuperado el 27/11/24, de:

<https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/barthes-roland-la-aventura-semiologica-353pag1.pdf>

Elementos de semiología (1971). Recuperado el 10/12/24, de:

https://monoskop.org/images/2/24/Barthes_Roland_Elementos_de_semiolog%C3%ADa_1971.pdf

Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces (1992). Recuperado el 11/01/25, de:

<https://es.scribd.com/document/481711404/Barthes-Lo-obvio-y-lo-obtuso-Imagenes-gestos-voces-Editorial-Paidos-1986-pdf>

La semiótica es una disciplina teórica que interpreta la realidad como un vasto sistema de signos creados por la humanidad a lo largo de su existencia. Desde tiempos inmemoriales, los seres humanos han desarrollado múltiples formas de comunicación mediante símbolos y signos que otorgan significado al mundo que los rodea. Esta construcción simbólica no solo permite el intercambio de información, sino que también da sentido a una realidad que, en sí misma, carece de significado inherente.

Los signos creados por la humanidad abarcan diversos ámbitos del conocimiento y la cultura, representando ideas, mitos, creencias, ciencias, filosofías, religiones y expresiones artísticas. En este sentido, la semiótica estudia el funcionamiento de estos signos dentro de los sistemas de pensamiento y comunicación, lo que permite comprender cómo la sociedad estructura su visión del mundo. Desde una perspectiva textual, los signos se consideran modelos mentales o representaciones simbólicas que organizan la realidad y la experiencia humana^[3]. Dentro de este campo, la semiótica visual, objeto central del presente estudio, se centra en la interpretación de signos presentes en obras de arte, imágenes, iconos, esculturas y objetos. Su propósito es analizar y descifrar los mensajes estéticos y culturales que estas manifestaciones contienen, permitiendo así comprender cómo las imágenes comunican ideas y emociones más allá de las limitaciones del lenguaje verbal. Desde la perspectiva de Roland Barthes, el análisis semiótico distingue entre los niveles de 'denotación y connotación', además del concepto de "habla mítica", que revela significados latentes en las imágenes. Aplicando este modelo, el presente estudio examina el lienzo 'Mujer' de A. Bentato, desentrañando los códigos visuales y simbólicos que articulan su impacto estético y emocional. A través de este enfoque, se busca no solo validar la operatividad del marco teórico barthesiano, sino también explorar cómo el pintor construye, mediante su lenguaje pictórico, una narrativa visual que interpela al espectador.

³ Barthes desarrolla su teoría semiótica con antecedentes en la filosofía, proponiendo el concepto de 'habla mítica', según el cual toda realidad es una construcción cultural y convencional, incluso lo que llamamos "naturaleza". Con esta idea, supera la dicotomía entre ficción y realidad, sosteniendo que todo discurso humano es una forma de mito, ya que el universo es "infinitamente sugestivo" (*Mitologías*: 97).

Esta concepción tiene paralelismos en diversas corrientes filosóficas y lingüísticas. Schopenhauer, influenciado por Kant, afirmaba que el mundo es una representación mental: no percibimos la realidad en sí misma, sino su manifestación a través de nuestras estructuras cognitivas. De manera similar, la hipótesis de Sapir-Whorf sostiene que el lenguaje condiciona nuestra percepción del mundo, ya que sus estructuras gramaticales y semánticas moldean nuestra comprensión de la realidad.

Por otro lado, los empiristas argumentan que el conocimiento surge de la experiencia sensorial. Locke defendía la mente como una "tabla rasa", donde las percepciones construyen la realidad. Hume, más radical, negaba las ideas innatas y afirmaba que todo conocimiento proviene de asociaciones mentales basadas en la experiencia.

En conjunto, estas posturas coinciden en que la realidad no es un ente objetivo, sino una construcción semiótica derivada de la representación mental, el lenguaje y la experiencia. Barthes, al desarrollar su 'habla mítica', refuerza esta idea, mostrando cómo arte, derecho, religión y ciencia son manifestaciones de esta construcción simbólica.

OBRA, OBJETO DE ESTUDIO:



"Mujer". Pintura sobre lienzo (2007). Dimensiones: 100cm/50cm.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

A. MARCO TEÓRICO:

EL MODELO SEMIÓTICO DE BARTHES

B. RECORRIDO ANALÍTICO:

EL GENIO CREATIVO DE BENTATO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

A. RECORRIDO TEÓRICO:

El modelo semiótico visual de Roland Barthes

Barthes retoma y asimila los conceptos duales de Ferdinand de Saussure respecto al "signo" lingüístico (formado por un significante y un significado; la arbitrariedad de esta relación y la dicotomía lengua/habla en todo proceso de comunicación), pero presenta una teoría crítica innovadora y revolucionaria sobre la semiótica textual y no verbal al hacer del lector/espectador la clave sine qua non en la interpretación de la obra de arte y de cualquier texto complejo. Sin este, y utilizando una metáfora personal, la obra está condenada a permanecer como un cadáver.

Se adivina, por deducción e inducción, que la labor desempeñada por el espectador/lector, en el análisis de dichos niveles, es capital [4].

⁴ El observador o crítico de arte (y aquí expongo mi propio enfoque de análisis) "lee" la obra visual a través de un proceso de análisis que combina percepción, interpretación y contexto. Primero, identifica los elementos formales como composición, color, textura y técnica, que conforman la estructura visual del lienzo. Luego, interpreta los signos y símbolos presentes en la obra, considerando su carga connotativa y su relación con códigos culturales e históricos. También examina el contexto del artista, la época y el movimiento artístico para comprender la intención y el significado subyacente. Además, analiza la respuesta emocional y subjetiva que la obra genera en el espectador. Finalmente, sintetiza estos aspectos para construir una interpretación crítica que articule el mensaje estético y conceptual de la pintura.

Otro de los conceptos más innovadores de Barthes es el de "mito" como sistema en la construcción de la realidad, que aparece como título a la obra del autor, aquí comentada. Este concepto nada tiene que ver con la definición tradicional y literaria de este término.

(Respecto al concepto de 'mito', Cfr. Parte II de *Mitologías*: EL MITO, HOY, p. 107; El mito es un habla, 118; El mito como sistema semiológico, 119; Lectura y desciframiento del mito, 131; El mito como lenguaje robado, 133; El mito es un habla despolitizada, 141; El mito, en la izquierda, 143; El mito, en la derecha, 145; Necesidad y límites de la mitología, 150).

A continuación expondré, en forma abreviada, los principales conceptos del semiólogo francés (que he reseñado en **7 puntos**), antes de reproducirlos en dos gráficos sinópticos, uno exhaustivo, al concluir este apartado, y otro, reducido *infra*, que servirá de hilo de Ariadna en el análisis del lienzo de Bentato.

NIVELES QUE SE ANALIZARÁN EN LA OBRA DE BENTATO

	Contenido	Sustancia / Forma	Expresión
	Significado	LA OBRA	Significante
M	Connotación	COMO	Denotación
	Semántica	SIGNO	Sintaxis
I	Inmotivado		Motivado
T	Icónico codificado	Códigos/ Mensaje	Icónico no codificado
	Simbólico	Pragmática	Literal
O			

(conceptos seleccionados como herramienta en el análisis de la obra de Bentato)

Estos niveles estructurales se decodificarán y contextualizarán tomando en consideración solo las respectivas funciones y los específicos códigos implicados en el análisis, implementando dos enfoques concomitantes, de la obra, aunque expuestos por separado, por ser lineal la interpretación: el de la EXPRESIÓN (significante + denotación + sentido literal, motivado, no codificado) y el del CONTENIDO (significado + connotación + sentido simbólico, inmotivado, codificado), poniendo en perspectiva los conceptos pragmáticos de "mito", "código" y "mensaje", sean lingüísticos, o icónicos.

1. El mito, generador de la realidad

Barthes sostiene que los signos que estructuran la realidad no son naturales ni innatos, sino construcciones culturales establecidas por el ser humano para organizar la vida en sociedad. Conceptos como "naturaleza", "hombre" o "libertad" no tienen un significado absoluto, sino que dependen de convenciones lingüísticas y culturales. Para el autor, la realidad no es más que una "construcción narrativa" configurada por discursos, creencias e ideologías, lo que él denomina 'mito'. A través de este concepto, desmantela la idea de una naturaleza intrínseca en los signos y revela cómo el lenguaje crea el mundo.

El mito, según el semiólogo (*Mitologías*: 97), es un sistema de comunicación que convierte la historia en naturaleza, haciendo que las construcciones sociales parezcan evidencias inmutables. Al estructurar la realidad a través de palabras y discursos, el mito da sentido a lo que de otro modo sería incomprensible. Sin embargo, no es eterno (*Id.*), ya que la historia humana determina su surgimiento y desaparición. Desde esta perspectiva, toda significación opera en dos niveles: un 'lenguaje-objeto', que es el sistema primario de signos (como el lenguaje verbal o visual), y un 'metalenguaje', que otorga un significado cultural e ideológico a estos signos. Aplicando esta teoría al lienzo 'Mujer' de Bentato, la obra se analiza como un sistema semiótico, donde la imagen actúa como un lenguaje-objeto y su interpretación genera un discurso mítico. Así, la pintura, al igual que un texto, posee sintaxis, semántica y pragmática, permitiendo su análisis dentro de la semiótica visual (p. 100).

