



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

Interpretación plástica de los símbolos oníricos presentes en la serie de autorretratos “Sueños Velados”

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales con orientación en Pintura

Presenta la alumna: Ma. del Rocío García Rodríguez



Director: Maestro Juan Antonio Madrid Vargas

México D.F., agosto del 2011.

E N A P

**ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS**

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I	
Del retrato al autorretrato pictórico	
1.1 El retrato pictórico y sus funciones	7
1.1.1 Definición	8
1.1.2 Antecedentes	8
1.1.3 Las diversas funciones que cumple el retrato	13
1.2 El autorretrato como tema pictórico	22
1.2.1 ¿Qué es el autorretrato?	23
1.2.2 Antecedentes	25
1.2.3 Temas en el autorretrato	27
1.3 La Importancia de la Corriente Surrealista	36
Capítulo II	
El símbolo en el lenguaje onírico	
2.1 ¿Qué es el sueño?	46
2.1.1 ¿Dónde nacen los sueños y cuál es su lenguaje?	50
2.1.2 ¿Cuál es el papel del sueño?	53
2.2 Hacia una definición del símbolo	56
2.2.1 Origen del símbolo	60
2.2.2 Los símbolos arquetípicos	64

Capítulo III

Aproximación iconológica a la serie de autorretratos “Sueños Velados”

3.1 Método de interpretación de la obra	69
3.2 Objeto de aproximación	73
3.2.1 Marc Chagall	73
3.2.1.1 “Autorretrato delante de crucifijo” (1947)	74
3.2.2 Remedios Varo	80
3.2.2.1 “La Llamada” (1961)	81
3.3 Aproximación iconológica a la serie de autorretratos “Sueños Velados”	85
3.3.1 Objeto de estudio	86
3.3.2 “Autorretrato con gato” (2003)	87
3.3.3 “Autorretrato con flores” (2003)	91
3.3.4 “Árbol de vida” (2004)	94
3.3.5 “Sueño 604” (2005)	97
3.3.6 “Luna Líquida” (2005)	101
Conclusiones:	105
Bibliografía	107
Otras fuentes:	109
Apéndice	110
Glosario	125
Índice de ilustraciones	127

Introducción:

En la Maestría en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en Artes Visuales es fundamental lograr una argumentación conceptual consistente a partir de la obra producida, condición de la cual parte el desarrollo de la presente investigación basada en los trabajos realizados durante la estancia en la Escuela, los cuales son resultado de un proceso que comprende dos aspectos: el acercamiento a los talleres del Colegio y la formación conceptual que se recibe en las materias de carácter de investigación teórica, aspectos que fueron determinantes en las características de la producción personal durante el periodo 2003-2005.

En un momento en la historia del arte, el artista se autorretrata respondiendo a un proceso de individuación que le hace tomar consciencia de sí mismo, de su racionalidad y emotividad. Este desarrollo da lugar al surgimiento del autorretrato como género pictórico, como un fenómeno artístico relacionado con la creación de la propia imagen en la que se acentúan los rasgos físicos constitutivos del creador y en el que se manifiesta una gran riqueza metafórica. El autorretrato pictórico es también el estudio de la propia naturaleza y del propio cuerpo, así como del estado de conciencia a través de imágenes en las que se plasman el pasado y el presente. En la autorrepresentación del artista se pueden apreciar, además de su particular manera de concebir el mundo, los aspectos del entorno cultural y las características de los cánones artísticos propios de la época.

En ese punto se plantea, si el autorretrato es importante en el trabajo del creador plástico, es objeto de diferentes interpretaciones y muestra aspectos de la época que vive el creador, por una parte, y el sueño es un fenómeno psíquico que cumple con importantes funciones en la vida de las personas, además de que sus imágenes son fuente de inspiración para la creación artística plástica; por otro, cabe preguntarse si a través de este género pictórico puede abordarse el tema de lo *onírico* y qué importancia tendría.

Este trabajo tiene el objetivo general de hacer un ejercicio descriptivo de aproximación *iconológica* al conjunto de autorretratos pictóricos titulado “Sueños Velados” elaborada a lo largo de mi cursamiento de la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos y el objetivo particular de valorar la importancia de la presencia del tema onírico en el autorretrato. Esta investigación está dirigida a la comunidad académica de San Carlos sin más aspiraciones que la de compartir esta experiencia.

Este estudio está dividido en tres partes. El Primer Capítulo, titulado “*Del retrato al autorretrato pictórico*” es un recorrido por el tema del retrato como referencia del género autorretratístico, sus antecedentes, las funciones que cumple de interpretar, caracterizar y hacer trascender al personaje retratado, actualizando su imagen y dotándola, en algunos casos de poder; esto con la intención de encontrar el punto en el que el creador da el paso decisivo para

pintar su propia imagen. La segunda parte, hace un estudio del autorretrato pictórico como un género que permite abordar distintos temas que hablan de la relación entre el artista y su realidad, entre ellos, su estatus social, su condición de género, su biografía, además de su oficio y su mundo psicológico. En la tercera parte, se estudia la importancia del movimiento artístico del *Surrealismo* a partir de los postulados que le dan fundamento, entre ellos el descubrimiento del inconsciente como parte fundamental de la psique del individuo y la exploración de los aspectos ocultos de su personalidad, así como los estudios acerca de su carácter simbólico en relación con el mito en un escenario de grandes cambios a nivel mundial.

El Segundo Capítulo, "*El símbolo en el lenguaje onírico*" gira en torno a los aspectos del sueño y del símbolo. En primer término, explica el fenómeno del sueño como objeto de estudio científico; expone cuál es su definición, su origen inconsciente, su lenguaje simbólico y el papel trascendental que cumple en la vida de las personas. En segundo término, se presenta un estudio acerca del símbolo que abarca su definición y la naturalidad de su expresión remontándose necesariamente a sus orígenes, así como una aproximación a su conocimiento a partir del contexto mitológico, histórico y cultural que comprende los arquetipos. Cabe mencionar que este trabajo de investigación tiene como principales fuentes las referencias de estudios que realizaron los psicólogos del siglo XX Sigmund Freud y Carl G. Jung, así como los trabajos elaborados por Eduardo Cirlot, Jean Chevalier y J. C. Cooper, entre otros en torno al símbolo.

En el Tercer Capítulo, titulado *Aproximación iconológica a la serie de autorretratos "Sueños Velados"*, se hace la presentación del método de Erwin Panofsky que será la base para realizar la lectura del contenido iconológico de la obra. Su aplicación se presenta en dos etapas; primero, como un procedimiento que tiene como objeto de estudio en primera instancia dos autorretratos de pintores representativos de la pintura moderna: Marc Chagall y Remedios Varo; con el fin de identificar los elementos oníricos en la conformación de estas dos obras. Segundo, como un ejercicio metodológico que aborde los tres niveles de lectura que son: *Contenido temático natural o primario*, *Contenido secundario o convencional* y *Contenido intrínseco*; para hacer una descripción del contenido iconológico de cada uno de los autorretratos que compone esta serie.

Cabe señalar que el *método de interpretación de la imagen* de Erwin Panofski es un procedimiento muy elaborado, diseñado por el autor fundamentalmente para examinar de manera rigurosa el arte del período renacentista que ha sido catalogado como uno de los periodos con la obra más codificada y compleja en la historia del arte. Por ello, la aplicación de esta teoría interpretativa al conjunto de autorretratos "Sueños Velados" pretende hacer sólo acercamiento a la iconología de la obra producida a lo largo de los cuatro semestres que conforman la maestría por lo que este trabajo pictórico carece de una definición estilística.

Capítulo I

“Del retrato al autorretrato Pictórico”

*“El hombre es sólo en apariencia uno e idéntico a sí mismo que
constantemente es otro distinto y el mismo”*

Platón¹

1.1 El retrato pictórico y sus funciones

El autorretrato pictórico puede considerarse un género análogo al retrato a razón de que ambos tienen los mismos fines y características. La diferencia radica en que en el autorretrato el creador emprende su autoconocimiento al plasmar su imagen en la tela y que las autorrepresentaciones hacen su aparición más tarde en la historia del arte y tienen su propio desarrollo. El retrato pictórico tiene el objetivo de reproducir la imagen de una persona, aunque su papel no se limita sólo a imitar al modelo, ya que al retratarlo, el pintor capta un momento de la vida, una expresión fugaz, un impulso sentimental para recrearlo en la tela, trascendiendo el parecido físico al lograr hacer una interpretación del carácter del retratado. Es probable que a partir de ese momento la obra inicie una vida propia e independiente. “Por ello los retratos se consideran imágenes vivas que oscilan entre la verdad y la ilusión, debido a que cumplen diversas funciones que los convierten en uno de los géneros pictóricos más inquietantes que gozan de gran interés”.² Entre las variadas funciones que desempeña un retrato pictórico se cuentan, en lo que concierne al retratado, la de hacer una interpretación del modelo así como su caracterización, lo que le permite dejar su huella en el tiempo y establecer su estatus social, así como atribuirle poder a su imagen. En cuanto al pintor, este género le estimula a desplegar su imaginación, mostrar la calidad de su trabajo, de sus recursos plásticos, así como establecer la particularidad de su técnica y estilo pictórico.

¹ Arzate, Patricio de, *Historia de la filosofía*, Medina y Navarro, Madrid, 1987, p 39.

² Batistini, Impeluso, Zufi, *El retrato*, Arte Corregio, Barcelona, 2004, p.7.

1.1.1 Definición.

El retrato es el género pictórico en cual el creador realiza la representación de su modelo con el objetivo de alcanzar el mayor parecido fisonómico entre los componentes del rostro y la imagen realizada y mostrar las características de su personalidad. A lo largo de la historia los intelectuales se han preguntado si el papel del artista se restringe a imitar la realidad o a hacer una interpretación de esta. Quien se hace retratar anhela el parecido físico en la obra, la imitación de su imagen. Los grandes maestros desafían esta premisa al plasmar aspectos característicos de la personalidad emocional, psicológica y social del retratado al realizar interpretaciones que trascienden tan sólo el parecido físico.

Contrafacere fue la palabra utilizada por los artistas del renacimiento entre ellos Alberto Durero que la relacionaba de modo negativo con los verbos *imitar*, *reproducir*, *falsificar* la imagen del retratado porque limitan el acto de retratar. La palabra retrato tiene su origen en el latín *re-traho*, en analogía con la palabra *portrait* derivado del tecnicismo *pro-taho* que se traduce como acción de sacar fuera, recuperar la imagen de la realidad, aludiendo al hecho de representarla³. Por lo que el papel que cumple un retrato no restringe al realizador copiar el parecido entre el modelo y la imagen o reproducirla. Cumple además con otras funciones como sacar a la luz la personalidad del retratado, hacer una interpretación de su persona, imprimir su huella en la posteridad, plasmar su carácter, entre otras.

1.1.2 Antecedentes

Los antiquísimos vestigios de la escultura humana nos hablan del papel que juegan las creencias de la edad antigua en la historia del arte. En este sentido, los egipcios inventaron métodos como la canonización para la conservar el cuerpo después de la muerte, pero no les fue suficiente, pensaron que si también se perennizaba la efigie del faraón con seguridad éste existiría para siempre. Por lo cual, ordenaron a los escultores labrar el retrato del monarca en el duro e imperecedero granito y lo colocarlo en la tumba para revivir su alma a través de la imagen. Escultor para los egipcios significaba *el que mantiene vivo*, de este modo “los escultores que

³ Batistini, Impeluso, Zufi. *El Retrato...*, op. cit., p.7.

crearon las estatuas-retrato de los faraones y sus altos funcionarios aspiraban a mantenerlos en la vida eterna”⁴

Los relieves y sepulturas de las tumbas egipcias pretendían mantener vivos a señores y esclavos; los retratos y modelos encontrados en las tumbas se relacionan con la idea de que acompañarían a las almas de los señores en el otro mundo. Anteriormente, se enterraban a los criados en las tumbas de los jefes convirtiéndose en un reflejo extraordinario de su pensamiento y forma de vida.

Si los creadores egipcios basaron sus representaciones artísticas en el conocimiento de su mundo circundante; los griegos comenzaron a servirse de sus ojos iniciando una revolución a partir de nuevos modos e ideas para representar la figura humana, no sin tener frustraciones en su búsqueda. Podían dar vida a un rostro arqueando la mueca hacia arriba para que pareciera una sonrisa o hacia abajo para simular mueca de enojo.

Gombrich asegura que el proceso revolucionario en cuanto a las representaciones de imágenes y figuras humanas se inicia cuando “los pintores y escultores confiaron en lo que veían, aventurándose por primera vez a pintar los pies de frente descubrieron el escorzo cuando tomaron en cuenta el ángulo desde el cual estaban viendo el objeto, sin incluir lo demás en sus representaciones⁵”, aquellos artistas hicieron gala de su conocimiento sobre la constitución del cuerpo humano sin forzar su apariencia al representarlo.

La historia del arte data sobre hallazgos de estatuas de mármol con los ojos vacuos e inexpresivos como la figura de un auriga en bronce, los escultores en esa época sólo marcan los ojos y los animan con piedras coloradas, los cabellos y los labios sobredorados enriquecen y dan vida al rostro en su conjunto sin que la cabeza parezca vulgar. Son imágenes que representan seres humanos, llenas de simplicidad y de perfección sorprendentes.

El arte del período helenístico, compuesto de los imperios fundados por los sucesores de Alejandro Magno en territorio oriental, se sirve de paisajes, aunque sólo lo hace para situar las escenas de la vida cotidiana; dado que en las representaciones del arte griego, como el de los escultores Fidias y Praxíteles, el hombre continuo siendo el centro de interés del artista. A finales del siglo IV, tras una experimentación incesante, los artistas descubren diversos medios de animar

⁴ Azara, Pedro, *El ojo y la Sombra. Una mirada al Retrato en Occidente*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 33.

⁵ Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, Garriga, México, 1995, p. 57.

el rostro de una figura sin que pierda su belleza y expresan en ello los sentimientos de cada alma. Alejandro Magno fue retratado por el escultor griego Lisipo (siglo IV a. C.)⁶ el artista más famoso de ese tiempo que se reconoce por modificar las representaciones de la figura humana. Sus esculturas son conocidas porque poseen tal parecido natural al monarca que sorprende a sus contemporáneos.

En los tiempos de la Roma imperial, los bustos de los emperadores se contemplaban con religioso temor, a pesar de esas solemnes representaciones se permitía a los artistas realizar los retratos con gran verosimilitud, y para lograrlo probablemente se usaron moldes de sus rostros que ayudaron al conocimiento de la estructura y los rasgos de la cabeza humana. Las esculturas romanas no tenían intenciones de halagar a sus retratados, por tal motivo, en el retrato romano el artista obtiene la apariencia de vida sin caer en lo común, trasladando hasta nuestros días las imágenes de personajes como los emperadores Nerón y Tito, por ejemplo.

Es en el contexto del periodo de decadencia y hundimiento del imperio romano, en el cual se produce un desvío del centro de interés en las obras religiosas de los siglos IV y V, en relación al arte griego en el cual reinaban la armonía y refinamiento; la humanidad de entonces empieza a interesarse por otros aspectos relacionadas con la belleza terrena. Debido a los disturbios de guerras e invasiones se perdieron muchos secretos técnicos, sin embargo se produjeron bustos y retratos que en la época del escultor griego Praxíteles (c. 390-330 a.C.) se hubieran considerado burdos, aunque en nuestro tiempo se conciben poseedores de intensa expresión y vida propia. La firmeza de sus rasgos, la belleza y el cuidado aplicados alrededor de los ojos del retratado nos hablan de la gente que presencié y finalmente aceptó el nacimiento de la cristiandad y el fin del mundo antiguo.

Los primeros retratos bidimensionales se realizaron entre el siglo I y el IV d.C. con una mezcla del arte terminal egipcio, del estilo helenístico y del romano, antes de la completa decadencia del mundo antiguo. Los retratos de El Fayum fueron hechos sin hacer concesiones a la

⁶ Gombrich, Ernest, *Historia...op. cit.*, p.72.

vanidad puesto que reproducían cuidadosamente de manera natural, como lo hacían el arte etrusco y el romano, las características del rostro, reflejando las imperfecciones y realidades con crudeza sin negar la edad del modelo.

Fig. 1,"Retrato de Artemidoro el joven, año 100 a.C., madera pintada encáustica y dorada, 167cm. Longitud de la momia a la que pertenecía, Museo británico de Londres.



Cuando la fructífera edad media termina, inicia el periodo del Renacimiento con artistas en Italia, Francia e Inglaterra, que conmemoran la contemplación del mundo que los envuelve, representándolo con naturalismo. Estos artistas estudiaron las leyes de la visión y descubrieron la perspectiva, conocían lo suficiente al cuerpo humano, dejando esto claro en sus creaciones de estatuas y pinturas, como en su momento lo hicieron los griegos. Renacimiento significa volver a nacer e instaurar lo nuevo, idea que entre los italianos se relaciona íntimamente con recuperar la grandeza de Roma, volver a la representación clásica, razón por la cual se celebraba a los artistas, si su obra se identificaba con la de los antiguos.

En la Florencia del siglo XV, se desarrolla un estilo pictórico que anuncia el Renacimiento y que se transmitirá por toda Europa, el lema que motiva este movimiento es que el hombre es el centro de todas las cosas. El arte pictórico flamenco de este periodo se reconoce por su cuidado en los detalles, sus colores vivos y gran naturalismo en la representación de los espacios. En esta época emergen los retratos de señores, mercaderes, banqueros, representantes financieros de la alta burguesía que desea hacerse representar; obras en las que se aprecian los descubrimientos de la perspectiva visual, la técnica del óleo, la composición, áurea y la búsqueda de cambios en las representaciones de este género.

Ejemplo de lo anterior es el díptico Wilton, en Inglaterra probablemente lo pintó un maestro francés para dedicarlo a un rey Inglés y permite apreciar rasgos de un personaje histórico, el rey Ricardo II. Quizá existía una relación con la antigua creencia mágica que proviene del contenido mágico de las imágenes.

En el siglo XIV, los donantes de los retablos aspiraban a dejar su huella en las iglesias o capillas que ellos subsidiaban; son el caso las obras *“El altar de Gante”*, que muestra al burgomaestre Jodocus Vaydt y su esposa; y *“La virgen y el niño con el canciller Rolin”*, (1436) donde se aprecian al canciller del rey Felipe el Bueno, Nicolás Rolin, duque de Borgoña junto a la virgen.

La evolución de las artes figurativas y de las empresas arquitectónicas “reflejan el pensamiento que afecta a todos los campos de la vida civil gobernada por una rica burguesía mercantil y financiera en cuya cima está la familia de los Médicis”⁷, los retratos que se hacen pintar los señores burgueses tienen la encomienda de personificar a las personas tal como son, orgullosas de sus conquistas, seguras de sí mismas, poseedoras de cuanto hay a su alrededor como es el caso de la representación del matrimonio *“Giovanni Arnolfini y su esposa”* pintado en 1434 por el reconocido artista Jan Van Eyck.



Fig. 2 Jan Van Eyck
“La Virgen y el niño con el canciller Rolin”,
(1435), óleo sobre tabla, 66 x62, Museo de
Louvre, París.

En el siglo XV el pintor de retratos “ha adquirido el status social de pintor independiente y junto a la firma se atreve a insertar su imagen en composiciones de su creación”, el caso del pintor

⁷ Batistini, Impeluso, Zufi, *El Retrato...*, Op. cit., p. 23.

italiano Mantegna (1431-1506)⁸ quien se pinta así mismo en algunas de sus obras, entre otros. Con este hecho puede establecerse la aparición de las primeras autorrepresentaciones que hacen los artistas en la historia del arte occidental.

1.1.3 Las diversas funciones que cumple el retrato.

Respecto al propósito que tiene el artista de lograr el *parecido físico* entre el retratado y el retrato, el reconocido teórico Ernest Gombrich enuncia que esta es la expectativa común, pero señala dos posiciones que se remontan a la etapa renacentista: una, que el parecido no es lo importante sino la obra; dos, que lo importante es captar la naturaleza del retratado. Refiere que el parecido es a la vez un tema de discusión desde los tiempos antiguos y que se remonta al Renacimiento, tiempo en cual surgieron estas dos vertientes. Respecto al retrato que no da importancia al parecido, sino a la trascendencia en el tiempo de la imagen que se hace del representado, el pintor y escultor renacentista Miguel Ángel expresó cuando alguien le hizo la observación de que los retratos de la Sagrestia Nuova (tumbas Mediceas de San Lorenzo) no tenían parecido con los duques, el artista mencionó “que en pocos años todos habrán de olvidarse de los rasgos físicos que distinguían a Guiliiano de Nemours, pero que en el retrato su espíritu, esencia y alma seguiría vivo.”⁹ En cuanto a la posición que valora la naturaleza del modelo, el gran pintor Rafael cuando pinta a Filippino Lippi “se asegura de plasmar la esencia del retratado y señala como prosaicos a quienes se aferran al parecido supuesto”.¹⁰ De este modo, el retrato tiene la misión de expresar además del parecido físico del modelo y la de interpretar la otra misión que le trasciende: modelar su esencia espiritual. Seguramente esta inquietud da lugar a los distintos retratos los cuales desempeñan diversas funciones entre ellas:

⁸ Batistini, Impeluso, Zufi, *El Retrato...*, Op. cit., p. 171.

⁹ Gombrich, Ernest, *La Máscara y el Rostro: La percepción del parecido fisionómico en la vida y el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 100.

a) Interpretación:

Otra de las funciones que desempeña el retrato es la que el artista hace al *interpretar*. En este sentido, Paul Westheim en sus *Reflexiones sobre el retrato* piensa que “retratar es hacer una representación de la realidad; por lo que un buen retrato no es aquel que sólo hace una copia fiel del semblante físico del modelo” ¹¹, sino el que hace una buena interpretación de los rasgos físicos, de la personalidad, del carácter, de los hábitos y del ambiente del retratado, además, que el modelo tiene una particular interpretación de su aspecto y de su ser, que en ocasiones es muy diferente de lo que ha hecho de su persona el artista. A este respecto, Pedro Azara en su estudio sobre el retrato hace una diferenciación entre lo que *presenta* el realizador y lo que *representa* de algo o a alguien en una fotografía o en una pintura, al plantear que desde siempre se han diferenciado dos tipos de representación por parte de los creadores:

“Una, la representación de la apariencia física al punto: las facciones, el color y la expresión, aunque no posea ninguna de las cualidades del personaje; y dos: sólo representarlo, y la representación figurada se refiere a la imagen que no guarda parecido con el representado pero muestra cómo es y lo que hay tras su apariencia” ¹².

Esto, permite al creador percibir la diferencia que existe entre la concepción que tiene un realizador de sólo presentar el objeto retratado y la de hacer una interpretación de aquello que retrata.

b) Caracterización:

Desde milenios atrás se ha dado a los retratistas artistas la encomienda de crear la imagen de determinado hombre para definir su manera de ser, aquello que le hace un ser único de la especie humana. La tarea de hacer la representación de una persona al retratarla va más allá del sólo acto de pintar un retrato en el que se caracteriza a un personaje. En

¹¹ Flores, Horacio, *El Retrato Mexicano Contemporáneo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961, p.11.

¹² Azara, Pedro, *El Ojo...*, op. cit., p.15.

relación con esta idea el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1860), al ver el retrato con gran parecido que le había hecho un pintor comentó que un retrato no debe ser “como la imagen reflejada en el espejo... un retrato debe ser un poema lírico en que se exprese toda la personalidad, el pensamiento, los sentimientos y voluntad que abarque la esencia de la persona”.¹³ La visión de Schopenhauer se refería al hecho de no limitar al aspecto óptico la realización de la pintura, sino hacerla con base en la idea que tiene el pintor acerca del carácter y personalidad del modelo, a razón de que esta imagen es la que vivirá en la consciencia de los espectadores.

Respecto a la caracterización que ha de hacerse en un buen retrato, data de la antigüedad una discusión artística entre Sócrates y Clito acerca de si, en sus estatuas, reproducía sólo la forma del modelo o si conseguía también plasmar el *carácter* de este.

Tras una corta discusión, concluyen que además de representar *lo visible*, el buen retratista debe transmitir la “*viveza del alma*” al revelar el espíritu del modelo a los espectadores para dar validez a la obra y diferenciarla de las reproducciones artesanales carentes de vida. Según esto, el papel del artista al retratar, es ser capaz de lograr con la materia, hacer visible algo tan oculto como el alma del modelo. En este diálogo, Sócrates confirmaba que la imagen en los retratos ha tenido que ver más con el alma del hombre que con su aspecto físico.

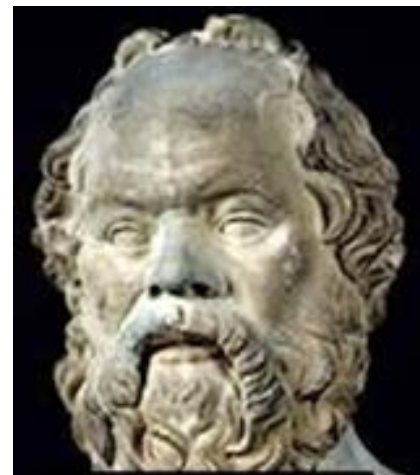


Fig. 3. Fue Lisipo, artista escultor griego, el autor de “*Sócrates el filósofo*”, (S. IV a. C.), busto esculpido en mármol, 130 x 174 cm., Colección Albani.

Pedro Azara considera que Lisipo (IV a.C.), es el escultor griego que al cincelar el busto del gran filósofo Sócrates “no sólo plasma acertadamente el rostro del pensador, sino que logra captar con maestría la esencia de su espíritu curioso inquisidor y dominante”.¹⁴ Esa imagen es el referente que tenemos en nuestros días de este importante personaje.

¹³ Flores, Horacio, *El Retrato...*, op. cit., p.12.

¹⁴ Azara, Pedro, *El Ojo...*, op. cit., p. 25.

c) Trascendencia:

Otro de los retos que enfrentan los artistas del retrato pictórico es hacer que la imagen del modelo trascienda a través del tiempo. La idea de dejar impresa en la tela de un cuadro las imágenes del instante presente que se escapa, está ligada a la preocupación que tiene el hombre de perdurar a través del tiempo.

La fisonomía y la personalidad del retratado deben ser fácilmente identificables. Hay aspectos de la apariencia del ser humano que cambian según las actitudes, las emociones que experimenta y el tiempo que transcurre. Todos cambiamos de un momento a otro y a lo largo de la vida, pero conservamos los patrones esenciales del aspecto individual. Un retrato hace recordar espiritualmente al modelo, de modo que le permite manifestarse a través de la obra ante los sentidos de quien lo mira y en este sentido un retrato cumple también con la función de invocar y de recordar al retratado.

En este contexto, Paul Westheim sostiene que “los retratos se pintan para fijar el fugitivo presente plasmándolo en el futuro y eternizándolo.”¹⁵ En este sentido, el arte de la pintura conserva también la figura de los hombres y mujeres después de su muerte, a razón de que aquellos que se hacen retratar anhelan dejar un registro de una época o de una familia a la relativa eternidad. Esto confirma que el arte en general y la pintura en particular tienen entre otras funciones la de conservar la imagen de hombres y mujeres permitiéndoles trascender en el tiempo.

d) Actualizar:

Por otro lado, un retrato también cumple el papel de renovar la imagen siempre cambiante del modelo. Al retratar el artista crea una interpretación de la realidad y esta representación nunca es la misma porque la expresión está en constante cambio. A su vez, el personaje tiene, por lo general una idea radicalmente distinta de sí mismo, de su aspecto y de su ser. La habilidad del pintor que hace un retrato, se fundamenta en penetrar a través de la imagen

¹⁵ Flores, Horacio, *El Retrato...*, op. cit., p.11.

circunstancial del modelo hasta lo inalterable, en la auténtica personalidad de un ser con tantos rostros, emociones y experiencias que lo transforman. Al respecto, Gombrich formula que las personas no poseemos sólo una cara, sino mil rostros diferentes debido a que cada uno de nosotros cambiamos a lo largo de la vida, cada día y de un momento a otro. Ejemplo de lo anterior, es la conocida serie de autorretratos de Rembrandt los cuales “son un registro que va de su juventud hasta la postrimería que muestran los estudios que hace el artista sobre el fenómeno del tiempo y su paso implacable por nosotros”,¹⁶ por lo cual, la información debe actualizarse y la imagen del modelo cambiarse por otra con sus facciones actuales.

Los poderes del retrato:

Otra de las funciones que cumple el retrato desde su origen hasta nuestros días, es que, por el hecho de ser imágenes, son portadoras de ciertos *poderes*, *este es un fenómeno* coincidente en todas las culturas y todas las épocas. “Desde los insólitos comienzos del arte, los pueblos primitivos imaginaron las pinturas no como algo agradable de contemplar por sus cualidades estéticas, sino como objetos de poderoso empleo por lo cual, las imágenes desde entonces se han utilizado como un símbolo de magia y de poder”.¹⁷ Es posible que la creencia de que los retratos pueden tener vida no sea una idea que corresponda al pasado. Aún en nuestros días perdura la idea de que las imágenes poseen cierto magnetismo relacionado con quien es el retratado.



Fig.4 Vicente López y Portaño.
“Retrato de Francisco de Goya y Lucientes”, 1826,
Óleo sobre tela, 93 x75,
Museo del Prado, Madrid, España.

¹⁶ Gombrich, Ernest, *Historia ...*, op. cit., p. 101.

¹⁷ Íbidem, p. 6.

En torno a la idea de que las imágenes son portadoras y dadoras de vida, Pedro Azara¹⁸ sustenta el hecho de que existe un vínculo mágico entre la imagen y el modelo, además de reproducir y ampliar la presencia del personaje al convertirse el retrato en un recipiente que contiene su alma de forma real y verdadera. Para el autor, “la imagen del retrato contiene el recuerdo del modelo y para mantener viva su presencia lo hace a través de su mirada luminosa” de este modo, la obra genera en el espectador la sensación de que la persona retratada lo mira directamente.

e) Estimular la Imaginación:

Otro de los aspectos característicos que hacen del retrato una obra muy especial es la imaginación de la que se vale el artista para resolver la obra. El poeta romántico francés del siglo XIX Charles Baudelaire (1821- 1867) expresó al respecto de la serie de autorretratos que pintó Rembrandt en la que mostró etapa por etapa el transcurso de su vida. En las primeras representaciones de esta, se deja ver con reluciente alegría de vivir y en las últimas obras, se muestra como una ruina humana, se convierten en testigo estremecedores que hablan de su vejez.

“uno de los componentes fundamentales en el retrato es la imaginación que el artista sublima en las formas para el deleite de sí mismo y los demás...la imaginación se hace presente también en la biografía dramatizada en que se convierten un conjunto de retratos de ciertos pintores”¹⁹.

Paul Westheim, en su estudio acerca de los retratos pintados escribe que aunque pase el tiempo, la obra de arte queda ahí como una creación, como un acto poético e imaginativo, porque no se puede pensar en un retrato de calidad que carezca de imaginación por parte del pintor. Es en la imaginación donde el artista hace su modelo y constituye ese punto atractivo de los grandes

¹⁸ Azara, Pedro, *El Ojo...*, op. cit., p.14.

¹⁹ Flores, Horacio, *El Retrato...*, op. cit., p. 15.

retratos. En la realización de un retrato pintado está íntimamente implicada la función imaginativa.

g) Prueba de la calidad artística.

En la elaboración de un retrato, el creador tiene la misión de mostrar su aptitud artística como pintor. Es el caso de los pintores Hans Holbein, conocido como el Viejo, destacado artista dentro de la tradición flamenca y notable por sus retratos; y Diego de Silva Velázquez (1599-1660), máximo representante de la pintura barroca en su país. Para dichos pintores, cada uno de los retratos que realizan es un pretexto para crear una obra de arte en la que cada uno de los detalles en fondo, objetos y vestuario están tratados con la misma maestría que las facciones del rostro. Por su parte, el pintor Holbein otorga una gran vida a los elementos de luz, atmósfera y cielo en una armónica composición. Velázquez convierte sus cuadros en una muestra de riqueza y vitalidad de colores; en los cuadros pinta retratos del rey, de las infantas y de la reina; una y otra vez sin repetir nada en absoluto al ofrecer en cada cuadro un espectáculo nuevo.

Jean Augusto Dominique Ingres (1780-1867), sostiene que el retrato es considerado por los críticos “la muestra más fehaciente de la calidad pictórica que tiene un pintor aunque en la historia del arte hay innumerables obras reconocidas realizadas por artistas que no son especialistas en el retrato”²⁰; menciona ejemplos de autorretratos de Leonardo, Tiziano, El Greco, Rubens, Goya, Cézanne, y Van Gogh, entre otros.

Fig.5 Diego Velázquez “*María de Austria, hija de Felipe III*”, 1630 Óleo sobre lienzo. 58 x 44 cm. Museo del Prado, Madrid, España



²⁰ Flores, Horacio, *El Retrato...*, op. cit., p. 12.

Status social:

El retrato pictórico en su papel formal es el vehículo por el cual un personaje con estatus social establecido asume el papel que quiere representar a los ojos actuales y postreros. La gran época de este tipo de retratos es el renacimiento italiano, uno de los rasgos que caracteriza el arte de ese tiempo es el descubrimiento de la personalidad y sus virtudes. Es una obra que habla de fecundidad creadora, orgullo y exuberancia que entonces crearon las condiciones especiales para el desarrollo del gran arte retratístico. Este provoca a grandes representantes de las clases pudientes y del poder: papas, príncipes, políticos y sus damas; la ambición de ser halagados por los más célebres escritores, pintores y artistas de su tiempo. Su retrato les permite dejar huella en el tiempo del estatus social que ocuparon en su época.

Denuncia:

En el marco del retrato pictórico formal se encuentran las obras catalogadas por la historia del arte como retrato de sociedad, una variante del género. Esto no quiere decir que en todos los casos se trate de obras de arte; hay autores que las consideran sólo creaciones que muestran sólo un espectáculo de la belleza y la elegancia de las clases pudientes y que no aspiran a ser un retrato de la “esencia” que penetren en la personalidad del personaje retratado.

Aunque hay retratos de sociedad que manifiestan la simpatía, la admiración o hasta el desprecio que puede tener el creador por su modelo; así, el retrato puede ser una discreta, pero profunda crítica del personaje. En este contexto se haya el trabajo del artista Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor y grabador español considerado uno de los grandes maestros de la pintura. Fue Goya quien *En el retrato en grupo de la familia de Carlos IV*, representa una corte de figuras estiradas, de movimientos forzados y acartonados. Goya es el maestro que pinta a los personajes tal como son, de manera que representó a los integrantes de la corte con su porte sobrehumano, prepotente muy característico de los monarcas.

“con su sed de verdad y ethos social, hizo patente la futilidad del arte del retrato, en cierto sentido sus retratos de la corte de Carlos IV y de la Reina María Luisa, son representaciones que desenmascaran a una sociedad ruin y decadente”.

Por su parte Diego de Silva Velázquez (1599-1660), máximo representante de la pintura barroca, realiza el busto de Felipe IV que parece expresar tristeza, cansancio y aburrimiento; pero lo que creemos percibir en el rostro de Felipe IV, no son tales estados emocionales “lo que el retrato refleja es el hieratismo del monarca y la distancia que como rey marcaba entre él y lo que le rodeaba...el despegue por los problemas de los simples mortales, simbolizan su porte sobrehumano.”²¹ Pareciera que los rostros no mostrarán las normas convencionales de pintar el “mejor aspecto del modelo”, la razón de lo que causaba esos trastornos podría deberse a que los matrimonios consanguíneos que la realeza practicaba en ese tiempo y que estaban prohibidos para el resto de los mortales.

Esas pinturas son particularmente apreciadas por mostrar una imagen caricaturesca o inanimada de los poderosos a quienes retratan. Los grandes pintores como Francisco de Goya y Diego Velázquez crean retratos de sociedad, verdaderas obras de arte realizadas con tal maestría, que reflejan la verdadera imagen que de sí misma tenía la corte, rodeada de opulencia, indiferente a la realidad, y esa imagen es la que impone a sus subordinados.



Fig. 6, Francisco de Goya, “La Familia de Carlos IV”, 1800, Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm., Museo del Prado, Madrid, España.

²¹ Azara, Pedro, *El Ojo...*, op. cit., p. 23.

“Las imágenes espejadas están hechas con las mismas sustancias que los sueños y provocan los mismos efectos en el alma del hombre”

Pedro Azara²².

1.2 El autorretrato como tema pictórico.

Cuando el artista retrata a un modelo hace una representación que va más allá de la propia imitación mostrando los rasgos distintivos de esa personalidad. Pero hay un momento en la historia, de una época determinada en adelante, en que el artista siente la necesidad de representarse a sí mismo, quizá como consecuencia de un proceso de individuación que se viene gestando al retratar a otros e ir adquiriendo confianza en sí mismo, en su racionalidad, en el encuentro de sus propias emociones, entonces nace el género del autorretrato.

A lo largo de la historia del arte, el género del autorretrato es objeto de distintos estudios interdisciplinarios. En él, los temas que aborda el artista no sólo hablan de su mundo interior, sino también revelan el marco histórico social que lo envuelven y los cánones artísticos establecidos en la época. Los contenidos de la autorrepresentación pictórica permiten apreciar las etapas de autoconocimiento por las que el hombre como artista transita en su devenir.

El autorretrato pictórico es un género importante en el trabajo del creador plástico. Cuenta con distintas interpretaciones con diferentes estilos, técnicas, propósitos, mensajes y estudios psicológicos que comprende desde los autorretratos clásicos hasta los contemporáneos. Los autorretratos hacen posible la interpretación de la atmósfera y la época que envuelve al artista a partir del análisis artístico desde un punto de vista, histórico y social hasta una perspectiva psicológica de carácter trascendental.

²² Azara, Pedro, *El Ojo...*, op. cit., 39.

1.2.1 ¿Qué es el autorretrato?

El autorretrato como género pictórico es un fenómeno relacionado con la creación espontánea de la propia imagen que el artista hace de sí, en la que se acentúan los rasgos físicos y psicológicos que conforman al creador y que manifiesta en esa creación una gran riqueza metafórica. Es también origen del estudio del ser y del propio cuerpo, así como de determinados estados de su conciencia a través de imágenes en las que plasma el pasado y el presente. Es la imagen de una persona hecha por ella misma, el autorretrato es así un dibujo en el que se reconoce el individuo. Se convierte en “Un espejo que refleja la realidad a la que se escapan ciertos detalles que no captan ni lápiz ni pincel sobre un trozo de papel”²³. Es un conjunto de trazos, luces y sombras que producen un resultado de unidad en el que en la mirada del otro, el retratado se reconoce.

En algunos casos el artista pinta su propia imagen, no plasma el disfraz que muestra a los demás y que le permite mantenerse alejado de ellos; pinta lo que él les quiere mostrar de sí mismo, lo que pretende, además, perdure en un futuro, sin pensar en el presente o el pasado. Pintarse es una forma de liberarse de vínculos e impedimentos psicológicos para significar de manera autónoma a través de su imagen pictográfica la verdad o la falsedad de sus rasgos físicos.

El rostro es capaz de expresar un sin fin de emociones, entre ellas asombro y admiración, tristeza, alegría, congoja. Todas ellas, estados efímeros e inconstantes que lo convierten en un punto de gran interés expresivo. Pero el rostro humano envejece sin interrupción día a día por lo que el pintor pretende, al hacer sus autorretratos, dejar un registro constante de su apariencia y de sus cambios físicos y psicológicos, valiéndose de los medios para proyectar un sentido lleno de vida. Para Lilian Cruz²⁴, el trabajo de realizar constantemente un autorretrato permite al creador hacer una narración de su propia vida, para reconocer su influencia en el mundo que lo rodea y cómo le afecta este. Es el género que le permite hablar a los demás sobre sus fantasías o realidades.

²³ Soto Mirna, *Interpretaciones del Espejo. Exposición de Autorretratos*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, U. N. A.M., 2003, p. 2.

²⁴ Cruz Rivera, *El autorretrato Pictórico*, Tesis, U.N.A.M., 1989. p.17.

Entre los géneros de la plástica, quizá el autorretrato sea el más atractivo, el más primitivo, tal como las manos pintadas impresas en las cuevas con las que el hombre de ese periodo se manifestó y buscó trascender. Enrique Franco diserta sobre la autorepresentación diciendo que "...elaborar un autorretrato hasta antes del renacimiento despertaba prejuicios y opiniones encontradas, hoy en día es un hecho tan vigente y tan actual como la técnica o estilo en que se presente, su ejecución involucra recordar lo olvidado, redescubrir o imaginar un yo que es fugaz, reconocer el anhelo de permanecer, etc." ²⁵. Franco explica que a lo largo de la historia occidental pueden analizarse autorretratos de diferentes tipos a partir, por ejemplo, de sus fines y de la función que cumplen. Así, propone tres cualidades que pueden definir a un autorretrato y son:

- a) "Que es un testimonio del temperamento o carácter a partir de la visión que de sí mismo tiene el autor.
- b) El artista deja constancia de su estilo o señas de las que ha poblado sus obras;
- c) Generalmente el artista da cuenta de su oficio al plasmar los elementos que lo definen como tal, componentes que no siempre se localizan a primera vista en las obras."²⁶

Un retrato y un autorretrato no son muy diferentes entre sí, los dos son una expresión que interpreta sentimientos propios relacionados con la imagen a representar. En el caso del autorretrato, el pintor es su propio modelo por lo que se auto complace con sus atributos. Una de las características de un autorretrato consiste en que los aspectos que el espectador percibe y experimenta en una obra arte, espera, le sean transmitidos a través de la propia imagen del artista, en cuanto ser humano a través de su propio artificio. Aunque esta premisa se transforma con el paso del tiempo, debido a que depende de la interpretación artística según ideologías imperantes, necesidades expresivas y cánones artísticos que responden a cambios conceptuales entre el arte y la realidad.

²⁵ Del Conde Teresa, Franco Enrique, *Autorretrato en México años 90*, Museo de Arte Moderno, I. N. B. A., México, 1996, p. 10.

²⁶ *Ibidem*, p.13.

1. 2.2 Antecedentes

Los antecedentes más lejanos del autorretrato en la cultura occidental datan del período 2350 a.C. perteneciente a la cultura egipcia en la que el autor Ni-Ankh-Ptah se autorrepresenta de rodillas en un bote sobre un río, en un detalle del autorrelieve en piedra caliza que cubre la tumba del escriba Ptah-Hotep en Saqqara y un busto del escultor Peter Parler, en la Alemania del siglo XIV²⁷, entre otros. En este período se impulsa el arte del retrato en el país gobernado por una familia Alemana de Luxemburgo con residencia en Praga, entre 1379 y 1386; en la catedral de esta ciudad se puede encontrar una serie de bustos, auténticos retratos que representan a los protectores de la iglesia de ese tiempo. En ese entonces, los pintores no pueden separarse del figurativismo medieval que se concibe como único modo de representación, por lo que algunos artistas manipulan las reglas y los modos tradicionales establecidos al descomponer perspectivas en algunos casos, como en el Autorretrato en espejo convexo 1524, del pintor Manierista Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola o Mazzuoli (1503-1540)²⁸, quien pinta su rostro deformado por un espejo convexo.



Fig. 7 Peter Parler, Autorretrato escultórico, realizado entre (1379 y 1386) en piedra, Catedral de Praga.

La tradición de este género retratístico se relaciona con la búsqueda de valoración social del artista, por su independencia del gremio, de la institución eclesiástica o del Estado que le encomiendan la elaboración de pinturas. Parte del misterio que encierran los retratos y autorretratos en la historia del arte, aquellos representando a los modelos “...con miradas penetrantes, posturas de reto o gestos agresivos es resultado de distintas prácticas esotéricas que han alimentado la curiosidad del hombre por conocer más allá de los límites de la razón”²⁹.

²⁷ Gombrich, Ernest, *Historia...*, op. cit., p.162.

²⁸ Soto, Mirna, *Interpretaciones...*, op. cit., p.3.

²⁹ Azara Pedro, *El Ojo...*, op. cit. p. 133.

Los autorretratos de los artistas del renacimiento reflejan la nueva consideración antropomórfica del mundo en la que el hombre es el centro del universo, la medida de todas las cosas. Tal vez por la falta de modelos o por una necesidad de auto identificación los pintores se representan junto a materiales de su oficio para perpetuar esa imagen.

Es un período en el que la pintura de temas religiosos pierde fuerza y se vive el inicio de la lucha de los artistas por superar su inferior circunstancia de artesanos para tener acceso a una nueva valoración social que les haría ser respetados por su genio, al mismo nivel de nobles, aristócratas y patronos tal como en el en el siglo XVII con Tiziano, Velázquez y Rubens entre otros pintores.

En esos tiempos el autorretrato de alguna manera era la carta de presentación del pintor que permitía a los probables clientes calificar de primera mano, el parecido físico de los personajes que retrataba su estilo y su habilidad como pintor. “Era, entre otras cosas, la oportunidad de elegir la imagen que guardaría de ellos la posteridad”³⁰, porque los aspectos relacionados con el honor, el virtuosismo y la fama van a influir en las características conceptuales de el autorretrato artístico tanto del hombre como de la mujer a lo largo de estos siglos debido a que en toda época y en cada período se establecen la existencia de modelos o tipos diferentes de personalidades artísticas.



Fig. 8, Francesco María Mazzola, Autorretrato, 1524, 24.2 x 32 cm. Museo del arte en Viena.

Por otro lado, un pintor sabe que elaborar el retrato de alguien no es sólo hacer una representación del modelo, es consciente de que ha de plasmar los aspectos más relevantes de su fisonomía y de su estatus en la composición. Pero, cabe preguntarse ¿en qué momento y qué necesidad lleva al artista a realizar su propio retrato?. Los autores Batistini, Impeluso y Zufi refieren que en un momento de la historia los artistas responden a esa inquietud obedeciendo al lento proceso de individuación que a través de etapa sucesivas le han llevado a tener consciencia de “sí mismo” y en su capacidad intelectual, llevándole a enfrentarse con su mundo emotivo. Argumentan que es en el transcurso del siglo XX, que se sume en “una profunda crisis que le hacen

³⁰ Azara, Pedro, *El Ojo...*, op .cit., p. 49.

desesperarse ante su propia imagen...las razones que lo motivan parecen tener relación con la búsqueda de su identidad”³¹.

1.2.3 Temas en el autorretrato.

En el mundo pictórico los temas tratados en el género de la autorrepresentación son muchos y muy variados, dependiendo de las necesidades del pintor. Se consideran creaciones que pueden ser analizadas desde las perspectivas de diferentes disciplinas científicas con base en sus características y sus contenidos, entre ellos se encuentran los autorretratos de Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Frida Kahlo, por mencionar algunos.

Actualmente el autorretrato no es un documento sólo para teóricos del arte o sociólogos, sino también para psicólogos u otros estudiosos debido a que “...las redes que ha tenido la historia del arte así lo hacen ver, porque hoy día padecemos todos los tiempos, simultaneidad histórica que otrora hubiese sido inconcebible”³². La historia del arte occidental nos brinda diversos autorretratos con determinadas características que pueden estudiarse desde la perspectiva de diferentes disciplinas por dan clara muestra del status social, género, biografía, oficio o psicología del retratado. A continuación se presentan algunos de ellos que llaman la atención por su temática.

a) Retrato de Status social:

Durante el siglo XV el artista adquiere un nuevo status social. No quiere ser más un artesano con habilidades técnicas, quiere ser considerado un intelectual con vocación personal. Filarete (1461- 1464), quien habla en su Tratado de Arquitectura sobre lo imprescindible que para

³¹ Batistini, Impeluso, Zufi, *El Retrato...*, op. cit., p.171.

³² Del Conde, teresa, Franco Enrique, *El autorretrato...*, op. cit., p.11.

los artistas de ese entonces es “afirmar su propia identidad en relación con la clase apoderada ya que pretenden una posición que les permita independencia espiritual y reivindicación de ideas”.³³ Aunque dicha clase dispusiera de su talento y determinara las condiciones materiales de sus obras.

Los artistas adquieren gloria y autonomía cuando las condiciones se prestan para dejar constancia de sí mismos y de sus habilidades. Comienzan por firmar sus obras y, en ocasiones, introducen su retrato en la composición, es el caso de *Las meninas* de Velázquez (1656). En este periodo los pintores del renacimiento asumen su nuevo papel en la sociedad.

Es el caso del autorretrato de Alberto Durero (1471- 1528), realizado a sus veinticinco años, en el que el pintor se retrata de frente con la mirada directa fija en el espectador. En él, se personifica con el cabello largo que cae por la espalda en posición de busto frontal y con efecto de los ojos engrandecidos, aunque en sus otros autorretratos son más pequeños. El gesto de la mano parece imitar el gesto de Cristo, denota modestia y humildad. En su viaje realizado en 1495, habría apreciado el grado de reconocimiento que se tenía a los artistas italianos, deseaba estar a la altura de un gentil hombre culto y adinerado, por ello, así se representa.



Fig.9 Alberto Durero, *Autorretrato*, 1500, Oleo sobre tabla, 1548, 52 x 41, Museo del Prado, Madrid.

Del mismo modo, Tiziano (1440-1576) se representa a la edad de 70 años imponiendo su imagen en la cumbre de su carrera con mirada orgullosa dirigida a la lejanía. A

³³ Batistini, Impeluso, Zufi. *El Retrato...*, op. cit., p.171.

pesar de su edad conserva intacto su vigor físico como muestran sus manos ágiles y fuertes. Lo que probablemente quiere plasmar es el prestigio alcanzado representado por la cadena de oro que lleva al cuello que le otorgara Carlos V, en 1533 como grado de caballero. En su autorretrato Durero no presenta sus instrumentos de trabajo, más bien parece hacer un balance de su propia vida. La obra presenta algunas zonas incompletas en manos y ropaje marcando el tono melodramático de una imagen que surge de la oscuridad iluminada por un resplandor de luz.

En el siglo XIX, el nacimiento de la fotografía inquieta al mundo del arte. Las imágenes pueden recrearse por medio de procedimientos diferentes a las técnicas de la pintura y la escultura. Los impresionistas franceses surgieron en 1860 en plena pugna entre fotografía y arte en la que se involucran. Algunos artistas se sirvieron de la fotografía para trabajar sus obras, reconociendo su utilidad novedosa, como lo hizo el pintor y escultor francés Edgar Degas (1834-1917) “sus dibujos y su atrevido análisis del movimiento, obras de composiciones innovadoras, lo convierten en uno de los maestros del arte moderno de finales del siglo XIX”³⁴. Es uno de los pintores que experimenta con la técnica fotográfica en la pintura generando resultados interesantes. Sus numerosas composiciones fueron resultados de estudios fotográficos, de análisis de estampas japonesas y de arte tradicional así como de su propia fantasía. Su autorretrato en 1863 se origina de la observación de la fotografía en que no se perciben las inversiones izquierda derecha que hay en los autorretratos realizados ante el espejo. En éste, Degas se representa como un joven Burgués con sombrero rígido y guantes de ciudad que muestra su condición social.

b) Autorretrato de género:

El Renacimiento es el escenario de la aparición de los primeros temas femeninos desarrollados por las mismas artistas en sus autorrepresentaciones. Estos contenidos son el reflejo de la búsqueda de identidad, de valoración social y artística de las mujeres pintoras. El valor e importancia de los temas tratado en los autorretratos de este tipo radica en que son susceptibles de ser interpretados desde las perspectivas psicológica, histórica y social.

³⁴ Batistini, Impeluso, Zufi. *El Retrato...*, op. cit.,p. 435.

En su estudio sobre mujeres artistas, Serrano Amparo plantea que el autorretrato es el primer tema puramente femenino que se encuentra en las pintoras de principios de siglo XX. Las mujeres artistas, por las circunstancias de su época, sienten la inquietud de encontrar en ellas mismas las fuentes de su arte, aspiran a ser reconocidas como creadoras. Personifican modelos distintos de mujeres artistas que se involucran en los problemas de su tiempo, mostrando cada una de ellas a través de sus autorretratos, una variación individual propia sobre el tema para definirse dentro de la tradición pictórica. Es hasta el siglo XX cuando las artistas utilizan la autorrepresentación como medio para construir los distintos aspectos que las constituyen como mujeres, resultado de un lento proceso en el cual, “El autorretrato femenino es un fenómeno relativamente reciente que surge ligado a la nueva mujer o mujer moderna que florece en el periodo de entreguerras”³⁵ Del mismo modo, afirma que algunos de los temas de esa búsqueda reflejan estereotipos que hablan de variaciones sobre los temas que en su momento exploraron artistas masculinos como Rembrandt.



Fig.10 Caterina Van Hemessen Autorretrato, 1548, Óleo sobre lienzo, 32 x 35 cm, Museo Kunst, Basilea.

El periodo histórico del Renacimiento, es a la vez un periodo de la lucha por alcanzar reconocimiento en el gremio artístico sin distinción de género, en un el escenario que da a luz los primeros autorretratos femeninos. Serrano habla de las pintoras que considera las más representativas en esa época para quienes, el autorretrato sería la búsqueda de la identidad ante el espejo y de las cuales se retoma a: Catherina Van Hemessen, Sofonisba Anguisola, Artemisa Gentileschi, Elizabeth Vigée-Lebrun y Adelai Labille-Gillard. Las autorrepresentaciones de estas pintoras son valiosas porque son susceptibles de una interpretación con elementos de carácter psicológico, histórico y social de esa época.

³⁵ Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000, p. 62.

El autorretrato de Catherina Van Hemessen realizado en 1548,³⁶ Es considerado el primer autorretrato femenino. En su obra la pintora se representa con la fisonomía de una niña con lo que hace visible su precocidad y la naturalidad espontánea de su talento, rasgos distintivos de los autorretratos femeninos de esa época.

Fig. 11 Sofonisba Anguissola, Autorretrato considerado de género, 1556, Óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm., Museo Lancut, Polonia.



En este escenario, Sofonisba Anguissola es una pintora con pretensiones de acceder a la aristocracia, razón por la cual expresa en sus cuadros cualidades invisibles como la reserva, la discreción y la castidad, virtudes que debe tener una dama de ese tiempo. Se representa a sí misma como una persona culta, formal e inteligente que elige el retrato para el lucimiento de su personalidad pictórica.

La artista Artemisa Gentileschi aprendió el oficio en el taller de su padre, pintor seguidor de Caravaggio con su expresión de realismo y manejo de claro-oscuro. Se presenta a sí misma como un sujeto activo en la pintura, de origen aristocrático y con asombrosa cultura. Una mujer que desafía las expectativas sobre las apariencias que debía presentar una mujer y hasta un pintor. Como artista proyecta en sus autorretratos una imagen de gran confianza en sí misma, que domina su oficio y que crea nuevos modelos compositivos.

³⁶ Ibidem, pgs. 48-59.

Fig. 12 Artemisa Gentileschi, Autorretrato representativo de mujeres reconocidas como pintoras, 1638, 96 x 73, Óleo sobre lienzo, Museo Tessé le Imans, Francia.



c) Autorretrato biográfico:

La pintura holandesa del barroco pleno se inspira en gran parte en la pintura italiana renacentista. La Independencia de las Provincias Unidas en 1581, estimuló la apertura intelectual como pilar de la libre expresión del individuo. Esta un tiempo que numerosos artistas se autorretrataran, entre ellos Harmensz van Rijn Rembrandt, el pintor que representó de forma original el género del autorretrato en Holanda. Es un artista que nos permite conocerlo íntimamente a través del registro de su vida, desde su juventud, hasta su solitaria vejez en el legado de su autobiografía pintada. En sus últimos autorretratos, los que muestran su vejez nos dejan ver el transcurso del tiempo por su vida y su inalterable voluntad de ser.

Fig.13, Rembrandt, Autorretrato a los 63 años, 1669, en óleo sobre tela, 86 x 70 cm., Galería Nacional de Londres.



Rembrandt Nace en 1606 y muere en 1669, es un pintor que se observa con honestidad ante el espejo y que no valora la

belleza o el aspecto externo, un ser humano real que no adopta poses, ni vanidad. Es sólo la mirada penetrante de pintor que se propone saber más sobre aspectos de la complejidad y sufrimientos humanos, tragedias y debilidades reflejados en los secretos del rostro que resuelve con maestría. Rembrandt, analiza en sus múltiples retratos su imagen de modo insistente, estudia cada cambio imperceptible en su rostro desde las perspectivas fisionómica y fisiológica como si empleara los dictados de las ciencias emergentes. Personifica sus últimos autorretratos en el taller, delante de su caballete y refleja su estado anímico de modo claro que para él la emoción estética es reveladora de la personalidad.

d) Autorretratando el oficio.

La necesidad de alcanzar auto-identificación lleva a los artistas a retratarse acompañados con los materiales de su oficio para perpetuar esa imagen de sí mismos. Es el caso del autorretrato realizado por el gran maestro Francisco de Goya, quien se representa en su estudio como el pintor que es, de fuerte personalidad y total entrega.

Fig.14 Francisco de Goya, "Autorretrato en el taller" 1795, óleo sobre tela, 42 x 28, Academia de San Fernando, Madrid, España.



En el cuadro la figura del artista está fija y se recorta contra la luz que entra a través de la enorme ventana a su espalda invade el interior de la estancia y diluye el contorno de las imágenes. Lleva en la mano izquierda la paleta y en la mano derecha el pincel y mira al espectador de la misma manera que al espejo dónde ve su imagen reflejada. Porta un sombrero muy curioso al que va sujeto un soporte de metal para poner la vela que lo ilumina al trabajar incluso por las noches. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) pintor y grabador español formado en el ambiente

artístico del rococó e influenciado por la obra de Velázquez quien supo retratar tanto a la aristocracia despótica, como a la gente común y a las atrocidades que sucedieron en su época. El artista se autorretrata en su taller mientras trabaja, así, “Al pintar la imagen en que se ve reflejado a sí mismo deja claro su deseo de trascender como el gran pintor que fue”.³⁷

e) Autorretrato psicológico:

Entre un ambiente burgués en la era de la revolución industrial, con su convicción positivista y descubrimientos científicos que provocaban confianza y optimismo en el futuro de una sociedad hipócrita, comodina que injustamente etiqueta a los artistas limitando su espontaneidad creativa. Es una época en que los creadores se ven obligados a trascender las apariencias. En ese periodo, algunos artistas obedecen a su necesidad de ir más allá de la expresión visible para plasmar el complejo mundo de su realidad interior, en un ejercicio introspectivo. Fijan en el cuadro los momentos en los que emergen los diferentes estados de ánimo, recordándonos el solitario camino que el hombre emprende a la búsqueda de la identidad perdida que en algunos casos conduce a la muerte trágica. Así es como plasma diversos estados de ánimo en expresiones de rostros que muestran turbación, dolor, incertidumbre e inquietud, que aumentan y se hacen más profundos en autorretratos de gran expresividad como los de Munch, Ensor, Gauguin y Van Gogh, por mencionar algunos.

Otro ejemplo de autorretratos psicológicos, son los realizados por Giorgio de Chirico (1888-1978), pintor italiano de origen griego que en 1916 elabora las teorías de la *pintura metafísica*, convirtiéndose en un audaz teórico del arte que en 1931 se ve atraído por las teorías de Robert Wernick, aquellas que hablan de los parecidos entre la psicología humana y animal y por las que “las imágenes de sus pinturas de ese periodo adquieren formas animales”.³⁸ Chirico considera que el autorretrato es una revelación del personaje secreto tal y como el autor nunca podrá apreciarse en el espejo, porque al sumergirse en lo profundo de su alma, descubrirá la

³⁷ Batistini, Impeluso, Zufi, *El Retrato*, op.cit., p. 177.

³⁸ Benet, Rafael. *Simbolismo. Historia de la Pintura Moderna*. Omega, Barcelona, 1953, p.198.

verdadera naturaleza que le constituye de modo que..."La trama que une la realidad del rostro y su representación va reduciéndose, recomponiendo a partir de nuevos y originales procedimientos mentales hasta perderse en el concepto de forma".³⁹

A raíz de su acercamiento a los estudios del psicoanálisis y el papel del inconsciente en el arte, Chirico considera que la imagen que el artista como hombre tiene de sí mismo, ha de estudiarse a partir de sus sueños, porque éstos están relacionados con sus representaciones creativas. En su autorretrato con el busto de Eurípides 1936, se representa como el gran poeta trágico. En esta pintura adopta la pose y actitud del pintor y posición del filósofo quien guía la mano derecha de Eurípides, que sostiene un escrito enrollado. Su mano izquierda surge de la penumbra conversa con la mano derecha del poeta a la espalda del pintor. Al parecer Chirico se retrata con el busto del poeta trágico Eurípides, porque fue el primero en describir la naturaleza del hombre y sus monstruos.

Como se puede advertir, en su autorretrato el autor no sólo expresa la concepción que tiene de sí mismo, plasma aspectos de su universo interior y su de su mundo exterior. La obra permite apreciar elementos del entorno social, cultural y de la época que vive el artista, y en ello radica la importancia de su realización, permitiendo que la obra sea objeto de análisis desde la perspectiva de diferentes disciplinas. Este género pictórico permite al artista desarrollar los temas que le inquietan en un momento determinado, y es seguramente en el proceso de realización y debido a las características propias del género, que el autorretrato puede aportarle elementos que le amplían el conocimiento de sí mismo.



Fig 15, Giorgio de Chirico, Autorretrato, 1940, óleo sobre tela, 76 x 61cm., Colección Rino Valdameri, Italia.

³⁹ Batistini, Impeluso, Zufi, *El Retrato...*, op. cit. p. 177.

“El Surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; pero, así mismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas han cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que esas lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma”

Octavio Paz.⁴⁰

1.3 La importancia de la corriente Surrealista.

La realización de un autorretrato obedece a la inquietud que el creador tiene de pintarse para verse reflejado. En algunos casos, en ese proceso creativo se hacen visibles aspectos que escapan al control del creador por ser de carácter inconsciente, en casos específicos, la intención es alterar las dimensiones temporales y espaciales para representar elementos oníricos. En ambos casos los motivos que conforman estos autorretratos pueden adquirir un carácter de simbólico. Ello hace factible que dichas obras puedan ser apreciadas desde los postulados surrealistas. En el trabajo “Sueños Velados” existen elementos retomados de escenas oníricas, motivos que fusionan realidad e irrealdad, conformando un lenguaje relacionado con algunos rasgos particulares del surrealismo que en este apartado se revisan.