2. El signo lingüístico

Barthes retoma el modelo de Saussure, para quien el signo lingüístico une dos términos, el significante y el significado:

Para Saussure, que trabajó un sistema semiológico particular aunque metodológicamente ejemplar, la lengua, el significado es el concepto, el significante la imagen acústica (de orden psíquico) y la relación de concepto e imagen, el signo (la palabra, por ejemplo) o entidad concreta. (Mitologías: 99)

No obstante, y completando esta aserción, Barthes estipula que:

En cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos. (Id.)

Con esto, el autor introduce una nueva terminología de los tres conceptos ya expuestos, al introducir su original definición del sistema mítico. Es relevante reproducir esta innovación teórica porque servirá en el análisis de este estudio.

Sabemos ahora que el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico. Necesitamos, por lo tanto, dos nombres: en el plano de la lengua, es decir, como término final del primer sistema, al SIGNIFICANTE lo designaré SENTIDO; en el plano del mito lo designaré FORMA. Respecto al SIGNIFICADO no hay ambigüedad posible: le dejaremos el nombre de CONCEPTO. El tercer término es la correlación de los dos primeros: en el sistema de la lengua es el SIGNO. Pero no podemos retomar esta palabra sin que se produzca ambigüedad, ya que, en el mito (y ésta es su principal particularidad), el significante se encuentra formado por los signos de la lengua. Al tercer término del mito lo llamaré SIGNIFICANCIA, la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone. (p. 101)

3. Forma y sustancia del signo

Barthes usa los términos EXPRESIÓN para referirse al significante; y CONTENIDO, al significado, ambos provistos de una forma y una sustancia, como en la lingüística de L. Hjelmslev^[5]:

El signo está, pues, compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el plano de expresión y el de los significados el plano de contenido... implicando dos

⁵ Louis Hjelmslev, dentro de su teoría lingüística estructuralista desarrollada en la Glosemática (1943), propuso una distinción fundamental entre "forma y sustancia" en el estudio del lenguaje. Según él, el lenguaje debe analizarse en términos de 'expresión' y 'contenido', cada uno de los cuales se divide en forma y sustancia. Más tarde (1953), el autor vuelve a profundizar en su teoría lingüística, donde explica la importancia de la estructura formal del lenguaje: La forma es estructura interna del lenguaje, el sistema de relaciones que organiza los signos. No depende de la materialidad de los signos, sino de las reglas y combinaciones que permiten generar significado. En cuanto a la sustancia, es el material que adopta la forma, es decir, la materia prima sobre la cual opera la estructura lingüística. Estas se manifiestan en los niveles de expresión y contenido. Así, la forma de la expresión son las reglas y estructuras del sistema fonológico y gráfico (por ejemplo, la gramática de los sonidos o de la escritura), y la sustancia de la expresión, el material concreto que transmite el mensaje (sonidos físicos en la oralidad o tinta en la escritura). En cuanto al contenido, su forma lo constituye la estructura semántica que organiza el significado dentro de un sistema lingüístico, y su sustancia lo conforman las ideas, conceptos o experiencias que se expresan a través del lenguaje.

En resumen, para Hjelmslev el lenguaje no es solo un conjunto de palabras, sino un sistema de relaciones formales que organiza la materia expresiva y significativa, destacando la primacía de la forma sobre la sustancia en el análisis lingüístico. Más tarde, muchos autores, como T. De Mauro (1971) o P. Guiraud (1972), retoman, explican y desarrollan el modelo estructuralista lingüístico hjelmsleviano, destacando la relación entre la glosemática de Hjelmslev y la semiótica en general.

strata: la forma y la sustancia. La forma es aquello que puede describirse exhaustiva, simple y coherentemente (criterios epistemológicos) por la lingüística, sin recurrir a premisa alguna extralingüística. (Elementos: 42)

A este nivel, y respecto a la formación del mito, Barthes aclara que

El significante del mito se presenta en forma ambigua: es, a la vez, sentido y forma, lleno de un lado, vacío del otro. Como sentido, postula de inmediato una lectura, se lo capta con los ojos, tiene realidad sensorial y riqueza... un valor propio, forma parte de una historia...; postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones. (Mitologías: 101)

Concretamente, el significante es un "relatum", un mediador, que permite al significado manifestarse, lo que implica que sean siempre inseparables, como las caras de una moneda:

El significante es un mediador: la materia le es necesaria, y, por otra parte, en semiología, el significado puede ser también reemplazado por cierta materia; la de las palabras. Esta materialidad de las palabras obliga una vez más a distinguir con cuidado materia y sustancia: la sustancia puede ser inmaterial (en el caso de sustancia del contenido); entonces lo único que puede decirse es que la sustancia del significante es siempre material (sonidos, objetos, imágenes). (La Aventura: 45)

Por consiguiente, el significado o concepto

Está determinado: es a la vez histórico e intencional; es el móvil que hace proferir el mito [...]. El concepto restablece una cadena de causas y efectos, de móviles e intenciones. En contraste con la forma, el concepto nunca es abstracto: está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva. (Mitologías: 102)

En cuanto a la significación, esta "es el mito mismo, así como el signo saussureano es la palabra (o más exactamente la entidad concreta)". En concreto, el autor afirma que

Los modos de correlación del concepto y de la forma míticos son perfectamente manifiestos: uno no está "escondido" detrás del otro, los dos se dan aquí (y no uno aquí y el otro allá). Por

más paradójico que pueda parecer, el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer [...] En el caso del mito oral, esta extensión es lineal; en el del mito visual la extensión es multidimensional. (p. 104)

4. Signo motivado / inmotivado

Otra distinción que caracteriza los niveles del significante y del significado es su motivación o inmotivación.

Queda por examinar un tercer elemento de la significación: su motivación. Se sabe que en la lengua el signo es arbitrario: nada obliga "naturalmente" a la imagen acústica 'árbol' a significar el concepto árbol: el signo, en este caso, es inmotivado. Sin embargo esa arbitrariedad tiene límites que corresponden a las relaciones asociativas de la palabra: la lengua puede producir un fragmento del signo por analogía con otros signos (por ejemplo, en francés se dice aimable y no amable, por analogía con aimer). La significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía. (p. 106)

En síntesis, para Barthes el signo visual es motivado si su relación con su significado es directa, es decir, ostenta un fuerte carácter de iconicidad con lo que representa. En cambio, si esta relación es arbitraria y convencional, se habla de signo inmotivado: "en la lengua el signo no es arbitrario, pero sí lo es en la moda; y se dirá también que un signo es motivado cuando la relación entre su significado y su significante es analógica. (*Elementos*: 52)

En cuanto al sistema mítico,

La motivación es necesaria a la duplicidad misma del mito, el mito juega con la analogía del sentido y de la forma: no hay mito sin forma motivada. La motivación es fatal y no por eso menos fragmentaria. En primer lugar, no es "natural": la historia es la que provee sus analogías a la forma. (Mitologías: 107)

5. Denotación / Connotación del signo

Como ya se ha dicho, el significado no puede separarse del significante, y lo que afecte a lo uno afecta también a lo otro.

Así, un mensaje, lingüístico o visual, tendrá siempre dos características, una de denotación y otra, de connotación^[6]. La primera, que corresponde al significante en el plano de la expresión, informará solo sobre el carácter aparente, descriptivo y objetivo del signo. El mensaje es explícito y no requiere ninguna interpretación cultural o simbólica. Una representación visual, por ejemplo, ostentará un tema, un retrato, un título y un eslogan, denotados, pero suficientes para producir sentido:

Por ser a la vez privativo y autosuficiente, es comprensible que el mensaje denotado pueda aparecer, desde una perspectiva estética, como una especie de estado adámico de la imagen; el desembarazarse de forma utópica de sus connotaciones, la imagen se tornaría radicalmente objetiva, es decir, por fin inocente. (Lo obvio: 39)

En cambio, la segunda, que corresponde al significado en el plano del contenido, solicitará un esfuerzo de entendimiento, por aludir a algo oculto o implícito en la aparente descripción. Siendo su discurso subjetivo y polisémico, el observador o analista intentará desentrañar, con su sagacidad intelectual, el mensaje no dicho, ya que:

El significado de connotación tiene un carácter al mismo tiempo general, global y difuso: es, si así se quiere, un fragmento de ideología [...]. Estos significados están íntimamente relacionados con la cultura, el saber, la historia, y podríamos decir que es a través de ellos como el mundo penetra en el sistema. La ideología sería, en definitiva, la forma (en el sentido hjelmsleviano) de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores. (Elementos: 93)

⁶ Cfr. Los estudios de Kerbrat-Orecchioni sobre la connotación exploran cómo los signos adquieren significados adicionales más allá de su sentido literal. La autora analiza los hechos enunciativos como unidades lingüísticas que reflejan la situación comunicativa en la que se produce un enunciado, destacando el papel de los elementos indiciales y deícticos.