En su momento histórico, los movimientos artísticos, tanto plásticos como literarios, fueron un esfuerzo para explicar la realidad, aún con sus confusas apariencias e intentaron transmitir a los hombres, elementos que les ayudaran a comprenderla y superarla. En este contexto las artes plásticas son las primeras en ocuparse de una realidad confusa en sus apariencias externas atrayendo a diversos artistas y escritores quienes proclaman nuevos principios estéticos. Así, el cubismo nace en 1906, el futurismo publica su manifiesto en 1909, el expresionismo se hace presente antes de 1914, la primera obra surrealista ve la luz en Francia en 1913, etc.

⁴⁰ Rodríguez, Ida, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., México, 1979, p.23.

Los creadores vanguardistas en general, tienen consciencia de ser un grupo que realiza una revolución en los formalismos artísticos. En este caso, Institucionalizaron los grupos con reuniones periódicas de creadores afines para elaborar sus teorías difundiéndolas por medio de sus revistas literarias. Las vanguardias artísticas de los *ismos*, eligieron la capital de Francia para constituirse, fueron en su mayoría europeas y preponderadamente francesas.



Fig.16, Odilón Redón "El sueño" 1904, óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm, Museo de Bellas Artes, Burdeos.

La importancia fundamental del Surrealismo como movimiento artístico descansó en varios aspectos, el principal no es sólo la reivindicación del papel del inconsciente y del sueño en la creación de la obra, sino en otorgarles una importancia superior que a la consciencia y a la razón. Cabe mencionar que a finales del siglo, en 1895 Sigmund Freud, psicólogo vienés, publica sus "*Estudios sobre la histeria*" y en 1900 "*la interpretación de los sueños*". Entre escándalo y rechazo social, un grupo de afamados científicos y pensadores plantearon utilizar el psicoanálisis como método de investigación, con ello inicia en Europa el estudio del inconsciente y sus complejas manifestaciones con resultados reveladores. Es un momento en que, las clases burguesas del mundo glorificaban su poder político, convencidas de la legalidad histórica de sus intereses y privilegios, rindiéndole culto a la razón, a la ciencia y al progreso.

Los surrealistas con André Bretón a la cabeza, estudian sistemáticamente el subconsciente recién descubierto por Freud, convirtiéndolo en parte básica de su teoría. Esto permitió a sus creadores ir más allá de la realidad visible, buscaban descubrir el sentido último de una realidad más amplia y superior que, hasta entonces, fue menospreciada. Al descubrir el funcionamiento

real del pensamiento, lo separan de la sola razón sin preocupaciones estéticas y morales. El grupo de Bretón hizo evolucionar los postulados surrealistas al declarar en 1928 que “...todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Encontrar ese punto de percepción es el objetivo por el que el surrealismo surge...”⁴¹

Los artistas de este movimiento retoman aspectos psíquicos expuestos por las teorías freudianas relacionados con la *lívido* y los orientan a una nueva apreciación de la sexualidad. Son otro de los elementos que usa la vanguardia surrealista para molestar a la conciencia de la burguesía hipócrita que se horrorizaba ante el planteamiento de estos temas porque los consideraba escabrosos e inmorales. En algunos casos, los creadores de esta corriente representaron la lívido sexual con un toque de obscenidad e intención provocadora. Lo anterior puede explicarse desde el punto de vista de la estética de arte del filósofo alemán Max Bense, quien trata el tema de lo pecaminoso en la creación comparándolo con lo trivial. Explica que las obras surrealistas tienen un erotismo muy claro en sus trabajos que rayan en la obscenidad y declara que “Lo obsceno reduce el signo estético a una función física...cuando se hace visible lo trivial, y manifiesta una pérdida...una reducción, una visible ausencia del espíritu que reviste la forma, la máscara del espíritu”⁴².

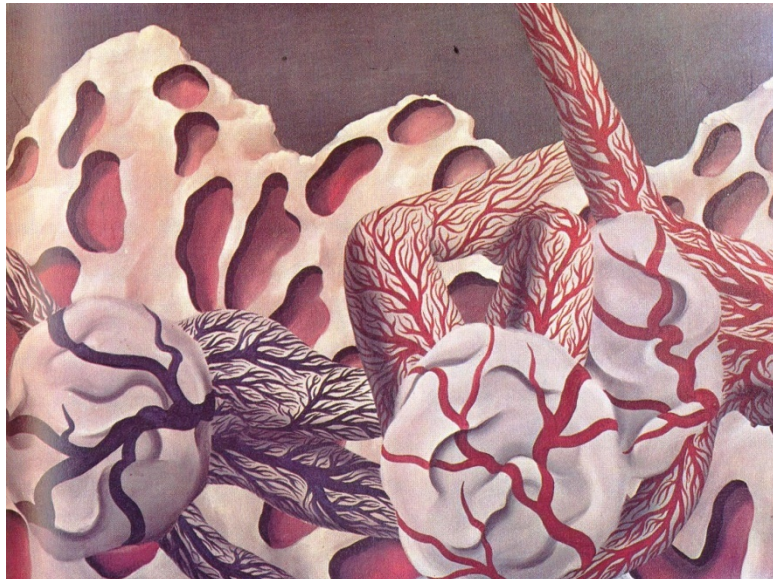


Fig.17, René Magritte “Le sang du monde”, 1927, óleo en lienzo, 54 x 65 cm, Museo Magritte, Bruselas, Bélgica.

⁴¹ Corredor, Mateos y Miracle, *La Pintura en el siglo XX*, Salvat, Barcelona, 1973, p. 111.

⁴² *Ibídem*, p. 139.

Sin embargo ello hace esta corriente una manifestación más interesante. La exploración del pensamiento oculto, lo prohibido y los episodios oníricos donde se desvelan realidades eróticas, son de las principales fuentes de inspiración que alimentan estas obras y la razón por la cual el sexo es abordado de forma impúdica en sus obras. Para ellos las creaciones de los niños, de los pueblos primitivos y de los dementes contienen elementos de la psique inconsciente dignos de rescatarse.

Otro más de los aspectos importantes, es que esta corriente rescata en sus obras el mundo de los objetos y les otorga una simbología. Hay que mencionar que esto sucede en el entorno de una crisis óptica en torno del objeto que, plantearon los impresionistas con su valoración del color, los abstractos que casi lo olvidaron, y los cubistas quienes hacen al objeto irreconocible. Los creadores surrealistas incorporan el objeto de una manera incoherente en la obra, desplazándolo lejos de la lógica y el juicio en un entorno nuevo e insólito. Una de las claves de la pintura surrealista es devastar la objetividad sistemática de los objetos destruyendo su esencia para concederles significaciones simbólicas que los convierten en medios para expresar sus propósitos.



Fig.18, Portada de la 1er. Revista literaria vanguardista "Le Surréalisme même".

Es esa época Carl Gustav Jung, discípulo de Freud al separarse de la línea de pensamiento de su maestro en 1913, se convierte en pionero de la psicología *Transpersonal* y descubre la importancia que tienen los mitos y los símbolos tanto en los sueños como en las manifestaciones de los procesos inconscientes. Retomaron los valores simbólicos personales y los de carácter colectivo, retomaron estudios en torno a los arquetipos y el mito, postularon que la mente humana trabaja de manera simbólica, de modo que los componentes de la experiencia son los símbolos con la función de estimular el conocimiento, las creencias y las emociones las cuales mantienen

ciertas interrelaciones que resultan ser sorprendentes, insólitas e incoherentes. Asimismo, a través de esas imágenes emergen símbolos que “coexistieron en el pasado como signos considerados por el hombre como elementos metafísicos, religiosos o mágicos y que son representados por medio de diversos objetos determinados”⁴³. En la expresión pictórica surrealista que se opuso al abstraccionismo, experimentando el acontecimiento simbólico y explorando con la fantasía.

Un acercamiento a la explicación de la obra surrealista se fundamenta en el estudio de los mitos y los símbolos, que pone al alcance de todos, las claves de su lectura en la cual se unen los planos de lo irreal con real, permitiendo que en sus realizaciones se manifiestan secretos alucinantes y estremecedores del sueño humano, transformados en imágenes incongruentes y fantasmales. Sus creadores propusieron revalorar la obra como una escapatoria al callejón asfixiante de ese momento, con su formalismo y masificación del arte. La vanguardia artística surrealista emerge en un contexto en el que el ser humano se ve en la necesidad de encontrar una salida a la desgastada realidad burguesa, trataban de encontrar un complemento que explicara la difícil soledad existencial del periodo de entreguerras, se convierte en un arte nuevo que desafió a lo nunca antes propuesto averiguando en lo más profundo del ser humano para comprender al hombre como un ser total.



Fig.19., Giuseppe Arcimboldo,
El Otoño, 1573.
Óleo sobre lienzo.
76 x 64 cm.
Museo del Louvre. París. Francia.

⁴³ Gímenez, J. Luis, *Movimientos Literarios de Vanguardia*, Salvat, Barcelona, 1973, p.110.

Otra de las características importantes del surrealismo es la exploración en la fantasía inconsciente. Estas particularidades no son exclusivas de esta corriente ya que entre los artistas reivindicados por el movimiento se distinguen expresiones relacionadas con la fantasía y el lirismo desbordante de pintores y escritores entre los que se encuentran Arthur Rimbaud, el Marqués de Sade, Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Francisco de Goya, William Blake, Odilón Redon, Luis de Valdez Leal, Marc Chagall, Paul Klee y Giorgio de Chirico, entre otros, todos interesados en desvelar la parte sombría y oculta del hombre.

La creación de sus obras surge de la inconsciencia pura, es decir, retoman todo tipo de expresión intuitiva carente de control consciente para crear motivos abstractos, figurativos o simbólicos con imágenes de la realidad más profunda del ser humano, del subconsciente y del mundo onírico. El Surrealismo se vale de recursos como animar lo inanimado, aislar fragmentos anatómicos, integrar elementos incongruentes, crear máquinas fantásticas así como relacionar desnudos con maquinarias; representar, metamorfosis, maniqués, perspectivas vacías estremecedoras y evocadoras del caos.



Fig.20, Max Ernst. "Pájaros", 1921, Óleo sobre lienzo, 58 x 62,8 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, Alemania.

Para los surrealistas, en el proceso creativo el acto de la inspiración va más allá de la lógica, por lo que ha de anularse el papel de la razón, aunque la complicada fantasía de sus obras afirma que su producción es mucho más compleja, contradiciendo sus postulados. Así lo aseguran estudiosos como Ballesteros, para quien es innegable que, aspectos inconscientes intervienen en

la elaboración de la obra, así como en su interpretación de carácter más bien psicoanalítica como proponen los surrealistas. El autor alega que dicha interpretación está basada en un análisis que resulta limitado comparado con la gran riqueza y complejidad del contenido fantástico de sus obras. Resulta que sus lineamientos en relación con la manera espontánea de construir la obra, de manera que “Los postulados que abandera el Surrealismo, desde un punto de vista lógico no son convincentes, porque el irracionalismo que promueven, pierde su autenticidad, debido a que el artista debe estar claramente consciente, para abandonar el estado de consciencia en el momento de la inspiración, lo que convierte en un doble racionalismo el acto creador”.⁴⁴

Entre los lineamientos del Surrealismo está instituir los términos compositivos de sus obras en un momento en que la pintura figurativa y tradicional estaba en quiebra y en que sus artistas no eran conscientes de actuar en una línea determinada de vanguardia. Los títulos de sus obras eran rebuscados, ambiguos y misteriosos porque debían expresar sus postulados, en un periodo en que la pintura surrealista fue considerada como muy intelectual porque aspira a plasmar lo invisible, para lo cual echa mano de la fantasía obteniendo, resultados más elaborados e inventados que intuitivos. Estos artistas retoman a los pintores románticos del siglo XVIII e introducen elementos de culturas orientales que, en ocasiones predominan sobre los propios. Si cada cultura interpreta de manera diferente sus visiones acerca del otro lado de la realidad, la pintura surrealista es un testimonio de su propia época y de su entorno.



Fig. 21, Imagen de “Un Perro Andaluz”,
filme de Luis Buñuel.

⁴⁴ Ballesteros, Ernesto, *Historia Universal del Arte y la Cultura, Pintura del siglo XX*, 2a. parte, Hiares, México, 1986, p. 18.

Mostrar la parte oscura de los seres humanos es otra de las características del surrealismo que en su momento surgió como una vanguardia con las características que identifican a los movimientos surgidos al inicio del siglo XX. El término *avant-garde* (vanguardia) surge en Francia en los años en que se vivió la Primera Guerra Mundial. Este término fue relacionado con los aspectos bélicos de la época en la cual, ciertos movimientos artísticos, operaron como la *avanzada* o fuerza de choque en el campo de batalla enfrentando los prejuicios estético, académicos y las normas establecidas para lograr una nueva expresividad. Se consideran vanguardias artísticas los movimientos que surgen entre el período que va de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), al inicio de la Segunda (1939-1945), en general herederos del desastre de finales del siglo XIX, porque enfrentaron la tragedia moral de la fe contra la razón, la lógica contra el instinto y la inteligencia contra la realidad, además de atestiguar conflictos históricos entre internacionalismos. Los artistas de estos movimientos mostraron las diferentes facetas que conforman a los seres humanos en su desconcierto ante un espectáculo bélico grotesco.

Los historiadores llaman al siglo XX⁴⁵ violento por las guerras mundiales y sus múltiples guerras locales como la *Guerra Civil Española*, las Revoluciones populares e intelectuales, como la soviética en 1917, así como la crisis económica del desastre norteamericano en 1929 además de otros tipos de motines, destrucciones y violencias. Las vanguardias plásticas artísticas son el resultado de los esfuerzos del individuo por comprender y explicar esa era mundial, caracterizada por la violencia en los órdenes, económico, político social y religioso. “El caos exige ser asumido con una mirada nueva que lo haga inteligible y en lo posible lo trascienda...”⁴⁶ Los surrealistas cobijados en los emergentes estudios psicológicos muestran los aspectos oscuros y ocultos de la especie humana.

Los movimientos artísticos surgidos en el siglo XIX con características revolucionarias superaron los límites habituales de entonces entre las diferentes disciplinas, con una renovada visión de sus reglas estéticas y con nuevos principios de creatividad que han trascendido hasta la actualidad. Se reconocen por su inclinación a manifestar sus creaciones multidisciplinarias, en las

⁴⁵ Ballesteros, Ernesto, *Historia...*, op. cit., Ibidem, p.4.

⁴⁶ Gímenez, J. Luis, *Movimientos...*, op. cit., p. 23.

que participan los artistas del grupo. A partir de entonces y hasta ahora podemos estimar los vínculos entre pintura cine, teatro, literatura y música se aprecian con una perspectiva enriquecida en obras realizadas inicialmente por estos movimientos. En torno a ello Rodríguez, expresa a cerca del movimiento surrealista que en sus inicios fue literario “y se propagó a otras manifestaciones artísticas como la cinematografía, el diseño, los anuncios publicitarios y prácticamente a todas las esferas de la vida y recorrió el velo de una serie de clichés y tabúes culturales que permitieron revisar las formas artísticas pasadas, despertadas por una sensibilidad dirigida a disfrutar y sentir de forma diferente”⁴⁷ A pesar de sus propias contradicciones, el surrealismo hace aportaciones importantes a la manera de hacer y de ver la obra y a la historia del arte contemporáneo que hoy, no podría explicarse sin él.



Fig.22, André Bretón en 1935, Dirigente del movimiento surrealista.

⁴⁷ Rodríguez, Ida, *El Surrealismo...*, op. cit., p.23.

Capítulo II

“El símbolo en el lenguaje onírico”

“Los sueños son para soñar, para percibir el símbolo. El sueño cuando es reparador supone vaciar la mente de todo cuanto ella sabe, para que brille con todo fulgor lo que ella siempre ha sabido... pero no ha querido ver por ese aferramiento paradójico a la vida”

*Jean Chevalier.*⁴⁸

2.1 ¿Qué es el sueño?

Entre el acto de plasmar imágenes por medio de la pintura incluyendo la propia en un autorretrato y el hecho de soñar existen grandes similitudes: En los dos sucesos el creador viaja al interior de su ser en el que yacen las imágenes con las que crea su mundo. Ambos son procesos creativos en los que interviene la fantasía del creador, así mismo, son un medio de expresión que se vale de imágenes que comunican ideas por medio de un lenguaje, con un contenido que en relación con su entorno histórico y cultural adquiere una cualidad simbólica. Los dos hechos son susceptibles de convertirse un medio de expresión en el que el autor se ve a sí mismo y puede descubrir el sentido de las relaciones consigo y con su entorno. Sólo que en esta investigación, el sueño se convierte en el tema a representar a través del autorretrato pictórico, por ello, en este apartado se pretende dar respuesta a las preguntas ¿qué es el sueño, dónde surge, cuál es su lenguaje y cuál su importancia para el individuo?

Gracias a las aportaciones de los estudios de la psicología contemporánea sabemos que los sueños son una parte significativa en la vida de los seres humanos, cumplen con importantes funciones como la de equilibrarla y compensarla, de manera general tienen la misión de “restablecer el equilibrio psicológico del individuo, compensando las deficiencias de su personalidad y advirtiéndole sobre los peligros de la vida, enriqueciendo su consciencia y recordándole el olvidado lenguaje de los instintos”⁴⁹. El sueño es la actividad mental que se produce en una persona cuando duerme. Se trata de una sucesión de pensamientos e imágenes que se suceden en la mente de la persona cuando está dormida y que experimenta como si fueran reales. Para el psicólogo contemporáneo Sigmund Freud, soñar es la consecuencia de los sentimientos y emociones que la persona tiene reprimidos y que en este proceso se manifiestan con imágenes visuales y auditivas de modo que “los sueños son la realización disfrazada de los deseos reprimidos que al interpretarse dan cuenta del estado emocional del individuo”⁵⁰

⁴⁸ Chevalier Jean, *Diccionario de Símbolos*, Herder, Barcelona, 1980, p.10

⁴⁹ Jung, Carl G., *El Hombre y sus Símbolos*, Aguilar, México 2004, p. 50.

⁵⁰ Bosch, García, Loret, *Freud y el Psicoanálisis*, Salvat Editores, Barcelona, 1973, p. 57.

Los sueños son el medio por el cual el inconsciente comunica mensajes mediante un lenguaje que es simbólico. En el transcurso del sueño el cerebro genera imágenes que se relacionan entre sí de manera caótica convirtiéndolas en pensamientos oníricos que conforman una ventana al inconsciente donde el individuo almacena sentimientos ocultos, emociones, temores y necesidades reprimidas. A través de los mensajes oníricos se pueden descubrir las posibilidades que ofrece la vida y conocer las facetas más íntimas, el carácter de las personas y sus aptitudes. Su contenido suele guardar relación directa con los retos emocionales a los que nos enfrentamos, “en los sueños surge lo que se fue, lo que se es y lo que se puede llegar a ser porque su contenido nos habla del pasado, del presente y del futuro con un lenguaje figurado de carácter universal que corresponde con la naturaleza del soñador ya que nadie sueña lo que no pueda llegar a entender”⁵¹.

Los sueños son un viaje a lo desconocido aunque gracias a la psicología moderna se puede conocer gran parte de su estructura. De ese modo nos remitimos al psicoanalista Austriaco Sigmund Freud (1856-1939) quien fue el primero en estudiar la trascendencia onírica en la vida humana y concebirla como una importante materia de estudio científico. Aunque en primera instancia se dedicó a la neurología, posteriormente se aleja de la materia de la fisiología del cerebro para dedicarse al estudio del psicoanálisis y elaborar una serie de teorías acerca del comportamiento humano que generaron controversia al inicio del siglo XIX.

Freud parte de la premisa de que la actividad onírica es la vía por la cual se pueden curar algunos padecimientos en los sujetos. En su obra “*La interpretación de los sueños*” (1900) define que los anhelos expresados en todo sueño indican las aspiraciones y posibilidades que tiene el individuo y la complicada manera como se expresan hace difícil su comprensión, debido a la deformación sufrida por el deseo no satisfecho que se manifiesta de manera disfrazada en el sueño. Así, se convierten en la vía real para tener acceso al inconsciente, y una forma de cumplir aspiraciones debido a que permiten que el sujeto exprese aspectos que su yo no puede aceptar al estar en contradicción con los anhelos conscientes moralmente aceptables del soñante y concluye que los sueños expresan nuestra agresividad y nuestros deseos y sexuales reprimidos así como los miedos que nos habitan.

⁵¹ Palmer, María de Jesús, *La voz de los Símbolos*, Eride, Madrid, 1998, p. 137.

Posiblemente Freud realiza una gran aportación al conocimiento del inconsciente al sostener que todos los sujetos nacen con fuertes deseos instintivos que operan en un nivel no consciente y que reprimen desde la infancia por la necesidad de ajustarse a las normas sociales, este hecho explicaría la manera en que, los anhelos reprimidos, conforman la energía que busca un canal de expresión que se desahoga en los sueños, “La complicación con la que se presentan y su difícil comprensión, no son sino la expresión de una fuerte deformación que el deseo insatisfecho ha sufrido al exteriorizarse en forma de sueño”⁵². Esto explica el hecho de que en los sueños se expresen las fantasías del sujeto mediante un lenguaje metafórico, por el contrario, si lo hicieran de manera realista el consciente los percibiría como una amenaza y terminarían, como en el caso de las pesadillas, despertando al soñante, por esa razón asumen un contenido manifiesto (que es lo que explican en primer término) y un contenido latente (lo que pretenden significar) Al aseverar que ese lenguaje simbólico se encuentra en todos los individuos de todas las culturas lo que lo hace universal e interpretable, abre el camino para el estudio que del símbolo hace su discípulo Carl Jung.

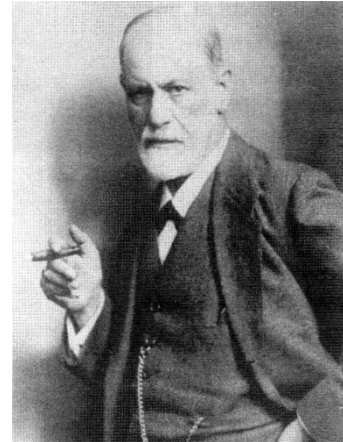


Fig.23, Sigmund Freud (1856-1939), Creador de la teoría psicoanalítica.

Por otro lado el psicoanalista, Carl, Gustav Jung (1875-1961) pionero de la psicología *transpersonal* y creyente del potencial extraordinario de la mente humana, dedica 50 años de su vida al estudio del inconsciente colectivo, a la mitología y a la simbología de muchas de las religiones del mundo, considera que los sueños además de poner de manifiesto nuestros conflictos más íntimos tienen el poder de desarrollar todas nuestras capacidades humanas.

El hombre produce símbolos inconsciente y espontáneamente por medio de sueños, proceso natural en que se expresan los mitos, razón por lo cual la importancia del contenido onírico está en los significados representados con un lenguaje simbólico. La teoría de Jung explica el hecho de que los símbolos en los episodios oníricos que aparecen en los sueños de las personas de diferentes épocas y lugares sean sorprendentemente parecidos entre sí y demuestra que todos los individuos (incluyendo a los de las civilizaciones pasadas) poseen un lenguaje universal en su código genético que se aprende culturalmente y que el autor titula *inconsciente colectivo*, “remanentes arcaicos formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas heredadas por la mente humana”⁵³. Detalla que este bagaje se encuentra conformado por modelos básicos de la psiquis humana que pueden encontrarse desde

⁵² Bosch, García, Loret, *Freud...*, op. cit., p. 58.

⁵³ Jung, Carl G., *El Hombre...*, op. cit., p.67.

los tiempos más antiguos y que denominó *arquetipos*. Entre estos símbolos están el anciano, el héroe, el sabio, el embustero, la mujer bella, etc.

Así, tanto Freud como Jung coinciden en señalar que muchos sueños son analogías de ideas, mitos y ritos primitivos que se ven representados en imágenes a las que Freud llamó *remanentes arcaicos* (elementos psíquicos supervivientes en la mente desde lejanas edades) y Jung inconsciente colectivo. El contenido simbólico de los sueños no es una especie de *pictograma* que pueda interpretarse con ayuda de un diccionario de significados simbólicos, sino una expresión particular e importante para cada persona, tan importante como otros aspectos de su vida, porque su inconsciente es la otra mitad que armoniza la totalidad de su ser. Puede decirse que “los arquetipos o modelos que se presentan reiteradamente en los sueños aportan información sobre los estados mental y emocional del soñante quien, al poner atención a ello... obtiene gran comprensión de sí mismo para crecer espiritualmente y acercarse a la consciencia universal”⁵⁴.



Fig. 24 Barcelona, 1973. John Heinrich Füssli “La pesadilla” 1781, óleo sobre tela, 101 x 127cm., Institute of Fine Arts, Detroit.

Eduard, Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* sostiene que las imágenes simbólicas que aparecen en los sueños son valiosas, se refieren a visiones, fantasías y expresiones líricas, creaciones que tienen para la vida de un individuo la misma importancia que los mitos para una cultura, un pueblo o para un momento histórico. En la civilización griega se pensaba el valor de los sueños se debía a que provenían del mundo de los dioses. En su momento Sigmund Freud y Carl Jung subrayaron la gran riqueza simbólica que tienen las expresiones oníricas. Probablemente, el gran interés que ello despierta proviene desde la antigüedad donde, se consideraron un fenómeno relacionado con la mitología personal que a su vez, utiliza un lenguaje de símbolos similares a los usados en los mitos colectivos. Los sueños son creaciones que “conforman otro de los escenarios en los que el ser humano se pone en contacto con sus aspiraciones más recónditas, con las leyes del orden geométrico o ético del cosmos y también con la oscura agitación de su interior”⁵⁵.

⁵⁴ Clarke, Martha, *Gran Diccionario de los Sueños*, Océano, Ambriz, Barcelona, 2001, p. 21.

⁵⁵ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 24.

2.1.1 ¿Dónde nacen los sueños y cuál es su lenguaje?

Los episodios oníricos han sido fuente de inspiración creadora para numerosos estudiosos, inventores, científicos y artistas, entre otros, pero dónde nacen y qué lenguaje utilizan para comunicarnos sus mensajes? Sabemos que tienen origen en el inconsciente y el modo de comunicarse con la persona es por medio del lenguaje simbólico. En relación con esta parte de la psique Bosch, García, Lloret y Pérez de Lara⁵⁶, aducen que el término se emplea de dos modos distintos: como adjetivo (lo inconsciente) y como sustantivo (el inconsciente). En la teoría psicoanalítica el término inconsciente se aplica en dos sentidos: El *descriptivo* y el *sistemático*. En su descripción, *lo inconsciente* abraza al conjunto de contenidos que no están presentes en la conciencia en un momento específico.

Análogamente *el inconsciente* es considerado un sistema que, en la temática de Freud, como el aparato psíquico compuesto por varias instancias que se interrelacionan, independiente en la anatomía cerebral, los impulsos instintivos (excitación sexual, agresividad, destrucción, muerte etc.) con los que nace el sujeto y con los que actúa sin ser consciente de ello. Con base en lo anterior, puede decirse que el inconsciente es, un sistema compuesto por un conjunto de contenidos reprimidos a los que la fuerza del consciente no permite que se expresen, aunque estos siguen actuando hasta que surgen deformados en la vida cotidiana en forma de síntomas físicos, “actos fallidos” y sueños.



Fig. 25 Pintura de Marc Chagall, “La guerra” 1964-66, Óleo sobre tela, 163 x 231cm. Museo Kunsthaus. Zurich, que ejemplifica el proceso de sublimación en el sueño.

Al tomar como referencia el concepto psicoanalítico actual se define el inconsciente como el lugar en que nacen todas las formas expresivas y dinámicas que dan origen a los símbolos. Freud exploró la porción inconsciente de la conciencia humana por medio de los sueños razón por la cual atribuyó a la represión y satisfacción de deseos las causas aparentes que dan lugar al simbolismo onírico así, las imágenes resultantes, tienen significados muy específicos para el individuo.

⁵⁶ Bosch, García, Loret, *Freud...*, op. cit., p. 79.

Posteriormente psicólogos como Carl Jung, hicieron posible la comprensión de los contenidos oníricos, que hasta entonces se suponía exterior al hombre, como fuente de conocimiento, y que al interiorizarse enriquece el sentido de su vida. En este contexto Carl Jung parte del concepto psicoanalítico de Freud y establece que el inconsciente es el lugar donde se originan las dinámicas que producen los símbolos con dimensiones de tiempo y espacio totalmente distintas a las reales porque datan de los tiempos más antiguos. Es además “la matriz donde se alimenta el espíritu humano y de la cual surgen sus invenciones, fantasías y creaciones, entre ellas las artísticas”⁵⁷. Agrega que las imágenes e ideas que proceden del inconsciente no pueden expresarse sólo en función de la memoria, sino que expresan, además, pensamientos que jamás han alcanzado el umbral de la conciencia.

En su conceptualización Palmer describe al inconsciente en su escrito *El simbolismo de los sueños* como “un ser grandioso y desconocido que nos custodia durante la noche y el día, un enorme depósito con datos colectivos y particulares que cada persona conserva, aunque no puede acceder a él siempre que quiere”⁵⁸. La recolección de información que se haya en él se remonta a los estímulos que se detectan desde la gestación materna. Durante el sueño los mandos entre consciente e inconsciente se invierten y se puede entrar al mundo lo desconocido debido a que durante este proceso el contenido del inconsciente se vierte en el soñador, mediante un lenguaje compuesto por imágenes simbólicas y le proporciona lo que en ese momento es importante para su vida.

A saber, el sueño es un fenómeno psicológico que equilibra la vida humana, el medio por el cual se comunica el inconsciente con el individuo y su lenguaje son los símbolos. Si Freud estableció que este lenguaje es metafórico porque da voz a las fantasías oníricas con una expresión simbólica que se da en todas las culturas, por lo tanto es universal. A sí mismo, Carl Jung concibió el inconsciente como un fenómeno psicológico natural que produce significados por medio de los sueños y demostró que esos símbolos son los mismos que contienen las diferentes mitologías, las religiones y la lírica que desde la antigüedad se expresan por medio de *analogías* y de *metáforas*.



Fig. 26 Grabado del siglo XV que representa el sueño.

⁵⁷ Jung, Carl, *El Hombre...* op. cit., 304.

⁵⁸ Palmer, María, *La Voz de los Símbolos*, Eride, Madrid, 1998, p. 137.

Ello confirma que el lenguaje onírico, se compone de símbolos universales combinados en el inconsciente con otras imágenes cotidianas que aparentemente no tienen significados, “pero que también proceden de formas primitivas, de manera que los sueños suceden, no se inventan, ellos producen significados espontáneos como lenguaje comunicativo que se convierten en la fuente principal del conocimiento que tenemos acerca el símbolo”⁵⁹.

Las ideas que sustenta Palmer a cerca del lenguaje de los sueños, coinciden con las de Jung, en el sentido de que cada persona posee una simbología propia constituida por todos aquellos símbolos que se han forjado de sus experiencias individuales, su educación, sus tradiciones, su entorno, su forma de ver la vida, etc. y que este lenguaje, posee una simbología popular y abierta compuesta de símbolos universales y colectivos con un significado común, análogo y comprensible para todos.



Fig. 27 Escena de John Houston, dónde una paciente histérica narra sus sueños a Freud. 1973.

⁵⁹ Jung Carl, *El Hombre...* op. cit., p. 304.

“Confiad en los sueños,
pues en ellos está abierto el pórtico de la eternidad”

Khalil Gibran⁶⁰

2.1.2 ¿Cuál es el papel del sueño?

Llegados a este punto cabe preguntarse cuál es la función que tienen los sueños en la vida de las personas, para entonces reconocer su importancia. Además de permitir que la parte oscura del individuo aflore y permita equilibrar su vida consciente e inconsciente los sueños cumplen con otras funciones como comunicarlo con sus necesidades más profundas, relacionadas con el mundo desconocido de su interior, y pueden hacerlo ir más allá, hasta hacerle comprender las leyes del orden geométrico o moral del universo del cual él es parte. Así lo expresan los filósofos Teilhard y Caurus⁶¹ cuando proponen ascender por medio de lo onírico a la altura del cosmos y conocer todos los niveles de la psique humana, incluyendo los más oscuros, porque “nuestro interior posee información antigua entendible sólo por medio de un ritual similar a aquellos en que el hombre primitivo entraba en los secretos del *arcano*”⁶². De este modo la actividad onírica cumple con la función de permitir a la persona el acercamiento a los secretos de la naturaleza.

Otra de las funciones fundamentales de la actividad onírica es el beneficio que su contenido simbólico aporta a las personas para que logren comprender el mundo que les rodea tomando como punto de partida el conocimiento interior. Las aportaciones del proceso onírico se remontan a la antigüedad en la cual se concebía este fenómeno como una especie de mitología personal para explicarse a sí mismo los fenómenos de la naturaleza y los fenómenos espirituales. Casualmente, para ello las personas usaban las mismas imágenes con las que expresaban los mitos colectivos. Cirlot confirma lo anterior cuando cita que “Los sueños registrados en textos de gran importancia como la *Biblia*, *El libro de Artemidoro de Daldia*, los diccionarios interpretativos de sueños de origen *Caldeo*, *Egipcio* y *Árabe*, son testimonios que contienen verdades ocultas relacionadas con la vida profunda de la psique”⁶³. Para descubrir esos mensajes ocultos en aquellos tiempos, como muestran estos textos, los sueños se leían según los principios simbólicos del número, de la orientación y de la forma elevando los episodios oníricos a fenómenos universales.

⁶⁰ Clarke, Martha, *Gran Diccionario...* op. cit., p. 5.

⁶¹ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p.24.

⁶² *Ibidem*, p 25.

⁶³ *Ibíd*, p.25.

Freud adujo que al soñar se borra la barrera entre el inconsciente y el consciente, por lo que toda la información que llega a través de los sueños es valiosa para que la persona se conozca mejor. La autora Palmer retoma que de los sueños, es importante recordar tanto imágenes como sensaciones y emociones para orientarse en las necesidades que el inconsciente quiere manifestar, subrayando que “lo más maravilloso de la función onírica es que permite el descubrimiento de la verdadera personalidad y de las profundas necesidades del soñante”⁶⁴.

La teoría Junguiana en torno al papel de los sueños en la vida del individuo, una idea muy parecida a la que predominaba en las primeras civilizaciones y concibe a esta, como una opinión tan añeja y generalizada que, demuestra que inevitablemente tiene que ser de carácter psicológico, además de verdadera, debido a que una de las misiones de las imágenes oníricas, es mostrar:

“tesoros del inconsciente y llevarlos a la conciencia para fortalecer el ego y ayudar a madurar a la persona, esta función se cumple si su interpretación tiene significado para la vida del soñante. Esos significados pueden dar al hombre civilizado la guía que necesita para transitar el camino por entre los problemas de la vida interior y la vida social”⁶⁵.

Es probable que el inconsciente sea el componente más poderoso que tenemos las personas para lograr el conocimiento de sí mismo, que vaya más allá de lo físico y psicológico para desarrollar una consciencia espiritual. Una de los caminos puede ser atender los contenidos oníricos los cuales proporcionan importante información a quienes se toman el trabajo de comprenderlos. Seguramente nuestro concepto de *vida*, la manera contemporánea de resolverla y ganársela está muy alejada de su sentido original, Para C. Jung, el concepto actual está en contradicción con “los profundos deseos del corazón humano no se satisfacen con asegurarse el bienestar material y una cuenta bancaria”⁶⁶ de ahí la importancia de mantener contacto con el inconsciente y convertirlo en un aliado para resolver los retos de la vida cotidiana, entre ellos los de la creación artística.



Fig. 28 Marc Chagal “Mundos Soñados”, 1911. Óleo sobre lienzo, 192 x 151 cm. Museo de Arte Moderno. New York, USA.

⁶⁴ Palmer, María, *La Voz...* op. cit., p. 137.

⁶⁵ Jung, Carl, *El Hombre...*, op. cit., p. 64.

⁶⁶ *Ibídem*, p. 102.

Jung explica que “ Por medio de los sueños las fuerzas instintivas influyen en la actividad de la consciencia, que esa influencia sea para bien o para mal depende del contenido efectivo del inconsciente”⁶⁷ particulariza que esos mensajes del inconsciente cumplen, además, con funciones intuitivas tan importantes, que han ayudado al hombre no sólo a sobrevivir, sino también a evolucionar y a trascender su existencia porque están dirigidos a desarrollar su sentido espiritual y alcanzar su totalidad señalando que por ello los sueños pueden ser una ayuda invaluable al momento de tomar decisiones importantes si se les toma en cuenta, debido a que su contenido puede estar conectado con los desafíos emocionales a enfrentar.

Para Clarke el papel de los sueños es importante porque nos muestra el camino que debemos seguir guiándonos por medio de imágenes simbólicas que posteriormente el intelecto habrá de interpretar, de no ser así esa misión no se lleva a cabo. Menciona que “Nosotros somos los únicos responsables de nuestras experiencias y por muy difícil que parezca tomar el control de nuestra vida, sólo hay que saber escuchar los mensajes que afloran en nuestro interior: nuestros pensamientos oníricos de los cuales, somos también los autores”⁶⁸, gracias a ellos la vida de las personas en los planos consciente e inconsciente puede complementarse para que la existencia sea más creativa y más libre.

Por todo ello, es importante retomar los temas oníricos en el quehacer pictórico de la autorrepresentación, ello conlleva la necesidad de acercarnos al símbolo para comprenderlo como un lenguaje y reconocer su importante presencia en la vida y en la creación humana.

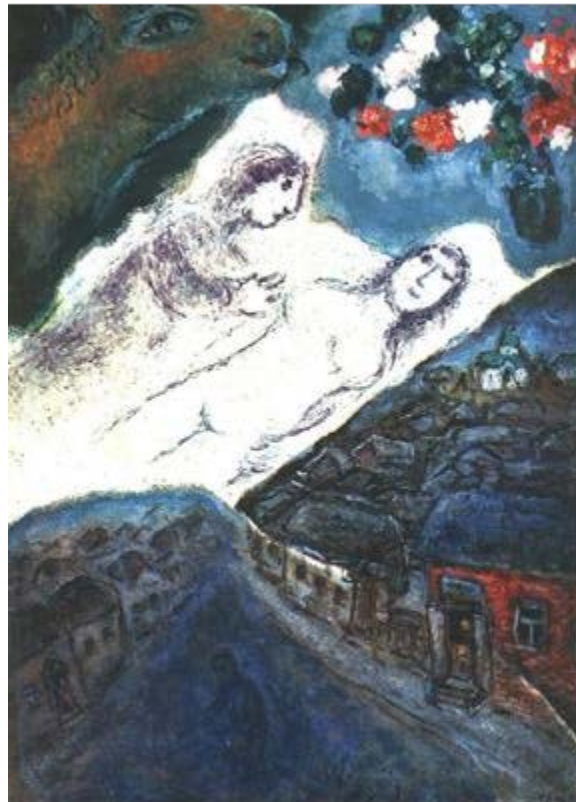


Fig. 29, Marc Chagal. "El Sueño", 1976, Óleo sobre lienzo, 105 x 90 cm., Colección Elia Chagall, Basilea, Suiza.

⁶⁷ Jung, Carl, *El Hombre...*, op. cit., p. 64.

⁶⁸ Clarke, Martha, *Gran...*, op. cit., p.7.

“El hombre cuando ha tenido consciencia de una verdad eterna la ha simbolizado de modo que la consciencia humana pueda comprenderla siempre”

Valividar.⁶⁹

2.2 Hacia una definición del símbolo.

En ocasiones el creador elabora su autorretrato permitiendo que emerjan otras imágenes que vistas desde la perspectiva del símbolo, adquieren un sentido determinado. Este aspecto fue explorado por pintoras y pintores innumerables, entre ellos los considerados surrealistas quienes hicieron de sus cuadros verdaderas narraciones escénicas en las que las imágenes alrededor de sus figuras adquieren un sentido simbólico. Fue el surrealismo la corriente artística que reúne las aportaciones del estudio del inconsciente y explora esa parte desconocida que se manifiesta con lenguaje conformado por símbolos, por ello que en este punto se pretende hacer un acercamiento al inmenso tema del símbolo a partir de su definición.

Ma. Jesús Palmer en su estudio sobre el lenguaje simbólico puntualiza que la palabra *Símbolo* proviene del griego *Symballein*⁷⁰, que quiere decir llevar algo consigo, además de que ese algo es por sí mismo, tiene otro valor más (descubre otras propiedades desconocidas) que agrandan su significado. Señala que cualquier imagen, sonido o sensación que provoque de manera automática una relación de ideas, puede considerarse un símbolo, siempre y cuando esa relación represente significados más profundos que se enlazan con otros contextos.

Palmer piensa que los orígenes del símbolo se remontan a los inicios de hombre, porque se encuentran en las profundidades de su inconsciente entramando una enorme red que da existencia a un sinnúmero de analogías por lo que su significado nos resulta inexplicable y misterioso. Concibe al símbolo como un lenguaje universal extenso y antiguo relacionado con el pensamiento humano y la edad del mundo que puede entenderse intuitivamente, que estimula la memoria y puede expresarse sin la necesidad de palabras. Lo anterior permite establecer que el símbolo está presente de manera permanente en nuestra realidad cotidiana y a su vez en el lenguaje artístico adecuándose a la imaginación y a las percepciones de todo tipo de persona. Muchos de los aspectos humanos existen a nivel simbólico, “Los hombres han plasmado aspectos que conforman sus vidas en palabras, dibujos, sueños, arte y vestido.”

⁶⁹ Lewis, Ralph. *Los símbolos Sagrados*, Gran Logia Suprema, AMORC, E.U.A., 1882 p. 8.

⁷⁰ *Ibidem*, p.71.

Crear símbolos es parte de la naturaleza de los individuos debido a que en la lucha por cubrir sus necesidades físicas más inmediatas, el hombre ha expresado por medio de ellos sus inquietudes, ideas y sentimientos. El símbolo representa la manera en que el hombre se relaciona con su entorno, por ello ha estado presente en los clanes y en los ritos religiosos originarios y primitivos, es parte de las tradiciones, del arte y del folklore de todas las culturas. Esta es la razón por la que toda persona posee la información necesaria para usar, crear y recrear el lenguaje simbólico sin límites territoriales, barreras de clase ni diferencias raciales porque es universal.

Por su parte el psicoanalista suizo Sigmund Freud afirma que el *símbolo* expone de forma indirecta, figurada y más o menos difícil de descifrar, el deseo y los conflictos de la persona porque es el producto de...

“la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento, de una palabra (su sentido latente). Desde el instante que se reconoce un comportamiento, por ejemplo, tiene al menos dos significaciones una de las cuales sustituye a la otra enmascarándola y expresándola a la vez”⁷¹,

Así califica la relación en la que los símbolos se disfrazan para esconder el objeto de una censura, por lo cual ese objeto reaparece en la forma tomada de una imagen simbólica.



Fig. 30 Joachim Patinir. “El paseo por la laguna Etigia”, 1515-1524, Óleo sobre tabla, 64 x 103 cm, Museo del Prado. Madrid, España.

A diferencia de Freud, el psicólogo Carl Gustav Jung, quien estudió de la presencia del símbolo en gran número de manifestaciones religiosas, artísticas y culturales, sostiene que los símbolos no disfrazan, “son un producto de la naturaleza a razón de que aquello que esconden no es necesariamente el objeto de una cesura que reaparecería tras la forma prestada de una imagen simbólica”⁷². Un símbolo es la imagen ideal para indicar lo mejor posible la naturaleza misteriosa que hay en las producciones religiosas, éticas, creadoras y estéticas del espíritu del hombre, que incluye todo aquello de lo que es consciente y lo inconsciente.

⁷¹ Bosch, García, Loret, *Freud...*, op. cit., p. 71.

⁷² Jung, Carl G. *El hombre...*, op. cit., p. 20.

En este contexto el símbolo es un término, un nombre o una imagen con un significado evidente, además de tener otras asociaciones específicas, que pueden resultar vagas, desconocidas y ocultas para nosotros. En este sentido, las cosas comunes como la rueda o la cruz por decir, reconocidas en todas partes, tienen un determinado significado simbólico en ciertas condiciones determinadas por el lugar, su cultura, su historia. Aquello que simbolizan es causa de reflexiones y polémicas. De ese modo explica “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio, un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión ni completamente explicado”.⁷³

Debido a que existen un sin número de cosas que no están a la altura del entendimiento del ser humano, este ha usado términos *simbólicos* para representar conceptos que no puede precisar o comprender del todo. Por ello cuando el hombre estudia el símbolo se ve transportado a pensamientos que están más allá del alcance de su conocimiento. Todas las religiones usan un lenguaje simbólico, eso prueba el uso consciente que el hombre hace de los símbolos y el acontecimiento onírico es la evidencia de que lo hace también de manera inconsciente, haciéndolos presentes en toda clase de manifestaciones y de sucesos.

Lo más importante del aspecto simbolizado de un objeto no es el símbolo, sino lo que no puede expresarse o decirse de él por medio de una forma o una imagen que explique todo lo que a él se asocia: los aspectos relacionados con lo sensible (en su aspecto plástico) y formal (lo que ya está establecido). Por ejemplo disciplinas como la Sociología y la Lingüística conciben el símbolo al nivel del plano temporal y convencional. Así, para los hombres en general un jaguar es una fiera, el Everest una montaña, y la canoa un tronco vacío. Pero esos convencionalismo no expresan las incontables y profundas relaciones que a los símbolos originales se les han agregado, al jaguar (audacia y poder), al Everest (la montaña más alta del mundo) y a la Canoa (que permite surcar el río). Por ello el ser humano se manifiesta a sí mismo por medio del símbolo, al crear lenguajes como el onírico, el plástico y el lírico para inventar nuevos mundos en su transformación y su devenir.

“El símbolo es fundamento de todo cuanto es, la idea en su sentido originario, una manera más hermosa de decir las cosas ya sabidas, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el ser que “cuando se desenvuelve a modo de mito alcanza el poder de acercarnos al inmutable principio oscuro de donde surgen toda luz y toda palabra...”⁷⁴.

⁷³ Jung, Carl, *El Hombre...*, op. cit., p. 55.

⁷⁴ Chevalier, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Labor, Barcelona, 1982, p. 22.

La interpretación de un símbolo es inevitablemente individual, depende de cada persona de la cual proviene debido a que la significación que esta hace, emana de la totalidad de su ser que es a su vez, consecuencia de la herencia biofísico y psicológica de la humanidad, un conocimiento milenario.

Es tal vez por esta razón, que el conocimiento simbólico es influenciado por los diferentes entornos sociales y culturales y por las experiencias propias del individuo. Así, el símbolo tiene la propiedad de plasmar en todas las expresiones humanas, entre ellas las artísticas, las influencias de lo consciente y de lo inconsciente. Representa en cierta forma, la lucha de las fuerzas instintivas del ser humano en conflicto o en camino de armonizarse con su interior.



Fig.31 El Bosco. “La bulimia” retablo de “Los siete pecados capitales”, 1485, óleo sobre tabla, 120 cm × 150 cm, Museo del Prado, Madrid.

Para comprender al símbolo que está en todas las creaciones del hombre debe saberse que cada cosa es por sí misma, y posee un sentido añadido que se desprende de su propia naturaleza y de sus funciones a través del tiempo, El significado simbólico de un objeto tiene que ver con la relación entre el individuo, su mundo exterior y su universo espiritual porque...

“en él se une lo humano con lo cósmico, y atañen lo desconocido con lo conocido debido a que el símbolo añade un nuevo valor al objeto, a la imagen o a una acción sin alterar sus valores inmediatos e históricos y lo convierten en un hecho abierto que permite el conocimiento de una realidad más completa del mundo”⁷⁵.

Por ejemplo, Marte fue una realidad objetiva para los hombres que creían en las divinidades y héroes antiguos, relacionado con la guerra, aunque aquella realidad fuera de otra índole de la que nosotros podemos entender. El hombre desde siempre ha creado los símbolos que le permiten comprender el mundo en que vive, su conocimiento de la realidad y toda su actividad tiene un sentido simbólico, aunque haya una parte que no alcanza a comprender. Entre sus actividades las expresiones creadoras, como la plástica, hace uso de los símbolos, en la cual confluyen elementos tanto conscientes como otros inconscientes, que a su vez poseen un universal y otro, muy particular. Para hacer comprensibles los significados de esos símbolos es necesario remontarse a sus orígenes.

⁷⁵ Cirlot, Eduard. *Diccionario...*, op. cit., p. 17.

“En sus antecedentes más lejanos el simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un quebranto.”

Eduard Cirlot⁷⁶

2.2.1 Origen del símbolo

Los símbolos son un lenguaje que se intuye y cobra vida en la memoria, se expresan sin necesidad de palabras, en su fluir se adaptan a la imaginación y sensaciones de cualquier persona porque están arraigados en los sentimientos, en lo inexplicable y misterioso de las profundidades del inconsciente y son el fundamento de un sinnúmero de **analogías** por lo que es importante comprender cuál es la razón del hecho de simbolizar.

Los estudios dejan ver que los antecedentes más antiguos del simbolismo se encuentran en las religiones que trataron de explicarse el mundo a partir de los fenómenos naturales. El símbolo es a la vez un vehículo universal que trasciende la historia, como un idioma particular que corresponde a un tiempo y un lugar precisos. Los inicios del pensamiento simbolista se remontan a una época que es anterior a la historia: los finales del *paleolítico* (10,500 a. C.). Diversos estudiosos de este tema se basan en grabados **epigráficos** de ese periodo que muestran como las constelaciones, animales, plantas, piedras y elementos del paisaje fueron los modelos de la humanidad primitiva para ordenar a los seres del mundo natural a partir de sus cualidades. Ese proceso llevó a los seres humanos a interpretar con *analogías* los hechos de carácter moral y espiritual plasmados en la transformación del **pictograma** en un **ideograma** en lo que el autor concibe ya como el nacimiento de la historia y de la expresión artística.

Es muy posible que en el periodo neolítico (4000 a. C.) la simbolización, haya sido la consecuencia de la transformación que hizo al hombre capaz organizar elementos y de crearlos, distinguiéndose del mundo natural. Esta evolución continua llevó a la humanidad a recorrer distintas etapas que podrían ser las siguientes: animismo, totemismo, culturas megalíticas lunares y solares, rituales cósmicos, politeísmo, monoteísmo y filosofía moral.

Para explicar el origen del símbolo a partir de analogías inspiradas en la naturaleza Platón (428-347 a. C.) y Dionisio de Aeropagita (I d.C.), filósofo neoplatónico, concuerdan en que “Lo sensible es reflejo de lo inteligible porque el simbolismo se organiza en su vasta función explicativa y creadora como un sistema de relaciones complejas en las que el factor dominante es de carácter polar”.⁷⁷ La polaridad permite ligar los mundos físico y metafísico que se conciben como polos opuestos en el que las analogías se ven representadas. Un gran número de testimonios

⁷⁶ Cirlot, Eduard. *Diccionario...*, op. cit., p. 15

⁷⁷ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p.19.

relacionados con la fe y con el saber humano dejan ver que el orden de lo invisible y lo espiritual es similar al que hay en el mundo material por lo cual el individuo se explica el mundo basándose en analogías.

El origen del símbolo tiene relación con la explicación que el hombre se da a sí mismo acerca del origen de la naturaleza, en el legado de su conocimiento está asentado por “Los sabios de la humanidad han reconocido que los símbolos son el más antiguo cantar y su principal fuente de inspiración es la naturaleza virgen en la que se recrean espontáneamente las formas universales del día y la noche, la bóveda, celeste, los polos, los puntos cardinales, los planetas, los metales y los luminares...”⁷⁸. Aunque a veces la ciencia estudiosa de los símbolos puede parecer contradictoria en sus afirmaciones y sus negaciones desde el punto de vista conceptual, su conocimiento es el más verdadero porque tiene desde sus orígenes, fundamento en la relación sabia entre el hombre de la naturaleza, lo visible y lo invisible.

A esa relación Bertelot se refiere cuando usa el término astrobiología, la cual describe como la representación compleja de un mundo variable que ha predominado desde los pueblos salvajes hasta la conciencia moderna en Asia, el occidente europeo y el mediterráneo oriental, que abarca la biología de los astros hasta su relación astronómica con los seres vivos. Bertelot explica que esa representación astrobiológica con su orden matemático, “es la penetración recíproca de la ley astronómica en la vida vegetal y animal con un orden biológico en que todo es orden exacto”⁷⁹.

La concepción cosmogónica del hombre surgió de la regular domesticación y cuidado de animales y plantas. Ello dependía de la observación que el hombre hiciera de su ritmo anual de crecimiento en relación directa con la posición de los astros desde 3000 a.C. Es probable que en ese período se establecieran la idea geométrica del espacio, del número 7, la relación entre el cielo y la tierra; la correspondencia entre los elementos septenarios (dioses planetarios, días de la semana y del cuaternario); estaciones, colores y los puntos cardinales, entre otras cosas, por lo que el autor supone que el tiempo y los fenómenos naturales se midieron por los ciclos de la luna antes que por los del sol. Para cada actividad, cada fiesta el hombre antiguo parte de la cosmogonía creando la renovación del tiempo, hasta nuestros días nuestras grandes fiestas son las celebraciones del curso del año, de nuestra cósmica forma de ser.

⁷⁸ Chevalier, Jean, *Diccionario...*, op. cit., p.11.

⁷⁹ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op., cit., p. 20.

Existen dos concepciones en relación a los estudios del principio del simbolismo, la primera es la *Monogénesis*, habla de una primera sistematización artística simbólica que parece tener origen en las culturas megalíticas. En ella el período Paleolítico adquiere importancia debido a su influencia del arte de los territorios de la zona franco cantábrica en Liberia, Europa y África apreciable en sus grandes monumentos megalíticos reproducidos desde Europa hacia la India por medio de la cultura del Danubio, mostrando un cambio en la simbolización de la forma en la época de los metales. Apunta que esa es la razón del parecido entre las representaciones artísticas entre regiones de todas partes del mundo tan distantes como las de América, Nueva Guinea, Indonesia y Europa Occidental. Esta idea obedece a la concepción opuesta de la *Poligénesis*, la cual sostiene que, la raíz de los sistemas de significación artística se basa en el origen espiritual y en el inconsciente colectivo como el origen de expresiones simbólicas occidentales u orientales proveniente de brotes simultáneos que se manifestaron independientemente en el tiempo y el espacio. El mito de la tempestad aconteció en Asia, Europa y América y prueba la universalidad similitud de su expresión en sus leyendas, supersticiones, arte, folclor y lenguaje.

Además la concepción en torno a los orígenes simbólicos que plantea Bertelot, es similar en relación a los aspectos que Schneider asigna a la cultura del megalítico en Europa y en el oriente cercano a ella debido a que en “La etapa final del neolítico se distingue de la que la antecede en la preferencia que los individuos conceden a las formas estáticas con un estilo sistematizado y creador que plasman en animales fabulosos, instrumentos musicales, proporciones matemáticas y los números-idea...”.⁸⁰ En esas expresiones puede apreciarse como la esencia de todos los fenómenos naturales y el cosmos mismo se conciben con base en el prototipo humano, ello permite apreciar los ritmos de la naturaleza en los fenómenos que se expresan en la conciencia humana. Así el lenguaje, los símbolos geométricos y los números idea reflejan la imitación de la naturaleza confirmando que el hombre reproduce sólo lo que conoce.



Fig.32 Cueva de Altamira 15.000 a. C. Los bisontes son muestra del estilo sistematizado como origen de la simbolización en las pinturas prehistóricas del paleolítico.

Los elementos destinados al rito en las culturas megalíticas son las construcciones ciclópeas, las piedras conmemorativas, piedras como residencia de las almas, círculos culturales de piedras (como la piedra del sol, Conocida como el calendario Maya), los palafitos, caza de cabezas, sacrificio de bueyes, ornamentos en forma de ojos, escaleras, señales de tambores, estaca de

⁸⁰ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 20.

sacrificio y laberintos. Componentes que se convierten en símbolos por ser elementos que se mantienen constantes a través del tiempo.

Así pues para Cavalier, el origen de la simbolización es “El legado arqueológico y cultural de todos los pueblos antiguos y tradicionales y este sólo puede apreciarse recibiendo su mensaje simbólico, no hay arte en la experiencia estética mientras no intervenga el conocimiento de sí mismo mediante los símbolos que aquellas formas manifiestan”.⁸¹ Así, las expresiones artísticas de los pueblos antiguos son otro referente que está abierto, el cual contiene la sabiduría filosófica e inmortal de nuestros ancestros para aprender de ellas, seguramente las manifestaciones artísticas de nuestro presente también lo están y concretando, la obra pictórica en cualquiera de sus géneros nos brinda un aprendizaje el cual muestra la manera en que el creador se relaciona con su entorno, la cual, según lo planteado hasta aquí, en buena medida, tendrá que ser simbólica.

Al comprender que el origen de los símbolos se encuentra en la interrelación del hombre con los fenómenos naturales y que estos influyen en los aspectos de su vida cotidiana, social, emocional y afectiva favorece la idea de que es posible hablar de los significados generales que los símbolos poseen. A partir de ellos constituyen su cultura de las sociedades, reflejan la concepción que sus individuos tienen del universo la cual plasman en sus teorías, ideologías y en sus creaciones artísticas.

Esta idea deja claro que las realizaciones artísticas particularmente las plásticas contienen en sus imágenes muchos más significados de los que aparentemente podemos apreciar. La lectura iconológica de las imágenes componentes de la obra plástica es factible de una interpretación universal que muestra la estrecha relación del hombre con la naturaleza aunque posee también, significados muy particulares referentes a la singular experiencia del creador. Quizá el hecho de que el artista se represente a sí mismo obedece a la necesidad inconsciente de encontrar respuestas a las preguntas básicas de su existencia y a su relación con el mundo, por ello en ocasiones plasma determinadas imágenes algunas con significados particulares, otras con significados universales, que intuye, contienen las claves para descifrar en su devenir creativo.



Fig. 33 Dólmenes de Stonehenge, Inglaterra 7000 a.C. aprox. Centro cultural.

⁸¹ Chevalier, Jean, *Diccionario...op. cit.*, p.12.

2.2.2 Los símbolos arquetípicos.

Autorretratarse implica entre otras cosas reflejar las relaciones íntimas que el artista establece con su entorno y la interpretación que este hace del mundo exterior y del íntimo. En su elaboración plástica, que se vale de formas y colores comunica ciertos significados, algunos estudiosos de las culturas y la psicología del hombre han aportado teorías que explican los aspectos simbólicos del sentido que adquieren las imágenes plasmadas en las obras pictóricas, algunas de ellas arquetípicas. Los arquetipos son las imágenes que las personas de todas las culturas usan con mayor frecuencia.

Para explicar qué son los símbolos arquetípicos se hace necesario acudir a los conceptos originales del psicoanalista alemán Sigmund Freud quien en su momento los identifica como *fantasías primitivas*. Son aquellas estructuras que nacen con los fantasmas originarios de la vida intrauterina del sujeto en escenas procedentes a la castración y la seducción en la edad infantil y que pueden reconocerse cuando al hacer un psicoanálisis se organiza la vida inconsciente del sujeto. Esas “imágenes y significados que poseen características universales que conforman un patrimonio simbólico transmitido *filogenéticamente* por lo que están presentes en todos los sujetos independientemente de sus experiencias”⁸².

La materia que se multiplica en todos los planos de la existencia no puede existir sin la forma, en ella toma su estructura. Así lo manifiesta Palmer quien concibe el símbolo arquetipo como “...el modelo original de cualquier estructura, su origen, su esqueleto, el soporte primordial que le da forma”⁸³. Explica que los arquetipos se encuentran en las estructuras y en las leyes de la naturaleza, en los números, en el tiempo así como en los seres vivos, por lo tanto están presentes en el mundo de lo simbólico por ejemplo en las figuras geométricas que representan la base material de todo lo existente.

Por su parte Carl Jung denomina a estas estructuras originarias *arquetipos*, “símbolos *universales* que contienen una mayor constancia y presencia en la consciencia individual y más potencia en la evolución de vida lo inferior a lo superior”⁸⁴. Para explicar lo que son estos símbolos toma como referencia al microcosmos, al mundo y al cosmos a partir del hombre. No lo hace con formas, figuras o seres objetivos como lo hizo Freud, si no con imágenes contenidas en el alma humana, símbolos que viven en lo profundo del inconsciente. Los arquetipos son imágenes y emociones a la vez, heredados en la estructura cerebral humana, auxilian eficazmente al hombre en sus adaptaciones instintivas, son representaciones de lo que yace en sus visiones, en sus

⁸² Palmer, María, *La Voz de...*, op. cit., p. 48.

⁸³ *Ibídem*, p. 47.

⁸⁴ Jung, Carl, *El hombre...*, op. cit., p. 76.

sueños, sus fantasías y sus mitos. Son producto de un proceso parecido al de la creación plástica del que surgen seres, objetos e imágenes conceptuales.

En este contexto Carl Jung llama Inconsciente Colectivo a la porción de la psique que conserva y transmite la herencia común de la humanidad. Conceptualiza los arquetipos como símbolos numinosos, con significados originales que se encuentran en la estructura de la psique, resultan de la inclinación natural del individuo a representar el mundo que percibe. Esas estructuras representan la unidad entre el alma individual y la multiplicidad del universo, son un símbolo arquetípico que representa la presencia de lo eterno, independientemente de que la conciencia lo perciba o no...

“...son patrones de comportamiento que no representan algo externo, ajeno al alma... sólo las formas del mundo circundante que proporcionan las figuras en que se nos manifiestan, independientemente de sus formas exteriores que trascienden la vida y esencia de un alma no individual”⁸⁵.

Los arquetipos simbólicos son imágenes que se expresan en una figura específica con un modelo general y colectivo. Los pensamientos humano colectivos son innatos, heredados, las manifestaciones emotivas (imágenes o figuras) a las que pertenecen “Tales modelos de pensamiento se reconocen por igual en todas partes del mundo y en todos los tiempos”⁸⁶, son símbolos arquetípicos, los cuales, según Jung, no varían en las diferentes especies humana y animal y sirven para los mismos fines: la adaptación.



Fig.34, Bruegel “La batalla”, instintos de destrucción y muerte, 1560, óleo sobre tabla, 117 x 162 cm., Madrid, Museo del Prado

Así los símbolos arquetípicos dan lugar a la creación de mitos, religiones, filosofías y manifestaciones artísticas que influyen y caracterizan a naciones enteras y a distintas épocas de la historia. Por ejemplo, el mito cosmogónico de la creación del mundo y del hombre o el mito heroico universal que habla de un hombre poderoso o dios hombre venciendo al mal para liberar a su pueblo de la destrucción y de la muerte, presente en obras de la literatura, música, pintura, etc. De esta manera, explica Jung, los mitos de naturaleza religiosa pueden interpretarse como una

⁸⁵ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 33.