En su enfoque sobre semántica y pragmática (2005), Kerbrat-Orecchioni define la connotación como una dimensión del significado influenciada por factores contextuales, culturales, emocionales y sociales. A diferencia de la denotación, que remite a un significado fijo y objetivo, la connotación es flexible y varía según la interpretación del receptor. Esta variabilidad se debe a la interacción entre el signo, la cultura y el conocimiento previo tanto del emisor como del receptor (1994), otorgándole una carga subjetiva y emocional.

Además, la autora subraya que la connotación no se limita al lenguaje verbal (1999), sino que también se manifiesta en gestos, imágenes y objetos, lo que la convierte en un fenómeno comunicativo amplio y dinámico. Un mismo signo puede adquirir significados distintos dependiendo del contexto y de la experiencia del receptor. En conclusión, la connotación es un proceso interpretativo esencialmente pragmático, ya que su significado depende de los contextos de uso y de los mecanismos de interpretación empleados en la comunicación.

Aquí, la connotación no es un simple añadido al significado denotativo, sino un elemento fundamental que permite la transmisión de valores culturales e ideológicos a través del lenguaje y las imágenes. En este sentido, Barthes afirma que la retórica actúa como el mecanismo que estructura estos significados connotativos.

De hecho, el semiólogo propone 3 mensajes, el lingüístico, el denotado o literal y el simbólico:

Esta proposición es importante, ya que nos permite fundamentar (de forma retroactiva) la distinción estructural del mensaje 2 o literal, y del mensaje 3 o simbólico, y precisar la función naturalizadora de la denotación respecto a la connotación; ahora sabemos ya que lo que «naturaliza» el sistema del mensaje connotado es exactamente el sintagma del mensaje denotado. (Lo obvio: 46)

Aquí se introduce la noción de la función naturalizadora de la denotación sobre la connotación. Barthes sugiere que el mensaje denotado (mensaje 2) cumple un papel estructurante que da legitimidad y apariencia de obviedad al mensaje connotado (mensaje 3 o simbólico). De esta manera, lo que se percibe como 'natural' dentro de un sistema de signos es, en realidad, *el resultado de un proceso ideológico en el que la denotación enmascara la arbitrariedad de la connotación* [7].

Como vemos, la connotación no es simplemente una capa subjetiva del significado, sino un espacio en el que operan los discursos ideológicos. En cuanto a la denotación, lejos de ser un significado puro o neutral, funciona como un dispositivo que refuerza y normaliza los significados connotados, generando la ilusión de que ciertas interpretaciones son naturales o evidentes, cuando en realidad están determinadas por construcciones socioculturales e históricas.

6. Código / Mensaje

En el ámbito pragmático del signo, la producción de mensajes depende del uso de códigos que estructuran y generan unidades de significación. Estos códigos permiten la transmisión de información y el entendimiento entre los interlocutores dentro de un sistema comunicativo. Existen principalmente dos tipos de códigos: el digital y el analógico. El código digital, como el lenguaje escrito, se basa en una

⁷ Para más detalles, Cfr. Documento siguiente, recuperado el 26/02/25, de: <https://observatoriodemediosberni.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/roland-barthes-denotaciocc81n-connotaciocc81n-el-mito.pdf>

estructura precisa y convencional de signos que permiten una interpretación clara y unívoca. En contraste, el código analógico, presente en disciplinas como la pintura, la publicidad y la música, transmite significados de manera más subjetiva y contextual. Para hacer comprensible el mensaje de los códigos analógicos, a menudo se recurre al lenguaje escrito, que facilita su interpretación. Así, la relación entre código y mensaje es esencial en la construcción del significado dentro de los diferentes sistemas de comunicación.

7. Iconicidad

Un ejemplo del código analógico interpretado o traducido por el código digital (el mensaje lingüístico, si hay acompañamiento verbal) es el mensaje icónico o visual, como lo es el lienzo de Bentato, cuya lectura (o desciframiento) no es sintagmática ni continua, aunque su representación global puede aludir a un tema concreto y particular, si se tiene en cuenta la lectura de los planos de la expresión (significante + denotación) y del contenido (significado + connotación).

En el primer caso, el mensaje icónico aparece como no codificado, ya que la descripción de la representación se hace de forma literal, objetiva y no implica ir más allá de lo visiblemente representado: *"Este mensaje viene a ser en cierto modo como la lectura de la imagen, y conviene que lo llamemos literal, en oposición al mensaje precedente, que es de tipo 'simbólico'". (Lo obvio: 33)*

En el segundo, el mensaje icónico aparece como codificado, ya que la descripción de la representación implica ahora ir más allá de lo representado y denotado, es decir, se trata ahora de decodificar lo connotativo, lo no dicho, lo cultural y simbólico: *"de manera que, a partir de ahora, llamaremos denotada a la imagen literal y connotada a la simbólica. Así pues, estudiaremos de modo sucesivo el mensaje lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada". (Ídem: 34)*

Esquema sinóptico de la teoría de Barthes sobre el "signo visual", expuesta anteriormente y que, a continuación, aplicaremos, como herramienta analítica, en la obra de Bentato:

		Contenido	Sustancia/Forma	Expresión		
	Connotación		S		Denotación	
M		Significado	I	Significante		
		Semántica		G	Sintaxis	
		Imagen		N	Palabra	
I	Inmotivado		O		Motivado	
			Códigos			
T	Icónico codificado		Mensaje		Icónico no codificado	
O	Simbólico		Pragmática		Literal	

Conclusión

Roland Barthes nos insta a desarrollar una sensibilidad crítica ante los signos y nos proporciona herramientas conceptuales para analizar su impacto en la construcción de la realidad. Desde su perspectiva, los signos no son entidades neutras ni naturales, sino productos sociales que, al adquirir una dimensión mítica, pueden influir en la percepción colectiva, moldear ideologías y reforzar estructuras de poder. En este sentido, los signos operan como vehículos de persuasión y, en muchos casos, de manipulación, configurando discursos que determinan la manera en que comprendemos el mundo.

La semiología, como disciplina, permite develar estos mecanismos al analizar cómo los sistemas de significación producen y reproducen significados dentro de la sociedad. A través del estudio de los signos y su funcionamiento, es posible cuestionar narrativas dominantes y desentrañar los códigos que rigen la comunicación visual y verbal. De este modo, la semiología no solo amplía nuestra comprensión del lenguaje y la imagen, sino que también ofrece una herramienta crítica para resistir la influencia de discursos hegemónicos. La obra de Barthes ha sido fundamental en este proceso de toma de conciencia, al demostrar que la semiótica es clave para la interpretación de los signos, especialmente en el ámbito visual. Estos, como resultado de procesos creativos y proyectuales —como el diseño, la publicidad o el arte—, no solo comunican ideas, sino que también construyen significación dentro de la cultura. En este sentido, la semiología se consolida como un método esencial para comprender el papel de las imágenes en la sociedad contemporánea, permitiéndonos analizar su impacto en la configuración de la identidad, la memoria colectiva y las estructuras de poder simbólico.

B. RECORRIDO ANALÍTICO: El modelo de Barthes elucidando la obra de Bentato

En concordancia con lo expuesto en el marco teórico (ver esquema sinóptico, supra), abordaré ahora en la práctica los conceptos citados en dos niveles concomitantes:

- * El de la EXPRESIÓN (significante; denotación, sentido literal, mensaje icónico no codificado);
- * El del CONTENIDO (significado; connotación; sentido simbólico, mensaje icónico codificado).

Me centraré en los códigos lingüísticos e icónicos del mensaje de la obra, así como en el contexto en que se ubica.

1. Presentación de la obra: (los 2 planos del SIGNO)

Observemos el lienzo. ¿Qué vemos?

A simple vista, se trata de la representación visual de una dama. En semiótica, el reflejo de esta dama es el lenguaje objeto de la representación, el signo estético, compuesto por dos códigos: uno lingüístico (el título "Mujer", que abarca los diversos aspectos de la identificación del lienzo) y otro icónico, que abarca la totalidad de la representación. Ambos forman un signo semiótico complejo.

A nivel de la EXPRESIÓN, el primer código lo compone el significante, con sentido literal, generando un discurso denotativo y sintáctico sobre la dama: vemos cómo la sustancia de la expresión describe la impresión de reflejos de luces que destacan a la dama, y cómo la forma de la expresión delimita el rostro humano en un encuadre centrado y simétrico. Este código describe objetivamente las características físicas de la pintura. Entendemos que las palabras del título enuncian un sentido simple y superficial: el significante "mujer" representa un retrato específico y su soporte es, por supuesto, la lengua. El mensaje no está codificado, si detenemos la mirada en este nivel, renunciando a ir más allá de la aparente representación y buscar algo más enigmático que requiera esfuerzos de interpretación.

En cuanto al segundo código, compuesto por el significado, al nivel del CONTENIDO, funciona con sentido codificado y polisémico, generando un discurso connotativo y semántico. La sustancia del mismo informa sobre la compleja iconicidad del lienzo (tonalidad de los colores y el enigma del nombre 'Mujer'), mientras que su forma anuncia múltiples connotaciones culturales y pasionales. Solo a este nivel se invita al observador a indagar sobre la significación verdadera que encierra el mensaje del lienzo. Como no es una foto ni copia de algo (representaciones analógicas), podemos decir que tiene la doble articulación, constituyendo un sistema de signos discontinuos de carácter gramatical (denotación) y simbólico (connotación) que implican una interpretación profunda de los significados ocultos por parte del observador/lector.