⁸⁶ Jung, Carl, *El hombre...*, op. cit., p. 75.

especie de terapia mental a los sufrimientos y a los miedos de la humanidad en general como el hambre, la guerra, la enfermedad, la vejez y la muerte.

Profundizando, al concebir los símbolos arquetípicos como una forma de consciencia colectiva que se expresa por medio de símbolos específicos que contienen una gran carga de energía significativa y detenerse en su estudio, se percibe una constante en sus significaciones, De manera que en lo arquetípico se relaciona lo universal con lo individual impulsando el desarrollo de la personalidad unificándola.

“Lo que hace común a la humanidad son las estructuras constantes en su psique y no las imágenes aparentes que pueden variar según las épocas, las culturas y las personas. Las múltiples imágenes pueden reducirse a un arquetipo, pero sin dejar de lado la realidad compleja y la condición del individuo.”⁸⁷.

Joseph Henderson en su estudio sobre *los mitos antiguos y el hombre moderno* se refiere a los arquetipos como símbolos eternos que existen en la mente humana la cual tiene su propia historia y contiene muchos rasgos de etapas anteriores a su desarrollo que aún existen.

“la antigua historia del hombre se está redescubriendo en imágenes y mitos simbólicos que han prevalecido en el tiempo, muestra de ello es que los arqueólogos y filólogos se basan en estudio de templos y lenguas que hablan de antiguas creencias traduciéndolas a conceptos modernos”⁸⁸



Fig. 35, Gentile da Fabriano, “San Nicolás salvando una nave del naufragio”, 1425, óleo sobre panel, 454 x 455 cm., pinacoteca del Vaticano. La imagen sublimada del hombre con súper poderes venciendo al mal.

Puede decirse que mitos son versiones dramatizadas de los arquetipos. En composiciones como las epopeyas, los relatos, las génesis, las cosmogonías, las teogonías y las gigantomaquias adquieren en el proceso de su racionalización un carácter estético por parte del creador individuo. El mito es un modelo arquetípico que se hace presente en todas las creaciones humanas en cualquier plano que se desenvuelvan: Biológico, psicológico artístico o espiritual. De modo que “esta expresión concentra en una sola historia multitud de situaciones análogas, más allá de sus

⁸⁷ Chevalier Jean, *Diccionario...*, op. cit., p.21.

⁸⁸ Jung Carl, *El hombre...*, op. cit., pgs.104-158.

imágenes agitadas y coloreadas que permiten descubrir relaciones constantes, es decir, estructuras arquetípicas”.⁸⁹

La función esencial del mito es establecer los modelos existentes en todas las acciones humanas de importancia, por lo tanto aparece como una representación que simboliza las luchas exteriores e interiores que libra el hombre en su camino a la evolución y a la conquista de su personalidad.

Los símbolos o arquetípicos universales tienen dos contenidos uno, con una parte abierta a la definición simbólica y el otro, con una identidad profundamente secreta e inaccesible al conocimiento del individuo porque es anterior a él. En un tono lírico Jolande Jacobi piensa que la interpretación simbólica humana de estos símbolos en su aspecto mítico, “es similar a un viaje nocturno por el mar, a las figuras imaginarias del príncipe y el dragón, de la ballena, del niño, del mago o de la doncella desconocida”⁹⁰, donde se ven sublimados.

En este punto del recorrido cabe hacer las siguientes reflexiones: entre el acto de plasmar imágenes por medio de la pintura incluyendo la propia en un autorretrato y el hecho de soñar existen grandes similitudes: En los dos sucesos el creador viaja al interior de su ser en el que yacen las imágenes con las que crea su mundo. Ambos son procesos creativos en los que interviene la fantasía del creador, así mismo, son un medio de expresión que se vale de imágenes que comunican ideas por medio de un lenguaje, con un contenido que en relación con su entorno histórico y cultural adquiere una cualidad simbólica. Los dos hechos son susceptibles de convertirse un medio de expresión en el que el autor se ve a sí mismo y puede descubrir el sentido de las relaciones consigo y con su entorno. Sólo que en esta investigación, el sueño se convierte en el tema a representar a través del autorretrato pictórico, por ello, en este apartado se pretende dar respuesta a las preguntas ¿qué es el sueño, dónde surge, cuál es su lenguaje y cuál su importancia para el individuo?

Es posible que en este contexto, el acto de pintar y de soñar sean hechos que pueden adquirir un sentido simbólico y que el sueño sea una actividad psíquica que no sólo cumple con el papel de restablecer el equilibrio fisiológico de la persona, puesto que este, la conecta con su lado desconocido con el fin de que se conozca y pueda realizar su integración individual y universal, aunque el medio por el que se comunican es a través imágenes simbólicas determinados por el soñante. Si en la elaboración de los sueños interviene la creación de imágenes simbólicas del mismo modo que en la realización de una obra pictórica el autor se vale motivos iconológicos. En el primer caso, el proceso escapa al control de la persona y en el segundo caso, la obra puede planearse. De esta manera, los resultados de los dos procesos, la escena onírica y la obra, son susceptibles de ser interpretados por disciplinas como la psicología y la iconografía.

⁸⁹ Mircea, Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona. 1992, p. 19

⁹⁰ Citado por Cirlot Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 34.

Capítulo III

Aproximación iconológica a la serie de autorretratos “Sueños Velados”

“Las imágenes que reflejan los espejos están hechas con las mismas sustancias que los sueños y provocan los mismos efectos en el alma de los hombres...”

Platón⁹¹

3.1 Método de interpretación de la obra.

Lo onírico es el tema a explorar a través de estos autorretratos pictóricos los cuales se han conformado a partir de diversas imágenes extraídas de sueños personales. El objetivo en la tesis planteada es hacer un ejercicio aproximativo a la iconología que conforma la serie de autorretratos “Sueños Velados”, Sin embargo es probable que para otros perceptores pueda resultar una lectura diferente a esa propuesta. Si bien la intención es hacer un ejercicio descriptivo general de los elementos visuales de la obra, es de resaltar que en este proceso adquiere una importancia mayor la descripción iconológica de los motivos en dicho trabajo pictórico, aspecto que a lo largo de este capítulo se desarrolla.

Hacer una lectura explicativa de los componentes iconológicos del propio trabajo es una circunstancia muy comprometedor, máxime si el trabajo es producto de un período corto y se trata del género del autorretrato, puesto que se es parte del proceso mismo, ya que se corre el riesgo de hacer una descripción dirigida más a la intencionalidad como autora, que al objeto como imagen. Por lo tanto es necesario, determinar el método a aplicar, antes de hacer una propuesta de lectura iconológica a esta serie, para elaborarlo con base en un procedimiento puntual que permita justificar la presencia de los motivos iconológicos en relación a las asociaciones propuestas.

El método de interpretación de la imagen de Erwin Panofski propone el análisis iconográfico, es decir la descripción de las imágenes, historias o alegorías que contiene un cuadro, con la interpretación del significado intrínseco y los valores simbólicos, a partir de tres niveles de lectura interpretativa que son: Contenido temático natural o primario, Contenido secundario o convencional y Contenido intrínseco. Cabe señalar que este procedimiento resulta ser un método universal muy elaborado diseñado por el autor para examinar de manera rígida el arte del período renacentista que ha sido catalogado como uno de los periodos con la obra más codificada en la historia del arte. Sin embargo, las características de esta teoría interpretativa permiten su aplicación para hacer sólo un ejercicio aproximativo a cada lienzo del conjunto de autorretratos “Sueños Velados” como lo plantean los objetivos de esta investigación.

El método de Panofsky en su tercer nivel de lectura interpretativa, el contenido intrínseco, estudia la imagen en un espacio-tiempo determinados a partir del contexto cultural que rodean a

⁹¹ Azcarate, Patricio de, *Historia de...op. cit.*, p. 39.

la obra y al autor (sus nacionalidad, época, educación). En el caso específico de un autorretrato el aproximamiento iconológico hace necesario referirse al mundo particular del personaje otorgando sentido a su presencia en el trabajo y a la relación que este tiene con su realidad cultural.

La teoría de la interpretación es el trabajo en el cual Panofsky desarrolla el método para realizar el análisis Iconográfico de la obra de arte. En este procedimiento, el autor propone que desde el punto de vista formal los *objetos*, en una representación visual configurada por líneas, volúmenes y color, son los elementos que constituyen el mundo visual. Manifiesta que el *perceptor* identifica esta constitución automáticamente como objetos y las relaciones entre sus detalles, como acciones. En ese momento, el perceptor pasa de la *percepción formal* a la esfera del *contenido o significado*. Así el significado es percibido naturalmente y es fácil de comprender, Panofsky lo llama significado fáctico, “la experiencia práctica hace identificar ciertas formas visibles con objetos y el cambio en sus relaciones con acciones o acontecimientos”.⁹² Los objetos y acciones detectados por el espectador, le producen una reacción con ciertos matices psicológicos, los cuales recubren el contenido de las obras para darles un significado *expresivo*. Este se diferencia del significado fáctico (Formal), en que su percepción se da por empatía, la cual sustenta la relación sensible y familiar cotidiana entre los objetos y las acciones. Así, los significados fáctico y expresivo forman el grupo de *significados primario y natural*.

La interpretación de los hechos, las acciones y sus connotaciones expresivas en una obra requieren del conocimiento de las tradiciones culturales y de las costumbres particulares de una civilización determinada que le trasciende, aunque el creador de la obra puede ser o no consciente de los significados o acciones plasmados en su creación. En la interpretación existe un significado convencional, que se diferencia del primario o de lo natural en que es inteligible y no sensible y en que es aplicado conscientemente a la acción práctica en la obra, que lo transmite.

Las acciones y los hechos plasmados en la obra conforman una acción natural en el espacio y en el tiempo que pueden revelar al espectador con experiencia “todo lo que contribuye a conformar, esta puede estar condicionada por la pertenencia de esa persona al siglo XX con sus antecedentes sociales, nacionales y culturales”⁹³ Las acciones hablan de estados de ánimo o sentimientos y pueden revelar aspectos relacionados con el autor, su nacionalidad, su educación, su época histórica, así como su manera personal de ver las cosas y de reaccionar ante el mundo. “No puede hacerse un análisis de las acciones y las cualidades en una obra, sino coordinando las

⁹² Panofski, Erwin, *Estudios Sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 13.

⁹³ *Ibidem*, p.46.

acciones similares, interpretándolas con nuestra información general sobre la época, la nacionalidad, la clase y las tradiciones intelectuales"⁹⁴.

La obra muestra explícitamente las cualidades que le son inherentes de modo aislado y cualquier acción aislada a su vez, puede explicarse con base en estas cualidades este aspecto es en sí, el *significado intrínseco* o *contenido*. Este nivel en la lectura es la *esencia*, es el principio que unifica, sustenta y explica la manifestación *visible* y su significado *inteligible*, determina como lo visible toma forma. Los otros dos *significados primario o natural, secundario o convencional* corresponden al dominio del fenómeno. En la interpretación iconológica la manifestación *intrínseca* o *contenido* se sitúa por encima de las predisposiciones conscientes en la misma proporción que la significación expresiva se sitúa por debajo de esta esfera. Así entonces, podemos distinguir en la obra:

1.- El *contenido* (significación) *temático natural o primario*, el cual se divide en fáctico y expresivo.

Panofsky clasifica esta primera lectura como un análisis pseudoformal, es decir que describe los contenidos de la obra sin una formalidad establecida todavía, porque es pre-iconográfica. El contenido primario se divide en:

a) *Sentido fáctico*. Se refiere a la identificación de las formas puras, configuraciones de líneas, color, masas de materiales, que representan objetos naturales (humanos, animales, casas, plantas, instrumentos, etc.) Este es el contexto de las formas puras y de la percepción formal.

b) *Sentido expresivo*. Es la identificación de cualidades expresivas como gestos, posturas, actitudes, atmósferas y las relaciones entre los elementos, las acciones y los acontecimientos llamado el mundo de los motivos artísticos.

La enumeración de estos motivos se convierte en una descripción pre-iconográfica de la obra que para ser correcta ha de mantenerse en el límite del mundo de los motivos identificados por la experiencia práctica (reconocer el asunto), aun cuando se investigue acerca de una representación difícil de identificar para el analista. El principio controlador en esta etapa es la *Historia del estilo*. Que permite "*Identificar de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, objetos y acciones han sido expresados por formas*"⁹⁵

⁹⁴ Panofski, Erwin, *Estudios...*, op. cit., p. 17.

⁹⁵ *Ibídem*, p. 24.

2.- *El contenido temático secundario.* Esto en el terreno de lo inteligible. Es la relación de los motivos artísticos (entendidos como imágenes) y sus combinaciones (composiciones) con temas y conceptos. Los motivos reconocidos así como portadores de un significado secundario convencional que muestran las combinaciones de esas imágenes que este método de interpretación son llamadas historias o alegorías.

Abordar el contenido temático como opuesto a la forma es referirse a la esfera del contenido secundario o convencional, Panofsky plantea “hablar” del “asunto” en contraposición a la “forma”, alude principalmente a la esfera del asunto secundario o convencional del contenido de la obra, “el mundo de los temas y de los conceptos específicos que es opuesto al mundo de lo primario o natural y apreciable en la expresión de motivos artísticos que al narrarse se transforma en la Interpretación iconográfica”⁹⁶, y que se refiere a las historias y alegorías. El análisis iconográfico presupone una familiaridad con temas y conceptos tal como han sido transmitidos través de fuentes literarias, el principio controlador en esta etapa es la comprobación de la manera en la cual bajo diferentes condiciones históricas, temas y conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones.

3.- *El Significado intrínseco o contenido.* Constituye el mundo de los valores simbólicos. Se percibe al estudiar los supuestos que muestran actitudes básicas determinadas por una nación un período, una clase social, una creencia religiosa o una creencia filosófica y que son cualificados inconscientemente por el creador en la obra. Estos principios se manifiestan simultáneamente en métodos compositivos y en la significación iconográfica. La interpretación cuidadosa del significado intrínseco o contenido posibilita apreciar que los procedimientos técnicos de un país, una época o artista determinado son síntomas de la misma actitud básica que se encuentran en todas las cualidades específicas de un estilo.

Las formas puras, los motivos (Imágenes), las historias y las alegorías como manifestaciones de principios esenciales son interpretados como *valores simbólicos* cuando la obra es estudiada como un síntoma de algo más que se manifiesta así mismo, o como una variedad incontable de otros síntomas. Sus rasgos compositivos e iconográficos, interpretan el descubrimiento de esos valores simbólicos (a veces diferentes a lo que el autor quería expresar) plasmados por lo general, inconscientemente por el artista, son el objeto de la Iconografía en un sentido más profundo.

Panofsky diferencia entre las disciplinas Iconografía e Iconología. La *Iconografía* es un método descriptivo que clasifica las imágenes, da información sobre fecha y lugares de referencia y las compara haciendo un análisis que será la base para las posteriores interpretaciones. La *Iconología* es a su vez, es un método de interpretación en el que interviene el pensamiento y la

⁹⁶ Panofsky, Erwin, *El significado...*, op. cit., p. 48.

razón que procede de una síntesis, su requisito es el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías para una correcta interpretación Iconológica. Es un método de interpretación sintético más que analítico. Así como la identificación correcta de motivos es pre-requisito para un correcto análisis iconográfico en sentido estricto, el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es pre-requisito para una interpretación acertada y profunda.

En la interpretación de la *significación intrínseca o contenido* la cual trata los valores simbólicos, ha de ser corregida basándose en los síntomas culturales o símbolos en general, comprobando a partir del principio controlador en esta etapa *“la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos”*⁹⁷.

3.2 Objeto de aproximación.

Este inciso pretende hacer un ejercicio de aproximación iconológica a dos autorretratos de pintores significativos en la historia del arte, Marc Chagall y Remedios Varo, que contienen elementos con características oníricas en su conformación. El objetivo es describir los elementos iconológicos reconocibles que en la estructuración compositiva del cuadro no obedecen a las condiciones normativas de la realidad y son trascendidas para dar lugar a otro mundo con dimensiones, espaciales y temporales distintas, obedeciendo al contexto incoherente que se observa en el fenómeno onírico, aspecto del que el autor puede ser consciente o no. Para tales efectos se aplica la metodología de Erwin Panofsky. Aunque en el trabajo de estos artistas existen ciertas diferencias artísticas y contextuales, el acercamiento a la iconología de sus autorretratos pictóricos, permite apreciar de manera general considerables coincidencias en sus fuentes como la exploración de la fantasía, las referencias al mundo onírico, valorización simbólica y del mito, así como el manejo significativo del color.

3.2.1 Marc Chagall

Pintor y diseñador francés de origen ruso, catalogado por su inventiva surrealista, se le reconoce como uno de los pintores y artistas gráficos más relevantes del siglo XX. A su trabajo se le atribuyen características poéticas de una delicada fantasía que encuentran su repercusión en el subconsciente. Debido a los trabajos con los que ilustró obras literarias, a la utilización de símbolos religiosos y a los relatos del folklor, aunque pertenecientes a tradiciones culturales ajenas a la occidental, André Bretón expresó que con Chagall *“la metáfora hizo su entrada triunfal en la pintura moderna”*

⁹⁷ Panofsky, Erwin, Estudios..., op. cit., p. 24.

El hecho artístico nuevo y más importante consistía entonces en el Surrealismo, con su evocación de lo onírico, la valoración del símbolo y del mito que presentaban algunos rasgos afines con la personalidad de Chagall quien desde muy temprano mostró una marcada indiferencia ante lo lógico, para mezclar lo heterogéneo: recuerdos de infancia, sueños, paisajes urbanos de París, interiores, figuras de seres humanos y animales. Rechaza la fuerte dependencia del color a la forma, un rostro puede ser rojo, una vaca verde, en su obra los colores traspasan los límites de los objetos relacionándose entre sí, y de manera independiente de los motivos. Una vez que el pintor asume la trascendente “destrucción cubista del espacio tridimensional y su reconstrucción en el marco cuatridimensional del tiempo y la memoria...en los que se cruzan referencias al pasado y al presente”⁹⁸, los personajes en sus pinturas habitan un espacio con dimensiones alteradas, el que se confunden las dimensiones del tiempo, del primer plano y la profundidad. Por todo ello Chagall sería considerado más tarde por los surrealistas como uno de sus predecesores directos.

En sus obras pictóricas hace destacar con especial lirismo, su universo personal, para ello recurre a la fuerza de sus recuerdos, al símbolo, a los efectos emocionales del color y al manejo de las dimensiones del espacio y del tiempo. Entre sus cuantiosos autorretratos se encuentra “Autorretrato delante de crucifijo” (1947), probablemente el que posee más características oníricas en la estructuración de los elementos de la obra. Respecto a la composición de sus pinturas Chagall expresa acerca de la influencia del arte moderno en su propio concepto de lo artístico, que las consideraciones sobre las estructuraciones de su obra le eran secundarias.

“Para mí una pintura es una superficie plana cubierta con representaciones de objetos; pájaros, bestias o humanos, colocados en un orden particular en el que la lógica de lo ilustrativo anecdótico no tiene importancia alguna. La efectividad visual de la composición pintada está en primer lugar. Cualquier otra consideración es extra estructural”⁹⁹.

3.2.1.1 “Autorretrato delante de crucifijo” (1947) Marc Chagall.

1.- Contenido temático natural o primario.

Esta pintura al óleo sobre lienzo, mide 84 x 63 cm, realizada en 1947. En un primer acercamiento a este autorretrato se perciben manchas cromáticas predominantemente azules, rojas y amarillas en menor medida, así como tonos ocres y grises que configuran, la forma de un animal, tres figuras humanas, y una forma vegetal en una atmósfera de oscuridad. La composición está realizada con base en el contraste complementario azul-naranja y un contraste de saturación hacia el negro y amarillo. La línea se aprecia en el contorno de los motivos principales. Puede

⁹⁸ Gómez, Adolfo, *Marc Chagall*, Polígrafa, Barcelona, 1995, p. 3.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 6.

observarse la integración entre zonas pigmentadas, líneas, espacios y formas características en las realizaciones de Chagall, así se perciben objetos como una ventana, un reloj con manos a los lados, una tabla pequeña con un agujero, un cuadro sobre un soporte, un candelabro y una cruz.

Presenta los motivos de seres humanos, animales y objetos en un orden que no tiene relación con la lógica y en el que las fronteras del tiempo y del espacio se confunden como imágenes de una escena soñada. La figura de un hombre en posición de perfil con cabeza de caballo, de la cual surge la de una mujer. Los dos personajes miran al espectador. El Hombre se encuentra al frente del cuadro depositado en el caballete, lleva en la mano una paleta y pinceles. Pareciera que con su actitud nos invitara a penetrar en la otra dimensión de la pintura. En la parte superior se aprecia un reloj de péndulo marcando las tres, tiene dos brazos que parecen ser sus alas. Detrás de personaje se distinguen la ventana y una planta, alguna de sus ramas alcanzan a verse por detrás del caballete. La escena del cuadro deja ver a un hombre con los brazos abiertos en cruz con la cabeza y la mirada bajas. Una mujer lo abraza con una mano besándolo en la mejilla. En la parte superior, a la altura de la cabeza del crucificado hay un ave blanca de perfil mirando a la izquierda, Y por último, en la parte inferior se encuentra a sus pies un candelabro con cuatro velas. Todo ello en una atmósfera de penumbra.

2.- Contenido temático secundario o convencional.

En sus obras pictóricas Chagall hace destacar con especial lirismo, su universo personal, para ello recurre a la fuerza de sus recuerdos, al símbolo, a los efectos emocionales del color y al manejo de las dimensiones del espacio y del tiempo. Chagall estructura sus composiciones de manera que su contenido proyecte su mundo singular, con una exaltación visual que sugiere un territorio onírico en el que no son válidas las leyes de lo lógico y lo verdadero, con su trabajo da validez a la libertad, la creación y la fantasía. Es posible que en la escena de “Autorretrato delante de crucifijo” Chagall haya pintado las dos facetas que lo integran como ser humano y como ser espiritual, en correspondencia con el tiempo. En primera instancia se representa como pintor trabajando en su estudio. Un ser que se ha transformado en caballo y que es a la vez una mujer, para decir que se compone de dos identidades armónicas entre sí: la del caballo y la de la amante, quienes muestran en su fusión una relación amorosa. En posición de perfil, los dos miran al espectador. El pintor tiene en la mano una paleta y tres pinceles, en su tabla no hay colores. En la superficie inferior de esta escena, predominan los matices ocres y el negro que provocan la sensación de oscuridad, excepto en el área superior en azul claro, donde flota en su vuelo el reloj de péndulo, El amarillo brillante de su círculo no alcanza para iluminar la escena. Aunque hay presente una planta, esta carece de color.

El personaje con su actitud parece mostrar la escena que ha plasmado en el cuadro, en este punto se dónde se funden los espacios. Probablemente se representa en ella como ser espiritual determinado por su fe religiosa. En esta dimensión se aprecia la figura de Cristo crucificado, con la cabeza baja, tiene una expresión de dolor y sufrimiento. De su cabeza surge un ave blanca con las alas extendidas. A sus pies se encuentra el candelabro, símbolo protector religioso, con solo una de las cuatro velas encendidas, por lo que la escena es oscura y esa oscuridad se transmite a la escena mayor. A su lado derecho se encuentra una mujer que en un abrazo cauteloso lo besa en la mejilla para consolarlo. Su gesto es amoroso. Chagall la ha pintado como un espectro, con la piel blanca y vestido de novia.

Marc Chagal antepone a sus necesidades expresivas a la distribución de los elementos compositivos de manera rítmica armónica en busca producir determinadas emociones. Sucede lo mismo con la transformación de las figuras humanas y animales, con el manejo invertido de los planos en los escenarios y la aplicación psicológica del color. Es por ello que en sus composiciones

“los personajes de Chagall habitan espacios de trasmutación en los que se cruzan referencias al pasado y al presente y en los que se invierte la relación entre el cielo y la tierra...La horizontalidad del paisaje o la verticalidad del cuerpo humano, no son ya los principios rectores de una lógica espacial: los escenarios se superponen y los cuerpos sobrevuelan los paisajes, En las figuras las cabezas se separan de los troncos, los miembros se fragmentan y las vestiduras se quiebran en facetas”¹⁰⁰

En 1910 se establece con su estudio en “La Ruche” donde inicia amistad con la plana mayor de la vanguardia parisina, entre ellos los poetas Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire, y pintores como Chaim Soutine, Fernand Léger y Robert Delaunay. La Influencia de esta atmósfera vanguardista se advierte inmediatamente en pinturas como “Yo y la aldea” y “el poeta” (1911) que muestran la aplicación cromática Fauvista e innovaciones cubistas y órficas y el alejamiento al realismo de sus trabajos anteriores. Este fue el inicio a una larga experimentación en su trabajo pictórico que caracteriza sus creaciones posteriores Sin embargo, los acercamientos a otras escuelas artísticas fueron sólo puntos de partida para la expresión de su mundo interior, cuya poética se basa en los recuerdos de su vida en Rusia donde nació, sus tradiciones y religión a los que accede a través de su lirismo onírico que representa mágica y simbólicamente. En relación al manejo de la dimensión espacial en la composición de sus obras Chagal expresa:

“Sí en un cuadro corté la cabeza de una vaca para ponerla al revés, no lo hago para hacer literatura. Pretendo introducir en mi cuadro una conmoción física, siempre motivada por razones pictóricas; dicho en otras palabras: una cuarta dimensión. Por lo que a mí se refiere, que no se hable ya de cuentos, de fantasías, no me llaméis Chagall, el artista volador. Soy un pintor que es inconscientemente consciente.”

¹⁰⁰ Gómez, Adolfo, *Marc...*, op. cit., p. 3.

En “Autorretrato delante de crucifijo” (1947) pueden distinguirse dos planos la distribución de los motivos. En el primero, la figura del pintor en dirección oblicua sus dos cabezas están posicionadas al centro del cuadro, la atención se concentra en el rostro de caballo, enfatizado por su color rojo. El reloj también en colocación oblicua concede dinamismo y al posicionarse encontrarse en la parte superior, equilibra a la composición. En el plano izquierdo se observan los tres motivos, Cristo en la cruz, la novia, el candelabro abajo en posición vertical, el ave en el plano superior y el borde inferior del marco le dan horizontalidad al autorretrato. En la realización de esta obra, la línea es usada para definir bien las formas sobre los elementos principales, marcando un cierto aire primitivo relacionado con el acercamiento a la escuela de los *Fauves*.



Fig.39 “Autorretrato delante de crucifijo” (1947), Marc Chagall, Óleo sobre tela, 86 x 71cm. Colección Elia Chagall,

De modo que:

“Al mirar sus imágenes percibimos el manejo diestro de la línea, pletórica de calidades; el uso apropiado, del contraste del color, el diálogo entre los complementarios; la sutil relación entre las formas y el color y un uso singular del espacio como elemento que deja de ser soporte de las figuras para ser un componente esencial de la construcción y estructura del espacio plástico-visual-simbólico que breva de la fantasía onírica”¹⁰¹.

Puede apreciarse el conocimiento profundo que del color tuvo Chagall para aplicarlo y contrastar los puntos en los que el artista quiere hacer hincapié. Es muy probable que en esta pintura aplicará una armonía en la que interactúan de los tres colores complementarios para resaltar el carácter de cada matiz en un contexto oscurecido en el cual sobresale la presencia del color rojo predomina en la figura con su particular intensidad en el rostro, El color azul en la

¹⁰¹ <http://foro.artelista.com/ayuda-descripcion-obra-chagall-el-violinista-t8631.html>. (consulta 20 de mayo del 2011).

cabeza de la mujer establece una relación sutil con el tono claro al fondo. El amarillo del reloj, colocado sobre el fondo azul ocre, resalta su luminosidad. En la parte inferior del cuadro los colores pierden intensidad al ser oscurecidos intencionalmente para hablar de la tristeza que embargaba al artista.

3.- Significado intrínseco o contenido.

En medio del estallido de la primera guerra mundial, Chagall regresa a Vitebsk. En 1933 , los nazis destruyen algunos de sus cuadros acusándolo de “Judío” y de artista “degenerado”, en 1941 comienza la ofensiva alemana contra la Unión Soviética. Emprende el exilio a E.U. y a su tristeza se suma la de la muerte de su esposa Bella en 1944. En este período desarrolla una obra más íntima sin profundizar en incursiones experimentales, la alegría de su producción anterior deja paso a una pintura que muestra sus tragedias. En ella el artista parece internarse en un viaje introspectivo en el que busca a través de la realización de sus obras y en especial en el autorretrato que aquí se estudia, la búsqueda de sí mismo, elementos de su fantasía que sugiere un estado de ensoñación.

Esto lleva a pensar que en “Autorretrato delante de crucifijo” el artista haya pintado el dolor y la nostalgia de sus pérdidas, representando en su figura una metamorfosis en la que se fusiona con bella y a la identidad del caballo, para simbolizar su amor a los animales y a la mujer con la cual compartió su vida. El universo pictórico de Chagall se compone de metamorfosis en las que los animales cobran un especial protagonismo, su relación con los animales tiene un carácter parecido al que los seres humanos mantienen entre sí.

“...a menudo resulta imposible fijar la identidad de los distintos motivos iconológicos que aparecen en sus cuadros aunque este constante intercambio metamórfico afecta a todos los elementos que conforman las imágenes de sus cuadros...resulta especialmente llamativo en las representaciones de humanos y animales”¹⁰².

Las obras del período en que regresa a Vitebsk en 1914, entre los turbulentos sucesos bélicos que vive Europa, reflejan un marcado tono lúgubre, el pintor siente la necesidad de profundizar en sus raíces, en los fundamentos de su cultura, de su mundo privado y espiritual. En este universo la iconología de sus pinturas hacen referencia a temas del entorno rural que aluden a la cultura judía: los rabinos, los violinistas, el alfabeto hebreo, la estrella de David, los mártires y el Cristo en la cruz. Probablemente el Cristo del cuadro que ha pintado sea él mismo simbolizando el sacrificio del pueblo judío. En cuadros como “El mártir” (1940), “El alma de la ciudad” (1945), “Éxodo” (1952), y “Obsesión” (1943), Chagall pinta escenas protagonizadas por mártires, a Cristo en la cruz y otros símbolos protectores como el crucifijo y el candelabro que han perdido su poder

¹⁰² Gómez, Adolfo, Marc..., op. cit., p. 15.

protector. El Cristo pintado en su autorretrato se ve fusionado a un ave que emerge a su espalda con las alas extendidas. Acaso quiso sugerir su identificación con el ave, al sentirse preso por su condición de judío perseguido que al atreverse a alcanzar la libertad, enfrenta la desdicha de sus pérdidas. En la escena del cuadro “La caída de Ícaro” (1975), en la cual Chagall reinterpreta el mito griego en el que Ícaro se elabora unas alas de plumas con cera para escapar de su prisión en Creta, pagando con su vida la osadía de querer alcanzar el sol. Esta representación hace referencia a la idea de la metamorfosis, para simbolizar al hombre, que se convierte en pájaro, a la tragedia de su caída.