2. Signo motivado/Inmotivado

El tercer elemento de la significación (su motivación) se impone aquí: el signo es motivado. Se podría hablar de arbitrariedad del signo y su inmotivación solo si la imagen acústica del significante "Mujer" no tradujera forzosamente el significado "Mujer". Pero no

Cuando hay relaciones asociativas de la palabra: la lengua puede producir un fragmento del signo por analogía con otros signos. La significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía. (*Mitologías*: 106)

Tratándose del sistema mítico,

La motivación es necesaria para la duplicidad misma del mito, el mito juega con la analogía del sentido y de la forma: no hay mito sin forma motivada. La motivación es fatal y no por eso menos fragmentaria. En primer lugar, no es "natural": la historia es la que provee sus analogías a la forma. (p. 107)

3. Componente denotativo del lienzo (Significantes con sentido literal)

Barthes distingue dos funciones del mensaje lingüístico respecto a la interpretación del mensaje icónico: la de anclaje y la de relevo. El título, que identifica a la obra, cumple con la primera, informando literal y denotativamente, reduciendo el carácter polisémico y orientando ideológicamente al observador; en cambio, la segunda desempeña un papel más importante, al ir más allá de la aparente representación de la obra, hacia la estructura profunda, haciendo coincidir los niveles de la expresión y del contenido.

Cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo, la información resulta más trabajosa, ya que se hace necesario el aprendizaje de un código digital (la lengua); cuando tiene un valor sustitutivo (de anclaje, de control), la imagen es la que soporta la carga informativa, y como la imagen es analógica, la información, en cierto sentido, es más 'perezosa'. (*Lo obvio*: 38)

Recientemente, María Acaso (2009: 143) suscribe la misma afirmación al declarar que:

La mirada profunda es la que llega al mensaje latente, la que deja de lado el mensaje manifiesto expresado con el discurso denotativo y nos hace llegar hasta el fondo de las representaciones visuales, es decir, al mensaje latente [8].

El discurso denotativo está delimitado por la dimensión sintáctica del lienzo. Se define como el mensaje icónico literal no codificado.

⁸ Obra disponible en PDF. Recuperada el 25/02/25, de:
https://www.academia.edu/49014291/ACASO_M_El_lenguaje_visual

A este nivel de la composición de elementos estéticos, Bentato pinta el lienzo de manera objetiva y enumerativa, centrándose en la descripción detallada del personaje, su retrato y su soporte, lo que configura el lenguaje visual de la representación: la pintura muestra un retrato femenino estilizado con formas geométricas marcadas, en un estilo abstracto y expresivo, y una paleta de colores intensos (rojo, azul, blanco y amarillo que contrastan entre sí). La figura presenta una expresión enigmática y detalles en el rostro fragmentado o asimétrico, con un ojo más grande que el otro y mejillas marcadas con puntos, además de una mirada lateral que evoca un estilo cubista, simbólico y expresionista. Su cabello rubio está decorado con pequeñas cruces blancas. La composición utiliza trazos gruesos y definidos, con colores intensos que contrastan entre sí.

Se observan líneas negras gruesas que delimitan las formas del rostro y el cuerpo. Muchos elementos decorativos, como cruces y puntos blancos, aparecen en la parte superior derecha del rostro. Las formas geométricas en el cuerpo refuerzan la estilización de la figura. El fondo es de color azul oscuro, generando una sensación de profundidad y resaltando la figura en primer plano. La posición de los brazos de la figura, cruzados sobre el torso, sugiere una postura de introspección o protección.

Al usar estos elementos visuales (líneas marcadas, colores vibrantes, forma y textura), el artista logra magistralmente 'anclar' la sustancia y la forma de la expresión del lienzo, una expresividad que preliminarmente impresiona al observador.

4. Componente connotativo del lienzo

(Significados culturales, emocionales o simbólicos asociados)

La pintura de Bentato, como las grandes obras de arte, está cargada de simbolismo y significados ocultos. Para identificar y desvelar su iconografía, la teoría de Barthes propone analizar la dimensión semántica del contenido formando el discurso connotativo. El mensaje icónico que este genera es codificado, y su interpretación, siendo subjetiva y simbólica, dependerá del grado de formación del crítico o analista. En nuestro caso, no plantea ningún esfuerzo, porque la representación visual de la 'Mujer', su rostro impresionante, la mirada enigmática y la llamativa vestimenta 'colour-blocking' deja en el observador una impresión indeleble e imborrable. Esta impresión en el ojo del observador, Barthes la denomina "punctum" (1989: 64-65.), por ser el elemento que más impacta y seduce, junto con otro elemento, el "studium", gusto o deleite por algo o alguien:

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el 'studium'. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] Ese segundo elemento que viene a perturbar el 'studium' lo llamo 'punctum'; pues 'punctum' es también: pinchazo.[⁹]

Volvamos ahora la mirada al lienzo y observemos la manifestación connotativa de los elementos estéticos. Ahora notamos que del lienzo brota un fuerte simbolismo de género y feminidad: la enigmática identidad de una melancólica dama, con una mirada lateral que denota misterio, introspección y un sentido de vigilancia en actitud defensiva.

La representación del rostro asimétrico, con un ojo más grande, la mirada desviada y un gesto serio, simboliza una percepción distorsionada de la identidad o psique de la dama, una visión no convencional de la figura femenina, y refuerza la interpretación de introspección o reflexión. La postura cruzada de los brazos transmite una sensación de reserva y discreción, sugiriendo una actitud defensiva o de protección, lo que podría indicar vulnerabilidad emocional. Los colores rojo y azul están asociados con emociones fuertes y contrastantes: el rojo simboliza fuerza, pasión o agresividad, mientras que el azul representa calma o tristeza. El amarillo, por su parte, simboliza luz, energía, vitalidad, creatividad, divinidad y alegría, en contraste con la melancolía y el malestar.

Los elementos simbólicos, como cruces y puntos blancos en el cabello, sugieren lo espiritual, lo místico e incluso marcas rituales llenas de expresión y emoción, sugiriendo un vínculo con lo divino o lo sagrado. El uso de líneas gruesas y la geometrización recuerdan el arte tribal primitivista, expresionista o cubista, aportando una sensación de rigidez y estructura, lo que indica que el artista hace referencia a la deconstrucción de la realidad y la exploración de nuevas formas de representar la figura humana.

El proceso creativo de Bentato alcanza aquí la perfección. Lo puedo reseñar en cinco puntos: una composición donde predominan las líneas gruesas y verticales, para aportar estabilidad y fuerza; el uso de colores fuertemente contrastantes, para orientar la mirada y generar tensión visual; una simbología con elementos geométricos y decoraciones expresionistas en el rostro de la dama, para aludir a rituales o tradiciones ancestrales; y una iconografía de expresiva perspectiva, con pinceladas marcadas, formas cubistas y novedosos elementos, como los puntos en el rostro de la dama o en su postura, para sugerir referencias culturales y estéticas.

5. El habla mítica, generador de la realidad

⁹ Obra disponible en PDF, recuperada el 20/01/25, de:

https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf

Como ya se mencionó, para Saussure el habla, a diferencia de la lengua, es un acto individual de apropiación y actualización del sistema lingüístico en el contexto social. Al ser un acto personal, refleja el estilo particular del usuario, ya sea un hablante común, un escritor o un artista. En este sentido, Bentato posee un estilo distintivo, caracterizado por una forma original de pintar y una temática vibrante que define su visión estética del mundo, configurando así su propio "habla mítica".

Desde la perspectiva semiótica, el pintor desafía abiertamente los cánones tradicionales de la representación femenina en el arte. Al romper con la idealización clásica del rostro y el cuerpo, introduce una representación más expresiva y subjetiva de la identidad, lograda mediante la fragmentación de la figura y el uso de símbolos. Esta ruptura con la tradición permite interpretar su obra no solo como una propuesta estética, sino también como una manifestación crítica que reconfigura la imagen de la mujer en el arte.

En este contexto, su lienzo se presenta como una construcción ideológica y cultural que contribuye al desarrollo de los procesos creativos en la sociedad. A través de su enfoque abstracto y simbólico, el pintor no solo enriquece el lenguaje visual contemporáneo, sino que también cuestiona la representación femenina idealizada en la historia del arte, ofreciendo una mirada más dinámica y menos estereotipada de la mujer.

6. Código/mensaje/iconicidad

(Dimensión pragmática del contexto de la obra)

Para completar lo anteriormente dicho, conviene aclarar el contexto en que se ubica la obra. Es lo que U. Eco (2000: 225 ss.) define como la "teoría de la producción de signos": ¿quién los produce?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿qué función cumplen ahora?, ¿dónde están ahora? [10]

Esta información sobre el artista y el lugar en el que se ha producido su pintura, ha sido expuesta en la nota 1, al pie de página. En cuanto a la función que la obra cumple para el espectador, la estamos tratando en el siguiente apartado.

Respecto, precisamente, a la recepción de la obra y su impacto en el espectador, puedo expresar mi propio punto de vista de semiólogo, ya que acabo de interpretarla. La dama del lienzo, con toda la descripción ya expuesta, provoca una reacción emocional intensa debido a sus contrastes y a su

¹⁰ Obra disponible en PDF. Recuperado el 27/01/25, de: <https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/eco-umberto-tratado-de-semiotica-general-01.pdf>

expresión ambigua y misteriosa. Es una representación femenina inhabitual. Al pintarla, el artista nos revela una revalorización cultural de lo primitivo y una deconstrucción de los roles femeninos. Además, los colores vibrantes y la distorsión de la figura generan una sensación de dinamismo y tensión, incluso de perplejidad.

Podemos constatar que esta singular representación se relaciona con el arte expresionista, movimiento artístico que surgió en Alemania a principios del siglo XX, donde el uso de colores intensos y la deformación buscan transmitir emociones profundas más que representar la realidad de manera fiel y clásica. Los símbolos en la cara hacen referencia a tradiciones artísticas indígenas o africanas, fusionadas con un enfoque contemporáneo.

Encontramos también un paralelismo con el primitivismo artístico en el arte occidental, que se inspiró en culturas no europeas, especialmente en el arte africano, oceánico y precolombino. Esto se refleja en el uso de formas simplificadas y esquemáticas en el cuerpo y los brazos.

La emoción y tensión estéticas aumentan al observar que el lienzo se asemeja asombrosamente a las obras de Picasso y el cubismo, donde las formas del cuerpo y del rostro se fragmentan para ofrecer múltiples perspectivas en una misma imagen. Al igual que Picasso, Bentato nos ofrece la representación de una figura femenina con elementos abstractos y expresivos, estableciendo un diálogo con lo primitivo y ritualístico, como una crítica sobre los estereotipos de género y una exploración de la subjetividad femenina.

La comparación con Picasso no forma parte de este estudio, pero propongo una leve concomitancia para destacar algunas semejanzas entre ambos artistas y subrayar el genio del pintor marroquí. Utilizo "Las señoritas de Aviñón"^[11], una obra clave, según los expertos, del cubismo y la vanguardia del siglo XX.

¹¹ Las Señoritas de Aviñón, 1907. Lienzo al óleo, 240 x 230 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, legado de Lillie P. Bliss. Recuperado el 27/02/25, de:

<https://www.moma.org/collection/works/79766>

El cubismo es un movimiento artístico que se originó a principios del siglo XX, pero tuvo sus orígenes en la escultura africana. Las máscaras de los Igbo, en Nigeria, son como los rostros pintados por Picasso. La creación de estas máscaras es una tradición que se ha transmitido a través de generaciones, preservando técnicas y estilos que son únicos para la cultura Igbo. Este movimiento se caracteriza por la representación de objetos desde múltiples puntos de vista, utilizando formas geométricas y fragmentación visual. Picasso, junto con su compañero artista Georges Braque, fue pionero en esta técnica, creando pinturas que desafiaban la percepción tradicional del arte y la realidad misma.

Para ver el lienzo con un amplio estudio analítico, Cfr. documento en PDF, recuperado el 02/02/25, de:

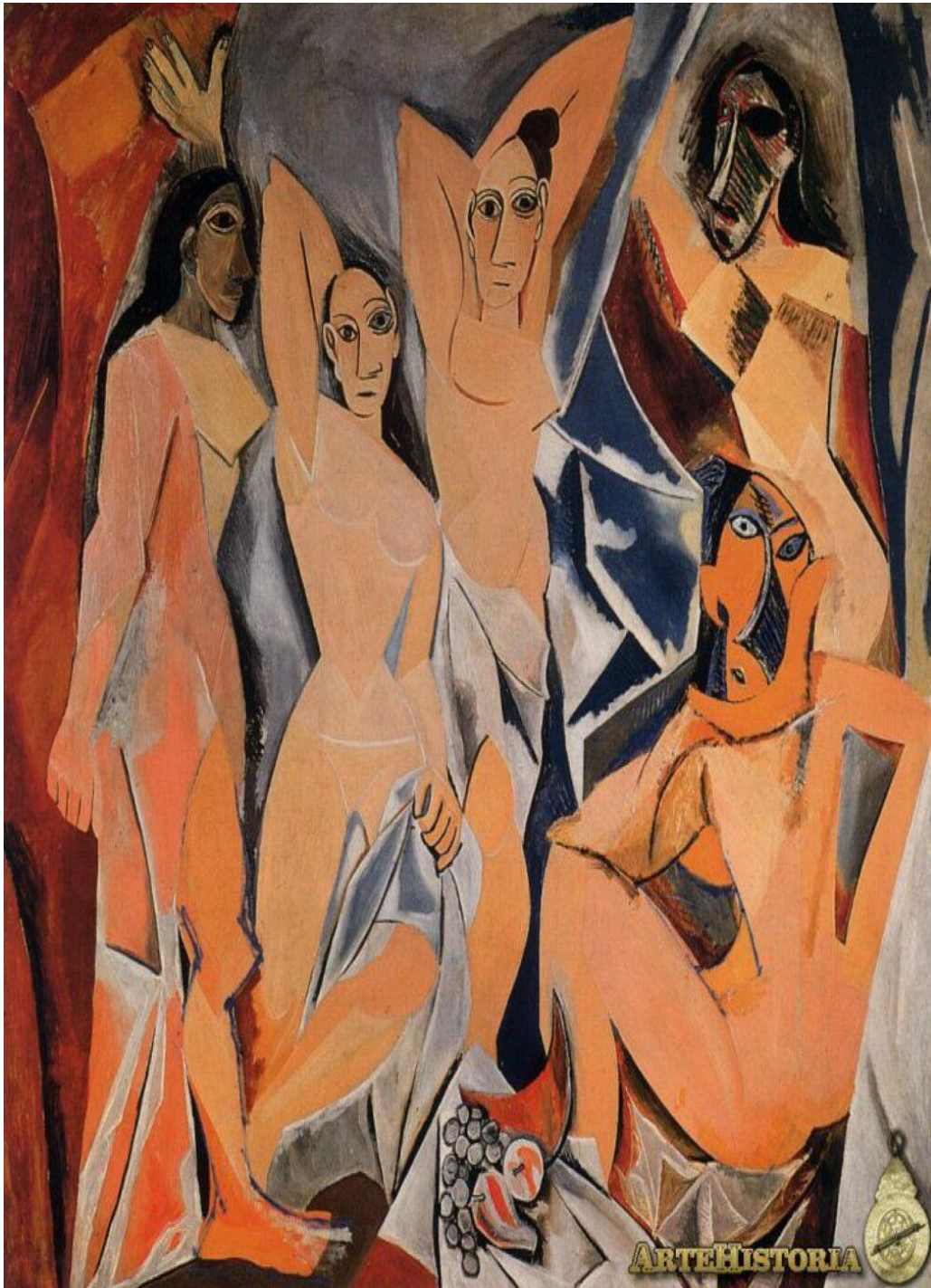
<http://lahistoriayotroscuentos.es/las-senoritas-de-avignon/>

Véase otros análisis: Lección de Semiótica con Picasso. Recuperado el 15/02/25, de:

<https://roastbrief.com.mx/2012/08/leccin-de-semiotica-con-picasso/>

Kald. C (2019). Picasso, el arte de convertirse en genio. Recuperado el 18/02/25, de:

https://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/grandes-reportajes/picasso-arte-convertirse-genio_12643



Como se sabe, el 'cubismo', desarrollado a principios del siglo XX por Pablo Picasso y Georges Braque, rompió con la perspectiva tradicional y presentó múltiples puntos de vista en una sola imagen. La fragmentación y geometrización de las figuras representan esta estética.

Sobre el cubismo en general, véase en PDF la obra de D. Cottington (1999). Recuperado el 02/02/25, de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Q5VZ7jtf2TkC&oi=fnd&pg=PA6&dq=cubismo+de+picasso&ots=HLo7mDt6w3&sig=-6ZcQ9Jq5c0FvxnPbS_gUC9BATU#v=onepage&q=cubismo%20de%20picasso&f=false

Vemos que muchas de las características del cubismo presentes en el lienzo de Picasso son idénticas a las del lienzo de Bentato:

- Deformación del rostro, con un ojo más grande que el otro, y desalineado.
- Composición con líneas gruesas y colores planos que dividen el cuerpo en secciones.
- Combinación de elementos figurativos con formas geométricas distorsionadas y abstractas.

A nivel denotativo observamos que las '5 señoritas':

- están de pie (como en Bentato) y desnudas (remiten al contexto de un prostíbulo).
- Sus rostros y cuerpos tienen también formas angulosas, distorsionadas y geométricas.
- Dos de ellas, a la derecha, llevan 'máscaras africanas' en el rostro. A la izquierda, una está de perfil, como la "Mujer" de Bentato, pero mirando en dirección opuesta.
- El fondo es fragmentado, con formas que parecen telas o cortinas.