El artista sólo encontraba refugio en su fe religiosa, “La importancia que adquiere la imagen de Cristo en la iconología chagalliana es símbolo de la proyección universal de su pensamiento religioso”¹⁰³ esta idea se refuerza con la imagen de la novia que puede ser su esposa Bella, en otro de sus cuadros “El alma de la ciudad” (1945) representa a Bella con un vestido blanco de novia, como un fantasma que lo visita mientras el pinta la imagen de un crucificado para simbolizar su dolor. En la pintura de Marc Chagall la presencia de las ventanas es una constante con la que posiblemente el artista simbolice los ojos a través de los que se pueden ver el panorama mágico de la ciudad parisina y de su aldea originaria de Vitebsk.

“Durante estos años su obra se inspira más que nunca en el amor que siente por Bella y nuevos elementos empezarán a hacerse omnipresentes en obras como: *Las ventanas y la Tour Eiffel*, *Ida en la ventana*, *Los recién casados de la Tour Eiffel* y *París a través de mi ventana* son muestra de ello”¹⁰⁴.

Son los años plenos del surrealismo, del ensalzamiento de los procesos mentales, del desprecio del orden social y se proclama a viva voz la libertad del individuo. Las ventanas pueden significar el lugar por el que su espíritu escapa, se libera para volar hasta donde su imaginación lo lleve, estas referencias se observan en cuadros como “Autorretrato con siete dedos (1911)”, “Retrato de Vava” (1966), “La aparición” (1917), entre otras. En “Autorretrato delante de crucifijo” la ventana permanece cerrada lo cual quizá quiera señalar un ensimismamiento profundo. En sus pinturas el reloj aparece relacionado con el tiempo que vuela en los espacios, porque tiene sus propias alas.

El pintor para quien el secreto de los colores está en que le dan “vida” al alma, vida al cuadro, y son el “aura” de la magia, muestra sin embargo, en este autorretrato que en su tabla no hay colores, tal vez para decir que en ese momento en su mundo no hay vida. En esta obra, como maestro en el manejo del color, hace evidente su uso como estructura y elemento de composición, fundamentándose en las sensaciones que este transmite. Sus pinturas por un lado, son escenas coloridas, y por otro, casi monocromas, puesto que aplica el color para expresar

¹⁰³ Gómez, Adolfo, *Marc...*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁴ <http://www.literaberinto.com/pintura/marchagall.htm>. (consultado 2 jun. del 2011.)

metáforas, definir diversos tiempos narrativos, estados de ánimo o dividir diferentes escenas de un mismo cuadro o crear atmosferas de ensoñación. En palabras del pintor

“Algunas piezas permiten visualizar mejor el acento expresivo-simbólico del color y por comparación aprendemos que la escogencia de una paleta restringida nos comunica un incidente o acción, un estado de ánimo o una sensación dramática o conflictiva. El sentido afectivo de tintas y matices y su efecto psíquico en el espectador se hace sentir con intensidad”¹⁰⁵

3.2.2 Remedios Varo

La pintora Remedios Varo de origen español, es una artista que emerge entre los mejores surrealistas y es parte de los mejores artistas del siglo XX que se reafirma como pintora mexicana de talla internacional. En 1940 huye del horror de la guerra en Europa, encuentran asilo y consolidan su trabajo artístico en México. Su trabajo plástico ocupa un lugar privilegiado en la imaginación contemporánea con incesantes transformaciones y metamorfosis de objetos plantas en animales y seres humanos en sueños, en formas fantásticas, fórmulas científicas y preguntas que muestran el otro lado de la vida. En su arte, la pintora “se propone una y otra vez penetrar el misterio insondable del tiempo a lo largo de toda su obra, desde las fronteras visibles del espacio en un intento ensayo lúdico de participar conscientemente en el espacio infinito de las dimensiones”¹⁰⁶.

La educación y formación artística que tuvo en España se hace evidente en su trabajo, las experiencias como artista tanto en París, como en Barcelona precisaron los fundamentos teóricos que constituirían los elementos de su propuesta estética. Recurre a modelos europeos como su iconología de representaciones simbólicas creadas por artistas del renacimiento como fuentes de su imaginería, El Bosco Goya y el greco y de su fantasía la magia, la astrología, la alquimia y las ciencias ocultas. Se nutrió de la energía mística y el espíritu de lo fantástico profundamente arraigados en los pueblos indígenas de México, Bretón ya había encontrado que este era el país “ Surrealista, por excelencia donde se vive esa realidad surreal que encierra en su ser aún vestigios del mundo mágico... donde la leyenda, el mito y la magia cargados de simbolismo aún están vivos ¹⁰⁷”, donde encontró el espacio idóneo para moldear sus experiencias, con particulares circunstancias culturales que explican su devenir en el siglo XX.

¹⁰⁵ <http://www.artstudiomagazine.com/artes-plasticas/odisea-ilustrada-chagall.html>. (consultado 2 jun. del 2011)

¹⁰⁶ Ovalle, Ricardo, *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, Era, México, 1985, p13.

¹⁰⁷ Rodríguez, Ida, *El surrealismo...*, op. cit., p. 96.

El surrealismo permitió a Remedios Varo expresar el caudal imaginativo y emocional que llevaba dentro, abrir una puerta a la exploración de su propia subjetividad y convertirlos a ambos en la fuente creativa para plasmar sus fantasías oníricas y metáforas simbólicas. Remedios Varo expresa en sus pinturas su concepto de la vida a partir de una particular visión del cosmos y de la búsqueda incesante por encontrar un estado de contemplación espiritual absoluta, con una capacidad analítica que la lleva a observar y evidenciar lo oculto, su mundo interior e inconsciente, externándolo con imágenes plásticas de una manera consciente por medio de la pintura.

La fantasía y poesía y el color son inseparables en su creación explora, los trasmundos conscientemente, mediante los recursos formales con inventiva arquitectónica de fascinantes perspectivas, verticalidades, formas geométricas, alargamientos góticos, ritmos de arcos, columnas, pisos, árboles y ríos por medio del dibujo perfecto; la composición, las luces y transparencias de texturas y acabados a través de una gran riqueza imaginativa que hacen transparentes de los símbolos con una claridad que acentúa el misterio.

3.2.2.1 “La llamada” (1961) Remedios Varo.

La figura de esta pintura es considerada como un autorretrato introspectivo de la pintora, sugiere una reflexión sobre sí misma. No solo el arte plasma en sus imágenes a la naturaleza y a la vida, también estas imitan al arte, “cuando el artista se percibe y reproduce en la unidad esencial del universo, se representa en su interioridad ¿Autorretrato? La mayoría de los cuadros de Remedios lo son. Es todos y cada uno de esos buscadores, cada uno de esos viajeros, de esos oficientes¹⁰⁸”. Si una de las funciones que se pretenden a partir del autorretrato es el conocimiento de sí mismo, y una de las funciones que cumple el sueño es el conocimiento de sí mismo, cabría preguntarse si “Remedios fue ante todo una buscadora de la “piedra filosofal”, del conocimiento de sí misma y el cosmos, antes que miembro de los surrealistas”¹⁰⁹. En el simbolismo medieval, la piedra filosofal es símbolo preeminente de la totalidad del ser.

1.- Contenido temático natural o primario.

Esta pintura al óleo sobre Masonite, tiene las medidas 100 x 68 cm., fue realizada en 1961. En una primera lectura en este autorretrato se perciben manchas cromáticas predominantemente ocre y anaranjadas en menor dimensión que configuran figuras humanas, paredes con orificios y un fondo con astros. La línea define los contornos de los motivos principales en una atmósfera de misterio. Puede observarse la integración entre los motivos, el espacio, las formas y el color, para

¹⁰⁸ Ovalle, Ricardo, *Remedios...*, op. cit., pag. 93.

¹⁰⁹ Ibídem, p 26.

dejar percibir una figura central femenina resplandeciente, además de cuatro figuras de mujer y cuatro de hombres. Las figuras humanas laterales son rígidas, están incrustadas en los muros que rodean el espacio y de estas paredes se están desprendiendo. La figura femenina al centro conformada con líneas curvas suaves la hacen verse más ligera. Su vestuario pareciera hacerla flotar, toda ella resplandece. Lleva una lamparita en la mano y en actitud silenciosa camina hacia la escalera dónde hay otra mujer somnolienta saliendo de la puerta. Al fondo, en la parte superior, hay cuatro astros prendidos al cielo. El más grande y cercano parece verter su luz en el cabello de la mujer.

2.- Contenido temático secundario o convencional.

Pareciera que en este autorretrato Varo hiciera la narración de una escena onírica en la que el personaje femenino principal hace un recorrido para encontrarse con una mujer que la ha convocado y la espera en un portal al final. Para llegar a ella, entra por una puerta, atraviesa un patio cercado por muros y se dirige hacia la escalera de donde proviene la voz que la llama. Es de noche y todo está oscuro, por lo que lleva una lámpara en la mano para iluminarse, pero se sorprende al ver que de ella misma sale la luz que le guía. Tres astros dominan la oscuridad del cielo nocturno uno de ellos ha depositado su halo de luz en la punta de su cabello y distribuye la energía a lo largo del cuerpo. La mujer ha dejado atrás la puerta por donde entró, atraviesa una especie de patio delimitado por paredes con portales y ventanas, de las que surgen entes atraídos por la luz. Pareciera que duermen un largo sueño en la profunda oscuridad, algunos ya se han desprendido y van, atraídos por la irradiación del personaje, a su encuentro.



Fig. 40 Remedios Varo "La llamada", (1961), óleo sobre masonite, 100 x 68 cm. Museo Nacional de Mujeres Artistas en Washington, E.U.

Su proceso de formación profesional artístico, tuvo una decisiva preparación en la que las clases de historia del arte le brindaron un caudal de distintas y variadas cosmovisiones sobre el universo del hombre, así mismo se vio interesada en la tradición de maestros antiguos, en pintores

flamencos e italianos. Remedios se sintió identificada con las representaciones simbólicas del Renacimiento, las imágenes de su trabajo se derivan, seguramente del arte de la edad media y del renacimiento temprano, en las que se advierten similitudes entre “El San Jerónimo en su estudio” (1420) de Antonello de Messina y “Armonía” (1956), y entre “La primavera” (1482) de Sandro Botticelli, con encuentro (1962), por ejemplo, seguramente de los cuales adopta su estilo pictórico con figuras alargadas, y los colores oscuros, contrastantes. Entre sus principales influencias están el Bosco, Goya, el greco y Valdés Leal.

“La llamada” es una representación figurativa que fue conformada en un formato rectangular, en su posición vertical. En esta composición la tridimensionalidad está lograda con la aplicación de la perspectiva que posiciona al centro a la mujer en postura erguida, posiblemente para relacionarla con la idea de verticalidad que indica evolución, en franca oposición a la tendencia horizontal del entorno y en busca del sentido del equilibrio. Puede apreciarse una distribución predominantemente vertical en la posición de los motivos iconológicos de figuras humanas que parecen estatuas.

El personaje principal, la mujer, posicionado al centro divide el formato en dos planos, el de la derecha y el de la izquierda. El plano derecho cobra mayor importancia por la figura femenina esperando parada en el portal. El plano izquierdo equilibra el peso compositivo con un mayor número de figuras incrustadas en los muros acentuando en esta área el contraste luminoso. En el espacio inferior del lienzo, la escalera en posición diagonal con las líneas perpendiculares que surgen de los escalones, rompen la dominante vertical y conceden armonía a la composición. De la misma manera, En el espacio de la parte superior, el cielo, está delimitado por un polígono conformado por los límites de los muros para conferir equilibrio visual. Quizá Varo pretende provocar una lectura circular de los elementos en el cuadro indicándola con la posición del pie dirigiéndose a la escalera. En este cuadro puede observarse la estructuración de un sistema cosmogónico propio en las pinturas de la artista, en este pueden advertirse diversos planos. En el primero, la mujer del portal, en el siguiente, el personaje deslumbrante de la mujer y en el siguiente, las paredes que la rodean, y en último plano el cielo donde están depositados los cuatro astros.

La mujer se convierte en el centro de atención con mayor peso visual en este autorretrato gracias a su posición coincidente con el eje vertical y a la luminosidad color anaranjado brillante en un contexto oscuro. Ello responde a un esquema de concordancia cromática subjetiva que eligió Varo para expresar el sentido de esta escena onírica, Esta aplicación está fundamentada en los dos colores considerados como los más cálidos y más brillantes: el amarillo y el anaranjado, así como los valores tonales que de ellos se derivan.

3.- Significado intrínseco o contenido.

Entre las corrientes importantes que configuraron el pensamiento en la época de Remedios Varo está el estudio de del inconsciente por parte de Sigmund Freud y de la psicología trascendental, el origen del mito y los símbolos por Carl Jung, a los que no quiso ser ajena. En París, frecuentó a la bohemia vanguardista, ahí probó la libertad y entró en contacto con un mundo más sofisticado que le permitiría cumplir con sus expectativas artísticas. Quizá entonces, cambió de fondo su manera de concebir el arte y de vislumbrar el rol creativo al que podía aspirar como una mujer artista, “Para revelar todo lo que mantenía oculto, con una amplia licencia para desatar todo lo que llevaba dentro, para explorar su propia subjetividad, el mundo onírico, de convertir sus instinto femeninos en una verdad estética”¹¹⁰.

Durante el período en que Remedios Varo hizo este cuadro, se encontraba en uno de sus momentos de mayor producción artística y completamente sumergida en el estilo de la corriente Surrealista, la cual es iniciada por André Bretón, en París, hacia 1927. Entre sus postulados manejó la idea de manifestar lo más profundo de la mente humana, sin control alguno y plasmar dichas ideas a partir de formas abstractas, figurativas y simbólicas para representar el contenido de los sueños, del subconsciente y del espíritu, para llegar a comprender al hombre en su totalidad a través de la fantasía.

“Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control y tiene todas las posibilidades de traducirse la emoción más profunda del ser, emoción no apta para proyectarse en el marco del mundo real y que en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y los mitos”¹¹¹.

“La llamada” puede considerarse una escena onírica en la cual la situación planteada por los elementos iconográficos no obedece a la realidad. La escena que rodea a la mujer está coloreada por amarillos apagados que se relacionan con la mentira, la duda. Seguramente la autora pretendió mostrar un viaje introspectivo en el que la conciencia de su ser, se relaciona con la inconsciencia guiándose por la intuición. La mujer, el personaje principal, ha sido caracterizada a detalle con facciones definidas, ropaje y luz propios, representa a su parte consciente que acude a un llamado de su interior. Se identifica por el color anaranjado, con referentes de potencia, energía, vitalidad, potencia, placer, etc. Ella todavía no tiene claro que la llama, sabe por intuición que debe ir al encuentro de esos impulsos y ha tomado la decisión de responder, aunque no sabe con qué se va a encontrar en su camino y qué va a descubrir al final. Por ello lleva una lámpara para iluminarse. De igual modo.

“Los personajes de Remedios Varo brillan porque son portadores de su propia luz de la verdad, capaces de revertir los efectos de un presagio o escapar de las prisiones que limitan su

¹¹⁰ Ovalle, Ricardo, *Remedios...*, op. cit., p. 50-51.

¹¹¹ Castells, Isabel, *Remedios Varo, Cartas, sueños y otros textos*. Era, 1964. P. 16.

creatividad y autonomía, sus cuadros son receptores del más allá, y los espectros del pasado comúnmente los visitan”¹¹².

El recorrido que realiza es interior, ello es representado por los muros que delimitan el camino que le lleva hasta las escaleras y los tonos oscuros. Los viajes o recorridos a lugares oscuros simbolizan la necesidad de realización la “larga y fatigosa búsqueda del autodesarrollo, de la autorrealización personal, que con frecuencia el inconsciente los simboliza con pasillos, en los que la oscuridad es la representación del inconsciente, de las posibilidades desconocidas que posee el soñante”¹¹³. Seguramente los seres que surgen de las paredes representan otras dimensiones o aspectos de la personalidad hasta antes desconocidos por la mujer, por ello parecen dormidos, sin identidad y sin posibilidades de comunicarse, cualidades que tratan de ir a su encuentro, sus potencialidades, naturaleza e instinto, su poderes emotivo y físico. Querer encontrarlos conscientemente, significa un paso decisivo en el camino. Como en muchos de sus cuadros los astros se hacen presentes. Aquí son seres que observan desde la magnificencia de la altura celeste, uno de ellos se ha prendido del cabello de la mujer conectado a su cabeza, parece una llama de fuego y puede ser que represente la luz del conocimiento. Generalmente la cabeza se asocia con el alma y con la inteligencia, la estrella con el fulgor en la oscuridad, el fuego y la llama, con el calor, el amor y pasión, cualidades del corazón, encontradas dondequiera que existen seres humanos. Varo prefiere explicar el mundo y sus fenómenos astrales evitando todos los procesos racionales basados en la astronomía, para ofrecer a cambio una explicación poética y lúcida con su propio orden y su propia lógica.

Posiblemente la mujer que la espera debajo del portal y a la que hay que acceder subiendo la escalera es la misma Remedios. Varo sabía que por medio de los sueños se puede tener acceso al conocimiento de los aspectos de la personalidad, lo que Jung llamó percepción de la sombra, La parte inconsciente de la personalidad, que aparece en los sueños como una persona y que no es la totalidad del inconsciente. La sombra representa cualidades y atributos poco conocidos por el individuo, en los mitos y en los sueños aparece como una persona del mismo sexo que el soñante.

3.3 Una Aproximación iconológica a la serie de autorretratos “Sueños velados”.

El autorretrato es el género que despierta mi interés porque responde a mis inquietudes por la exploración introspectiva, desde mi punto de vista mirarse al espejo para realizar una autorrepresentación implica un cuestionamiento propio que puede ser tan superficial o tan profundo como lo planteen las necesidades del creador, además de que las características propias del autorretrato pictórico facilitan el tratamiento de temas variados. Aunque desde mi cursamiento preuniversitario los dibujo de manera espaciada, es hasta que ingreso a la maestría en Artes Visuales que los pinto de manera formal. Por otro lado el tema de los sueños ha estado

¹¹² Ovalle, Ricardo, *Remedios...*, op. cit., p 72.

¹¹³ Jung, Carl, *El hombre y...*, op. cit., p. 170.

presente a lo largo de mi vida y de ellos llevo un registro hace tiempo sin más propósito que el de recuperarlos como un testimonio. A pesar de los prejuicios generales en torno suyo, al ingresar a la Escuela de San Carlos, decidí iniciar el estudio de este tema sistemáticamente y elegirlos como tema pictórico. A ello obedece la realización de esta serie con las pretensiones de apreciar la importancia del autorretrato para el pintor y rescatar la posibilidad de expresar elementos oníricos a través de este género. Como es sabido, en los episodios oníricos la percepción del tiempo se confunde, y la lógica de la realidad se trastorna, éstos se comunican por medio de un lenguaje de imágenes que aparentemente es caótico pero que posee un sentido simbólico. A pesar de que esta obra no es resultado de un proceso propiamente profesional, el acercamiento a la comprensión de su iconología es posible a partir del método de Erwin Panofsky.

3.3.1 Objeto de estudio.

En este inciso se hace una aproximación iconológica a cinco autorretratos de la serie elaborada a lo largo de mis estudios de la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, los cuales abordan el tema de lo onírico. La realización de estos trabajos tiene como antecedentes dibujos hechos a lápiz, gises al pastel y guaché. Los cuadros pintados en tela se trabajaron en las técnicas de óleo y acrílico. Cada uno de estos trabajos fue elegido por criterios distintos. El primero "Autorretrato con gato" (2003) en técnica acrílica, por ser el primero de este conjunto que pinté con la ayuda de un espejo directamente en la tela. El segundo "Autorretrato con flores" (2003), al igual que el cuarto "Sueño 604" (2004) los dos en técnica acrílica, por relacionarse con la experiencia compositiva de expresar una escena en torno al motivo retratado. El tercer Autorretrato "Árbol de vida" (2004) y el último, "Luna líquida" (2004) realizados en óleo sobre tela, tienen la intención de plasmar la síntesis de una escena onírica.

Todos los autorretratos fueron pintados y corregidos concisamente en la tela con la ayuda de uno o dos espejos. En dos de ellos se plasmaron episodios oníricos personales, aquellos que han sido los más recurrentes, escenas de las que existe, hace mucho tiempo un registro particular escrito. En el resto, aquellas imágenes que se refieren a los fragmentos de un sueño, no exactamente toda la escena y que vienen a la mente apareciendo de manera intermitente durante mucho tiempo.

Los sueños, el tema de estos autorretratos, han estado presentes a lo largo de mi vida y la inquietud por conocer su sentido y procedencia me acercó a su estudio. Ellos han formado también, parte del desarrollo de la humanidad a la cual ha fascinado desde la antigüedad. En la mayoría de las civilizaciones fueron considerados importante fuente de conocimiento. En Babilonia por ejemplo, se tenía la creencia de que los sueños positivos eran enviados por los

dioses y los negativos por los demonios. En Asiria, se pensaba su contenido eran presagios, puesto que las pesadillas advertían. Posteriormente, los egipcios establecieron directrices para su interpretación e influyeron de modo determinante en numerosas civilizaciones posteriores, para ellos los sueños podían interpretarse al buscar el parecido entre las palabras de objeto soñado como un juego de opuestos, un sueño feliz, auguraba infelicidad. Los griegos los utilizaron como terapia para curar enfermedades consideraban que el orígenes de los sueños no se encontraban en los dioses, sino en el interior de cada persona. Aristóteles afirmaba que “si los sueños fueran mensajes divinos, sólo serían enviados a las personas sabias, capaces de hacer un buen uso de ellos”.¹¹⁴ En el siglo II a.C. el sofista romano Artemidoro estableció como teoría que “los acontecimientos que soñamos debían verse como la prolongación de nuestras actividades diarias”¹¹⁵, por ello, en los períodos siguientes sus obras fueron básicas.

En los primeros siglos de cristianismo se manejaba que dios se revelaba a través de los episodios oníricos. Posteriormente la iglesia se erigía como única depositaria de los mensajes divinos. Pensadores de esa época como Sto. Tomas de Aquino sugería hacer caso omiso de ellos, por el contrario, Martín Lutero afirmaba que la actividad onírica nos muestra nuestros pecados. Diccionarios acerca de los sueños basados en los sistemas de Artemidoro llegaron a muchas personas con el invento de la Imprenta. Como consecuencia se desprecia su contenido durante unos siglos. La falta de un método científico no fue obstáculo para que cada persona hiciera sus propias interpretaciones. Los eventos oníricos despertaron el interés en filósofos como Johann Fichte (1762- 1814), filósofo idealista alemán de gran importancia en la historia del pensamiento occidental.

3.3.2 “Autorretrato con gato” (2003).

1.- Contenido temático natural o primario

Es una pintura realizada en acrílico sobre tela en el año 2003, con las medidas 60 x 40. Es la primera de la serie realizada en tela sobre bastidor. Se trata de una representación de carácter figurativo. Si bien, el género del autorretrato se convierte en este caso, en un medio para hacer un estudio del propio ser y de determinados estados de consciencia, la idea al pintar este cuadro, responde a la creación espontánea de la propia imagen, con la pretensión de acentuar mis rasgos físicos y representar más que estados emocionales, mi mundo onírico. La figura femenina que se aprecia desnuda hasta el pecho con el pelo recogido atrás en posición frontal, con la mirada directa al espectador en actitud abierta, sus ojos son más grandes de lo que normal y el cuello se aprecia tenso y ancho. En un gesto afectivo, lleva en el brazo un gato que en su posición de perfil

¹¹⁴ Clarke, Martha, *Diccionario...*, op. cit., p. 17.

¹¹⁵ Siruela, Jacobo, *El mundo bajo los Párpados*, Atlanta, Jirona, 2010, p. 30.

mira al frente. Los dos motivos se encuentran envueltos en una atmósfera celeste dividida en día y noche. A la altura de la cabeza de la mujer se observa una estrella.

2.- Contenido temático secundario o convencional.

Este autorretrato es una escena que narra en su episodio la relación afectiva entre una mujer y un gato en el espacio abierto en el que se percibe la claridad del cielo por un lado y la oscuridad por el otro de manera simultánea. A lo lejos, en la noche descubre una luz desplazándose despacio, ascendiendo como una estrella fugaz. La composición de "Autorretrato con gato" tiene un formato rectangular en posición vertical y en su carácter informal presenta un balance asimétrico. "En su estructura, el rectángulo obedece a las líneas rectas horizontales y verticales que se alargan dependiendo de su posición. Su centro de atención esta acentuado por la unión de los cruces simétricos"¹¹⁶. Estructuralmente en este autorretrato interactúan sus elementos generando tres planos de profundidad: el primero con la figura del gato al frente, el segundo, la mujer en el centro del cuadro y la estrella fugaz de proporción menor que destaca suspendida en el cielo en un tercer término.

En la configuración de esta composición puede apreciarse el efecto gravitatorio hacia debajo de los tres motivos obedecen a una distribución de lectura vertical y un cuarto elemento, la línea diagonal divide transversalmente al rectángulo equilibrando el conjunto del esquema. Al centro se observa la figura humana que concentra en el rostro el foco de atención. Se puede decir que el centro de atención en una composición visual es aquel "que actúa como un foco del que irradian las fuerzas distribuyéndose alrededor"¹¹⁷. La mujer por su posición, marca explícitamente su eje vertical, adquiriendo una preponderancia que a los otros motivos les es menor. En el plano izquierdo se observa el gato En el plano derecho a la altura del ángulo superior se observa la estrella fugaz en el cielo, apuntando hacia arriba en una relación directa con la línea diagonal que rompe la verticalidad de la configuración equilibrándola. Cada uno de los elementos posee diversas propiedades que le ayudan a oponerse a la atracción gravitatoria intrínseca del rectángulo, La figura femenina asienta su peso gravitacional en el borde inferior y aunque en menor medida, el borde superior atrae para sí la cabeza. El Gato debe su peso visual a la dimensión de su gran mancha oscura que contrasta con la luminosidad del cuerpo humano, de este modo recibe el tirón de atracción por los bordes izquierdo e inferior, en mayor medida. La estrella a pesar de su pequeña dimensión gana atracción visual gracias a su cercanía al centro del plano y a su contraste luminoso contra el cielo oscuro. El fondo adquiere sentido visual por su división diagonal.

¹¹⁶ Arnheim, Rudolf, *El poder del Centro*, Alianza editorial, Madrid, 1984. p.69.

¹¹⁷ ibídem, p.18.

La aplicación cromática establece un contraste claro oscuro con la intervención de la mezcla del color sepia con el blanco y el negro que hace posible variar indefiniblemente la expresión de la concordancia debido a sus modificaciones de valor. La intención en este lienzo es, que el carácter de este color no pierda su fuerza expresiva de modo que “cuando un color está delimitado por trazos negros o blancos, su carácter particular se pone más en relieve”¹¹⁸. El motivo femenino gana atracción visual por su configuración volumétrica en valores tonales y El gato, aunque tiene menor dimensión, adquiere peso por el contraste de su mancha que se torna más oscura contra la luminosidad del fondo y del cuerpo humano. En lo que concierne a la estrella su peso visual se determina por su posición en relación con la línea divisoria en el cielo y por el contraste cuantitativo en relación con el tamaño de la mancha sepia profundo que resalta la brillantez de su tono. El fondo celeste atrae para sí atención gracias a la línea diagonal que divide al plano en un contraste tonal polar, de máxima claridad y máxima oscuridad.



"Autorretrato con gato". Acrílico, 60 x 40cm., 2003. Autora: Rocío García.

3.- Significado intrínseco o contenido (Interpretación iconográfica).

Cada uno de los motivos iconológicos que estructuran este autorretrato, posee asociaciones se han transformado a lo largo del tiempo aunque de manera general persiste la idea original. El desnudo se deriva del concepto que “en el simbolismo cristiano de la edad media diferenciaba el desnudo virtuoso del lujurioso, el primero habla de la inocencia y la pureza y el segundo de la vanidad y exhibicionismo”¹¹⁹. El desnudo por tanto siempre tendrá un sentido ambivalente. Relacionado con la primera excepción, presenta un estado paradisiaco, natural o inocente; el nacimiento, la creación y la resurrección. En su significación onírica, el desnudo se asocia con deseos de “liberarse de ataduras y con la necesidad de una superación en los aspectos

¹¹⁸ Itten, Johannes, *El Arte del Color*, Noriega, Limusa, México, 1994, p.34.

¹¹⁹ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 169.

moral y espiritual”¹²⁰, tradicionalmente se cree que si una persona al soñarse desvestida siente vergüenza, es que rechaza su propio cuerpo. En nuestro entorno cultural actual, la idea general que tenemos las personas acerca del desnudo, es que representa exhibicionismo. El cuerpo en nuestra sociedad de consumo sólo puede exhibirse si obedece al canon de belleza, se convierte en una mercancía. Por otro lado “estar desnudo” es tener una condición débil, estar expuesto a peligros o despojarse de prejuicios. En este lienzo la idea es decir que cuando se sueña, se está desnudo.

El gato es un animal doméstico, muy común en la mayoría de los hogares. En la cultura egipcia fue asociado con la luna, se relaciona también con el cielo, pues se cree que existe antes que el hombre además de ser eterno, su saber que no se extingue “hasta el punto de evocar el sentido de lo sagrado y conducir a un poder que trasciende al hombre”¹²¹, por ello se relaciona con la hechicería y la brujería. Hasta nuestros días el gato, por ser un animal noctámbulo se le relaciona con la noche, con el mundo femenino, con sus instintos y sus misterios; Se le considera un animal ágil, discreto y misterioso. Si es negro, se asocia a las tinieblas, a la muerte y a la mala suerte. Actualmente en nuestro entorno, por nuestra dinámica de vida las personas hemos perdido contacto con nuestros instintos. El gato puede representar la parte instintiva del personaje, los aspectos femeninos y desconocidos.

En la ciudad del Distrito Federal en la que vivo, caracterizada por la contaminación es muy difícil distinguir el manto estrellado o fenómenos astronómicos como la lluvia de estrellas o el paso de un cometa, así como la caída de fragmentos que al hacer contacto con la atmósfera se aprecian surcando el cielo con su cola de fuego. No por ello dejan de inquietar provocando asociaciones encontradas. Así, las estrellas han sido consideradas fulgor en la oscuridad. Son “un símbolo que representa el espíritu, en su representación gráfica llameante, luminosa, es el centro, la fuerza del universo en expansión, elevación hacia el principio”¹²². En la cosmovisión cristiana las estrellas son atributo de todas las reinas del cielo que a menudo se presentan coronadas de estrellas, a la virgen María la coronan las estrellas por ser reinas del cielo. Representan la presencia de la divinidad, la supremacía de lo eterno e imperecedero, el logro más alto, son un mensajero angélico de dios, la esperanza por su brillo en la oscuridad, los ojos de la noche, el símbolo de *Venus* como lucero del alba y de la tarde. La estrella polar central del firmamento, es una puerta del cielo durante la noche. Para la cultura azteca es el lucero del alba, el sol es una estrella con el poder ascendente masculino y espiritual durante el día, que desciende por la tarde.

¹²⁰ Clarke, Martha, *Diccionario...*, op. cit., p. 82.

¹²¹ *Ibidem*, p. 8.

¹²² Alonso, J. Felipe. *Diccionario de las Ciencias Ocultas*. ESPASA, Calpe. Madrid, 1999, p. 310.