A nivel connotativo observamos que:

- Los rostros son deformados. Picasso, como Bentato, no busca el realismo, sino una nueva forma de representación subversiva.
- Las 'Máscaras africanas' indican la influencia del arte primitivo, muy apreciado por Picasso. Sugieren misterio, erotismo e incluso desafío.
- Las poses rígidas y angulosas deconstruyen la sensualidad clásica de los desnudos femeninos; parecen figuras poderosas, perversas y hasta agresivas.
- La composición sin profundidad borran la perspectiva tradicional, lo que genera una sensación de caos y tensión.
- La fragmentación del espacio anticipa el cubismo, mostrando diferentes ángulos de un objeto en un solo plano.

Desde el habla mítica, la combinación y variedad de los códigos funcionan también como en el lienzo de Bentato:

- El código icónico, aunque representa a mujeres, las distorsiona hasta hacerlas casi irreconocibles en comparación con los cánones clásicos.
- El código cromático usa colores cálidos (ocres, rosados) que contrastan con los tonos oscuros de las máscaras. En Bentato, los colores son más sublimes.

- El código compositivo rehúye la jerarquía clara y calculadora: todas las figuras expresan un cierto poder lujurioso y lascivo que invita al placer perverso. En Bentato, este poder es discreto e implícito, por eso es más impactante y persuasivo, como lo veremos más adelante.

En cuanto a la recepción de la obra por el espectador, ocurre lo mismo con la pintura de Bentato:

- Hay ruptura con la tradición de la pintura universal y deconstrucción de la mirada del espectador.
- No se busca la belleza ostentosa clásica, sino una reacción de perplejidad, reflexión y sorpresa.
- Ambos artistas expresan una visión diferente del cuerpo femenino, más intrigante y abstracta.

Conclusión sobre la concomitancia Picasso/Bentato

Desde la semiótica visual, "Las señoritas de Aviñón" y "Mujer" son obras que revolucionan el concepto de la imagen o del retrato, por romper con la perspectiva tradicional y el ideal de belleza clásico. Ambos artistas pintan la condición humana de las mujeres de forma no clásica, usando figuras inusuales con signos visuales que evocan lo primitivo, lo sensual y lo transgresor, desafiando la representación del cuerpo en el arte moderno. En Picasso, lo sensual y lascivo es explícitamente erótico, al mostrar los senos y las 'rectas curvas' de las señoritas. En Bentato, la tensión erótica es superior, pero implícita y habrá que desentrañarla más adelante. Con sus técnicas revolucionarias, usando líneas quebradas y formas geométricas hipnotizantes, ambos logran deconstruir los objetos ordinarios en sus componentes básicos para luego reconstruirlos de una manera original, superando las convenciones artísticas establecidas. Al deformar así la perspectiva y romper con las reglas clásicas del arte, permiten al espectador experimentar nuevas y profundas emociones. Y al mezclar varias influencias artísticas (ancestrales y modernas), ambos entablan un diálogo y una semiosis entre diferentes teorías artísticas, fusionando culturas y promoviendo la percepción artística del mundo desde el habla mítica.

7. Forma y sustancia del contenido

En esta última parada, en la que termino articulando el modelo de Barthes a la obra de Bentato, intentaré interpretar dos niveles implícitos en el lienzo: la enigmática personalidad de la dama y el componente erótico oculto en la representación.

Como ya se dijo en el recorrido teórico (punto 3.), forma y sustancia de la expresión las constituyen el lenguaje y el habla, mientras que las del contenido se manifiestan en el significado y su contexto. Aquí,

la sustancia es inmaterial, pero las palabras (el significante que la comenta) le infunden cierta materialidad que determina al significado o concepto, haciendo que sea

A la vez histórico e intencional; es el móvil que hace proferir el mito [...]. El concepto restablece una cadena de causas y efectos, de móviles e intenciones. En contraste con la forma, el concepto nunca es abstracto: está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva. (*Mitologías*: 102)

Volviendo al análisis de la obra y enfocando ahora la sustancia de su contenido, puedo decir que el lienzo de Bentato, como un iceberg, oculta más de lo que muestra.

Observemos detenidamente el aspecto general de la dama, en busca de una posible identidad, antes de desentrañar cada aspecto de su fisonomía. ¿Qué vemos?

1. La enigmática personalidad de la dama

¿Personalidad atormentada o indignada? ¿Quizás rebelde?

¿Y qué oculta esa mirada y hacia dónde apunta?

Una primera pista nos la da la fragmentación del cuerpo: La representación no naturalista del cuerpo refleja sin duda una distorsión interna, quizás una lucha entre el ego y el ello (impulsos reprimidos, angustia y represión emocional), en términos psicoanalíticos, lucha que viene a confirmar la asimetría y los cortes en las extremidades, simbolizando conflictos internos no resueltos. El rostro fragmentado y la expresión de la figura corroboran, a su vez, una sensación de inquietud, indignación o incomodidad, lo que sugiere una representación del "yo dividido" que pone su identidad en crisis. Esto lo podemos leer en su mirada penetrante y en la exageración que pone el artista en sus rasgos faciales para evocar una actitud de vigilancia, una puesta en evidencia de la instancia moral que reprime los deseos. Al mismo tiempo, los adornos en el rostro aluden a misteriosos rituales o máscaras que, en términos de Freud (1913: 165), representan la identidad oculta o una necesidad de protección.[¹²]

¹² Obra disponible en PDF, recuperado el 20/02/25, de:

<https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-13.pdf>

Sobre casos prácticos, ver *Psicoanálisis del arte* (2023), recuperado el 23/02/25, de:

https://www.alianzaeditorial.es/primer_capitulo/psicoanalisis-del-arte.pdf

Es lo que indica la postura corporal cerrada y la mirada desviada, actitud de introspección que invita al espectador a reflexionar sobre su propia relación con la identidad y sus estados pasionales. No es nada exagerado afirmar que el espectador puede identificarse con la expresión de la figura, proyectando sus propias emociones en la obra. La perplejidad hipnótica que lo seduce es incrementada por el contraste de los colores: el uso de rojo, amarillo y azul tiene una fuerte carga emocional y sensual. El rojo, asociado con la pasión y la agresividad, representa sin duda el deseo reprimido o la energía sexual de la dama. El azul y el amarillo entran en oposición con estos impulsos, sugiriendo una lucha interna entre razón y emoción, lógica y perversión.

Veamos ahora algunas señales exteriores que nos informan sobre su identidad étnica, en el sentido de su pertenencia a un determinado grupo étnico. La dama es sin duda una bereber marroquí que no ostenta vestimenta musulmana (pañuelo para cubrirse la cabeza y taparse el cabello, una burka o un niqab para cubrir su rostro), aunque esto no significa necesariamente que no sea musulmana. Sin embargo, si nos fijamos en algunos detalles, grande será nuestra sorpresa al descubrir que la dama bereber "podría" ser de confesión cristiana (pertenecza [13] o no a la época cristiana del país):

a) Los signos blancos en forma de cruz

- Estas cruces pueden interpretarse como símbolos cristianos, lo que sugeriría una conexión con la fe cristiana en el país antes de la islamización.

- En el arte bereber tradicional, para corroborar esta hipótesis, se encuentran formas geométricas similares, usadas como marcas culturales o espirituales. Además, estas cruces solían utilizarse como tatuajes faciales en las tribus rifeñas, lo que reforzaría aún más la hipótesis.

b) Los colores y el estilo de la vestimenta

- El uso de colores como rojo, azul y amarillo es frecuente en textiles y vestimenta bereber.

- Aunque la vestimenta en el lienzo es abstracta, los patrones geométricos recuerdan los diseños que se encuentran en el arte tradicional bereber.

c) Rasgos faciales y cabello rubio

¹³ Contexto histórico de la cristianización del Magreb. Recordemos algunos datos históricos:

* El cristianismo en el norte de África tuvo un período de influencia antes de la expansión del islam en el siglo VII. Durante el dominio romano y bizantino, muchas poblaciones bereberes en lo que hoy es Marruecos, Argelia y Túnez fueron cristianizadas.

* Los bereberes cristianos existieron, aunque luego muchos se convirtieron al islam. Algunos grupos, como los donatistas, mantuvieron su identidad cristiana durante un tiempo.

* Sobre cristianización del Magreb, Cfr. enlace:

<https://www.religionenlibertad.com/cultura/160407/antes-del-islam-habia-600-diocesis-en-el-magreb-por-que-37728.html>

- Si bien los bereberes tienen una gran diversidad genética, históricamente algunos grupos (en particular los del Rif) tenían y tienen cabellos claros o castaños, lo que podría coincidir con la cabellera rubia de la dama.

- El estilo del rostro y los ojos grandes podrían recordar algunas representaciones artísticas de mujeres rifeñas.

d) El triángulo sobre el pecho

- En la simbología bereber, los triángulos suelen representar la fertilidad y la identidad de la mujer, lo que podría reforzar la idea de que la dama es bereber.

- También, y es lo curioso, en el contexto cristiano, los triángulos simbolizan la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), lo que sugiere que la dama es cristiana.

Es verdad que el arte bereber suele ser más geométrico y estilizado, pero el artista, que es también bereber, añade elementos de expresionismo y abstracción para destacar la estética bereber clásica.