De manera general la estrella fugaz se asocia a la sabiduría del alma, al deseo de encontrar una puerta abierta, una luz en la oscuridad, a la cruzada de los seres por la existencia. En su representación onírica “una estrella fugaz que cae es una aspiración que no se realiza, si es ascendente, se refiere a las aspiraciones altruistas del soñante”¹²³. En mi contexto cultural, ver una estrella fugaz es un evento extraordinario relaciona con las más altas aspiraciones que se aprovecha para formular deseos que se espera se cumplan.

3.3.3 “Autorretrato con flores” (2003).

1.- Contenido temático natural o primario.

Es una pintura realizada en acrílico sobre tela en el año 2003, con las medidas 60 x 40 con un formato rectangular en posición horizontal. Se trata de una representación de carácter figurativo. Esta composición informal presenta un balance asimétrico. Se configura con líneas y manchas a pincel con valores tonales que conforma los motivos de una figura humana, una vegetal, un astro y los elementos agua y el cielo. En la tela puede verse a una mujer en posición de tres cuartos de perfil, en actitud serena con la mirada posada en el cielo. Ella está sumergida en el mar con el agua hasta el pecho con el pelo largo color rojo en el que cuelgan ramas con flores rojas. El agua a su alrededor se encuentra en movimiento, un caracol flota muy cerca del personaje. Toda la atmósfera de la escena está teñida con la luz amarilla de la luna.

2.- Significado secundario o convencional.

De manera general “los formatos horizontales acentúan y refuerzan la interacción entre sus elementos”¹²⁴. Estructuralmente en este autorretrato interactúan sus elementos a partir de tres planos: en el primero, la figura de la mujer, en segundo el agua con el caracol, la luna en tercer plano suspendida en el cielo. En la configuración de esta composición puede apreciarse el efecto gravitatorio hacia abajo. Los motivos obedecen a una distribución triangular de lectura interrumpida por la línea de horizonte. En el plano izquierdo la figura femenina que con su posición vertical marca explícitamente su eje, adquiriendo una preponderancia que a los otros motivos les es menor. En el plano derecho son observables en el área superior la luna y en la inferior un caracol. La línea de horizonte confiere un carácter dinámico a esta estructura compositiva por su posición horizontal aportando equilibrio visual. Esta divide aproximadamente

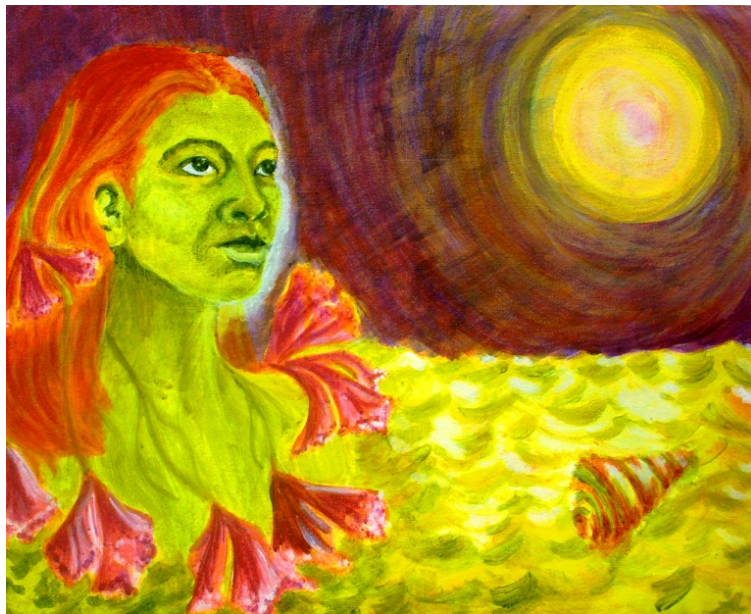
¹²³ Alonso, J. Felipe. *Diccionario...*, op. Cit., p. 89.

¹²⁴ Arnheim, Rudolf, *El poder...*, op. cit., p. 45.

en dos partes el rectángulo atravesando el cuadro de manera horizontal estableciendo una conexión visual entre la mujer y el caracol. La mitad inferior del lienzo, ocupada por agua, la mitad superior por el cielo como fondo generan un contraste luminoso en el cual están dispuestos los motivos restantes con su peso particular en una relación mutua en la que se repelen y atraen.

Por su contorno rectangular del lienzo se comporta como un plano dinámico con su particular poder del centro, además del respectivo peso visual de cada uno de los motivos. En este, la figura de la mujer se ve atraída por el borde superior, adquiriendo en mayor medida el peso visual debido a su gran tamaño y su posición vertical. Las flores que cuelgan de su cabello y por el cuello deben su importancia visual a la intensidad de su color rojo y por su cercanía al borde inferior del cual reciben un tirón.

La luna adquiere importancia visual gracias a su forma circular, a su tamaño, segundo en proporción, y al color amarillo intenso que contrasta con el fondo rojo violeta oscuro y se ve atraída a su vez, hacia los bordes superior y derecho. El peso visual del caracol de tamaño menor, se ve compensado por el espacio que le rodea, por su color rojo intenso rodeado por el color amarillo del agua, éste es atraído por los bordes derecho e inferior.



Rocío García. "Autorretrato Sueño con flores" (2003), Acrílico sobre tela.

El autorretrato "Sueño con flores" está resuelto Esta composición está dominada con el contraste de color. Es decir el rojo, azul y amarillo, se confrontan en distintas saturaciones y combinaciones que remarcan un contraste de extensión. En este caso, ha de distinguirse el predominio cuantitativo y luminoso del amarillo en la figura humana, matizado con rojo en el agua y la luna y en el cabello de la mujer. En esta relación cuantitativa, el color azul profundo matizado con rojo en el cielo, le sigue en proporción, el color rojo matizado con amarillo en menor proporción pero en mayor intensidad que se aprecia en el cabello. El otro componente es el rojo en las flores y en el caracol que cobran intensidad en relación con los matices amarillos y rojo violeta del fondo. Este esquema cromático permite valorar la fuerza y el poder característico que adquiere cada matiz al interactuar con los demás.

3.- Significado intrínseco o contenido.

En la década de los 80 me sentí atraída al trabajo literario de Gabriel García Márquez, sus novelas (Cien Años de Soledad, La Hojarasca, El amor en Tiempos del Cólera...) y a los cuentos de García Rulfo y Jorge Luis Borges, obras a las que constantemente acudo. Durante el primer semestre de la Maestría en Artes Visuales, realicé estudios sobre la obra de Mujeres Artistas pintoras, en particular Leonora Carrington y Frida Kahlo de las cuales especialmente sus autorretratos llamaron mi atención. En este periodo, dentro de mi labor docente desarrollé la ponencia “La fantasía inconsciente en la creatividad pictórica” lo cual me acercó a la pintura de Hieronymus Bosch y Peter Bruegel, entre otros.

Aunque a los colores se les atribuyen ciertas asociaciones que obedecen a un entorno cultural y momento histórico determinados, poseen significados generales, nuestro país se caracteriza por su expresión llena de colorido. De modo que “las simbolizaciones del color tienen un origen cultural derivado de su naturaleza y se convierten en un fenómeno psicológico que produce determinadas sensaciones, por lo que hombre ha dotado de ciertas asociaciones al color”¹²⁵ para crear con él un lenguaje. Johannes Itten presupone que los esquemas cromáticos resuelto en concordancias subjetivas, pueden ser un medio para deducir el carácter, la manera de pensar y los sentimientos del autor. En este punto se presentan de manera general los significados que más se acercan con al sentido de la composición “Autorretrato con flores”. El amarillo es considerado el más luminoso de los colores, asociado con la luz solar, la claridad, atracción, la cercanía, la fuerza y sinónimo de dominación. Matizado con rojo, se relaciona con la potencia y el placer, en sus tonalidades naranja oscuro, con la estación otoñal, “la fuerza y el deleite, la confianza, madurez y dignidad. Los matices anaranjados son mezcla de dos colores por ello expresan transición”¹²⁶.

Entre los motivos iconológicos que componen esta tela se encuentran el agua, las flores, el caracol y la luna. Cada uno de ellos tiene asociaciones que se mencionan de manera general. Los sentidos asociados a la luna se presentan en el inciso 3.3.6. En un sinnúmero de mitologías, al agua se le asocia con el origen de la vida, con la fecundidad y la abundancia. En la cultura mexicana *Tlaloc* es el dios de la lluvia y del rayo, quien “hace brotar la vida, en sus manos están la inundación, la sequía, el granizo y el hielo”¹²⁷. Es el dios más importante y más antiguo que adoraron los hombres en México y Centroamérica.

¹²⁵ Ortiz, Georgina, *El significado de los Colores*, Trillas, México, 1978, p. 80.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹²⁷ Alonso, Felipe, *El pueblo del Sol*, Fondo de Cultura Económica, S.E.P., 1983. p. 57.

Cuando el agua aparece en sueños en cualquiera de sus manifestaciones su mensaje está relacionado con la vida emotiva y sentimental del soñante. Si el agua es clara refiere a una etapa apacible y segura. Si está empantanada tiene que ver con sentimientos confusos y pasionales, Si proviene de un río o un lago se refiere a la pasividad. Los estados del agua “expresan grados de tensión, el carácter o los momentos emocionales que vive el soñante, su aspecto está dirigido a comunicar con mayor claridad a la consciencia su mensaje”¹²⁸.

Actualmente las flores son un medio para demostrar algún tipo de afecto o sentimiento. De manera universal se relacionan con el principio femenino. En su representación iconológica comprende asociaciones variadas. En su brote simbolizan la fecundidad, la expansión en el universo que se propaga desde su centro, se asocia al alba, al sol naciente, a la pasión, por ello se relaciona con la imagen arquetípica del alma. Las flores representan en la teoría clásica de la interpretación de los sueños, comprensión y armonía espiritual, significado proveniente de griegos y romanos quienes vestían a sus muertos con flores como analogía de la brevedad de la vida,. Un elemento que le acompaña y se hace presente en la superficie del agua es el caracol, con significados asociados a la fertilidad y relacionado en la antigua América, por su espiral con el mundo microcósmico, con la fertilidad humana, de la tierra y animal. El caracol en las culturas Azteca y Maya tiene un significado generador de vida, representa al poder más noble y más glorioso. En la actualidad, este molusco se toca cuando se celebran ceremonias solemnes, entre ellas cuando una persona muere, su sonido hace que el alma del muerto se conecte con el cielo o el universo.

3.3.4 “Árbol de vida” (2004).

1.- Contenido temático natural o primario.

Se trata de un cuadro elaborado la técnica de óleo sobre tela en el año 2004, tiene las medidas 60 x 60 con un formato cuadrado. Esta representación tiene un carácter alegórico imitativo. Al centro, líneas verticales en colores amarillo y café estructuran en primera instancia, una figura vegetal sobre la cual, manchas verdes y blancas representan una figura humana en el centro. Así mismo, líneas curvas en colores violetas figuran el fondo otorgando profundidad a la composición. Este presenta a su vez, dos manchas circulares, una en matices azules, otra en matices blancos. En la parte inferior pueden observarse manchas extendidas en colores amarillo y blanco dibujando una superficie acuosa.

¹²⁸ Benitez, Fernando, *Diccionario...*, op. cit, p. 28.

2.- Significado secundario o convencional.

En la disposición de los elementos en este autorretrato se da en un balance simétrico con una distribución compositiva de carácter formal. El espacio del cuadro está dividido en dos planos rectangulares, este esquema por el árbol motivo, que hace explícito su eje vertical ejerciendo una acción gravitatoria hacia abajo que se ve enfatizada por la figura humana también en posición vertical y superpuesta a este motivo. En ambos planos izquierdo y derecho se observa aproximadamente a la mitad, sobre el fondo un astro y en la parte inferior, dominando la superficie, se extiende el agua.

El formato cuadrado en este lienzo posee una simetría central intrínseca que “obedece a leyes estructurales de sus dos lados rectos en posición horizontal, y sus dos lados rectos verticales...que son en esencia cruce de direcciones que aportan¹²⁹. En su estructuración compositiva cada uno de los elementos artísticos posee su peso visual específico. El árbol es el elemento con mayor peso visual por posición, por su tamaño, y matiz se convierte en el centro de atención. Este se ve atraído en mayor proporción por el borde inferior del cuadrado. Sus ramas y follaje reciben un jalón hacia el borde superior. De igual manera el peso visual de la figura humana se ve determinado no por su tamaño, sino por su coincidencia con la posición central en el eje y por el valor tonal del verde que atrae luminosidad en relación con su entorno. La figura obedece a su gravedad viéndose atraída por el borde inferior del cuadro.



“Árbol de vida” (2004), óleo sobre tela, Autor: Rocío García.

Por ser un cuadro dividido en dos, cada uno de los dos planos se organiza en torno a su propio centro de atención: Los astros. Debido al lugar que ocupan, se ven atraídos por los bordes izquierdos y derecho del cuadrado, respectivamente. Su posición en la parte inferior les agrega peso visual, a ello se suma el carácter luminoso de su matiz al interactuar con el fondo en armonías violetas. El agua que ocupa el borde inferior del cuadro es atraída por este y las ramas

¹²⁹ Arnheim, Rudolf, *El poder...*, op. cit., p.146.

del árbol son jaladas hacia la dirección del borde superior, estos dos motivos con sus pesos específicos que aportan estabilidad visual al cuadro.

En este autorretrato puede apreciarse una concordancia armónica, de un contraste de complementarios, de manera general se puede decir “que son armoniosos todos los pares de colores complementarios y todas las concordancias triples de tonos cuyos colores, considerados en el círculo..., se encuentran relacionados en el interior de un triángulo equilátero, isósceles, de un cuadrado...”¹³⁰. En ella los colores amarillo, violeta, establecen una relación entre sí de extensión. En esta concordancia existe predominio cuantitativo del color violeta, por lo tanto es de carácter expresivo. El violeta en fondo y el color amarillo del agua, se aprecian en su contraste complementario. La concordancia cromática en este caso permite valorar el carácter de cada color que da vida a los motivos en el lienzo. El árbol conformado por matices de color naranja de cualidad cálida, el amarillo del agua y el color verde de la figura femenina tienen una relación por sus cualidades cálidas.

3.- Significado intrínseco o contenido (Interpretación iconográfica).

El tema del árbol ha sido muy representado en la pintura universal, es el título de este autorretrato donde se caracteriza por su poco follaje y su rectitud, lo cual lo hace parecer bien plantado, firme. El árbol es una especie esencial en la vida del planeta y en la naturaleza, simboliza con ello el crecimiento, el desarrollo, el paso del tiempo y la genealogía. De manera general, los árboles se asocian a la vida, las mitologías conciben al árbol como eje del mundo, de vida inagotable, crecimiento, fuente de conocimiento del bien y del mal. Entre otros simbolismos, el árbol es la vida del cosmos, su densidad y crecimiento, puesto que proviene del centro del mundo, el eje vertical que comunica lo subterráneo con el cielo. En términos oníricos el árbol es la plasmación de la propia personalidad, si es frondoso y robusto simboliza seguridad y creatividad, protección material y espiritual, si es débil y sin hojas, indica mal camino, que hace falta experiencia para realizar proyectos determinados. Plantar un árbol o ver que está en flor, habla de madurez espiritual.

En el autorretrato “Árbol de la vida” los colores tienen las asociaciones generales y son las siguientes: El violeta es el color que ocupa el séptimo lugar en el arcoíris, es resultado de una mezcla por lo que se considera de transición. Se piensa que produce estados con un efecto de alegría, libertad, es el color de la flor popular de los domingos de pascua”.¹³¹ Se le asocia con la

¹³⁰ Itten, Johannes, *El arte...*, op. cit., p. 22.

¹³¹ Ortiz, Georgina, *El significado...*, op. cit., p. 87.

unión íntima, el erotismo, magia, fragilidad. Se considera de carácter espiritual, de tristeza y de inspiración. Así mismo se relaciona con la sabiduría, el buen juicio y la benevolencia, en su significación contraria, con la muerte y males crónicos. Los significados atribuidos al color amarillo se presentan en el apartado 3.3.3.

3.3.5 “Sueño 604” (2004).

1.- Contenido temático natural o primario.

Es una pintura realizada en óleo sobre tela en el año 2005, con las medidas 60 x 60 con un formato cuadrangular. Es parte de esta serie de autorretratos hecha en tela sobre bastidor. Se Los motivos de este autorretrato se estructuran con manchas y líneas a pincel que se extienden conformando con sus volúmenes los motivos de una figura humana, una animal, un astro y vegetación sobre el elemento del agua. En el cuadro puede apreciarse una mujer de edad madura, desnuda y sumergida en el agua hasta el pecho en posición de tres cuartos de perfil. Lleva el cabello largo y suelto en actitud contemplativa y la mirada puesta al frente. En el lado derecho, a la altura de sus hombros un caballo blanco tiene la cabeza girada al frente, trota inquieto entre agua clara, levemente agitada y delimitada por follaje. La vegetación delimita el agua de un fondo en llamas. Una estrella suspendida junto a un gran espermatozoide.

2.- Significado secundario o convencional.

Se trata de una composición de carácter figurativo en la que sus elementos se interrelacionan en un plano cuadrangular con un balance de carácter asimétrico. Los elementos artísticos están distribuidos en el cuadro conformado por dos planos verticales y cada uno de ellos tiene su propio centro de atención. En primer plano proyectivo del lado izquierdo, se aprecia la figura humana en posición vertical con el mayor peso de gravedad hacia abajo acentuado por su posición vertical. El plano derecho presenta al caballo entre agua en posición diagonal y arriba de él, un espermatozoide en la misma dirección se ve unido al sol. La parte inferior del lienzo es una franja horizontal ocupada por agua que rompe con las direcciones vertical y diagonal concediendo equilibrio.

El formato cuadrangular posee su propio centro gravitatorio, de manera que los elementos artísticos distribuidos en el, adquieren la particular importancia que les permite oponerse al centro de gravedad del plano visual dependiendo de su, su posición, tamaño y color. La figura femenina se convierte en el centro de atención mayor debido a su posición, es atraída por los bordes, inferior en mayor medida, por el derecho y el superior. El caballo se convierte en el centro de atención del plano derecho, la importancia de su peso está basada en su posición diagonal y a su matiz luminoso. Sus patas traseras son atraídas por el borde inferior y las delanteras por el borde derecho del cuadro. El esperma, en igual posición diagonal, domina el ángulo superior derecho con la intensidad de su matiz rojo, es atraído por el borde superior. El astro debe su peso visual a la luminosidad de su contraste cuantitativo, relativo al fondo anaranjado y en gran medida a la cercanía al centro gravitatorio del formato. Por último, el agua delimitada por la hierba obedece a la coordenada horizontal que estabiliza la distribución en el lienzo, convirtiéndose en el elemento proveedor de profundidad.

Cada elemento asentados en su lugar por su propia atracción tiene su propio peso gravitatorio en la estructura en este cuadro. El elemento con más peso visual debido a su posición vertical y mayor tamaño es el motivo femenino. Por su parte el caballo debe gran parte de su peso visual a su tamaño, pero todo a su posición diagonal. El motivo del agua debe su peso gravitatorio a estabilidad horizontal que le atrae al borde inferior.



"Sueño 604" 60 x 60 cm. Óleo sobre tela, 2005, Rocío García.

La configuración cromática de este autorretrato obedece a una concordancia *subjetiva* de cuatro colores con predominancia de la pureza del anaranjado en el fondo. Esta esquematización se basa en el carácter expresivo de cada color. En ella cada uno de los matices en las figuras, mantienen una relación en la que interactúan entre sí. La figura femenina resuelta en la gama de tonalidades en sepia tiene relación cromática con el caballo. El fondo coloreado con matices naranjas, se relaciona con el esperma rojo, favoreciendo la expresión luminosa del blanco matizado del agua, la cual se vincula con los tonos luminosos de la figura humana, del caballo y del

astro. La concordancia cromática subjetiva permite apreciar el carácter cálido del color anaranjado, la fuerza expresiva del sepia en su contraste claro oscuro, la luminosidad del blanco y la frialdad del color verde.

3.- Significado intrínseco o contenido.

Las asociaciones al color anaranjado están muy relacionadas con las del color rojo y el amarillo referido en los apartados 3.3.2 y 3.3.3 respectivamente. En lo general el anaranjado se concibe como un color sobresaliente, atractivo, cálido, y acogedor. Posee connotaciones de calor, fuego, actividad, disturbio, choque, y se relaciona con sentimientos de fuerza, energía, ambición, determinación, alegría y triunfo y se asocia con la exaltación, la representación de los rayos apagados del sol, el entusiasmo la confianza, la exaltación y la fuerza y la madurez.

En el caso de “Sueño 604” la idea de su conformación se basa en los retratos de pintores flamencos del siglo VX, quienes conformaban escenas en las que se relacionaba al retratado con el fondo. En esa época, Van Eyck (1390-1441) y Robert Campin (1375-1444) quienes son considerados fundadores del retrato moderno con estilo flamenco, propusieron innovaciones técnicas (la introducción de la pintura al óleo, veladuras superpuestas) y compositivas al representar nuevos tipos físicos a los que ya existían, presentación de la figura en la introducción de un paisaje, la posición de $\frac{3}{4}$ de perfil, variar las edades del modelo, mostrar las expresiones y las vibraciones sentimentales, “así como haber indicado claramente la riqueza de los contenidos simbólicos del retrato”.¹³² En sus creaciones, el personaje pintado se hace separar del fondo, dotándolos a ambos de volumen y sentido, en contraposición a los modelos relacionadas con las cortes góticas del siglo XIV ligadas a motivos heráldicos y dinásticos.

Alrededor del año 2005, período en el que cursé la maestría tuve acercamiento a los mundos literarios de Paulo Coelho e Isabel Allende, y tuve la oportunidad de acercarme a la psicología Transpersonal por medio de dos cursos que giraban en torno a la bibliografía de Ken Wilber, la cual se propone ir más allá a través de aquellas experiencias, procesos y eventos que trascienden nuestras limitadas sensaciones habituales de identidad y nos permiten experimentar una realidad más significativa. Se apoya en las disciplinas espirituales y trascendentes, en el estudio de los potenciales de la humanidad, del reconocimiento de los estados de conciencia unitivos y espirituales, así como las interacciones de la psique y el sentido de identidad, para aplicarlos a problemas psicológicos y limitantes conscientes o inconscientes.

¹³² Zuffi, Batistini, Impelluso. *El retrato...*, op. cit., p. 15.

En este lienzo la figura femenina se ve acompañada de otros motivos iconológicos conformando una escena onírica, entre ellos el caballo que tiene asociaciones relacionadas con la vida, entre otras que:

“El blanco de su color significa que ha sido descubierto el intelecto, la luz del conocimiento que ha logrado dominar las pasiones con voluntad. En su color negro se relaciona con la muerte y aspectos negativos”¹³³.

“Es un Símbolo con asociaciones de carácter ambivalente de vida y de muerte, solar y lunar a la vez. Simboliza el intelecto, la sabiduría, la mente, la razón, la nobleza, la luz y poder dinámico”¹³⁴.

En el mismo sentido, para Carl Jung el caballo en su aparición onírica representa “el lado mágico del individuo, la madre de nosotros, la intuición del inconsciente”¹³⁵, habla del contacto intuitivo entre lo racional y lo irracional, la dualidad interior del personaje, las interrelaciones latentes entre los instintos y la fortaleza moral.

Otro de los motivos iconológicos que conforman este autorretrato es el elemento del fuego. En la cultura maya, Huehuetéotl, es el fuego significa el dios antiguo, el centro en relación con los puntos cardinales. Para las mitologías antiguas griega y mexicana el fuego representa el poder de transformación humano y los seres que osan poseerlo sin el permiso de los dioses, pierden la vida por su atrevimiento, En su ambivalencia simbólica hace el bien al aportar su calor vital y el mal al incendiar y destruir.

El simbolismo del fuego se relaciona con la idea general de que todas las cosas nacen del fuego y a él se revierten por ser un agente de transformación, que media entre la desaparición y la creación sucesiva de la vida. Para Mircea Eliade Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, es la imagen arquetípica de lo fenoménico en sí que representa la vida y la actividad consciente.

¹³³ Lewis, Ralph, *Los antiguos...*, op. cit., p. 123.

¹³⁴ Cirlot, Eduard, *Diccionario...*, op. cit., p. 111.

¹³⁵ *Ibídem*, p. 111.

3.3.6 “Luna líquida” (2004).

1.- Contenido temático natural o primario.

Esta pintura es parte de la serie de autorretratos, realizada en óleo sobre tela en el año 2004, con las medidas 60 x 40 con un formato rectangular. Se trata de una representación de carácter figurativo, con una composición informal de manchas y líneas a pincel que se extienden conformando con sus planos y volúmenes los motivos de forma humana, animal, un círculo brillante y el agua. En el plano frontal se aprecia el rostro femenino en posición de perfil, en el siguiente pueden apreciarse cuatro piedras entre agua que sube en chorro hasta la luna. El último plano se encuentra el firmamento concediendo profundidad al lienzo. En el cuadro puede apreciarse el busto del personaje en posición de perfil sumergido hasta el cuello en el agua del mar y rodeado de rocas. Tiene la mirada puesta al frente. La noche iluminada por la luz de la luna a su vez, escoltada por dos estrellas. Los astros están a la altura de su frente. El agua agitada se eleva hasta el astro que al mismo instante vierte una luz líquida que cae al agua. La noche es oscura atrás del busto esculpido del personaje pero al frente es intensamente iluminada por los astros.

2.- Significado secundario o convencional.

La elaboración de “Luna líquida” toma como referencia los retratos surgidos en el arte italiano del siglo VX, en los que el retratado se representaba en la posición de perfil estático, esquema que presenta sólo uno de los lados del modelo (el más aceptable) igualando las monedas romanas imperiales con retratos que muestran perfiles esculpidos o pintados. En sus tratados florentistas, Lorenzo Ghilberti escribe acerca de esta idea, en ellos establece que “el artista debe retratar los aspectos ideales, valorar las virtudes y ocultar lo más posible los defectos del personaje en esta postura”¹³⁶. En Florencia el esquema de perfil predominó hasta la segunda mitad del siglo XV, con inserción de fondos en perspectiva, detalles de la ropa claramente tridimensional o sombreros para acentuar el sentido de profundidad y del espacio. Estos retratos muestran a los representantes de las familias más ilustres, mujeres, comerciantes, incluso niños, entre ellos se encuentran las pinturas de Masaccio (¡401) y Paolo Uccelo (1397-1475).

Este autorretrato es una representación figurativa. Fue realizado en la técnica del óleo en el año 2005 con las medidas de 60 X 40 cm., conforma la serie de “Sueños velados” con un formato rectangular en posición vertical. La unidad de su espacio la configuran elementos en un

¹³⁶ Battistini, Impelluso, Zuffi, *El retrato*, op. cit., p.18.

balance de carácter asimétrico que a su vez, se presenta en tres planos de profundidad: la cabeza de la mujer en primer término, en un segundo plano el agua entre piedras, y al fondo el firmamento con los astros.

La estructuración compositiva de este autorretrato tiene un formato rectangular de 60 X 40 cm, Con una distribución en formato rectangular en la que “El rectángulo posee su propio centro de atracción determinado por la lógica espacial elemental” , dentro de él cada uno de los motivos tiene una atracción de gravedad hacia abajo. El formato es vertical, y está conformado por tres planos, el primer plano ocupado a la izquierda por la mujer de perfil; en el segundo plano se ubican un grupo de rocas en el agua y esta a su vez se une visualmente con el cielo y la luminosidad de la luna, sobre el firmamento y en el tercio superior y conformando un tercer plano, dos estrellas que por posición y aislamiento adquieren importancia y dan equilibrio a la composición.

La simetría que establece el rostro de perfil de la mujer, que por su posición vertical y gran dimensión, adquiere una importancia visual difícil de igualar por los elementos restantes y en plano derecho, al fondo se ven alojados tres astros (cada uno ejerciendo a la vez, atracción y rechazo recíprocos) dibujando un triángulo, uno de ellos con mayor dimensión. Las estrellas deben su atracción visual a la cercanía del eje al centro que divide el formato, por una parte, por la otra a la luminosidad de su matiz sobresaliente en el fondo celeste. El motivo más grande de este conjunto es la luna, la cual gana atracción visual por su cercanía al centro gravitacional del formato, así como a su gran luminosidad, al tamaño relativamente más grande en relación con los otros astros, además de su conexión luminosa con el agua. En el límite inferior del lienzo se aprecia el elemento del agua entre rocas en posición vertical. si volviéramos el cuadro al revés apreciaríamos su equilibrio visual. Los motivos del plano derecho (a Luna y las estrellas, la caída de agua, las piedras, el agua acumulada) contrarrestan el peso visual del plano izquierdo.



“Luna lívido”. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm., 2005, Rocío García.

El fondo del cuadro delimitado por sus bordes contiene los tres motivos ligados entre sí, por su peso gravitatorio con base en su posición forma y color. La figura en el plano izquierdo se ve atraída por su propio peso al borde inferior. Las dos estrellas son atraídas por el borde superior. La luna con tamaño más grande en relación a los astros, es jalada hacia el borde inferior, este jalón se ve enfatizado por el chorro de agua que emana de ella. Por su parte el agua se posa atraída a lo largo del borde inferior del lienzo.

En este autorretrato puede apreciarse una concordancia cromática triple compuesta por los colores, en la que resaltan la fuerza expresiva del anaranjado, la luminosidad del amarillo, y el carácter del azul violeta, estableciendo un contraste cálido-frío puesto que En la configuración cada uno de tonos en los motivos, establecen una relación armónica en la que interactúan entre sí a partir de su proporción y luminosidad. El rostro femenino resuelto en la gama de tonalidades anaranjadas resalta su carácter cálido equilibrando su proporción cromática con el violeta del cielo en el fondo. Este a su vez acentúa su cualidad fría en relación con el naranja y el amarillo. El violeta está presente también en el blanco del agua matizándola y favoreciendo la expresión luminosa de sus tonalidades claras. Entre el agua emergen los matices anaranjados de las piedras. En el fondo, suspendida en el cielo, la luna permite apreciar el valor luminoso que caracteriza al color amarillo.

3.- Significado intrínseco o contenido

Considero que mi origen cultural tiene la mezcla de dos vertientes básicas: la española y la prehispánica. Por ello existe un interés muy particular por el legado de conocimiento que las culturas antiguas que se desarrollaron en México vertieron en nosotros: Entre ellas, la Olmeca, la Tolteca, la zapoteca y la Maya.

“Todas ellas sociedades pluralistas con una visión universal del ser humano y una actitud de equilibrio entre el gran todo y el individuo. Sociedades en las que religión, Estado, filosofía, medicina y ciencia se encaminaban hacia un objetivo común en unidad de sentimientos y destinos para dar una respuesta a los misterios de la vida”¹³⁷.

De estas, es importante considerar su mitología con un gran número de conceptos supremos relacionados con la agricultura y los elementos naturales, el sol, el agua, los volcanes, y de animales como el jaguar, la serpiente y el águila, entre otros. Probablemente entre las aportaciones más importantes de dichas civilizaciones estén la escritura y el cálculo del tiempo. El Rabinal Achí, El Popol Vuh y El Chilam Balam son tres libros que ilustran la vida de la cultura maya, considerados obras cumbre de la literatura precolombina. Los mayas concebían al universo a partir de tres niveles: el cielo, la tierra y el inframundo.

¹³⁷ Martín, *Malinalco Orígenes*, Pronto impresiones, Toluca estado de México, 2009. P 3.