2. La dimensión erótica de la obra (Perspectiva psicoanalítica)

Grosso modo, la representación de la dama parece encapsular una tensión entre un intenso deseo y su contención, con elementos que evocan erotismo, represión y vigilancia interna, con una carga simbólica que podría interpretarse como una exploración del malestar existencial de la dama. Concretamente, la figura parece estar atrapada en una dualidad entre su cuerpo y sus deseos desenfrenados y la moralidad impuesta por su entorno o por sí misma.

Expondré cuatro aspectos de esta exploración antes de comentarlos en nueve puntos.

- Postura y cuerpo: La figura parece cruzar los brazos en un gesto que puede interpretarse como protección o inhibición, lo que insinúa una relación ambivalente con la sexualidad o un posible proyecto de venganza. La asimetría indica esa tensión interna entre el deseo y su censura.

- Uso del color rojo: Este color se asocia tradicionalmente con la pasión, la venganza y la sexualidad. Su presencia predominante en el cuerpo puede indicar esa carga erótica subyacente y su contención.

- Triángulos y formas geométricas: El triángulo en el torso tiene dos principales connotaciones: una fálica, que representa una zona de energía vital relacionada con lo erótico, y otra vaginal, con visibles líneas que aluden a la genitalidad de manera simbólica.

- Rostro con símbolos y adornos: Estos hacen referencia a rituales de seducción o al deseo de embellecerse, lo cual es un rasgo ligado a la atracción y la sexualidad.

1. La forma del ojo

El ojo de la dama es grande, abierto y con un trazo grueso, lo que sugiere vigilancia o hipersensibilidad hacia el entorno. Desde el psicoanálisis, los ojos pueden representar dos funciones principales:

- El principio del 'superyó': Al ser una figura que "mira", simboliza la consciencia moral que supervisa los deseos reprimidos del 'ello'. El hecho de estar tan marcado y rodeado de líneas decorativas puede reforzar la idea de una presencia constante del juicio interno o de una introspección intensa, indicando un peligro inminente.

- Erotismo y voyeurismo: Freud también asocia el ojo con el deseo de ver y ser visto, de desnudar con la vista o verse desnuda, un impulso ligado a la perversión. El tamaño exagerado del ojo podría aludir a una intensificación de este deseo.

El acto de mirar ha sido una constante en la historia del arte, consolidándose como un mecanismo de control, deseo y poder. Desde las pinturas renacentistas hasta el cine contemporáneo, la mirada ha estructurado la relación entre el espectador y la obra, con especial énfasis en la representación del cuerpo femenino. En este contexto, el voyeurismo —el placer de observar sin ser visto— se convierte en un elemento central, evidenciado en las pinturas de la tradición académica, donde la figura femenina aparece pasiva, ofrecida al espectador como un objeto de contemplación. Ejemplos como 'El baño turco' de Ingres o 'El origen del mundo' de Courbet revelan cómo la mirada masculina domina la composición, configurando un modelo de representación en el que la mujer es vista, pero no mira. Este patrón se traslada al cine y la fotografía, donde la cámara asume la perspectiva del voyeur, intensificando el deseo y el poder sobre la imagen femenina. Sin embargo, movimientos artísticos contemporáneos han cuestionado esta tradición, subvirtiendo la mirada, otorgando poder de desafío e hipnotismo a los personajes femeninos, desafiando así la posición pasiva y masoquista que históricamente les ha sido asignada.^[14]

¹⁴ Las siguientes obras ofrecen una mirada crítica sobre *la representación visual, el voyeurismo y la relación entre el espectador y el objeto observado*, lo que ayudará al lector a profundizar en el tema de la mirada en el arte:

- En su obra sobre la mirada en el cine, L. Mulvey (1975) desarrolla su concepto de la mirada masculina y su relación con el voyeurismo y la objetivación de la representación de las mujeres en los medios visuales.

- Analizando la mirada y explorando el voyeurismo en la cultura visual, A. Friedberg (1993) muestra cómo la imagen y el acto de mirar se transforman en una experiencia de consumo visual.

- Por su parte, M. Camille (1998) realiza un estudio sobre la representación de la mujer en el arte del siglo XIX, considerando la mujer como objeto de deseo y cómo el arte construye esas representaciones.

- A. Kuhn (2001) aborda la relación entre las imágenes y la construcción de la sexualidad y el voyeurismo, explorando el impacto de las representaciones visuales en el cine y otros medios, con un enfoque específico en cómo las imágenes construyen las identidades de género.

- R. Schroeder (2002) explora en su obra cómo la mirada se configura dentro del mundo del arte y cómo las representaciones visuales afectan la percepción de los cuerpos y las relaciones de poder y deseo.

- J. Berger (1972) analiza, en su obra clásica, cómo el arte occidental ha tratado a la mujer como objeto sexual pasivo de la mirada masculina, proporcionando un análisis fundamental un análisis sobre el voyeurismo en la pintura y el cine.

- A. Jones (2006) explora cómo el cuerpo, especialmente el cuerpo femenino, ha sido representado y "mirado" a través de las artes visuales, y cómo el arte contemporáneo desafía esas convenciones.

2. La nariz

La nariz es alargada y prominente, lo cual puede tener distintas interpretaciones:

- En el lenguaje simbólico, una nariz grande o marcada se relaciona con una alusión fálica que, en una mujer, denotaría lesbianismo, lo que corrobora el análisis erótico del rostro de la dama.
- También podría representar una exageración de la percepción sensorial, sugiriendo que la dama está en contacto con su entorno de una manera intensa, casi instintiva. No olvidemos que la nariz se relaciona con la sensualidad y con el olfato como un sentido primario en la atracción sexual.

3. Los labios

Los labios de la dama tienen un contorno bien definido, con una leve inclinación. En términos simbólicos indican:

- El erotismo oral: Freud postuló que la boca es una de las primeras zonas erógenas del ser humano. En este caso, los labios delineados pueden hacer referencia al deseo perverso o al juego de la seducción buscando placer.
- Contención del deseo: La forma cerrada de los labios podría insinuar que la dama oculta un secreto, ya sea un deseo reprimido o una acción insidiosa que no se expresa completamente.
- Simbolismo de lo femenino: En general, los labios se asocian a lo femenino, y su color o forma está siempre vinculado a la sensualidad o el deseo pasional.

4. El triángulo en el lado del corazón

El triángulo es un símbolo con múltiples significados:

- En términos psicoanalíticos, representa la dualidad del deseo y la razón. Al estar cerca del corazón, indica una lucha interna entre el amor romántico y la pasión carnal.
- También suele ser una forma asociada con la feminidad y lo sagrado, ya que recuerda la geometría de la vulva en algunas interpretaciones simbólicas. Su posición cerca del pecho podría insinuar una conexión con la energía femenina o con la sexualidad reprimida.
- Desde un punto de vista religioso o espiritual, el triángulo también puede aludir a la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), lo que añadiría un conflicto entre la moral religiosa y el deseo humano.

5. Los tres signos en blanco en forma de cruz cristiana

Estos elementos pueden ser analizados de distintas maneras:

- Desde el psicoanálisis, la religión y los símbolos cristianos están ligados a la represión del sexo. La presencia de cruces puede representar, entonces, una lucha interna entre lo espiritual y lo carnal.

- El número tres es sagrado en varias tradiciones y puede simbolizar equilibrio, pero también sacrificio o elevación. En un contexto erótico, representa la dicotomía entre el deseo y la culpa, y puede también aludir a una relación sexual a tres.

- Si se interpreta desde un punto de vista más profundo, podrían ser signos de pureza, e incluso heridas emocionales, como si fueran marcas en la psique de la dama.

6. La forma del cuello

El cuello de la dama es alargado y parece ligeramente tenso o rígido. Este detalle puede interpretarse de distintas maneras desde el erotismo y el psicoanálisis:

- Zona erógena y vulnerabilidad: Freud señala que el cuello es una de las partes del cuerpo que reflejan deseo y sumisión. Su alargamiento en la pintura evoca una exposición al deseo, una invitación a la caricia y los besos o, en contraste, una sensación de fragilidad con matices masoquistas.

- Símbolo de opresión o inhibición: La rigidez del cuello sugiere una lucha entre el deseo y la represión. La dama anhela actuar, pero su postura rígida indica que dicho impulso está, por el momento, contenido.

- Erotismo en el arte: En muchas pinturas de Bontato, los cuellos largos y estilizados simbolizan feminidad y sensualidad. En esta obra, el cuello amplifica la presencia de la dama de manera seductora y vulnerable a la vez.

7. Las manos

Las manos están cruzadas, con los dedos tocándose o sujetándose, lo que permite diversas interpretaciones:

- Gesto de autocontrol o represión: Los brazos y manos crean una barrera, como si la dama se protegiera o contuviera algo dentro de sí. Desde un enfoque psicoanalítico, esto puede representar la represión de un deseo, ya sea sexual o de otra naturaleza.

- Tensión emocional: Si bien pueden expresar protección, también denotan nerviosismo. En el erotismo, las manos desempeñan un papel clave en la exploración del cuerpo; aquí, en cambio, parecen contener una energía interna no liberada.

- Deseo contenido: Pictóricamente, la cercanía de las manos al cuerpo sugiere un contacto inconsciente, con una posible carga erótica latente vinculada a la autosexualidad.

8. El punto rojo en la mejilla

Este detalle llamativo admite múltiples interpretaciones:

- Símbolo de deseo y excitación: En el arte, el color rojo en la piel suele asociarse con el rubor, una manifestación del deseo o la excitación. Aquí, el punto en la mejilla podría reflejar una emoción contenida.

- Marca de vergüenza o represión: Bentato parece insinuar que la dama enfrenta una lucha interna con su deseo, y el punto rojo actúa como una evidencia visual de esa tensión emocional.

- Simbolismo ritual o místico: También puede entenderse como una marca cultural o ritualista, añadiendo una capa de significado sobre la identidad de la dama y su relación con su propio cuerpo.

9. El cabello como fetiche y símbolo erótico

El cabello ha representado históricamente poder, feminidad y sensualidad. En el psicoanálisis, se le atribuye una fuerte carga libidinal y un vínculo con el deseo de seducción y placer sexual. Su abundancia y color en la obra sugieren lo siguiente:

- Cebo de atracción y seducción: Desde la antigüedad, el cabello largo ha sido sinónimo de belleza y sensualidad. Muchas figuras femeninas vinculadas al erotismo, como Afrodita o Salomé, son representadas con cabelleras largas y llamativas.

- Lo instintivo y lo salvaje: Freud asocia el cabello con el lado instintivo del ser humano. En el lienzo, la cabellera abundante de la dama representa un deseo primitivo que busca expresarse, aunque su cuerpo permanezca contenido y rígido.

- Dualidad erótica del cabello rubio: Su color es clave en la interpretación. En el imaginario colectivo, el cabello rubio se asocia tanto con la inocencia y la juventud como con la provocación erótica, un contraste presente en la figura de la "femme fatale" en el cine y la literatura^[15]. Esta dualidad refuerza la tensión entre represión y deseo en la dama.

- Referencias mitológicas y religiosas: Bentato parece aludir al arte sacro, donde muchas figuras angelicales o divinas poseen cabello dorado. Esto sugiere una lucha entre lo sagrado y lo terrenal en la imagen representada. La tensión entre lo celestial y lo sensual es un tema recurrente tanto en el arte erótico como en la psique humana.

¹⁵ La figura de la *Femme Fatale* ha sido un tema fascinante en el cine y la pintura, representando a mujeres enigmáticas y seductoras que ejercen un poder irresistible sobre los hombres.

En el cine, la *Femme Fatale* es un arquetipo recurrente, especialmente en el género del cine negro. Estas mujeres suelen ser retratadas como bellas y honestas, utilizando su encanto para manipular a los hombres y llevarlos a su perdición. Ejemplos icónicos incluyen a Barbara Stanwyck en "Perdición" (1944) y Rita Hayworth en "Gilda" (1946).

En el cine combina elementos visuales, auditivos y narrativos para crear una experiencia multisensorial. La *Femme Fatale* no solo se ve, sino que también se escucha y se siente a través de la música, el tono de voz y los movimientos.

En la pintura, la *Femme Fatale* ha sido representada por artistas como Gustav Klimt, quien en su obra "Judith" (1901) retrata a una mujer seductora y poderosa. Klimt utiliza la figura de Judith para explorar temas de sensualidad y poder femenino para comunicar su naturaleza seductora y peligrosa.

La representación de la *Femme Fatale* en la pintura está profundamente influenciada por el estilo y técnica del artista. Diferentes movimientos artísticos, como el Simbolismo o el Art Nouveau, ofrecen distintas visiones de esta figura.

He tratado este tema en muchos de mis relatos: <https://ahmedoubali.blogspot.com/search/label/RELATO>

- Movimiento y estructura del cabello

El cabello de la dama, bien definido y enmarcado por tonos claros y símbolos blancos (como las cruces cristianas mencionadas antes), puede tener varias interpretaciones:

- Contraste con la rigidez del cuerpo: Mientras la postura de la dama se muestra contenida, su cabello fluye con mayor libertad. Esto refuerza la idea de un deseo latente que se expresa en el lienzo a través de otros elementos.

- Relación con el rostro y la mirada: Al enmarcar el rostro y resaltar el gran ojo, el cabello enfatiza la observación y la autoexploración, indicando una búsqueda interna de identidad cultural, sexual o emocional.

- Símbolo de erotismo latente: La abundante cabellera rubia representa tanto inocencia como deseo, represión y atracción. Su movimiento contrasta con la contención corporal, intensificando la tensión psicológica entre lo instintivo y lo socialmente aceptado.

CONCLUSIÓN

La obra de Bentato ofrece una riqueza interpretativa en múltiples niveles. Desde una perspectiva denotativa, destaca por su composición colorida y expresiva. En el nivel connotativo, evoca introspección y vulnerabilidad. Contextualmente, se vincula con el cubismo, el expresionismo y el arte naïf, mientras que, desde un enfoque psicoanalítico, despierta en el espectador intensas reacciones emocionales, explorando temas como la identidad, el deseo reprimido y la subjetividad.

El artista invita al espectador a interpretar su obra a través de su propia experiencia emocional y simbólica, convirtiéndola en un reflejo de la subjetividad humana. La combinación del modelo semiótico de Barthes con el enfoque psicoanalítico de Freud ha permitido un análisis más profundo de su proceso creativo. A través del modelo semiótico, se han desentrañado los niveles de la significancia y del habla mítica en la representación visual (expresión, contenido y contexto pragmático), mientras que el psicoanálisis ha permitido explorar la psique de la dama, su identidad, sensibilidad y deseo.

En conjunto, ambos enfoques revelan que la obra analizada no es solo una representación visual, sino un mensaje estético codificado dentro del contexto artístico y social del pintor. Su arte desafía las convenciones pictóricas y culturales clásicas, proponiendo una nueva lectura de la representación femenina en el arte.

Con creatividad y originalidad, el pintor nos ofrece un repertorio de emociones a través de una estética vibrante y expresiva. La combinación de formas geométricas y colores intensos genera una fuerte carga simbólica y erótica, repleta de misterio y sugestión. Su talento se manifiesta en la construcción de una representación enigmática, donde la seducción de la dama oscila entre el arquetipo de la femme fatale y el de la figura sagrada, entre lo carnal y lo divino, entre la tentación y la santidad. Su mirada nos interpela y nos arrastra a un juego de ambigüedad y fascinación que, lejos de ofrecer respuestas definitivas, nos deja atrapados y perplejos en su misterio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- _____. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós
- _____. (1993). *La Aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2009). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith: El imaginario colectivo sobre la mujer fatal*. Ediciones Cátedra,
- Camille, M. (1998). *El ídolo gótico: La imagen de la mujer en el arte del siglo XIX*. Ediciones Istmo.
- Cottington, D. (1999). *Cubismo: Movimientos en el Arte Moderno (Vol. 2)*. Madrid: Ediciones encuentro.
- De Mauro, T. (1971). *Linguistica strutturale*. Laterza.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Freud, S. (1913). "El interés por el psicoanálisis", *Totem y Tabú y otras obras*. XIII, Ed.: Amorrortu.
- _____. (2023). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedberg, A. (1993). *El paseo de ventana: El cine y el postmodernismo*. Ediciones Siglo XXI.
- Guiraud, P. (1972). *La semiología*. Siglo XXI Editores.
- Hjelmslev, L. (1943). *Prolegómeno a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- _____. (1953). *Language: An Introduction*. University of Wisconsin Press.
- Hume, D. (1748). *Investigación sobre el conocimiento humano*. Ediciones Istmo.
- Jones, A. (2006). *Arte corporal: Performando el sujeto*. Ediciones Cátedra.
- Kalb, C. (2019). *Picasso, el arte de convertirse en genio*. National Geographic, Vol. 42, N° 5, (MAY).
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1994). *Les actes de langage: la communication verbale*. PUF.
- _____. (1999). *L'énonciation: Les actes de langage et la pragmatique*. PUF.

- _____. 2005). *La pragúística* (2ª ed.). Arco/Libros.
- Kuhn, A. (2001). *El poder de la imagen: Ensayos sobre representación y sexualidad*. Editorial Siglo XXI.
- Locke, J. (1689). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Alianza Editorial.
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Editorial Akal.
- Picasso, P. (1907). "Señoritas de Avignon". Pintura. Museo de Arte Moderno (MoMA). New York.
- Sapir, E. (1929). « The Status of Linguistics as a Science ». *Language*, 5(4), 207–214.
- Schopenhauer, A. (1818). *El mundo como voluntad y representación*. Ediciones Akal.
- Schroeder, R. (2002). *El arte de mirar: Cómo el mundo del arte define y refina la mirada*. Editorial Akal.
- Whorf, B. L. (1956). *Language, Thought, and Reality: Writings of Benjamin Lee Whorf*. MIT Press.



* Es doctor en literatura comparada por la universidad Rennes II Haute Bretagne-Francia. Catedrático de "semiótica de textos" en la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán-Marruecos. Ha publicado 5 libros de relatos, dos de crítica literaria y 11 de traducción.

BLOG:

<https://ahmedoubali.blogspot.com>