Es posible que en este autorretrato esté representada la correspondencia entre el personaje femenino y los elementos naturales que le rodean. El autorretrato se convierte en un espejo que refleja la realidad a la que escapan aspectos que el pincel no puede retratar porque el mismo creador no percibe o desconoce de sí. A ello se debe la posición en perfil del rostro femenino la idea es representar sólo el lado conocido del personaje. Cabe recordar que en las culturas antiguas como la mexicana la concepción de la vida se rige por la dualidad: lo conocido- lo desconocido, el sol- la luna, el día-la noche, el polo positivo-negativo, etc. En esta cosmovisión, la concepción del tiempo y de la naturaleza es cíclica, de la misma manera, la totalidad del ser abarca su expresión microcósmica y macrocósmica, la naturaleza de su mundo interior en relación con el mundo circundante.

La luna es elemento iconológico que da título a este lienzo el cual posee diversas asociaciones que se remontan a su orden natural, por un lado y emocional por otro. En su inicio, las culturas en general, datan la relación entre los ciclos lunares y la madurez de las plantas, el crecimiento de los animales, de las mareas, etc. Los mayas concibieron la realidad de los ciclos lunares, solares, planetarios y galácticos en correspondencia con un ordenamiento natural en el micro y macrocosmos, debido a que no poseían una visión lineal del tiempo, al cual ordenaban en escala humana con el ciclo lunar, relacionaron el ciclo del satélite con el ciclo fisiológico de la mujer, y midieron el tiempo a partir de los ciclos lunares. Así, el calendario maya tenía 9 lunas y 260 días, lo que dura el ciclo de gestación humana.

Las significaciones de este satélite guardan relación con lo inconsciente y las emociones humanas puesto que está "íntimamente relacionada con la noche, lo oculto, lo inconsciente, la imaginación y la fantasía, así como el aspecto espiritual, la intuición materna y el carácter pasivo por recibir la luz solar"¹³⁸. Debido a que media entre la noche y el sol, tiene una asociación ambivalente de protección y peligrosidad. En los inicios de la humanidad, el tiempo se midió con base en los ritmos lunares, antes que en los solares.

Las piedras se hacen presentes en los inicios de todas las culturas, se encuentran en sus centros culturales, fueron transformadas en objetos, herramientas y lo más importante, en lo que concierne a las culturas antiguas de México, se convirtieron en el material para representar a sus deidades. El mito de la creación Maya, habla de 3 piedras que fueron colocadas por el dios del Maíz, en la fundación del mundo, de manera general la iconología de las piedras se asocia con estabilidad, durabilidad e inmortalidad, lo imperecedero y lo eterno. Son símbolos asociados con el ser, la cohesión y la conformidad consigo mismo.

¹³⁸ Cirlot, Eduard, *Diccionario...op. cit.*, p. 284.

Conclusiones:

Al concluir esta investigación se puede establecer que en la labor del artista plástico, un género que cobra importancia en su trabajo es el autorretrato, puesto que realizarlo va más allá del sólo hecho de auto representarse, por tres razones fundamentales: Debido a que, el representado es a la vez un ser inmerso en una sociedad determinada que expresa además de su mundo interior, elementos relacionados con su contexto, social, cultural y religioso; que la obra se convierte en objeto de estudio en el que convergen diversas disciplinas como, la historia, la sociología, la psicología y la historia del arte, entre otras; y porque su realización obedece a la necesidad de responder a interrogantes profundas de su ser, lo que hace posible que en ese proceso de elaboración el creador encuentre algunas respuestas, elementos de autoconocimiento que trascienden el ámbito espiritual y emocional, y porqué a través de este género el artista se permite explorar de manera plástica los temas que en ese momento le son fundamentales para su quehacer, para su vida.

En el desarrollo de este trabajo se pudo determinar que la importancia de la actividad onírica va más allá de su presencia en la vida cotidiana las personas y del papel fisiológico que cumple a partir de tres aspectos: primero, que es un fenómeno que posee connotaciones psicológicas, sociales, filosóficas, culturales y religiosas de lo cual existe un registro histórico. Segundo: que el fenómeno onírico y su lenguaje simbólico ha estado sujeto al estudio metodológico por parte de diversas disciplinas entre ellas la psicología contemporánea y la historia del arte, y que las aportaciones de estos estudios han tenido influencia en la manera de concebir al individuo; tercero, que aunque determinados artistas indagaron en la expresión onírica, el fenómeno del sueño como tal, fue reivindicado por la corriente artística del surrealismo quien lo adopta entre sus postulados y lo asume como medio de exploración, y su aportación fue percibir la obra artística de un modo diferente.

Uno de los problemas a resolver fue el relacionado con la elección de una metodología que permitiera cumplir con el objetivo de hacer una descripción de la iconología que conforma la serie de autorretratos “Sueños Velados”, puesto que al tratarse de obra autorrepresentativa, es muy difícil ser juez y parte del proceso explicativo, debido a que como realizador se corre el riesgo de elaborar dirigir la descripción más a lo interpretativo, que al *objeto* como imagen. Por lo tanto, fue necesario aplicar un método riguroso para resolver este problema. La técnica Planteada por Erwin Panofski resultó ser la acertada, por permite un acercamiento iconológico a la obra a partir de tres niveles de lectura, que puede ser tan profunda como lo delimiten los objetivos planteados. Cabe señalar que dicho procedimiento resulta ser un método universal muy elaborado diseñado por el autor para examinar el arte del período renacentista catalogado como uno de los periodos más complejos en la historia del arte y que la obra reducida que presento en esta investigación no tienen una definición estilística y expresiva, por cual, la aplicación de esta teoría interpretativa se convirtió en un ejercicio que permitió el acercamiento a nivel descriptivo de cada uno de los lienzos del conjunto de los autorretratos.

Bibliografía:

- AZCARATE, Patricio de, **Historia de la filosofía**, Medina y Navarro, Madrid, 1987.
- ALBERTH, Susan L., **Leonora Carrington, Surrealismo, Alquimia y Arte**, Turner, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2004.
- ALONSO, J. Felipe, **Diccionario de Ciencias Ocultas**, ESPASA Calpe, Madrid, 1999.
- ANDRADE, Lourdes, **Leonora Carrington: Historia en dos tiempos**, CONACULTA, México, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf, **El poder del Centro**, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- AZARA, Pedro, **El ojo y la Sombra, Una mirada al Retrato en Occidente**, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- BALLESTEROS, Ernesto, **E. Historia universal del Arte y la Cultura, Pintura del Siglo XX, 2ª. parte**, Hiares, México, 1986.
- BATTISTINI, IMPELLUSO, ZUfi, **El Retrato**, Arte Corregio, Barcelona, 2004.
- BELL, Bell, **Five Hundred Self-Portrait**, Phaidón, Londres, 2000.
- BENET, Rafael, **Historia de La Pintura Moderna, Simbolismo**, Omega, Barcelona, 1953.
- BOSCH, GARCÍA, LLORET, **Freud y el Psicoanálisis**, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- CASO, Alfonso, **El pueblo del Sol**, Fondo de Cultura Económica, S.E.P., 1983.
- CASTELS, Isabel, **Remedios Varo, Cartas, Sueños y Otros Textos**, Era, México, 1997.
- CHÁVEZ, SANCHÉZ, ZAMORA, **Arte y Diseño, Experiencia, Creación y Método**, U.N.A.M., Escuela Nacional, de Artes Plásticas, México, 2010.
- CHEVALIER, Jean, **Diccionario de Símbolos**, Herder, Barcelona, 1980.
- CIRLOT, Eduardo, **Diccionario de Símbolos**, Labor, Barcelona, 1982.
- CLARKE, Martha, **Diccionario de los Sueños**, Océano, Barcelona, 2001.
- COOPER, J.C., **Diccionario de los Símbolos**, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- CRUZ, Lilian, **Autorretrato Pictórico**, Tesis, U.N.A.M., 1990.
- CORREDOR, GIRALT, MIRACLE, **La Pintura en el siglo XX**. Salvat. Barcelona, 1973.

- DEL CONDE, Teresa, Franco Enrique, **Autorretrato en México**, años 90, Museo de Arte Moderno, I.N.B.A., México, 1996.
- ECO, Umberto, **Cómo se hace una Tesis**, Gedisa, España, 1992.
- FLORES, Horacio. **El Retrato Mexicano Contemporáneo**, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961.
- GARCIA, Martín, **Malinalco Orígenes**, Pronto impresiones, Toluca Estado de México, 2009.
- GÍMENEZ Frontín, José, **Movimientos Literarios de Vanguardia**, Salvat, Barcelona, 1973.
- GOMBRICH, Ernest, **Historia del Arte**, Arriaga, Barcelona, 1995.
- GOMBICH, Ernest, **Arte e Ilusión**. Gustavo Gili, Arte, Madrid, 1982.
- GOMBRICH, Ernest, **La máscara y la Sombra**, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- GOMEZ, Adolfo, **Marc Chagall**. Polígrafa, Barcelona, 1995.
- ITTEM, Johannes, **El arte del color**, Limusa, México, 1992.
- JUNG, Carl G, **El Hombre y sus Símbolos**. Aguilar, México, 2004.
- JULIEN, Nadia, **Enciclopedia de los Mitos**, Océano, México, 2002.
- KUHN, Hebert, **Arte de la Época Glacial**, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- LEWIS, Ralph, **Los Antiguos Símbolos Sagrados**. Gran Logia Suprema, AMORC, E.U.A., 1882.
- MIRCEA, Eliade, **Lo Sagrado y lo Profano**, Labor, Barcelona, 1992.
- ORTIZ, Georgina, **El significado de los Colores**, Trillas, México, 1992.
- OVALLE, Ricardo, **Remedios Varo: Catálogo Razonado**, Era, México, 1985.
- PALMER, María de Jesús, **La voz de los símbolos**, Eride, Madrid, 1998.
- PANOFSKY, Erwin, **El Significado en las Artes Visuales**, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- PANOFSKY, Erwin, **Estudios sobre Iconología**, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- PARRAMÓN, José. **El autorretrato**. Parramón, Barcelona, 1991.
- RODRÍGUEZ, Ida, **El Surrealismo y el Arte Fantástico de México**, U.N.A.M., México, 1969.
- SERRANO DE HARO, Amparo, **Mujeres en el Arte**, Plaza y Janés, Barcelona, 2000.
- SIRUELA, Jacobo, **El mundo bajo los Párpados**, Atlanta, Jirona, 2010,

Otras fuentes:

-<http://www.artstudiomagazine.com/artes-plasticas/odisea-ilustrada-chagall.html>. (consultado 24 de mayo 2011)

-<http://foro.artelista.com/ayuda-descripcion-obra-chagall-el-violinista-t8631.html>. (consultado 20 de mayo del 2011)

-<http://www.literaberinto.com/pintura/marchagall.htm>. (consultado 2 jun. del 2011)

-
10http://www.artcreha.com/La_mujer_en_el_Arte/caterina-van-hemessen.html, (consultado 20 jun. 2011.)

-<http://www.pintoresfamosos.cl/obras/anguissola.htm>, (consultado 20 jun. 2011.)

-mujerespintoras.blogspot.com/2008/.../artemisia-gentileschi-1593-1656.html, Consultado 20 de junio de 2011).

Apéndice:

Este apartado es un acercamiento a algunos criterios para la interpretación de ciertos símbolos arquetípicos con fundamento en Diccionarios y estudios que sobre el significado de estos han escrito los autores: Martha Clarke, Alfonso Caso, Eduard Cirlot, Sigmund Freud, Carl G. Jung y Amparo Serrano de Haro, entre otros. La descripción gira en torno al significado simbólico de las imágenes en primera instancia, para las culturas occidentales, en segundo término, el sentido que guardan para otras culturas y en tercero, una posible interpretación desde el punto de vista onírico. El criterio para seleccionar estos símbolos se debe a su presencia en la serie de autorretratos “Sueños Velados”.

Ya se ha expuesto que el símbolo está presente en todo lo existente, en las creaciones humanas y por lo tanto en las manifestaciones plásticas en un proceso que comprende diferentes etapas que obedecen a manifestaciones simbólicas. La interpretación del significado de los símbolos ha variado a lo largo del tiempo, desde aquellas explicaciones fundamentadas en fenómenos naturales como los solares, la aurora sobre las tinieblas y la tempestad. Durante el siglo XIX, se agrega a las interpretaciones de lo mitológico y de lo simbólico una modalidad que considera como secundario lo relativo a los fenómenos celestes y meteorológicos para adentrarse en los aspectos psíquicos y espirituales del símbolo otorgándole así, un carácter de valor plural y de simultaneidad que obedece a la correspondencia entre sus facetas diversas.

Al hecho de que el símbolo se hace presente en todos los planos de la realidad incluyendo el espiritual, la cual parte de la relación macrocosmos- microcosmos en la que el hombre, desde el punto de vista filosófico, es mensajero, según el fenomenólogo existencial alemán Heidegger (1889-1976). A partir de esta concepción se determina que todo símbolo puede interpretarse desde una perspectiva psicológica. En la actualidad la interpretación simbólica más conocida se inclina por el sentido original de los mitos fundamentada en las fuentes metafísicas y en sus aspectos religioso y filosófico, procedentes de los tiempos en que los antiguos elaboraron teorías sobre los dioses”. Eduard Cirlot sugiere que esas teorías pueden esquematizarse en tres aspectos esenciales:

- 1) “Los mitos se relacionan con hechos históricos alterados en los que los personajes se elevan a la categoría de dioses;
- 2) Son expresiones de conflictos que constituyen la naturaleza por lo que los dioses son símbolos cósmicos
- 3) Son fábulas de ideas filosóficas o morales. Por ello estas teorías tienen “un carácter histórico, cósmico natural y moral psicológico y su interpretación debe darse en los tres planos: el histórico, el mundo físico y el mundo psíquico”

Estos son antecedentes de que su carácter paradigmático, abstracto y simultáneo confirma la interpretación en cada uno de esos planos.

Para Carl Jung todo símbolo puede ser interpretado psicológicamente, basándose en la preciada información sobre símbolos que se revelan en ensueños diurnos, fantasías, relatos, obras de arte y sueños que, además comprueban que los mitos y las leyendas son de carácter colectivo que contienen los símbolos arquetípicos. De modo que, propone Jung, al interpretar hay que tomar en cuenta dos aspectos: La interpretación objetiva (relacionada con la comprensión), lo que el símbolo representa; y la interpretación subjetiva, (lo que proyecta) que es traducir lo más general y profundo del símbolo a un caso determinado y momento particular.

Derivado de lo anterior puede deducirse que los símbolos son representaciones universales con contenidos secundarios, accidentales y transitorios según la situación en que aparecen. El sentido del símbolo asciende o desciende dependiendo del contexto en que es citado, una espada por ejemplo, no pierde su sentido y en el caso en que sea el secundario puede ser lo principal, dependiendo de si se manifiesta en la mente de un sacerdote, un militar, o un poeta, para los que el significado de esa espada tengan referentes distintos. Edurd cirlot argumenta que Las múltiples cosmovisiones del interprete que hacen válida la explicación simbólica y su polivalencia, dificultan su interpretación psicológica, comprender este aspecto es esencial para saber interpretar al símbolo. Ejemplo de lo anterior es la escuela freudiana que creyó descubrir la sexualidad universal de todos los objetos o formas dividiéndolos en grupos opuestos de lo masculino o femenino cuando en las cultura China, con el símbolo Ying-Yang, la Hebrea y la Hindú tenían establecida ya la polaridad esencial del mundo de los fenómenos en que los objetos simbólicos provienen de uno u otro grupo, y las culturas antiguas de México se regían por la polaridad opuesta, sin que ello se oponga a otros posibles significados.

Hay que tener en cuenta que la interpretación de un símbolo con base en algunas leyes como la bipolaridad no es suficiente para constituir una teoría que abarque el conjunto de sus significados, debido a que al relacionar las interpretaciones basadas en un núcleo central es riesgo de forzar su significado o limitarlo. Es decir, que al suponer su significado con base en un valor principal o dejar una gran parte de él en la interpretación personal, posiblemente limitan las posibles asociaciones simbólicas restándoles valor, por lo que es recomendable dejar las ideas significativas a su propia polivalencia y a su desorden puesto que es mejor evitar las comparaciones sistemáticas para evitar contradicciones y para conservar la riqueza contenidas en el símbolo, de manera que:

El agua:

El agua se relaciona en muchas mitologías con la creación del mundo y de la vida también con la fecundidad y la abundancia. Para la religión de los **Herméticos** "es la sustancia del dios Nou

que da origen a todos los dioses de la primera *Eneada*.” El dragón de la cultura china mora en el agua porque todo lo que vive, tiene su origen en ella. En los **Vedas** el principio de todo era como un mar sin luz y la vida proviene del *matritamàh* (*las aguas más maternas*, el agua para los hindúes circula por toda la naturaleza es lluvia, leche, savia, sangre como principio y fin de todo lo existente en la tierra. De manera general, las culturas antiguas diferencian las aguas superiores, al vincularlas con la creación posible y a las aguas inferiores que son parte de lo ya hecho. Las dos se comunican en el fenómeno de la lluvia e incluyen a toda materia en estado líquido. Los alquimistas llaman agua al elemento mercurio por ser líquido y al cuerpo del Hombre “fluídico” por su composición sanguínea. El abismo de las aguas se concibe como símbolo de la insondable sabiduría indefinida por los pueblos mesopotámicos. En la cultura mexicana Tlaloc es el dios de la lluvia y del rayo, quien hace brotar la vida, en sus manos están la inundación, la sequía, el granizo y el hielo.

De la creación el agua es el lado femenino análogo a la noche, a la luna, a la oscuridad, al frío e incluso, a la muerte por concebirse como elemento transitorio entre el fuego, el aire y la tierra. El agua mora entre la creación y la destrucción, su carácter transformador destruye lo creado dando origen un nuevo ciclo. Es el símbolo Universal de los sentimientos porque su naturaleza es informe como los deseos y las emociones. Lo emotivo debe ser encausado para no desbordarse. Como el agua los sentimientos que no pueden contenerse se desbordan en forma de lágrimas. Las aguas pueden distinguirse a partir de sus cualidades distintas: las aguas claras, las que corren, están estancadas, dulces o saladas; que son reflejantes, purificadoras, profundas y tempestuosas.



Fig.41 “El arca de Noé” según miniatura grabada en salterio de la reina Mary, s. XIV.

La psicología actual asocia el agua con el inconsciente universal y con sus cualidades femeninas de receptividad y de capacidad intuitiva. Es la parte informal dinámica que conforma y promueve lo femenino en el espíritu. El agua se relaciona con el claustro materno de modo que para Freud el nacimiento se pronuncia en los sueños por la intervención de las aguas son metáfora del parto y simbolizan la fecundidad. Cuando el agua aparece en sueños en cualquiera de sus manifestaciones su mensaje está relacionado con la vida emotiva y sentimental del soñante. Si el agua es clara refiere a una etapa apacible y segura. Si está empantanada tiene que ver con sentimientos confusos y pasiones, si proviene de un río o un lago se refiere a la pasividad. Una imagen con lluvia fina es símbolo de fecundidad, una tempestad habla de deseos mal encausados. Los estados del agua expresan grados de tensión, el carácter o los momentos emocionales que vive el soñante, su aspecto está dirigido a comunicar con mayor claridad a la consciencia un mensaje.

El árbol:

El tema del árbol ha sido muy representado en la pintura universal, es el título de este autorretrato donde se caracteriza por su poco follaje y su rectitud, lo cual lo hace parecer bien plantado, firme. El árbol es una especie esencial en la vida del planeta y en la naturaleza, simboliza con ello el crecimiento, el desarrollo, el paso del tiempo y la genealogía. De manera general, los árboles se asocian a la vida. El árbol es el símbolo esencial de tradición que eligen los pueblos para representar sus cualidades generales y/o sagradas: para los celtas la encina, fresno para escandinavos, Higuera en la india, Tilo en Alemania. Los árboles se relacionan con deidades: Atis y el abeto, Osiris y el cedro, Júpiter y la encina, Apolo y el laurel. Las mitologías en general conciben al árbol como eje del mundo, vida inagotable de crecimiento y propagación, como fuente de conocimiento del bien y del mal. Del extremo oriente y occidente, persas, árabes y bizantinos llevan la representación del árbol de vida como frondas laberínticas entrelazadas, se relaciona con el ser y el conocer.

Entre las asociaciones otorgadas al árbol en el sentido más amplio están la vida del cosmos, su densidad crecimiento, proliferación. Se concibe como realidad absoluta porque procede del centro del mundo. Por su posición vertical se convierte en eje que comunica lo subterráneo con el cielo, ese eje se asimila con una escalera que relaciona los tres mundos: inferior o infernal, central, terrestre, y superior celeste, en relación con su raíz, tronco, copa. Se relaciona con la naturaleza humana en su relación microcosmos- macrocosmos. En la iconología cristiana se relaciona con el concepto de la cruz. En términos oníricos el árbol es la plasmación de la propia personalidad, si es frondoso y robusto simboliza seguridad y creatividad, protección material y espiritual, si es débil y sin hojas, indica mal camino, que hace falta experiencia para realizar proyectos determinados. Plantar un árbol o ver que está en flor, habla de madurez espiritual.

Los Astros:

Es el grupo de cuerpos celestes que conforman el sistema solar sol, luna, tierra, planetas, satélites, cometas y estrellas que los caldeos clasificaron en las categorías de astros bienhechores con Júpiter y Venus; malhechores con Saturno y Marte y astros de influencia variable, buena o mala con el sol, la luna y mercurio. Los cultos a los astros están presentes en toda cultura desde la más remota antigüedad. Cuando el hombre trata de explicarse los fenómenos celestes lo hace a través de la creación de mitos. En ellos se aprecian tres creencias: la primera concibe al sol como señor absoluto, dios del mundo y de los demás astros que lo obedecen y están dotados de poderes ilimitados; la segunda, se atribuye a los astros alma y cuerpo enteros. Otra idea paralela es la del sistema naturalista que concibe a los astros como el principio de la vida y de la muerte,

del calor y de la fecundidad, de la materia y de las potencias divinas. Estos credos se encuentran en los sistemas religiosos donde los cuerpos astrales son representados por símbolos, Algunos son dioses a los que se les dedican sacrificios humanos. En la mitología azteca la lucha de los dioses, es la lucha de los astros. Esta cultura plasma la precisión de sus observaciones astronómicas en su calendario de insuperable exactitud. En las cartas del tarot, el arcano cada uno de los cuerpos celestes análogos al sol, están dotados del luz propia y aparente inmóviles situados en el firmamento. En la antigüedad se diferenció entre estrellas fijas y estrellas errantes o planetas cuyo desplazamiento sobre el fondo estrellado se identifica fácilmente.

Las Estrellas:

Las estrellas generalmente se relacionan a la idea de la noche, por su aparición nocturna y por su número se asocian con el pensamiento de multiplicidad y su disposición, con el orden. Simbolizan el regimiento espiritual con todos sus recursos enfrentando las incertidumbres. Representan también, una posibilidad reservada al elegido. Jung recuerda que en los ritos de **Mitra** se habla de una estrella que camina con nosotros y que nos brilla desde lo más profundo. En las cartas del Tarot la estrella representa la fe, inspiración y discernimiento que puede llevar a la realización de grandes proyectos en contrapartida a las esperanzas no realizadas.

Fig. 42 Representación de la influencia de los signos zodiacales en el cuerpo humano, siglo XV.



En la cultura china la constelación es símbolo del tercer elemento, el primero es la fuerza activa y luminosa, el yang; el segundo la fuerza pasiva y oscura, el yin el tercero la constelación conectando lo superior con lo inferior, enlazando todo lo diverso. Para los pitagóricos las islas de los bienaventurados y la geografía mítica fueron trazadas en los planos celestes del sol, la luna y la vía láctea. Así mismo de la observación del manto astral, emana la astrología o arte de profetizar el futuro y determinar la naturaleza de las personas a partir de la posición de los astros en el cielo al momento de su nacimiento.

La estrella simboliza un centro de luz en contrapartida con el centro de la noche y el estallido de las contradicciones. Así, a la visión onírica de un cometa o una estrella fugaz se le

relaciona con situaciones pasajeras y efímeras. Cuando esa visión tiene relación con nuestras amistades o vínculos amorosos es que en ellos predomina la inestabilidad. Soñar con estrellas es un anuncio de buenas noticias.

La luna:

La luna tiene un simbolismo muy amplio. Representa la naturaleza femenina, guarda relación con lo inconsciente y las emociones humanas. Desde los primeros tiempos las culturas datan la relación entre la luna, la madurez de las plantas, el crecimiento de los animales, el crecimiento de las mareas, el ciclo del satélite y el ciclo fisiológico de la mujer, se considera aliada de la fertilidad. En su tiempo el escritor Marco Tulio menciona que la luna realiza cada mes el mismo recorrido que el sol hace en un año.

Los significados simbólicos de la luna obedecen a la modificación aparente de su superficie en diversas facetas: una luna llena indica claridad total, plenitud; si está eclipsada habla de dolor y de problemas; los períodos en su desaparición progresiva son vistos como efectos negativos en el individuo. Estas modificaciones a veces dolorosas son parecidas por analogía al crecimiento biológico, a las estaciones anuales, a las edades del hombre, juventud, madurez y ancianidad. De lo cual se deriva el mito de que la etapa oscura de la luna se refiere a la muerte y la idea de que los muertos van a la luna en culturas como la griega, hindú e iraquí y de que la muerte es solo una transformación del plan vital. La idea de reencarnación está basada en la desaparición de la luna durante tres días y su renacimiento. Las fases por las que atraviesa luna inspiran mitos y leyendas como el desmembramiento del himen y la unión matrimonial. En un inicio, el tiempo se midió con base en los ritmos lunares, antes que en los solares así, en la Arabia pre islámica y en otras culturas semitas el culto lunar prevalece sobre el solar. En el renacimiento se adjudican a la luna el mito cósmico de la creación y recreación del universo.



Fig. 43 Mercurio el hermafrodita, sol y luna sobre el caos Mylus, *Philosophia reformata*, 1622.

De su relación con la noche la luna se asocia con lo oculto, lo inconsciente, la imaginación y la fantasía, lo espiritual y la intuición materna. Media entre la noche y el sol fulgurante y masculino por ello la ambivalencia en su protección y en su peligrosidad. Se consideran animales

lunares a aquellos que alternan apariciones y desapariciones como el caracol que entra y sale de su concha, el oso que desaparece en invierno y reaparece en primavera y con objetos como el espejo que modifica su superficie o el abanico abriéndose y cerrándose, los asociados a lo femenino.

El tiempo ha demostrado que la influencia de la Luna sobre la humanidad. Los mayas definieron de diversas formas el tiempo con exactitud, tomando de referencia a los ciclos lunares. Para ellos, los ciclos lunares, solares, planetarios y galáctico tenían correspondencia con un ordenamiento natural del micro y macrocosmos, ya que no poseían una visión lineal del tiempo al cual ordenaban a partir de la escala humana. El año maya tenía 9 lunas, 260 días, la duración del ciclo de gestación humana.

Estrella Fugaz:

La estrella es presencia de la divinidad, supremacía de lo eterno e imperecedero, el logro más alto, mensajero angélico de un dios, esperanza por su brillo en la oscuridad, los ojos de la noche. Son atributo de todas las reinas del cielo que se representan coronadas de estrellas. Símbolo de Istar y de Venus como lucero del alba y de la tarde. Estrella polar central del firmamento, puerta del cielo durante la noche y símbolo de constancia en mitos de matrimonio hindúes identificada con el Faraón muerto en Egipto. Para los budistas la estrella es lo indestructible, la naturaleza oculta de las cosas. Para la cultura azteca es lucero del alba, el sol, el poder ascendente masculino y espiritual que desciende por la tarde. No obstante es lucero de la noche, la luna es el poder femenino terrestre. En la cultura china una o varias estrellas con el sol y la luna hacen referencia a la sabiduría espiritual de los gobernantes aunque en la religión cristiana son la orientación y favor divinos y el nacimiento de Cristo. A la diosa Isis egipcia y la virgen María las coronan las estrellas por ser reinas del cielo. En la religión del Islam, la diosa Maorí es una estrella, supremacía que orienta el triunfo del bien sobre el mal. En su simbolismo onírico la estrella fugaz que aparece en los sueños habla de aspiraciones que pueden realizarse si es que el astro se eleva, en caso de que caiga, los deseos no se realizan. La estrella es símbolo de espíritu, luz en la oscuridad. Una estrella fugaz que cae es una aspiración que no se realiza. “un símbolo que representa el espíritu, en su representación gráfica llameante, luminosa, es el centro, la fuerza del universo en expansión, la elevación hacia el principio”¹³⁹.

El caballo:

El caballo simboliza los deseos exaltados, poderes de adivinación, es el ser que permanece inconsciente, poseedor de su naturaleza instintiva (en relación con la cabalgadura domadora de lo

¹³⁹ Alonso, J. Felipe. Diccionario de...op. Cit., p. 310.

instintivo), con poderes mágicos capaces de adivinar lo oculto. “El blanco de su color significa que ha sido descubierto. “Es el intelecto, la luz del conocimiento que ha logrado dominar las pasiones con voluntad. En su color negro se relaciona con la muerte y aspectos negativos”¹⁴⁰.

Una cuantiosa simbología lo asocia a la luna, la tierra, a la sexualidad al sueño y la adivinación. Es símbolo de vida y de muerte, con carácter solar y lunar simboliza así como el intelecto, la sabiduría, la mente, la razón, la nobleza, luz y el poder dinámico. En Siberia al caballo se le otorgan poderes misteriosos que le permiten llegar a dónde el hombre no puede llegar. Los chamanes lo emplean como su guía e intermediario en el mundo del más allá. En la edad media no podía haber caballero sin caballo que lo guiara en su búsqueda espiritual. El potro Reemplaza al toro como animal de sacrificio ambos representaban el cielo, la fertilidad y la virilidad. En mitologías antiguas los caballos están coligados a las divinidades. Representan la naturaleza animal instintiva así como a los poderes mágicos de adivinación. El caballo alado es simboliza al sol y al cosmos, el Pegaso. Es símbolo de la imaginación sublimada, a la que el hombre sólo puede acceder con cualidades espirituales y sublimes evadiendo la perversión. El caballo negro representa el caos, es un símbolo anunciador de la muerte, el blanco es el intelecto puro, lo immaculado, la inocencia, de la vida y de la luz. En las leyendas los caballos blancos son montados por héroes. Para el psicólogo Carl Jung el caballo representa el lado mágico del individuo, la madre de nosotros, la intuición del inconsciente. Por su velocidad se relaciona con el viento, el fuego y la luz. En general, soñar con un caballo significa que podemos domar nuestras pasiones, que la voluntad tiene la rienda de nuestros actos y es presagio de buenos y rápidos resultados si se permite que los instintos benignos tomen las riendas. Buda abandona su hogar montado en un caballo blanco. En el budismo chino, el caballo alado lleva en el lomo el libro de la ley. El cristianismo atribuye al caballo, el sol, el coraje y la generosidad, aunque los cuatro caballos del apocalipsis son la guerra, el hambre, la muerte y la peste. Durante el renacimiento representó la lujuria.

“Es un Símbolo con asociaciones de carácter ambivalente de vida y de muerte, solar y lunar a la vez. Simboliza el intelecto, la sabiduría, la mente, la razón, la nobleza, la luz y poder dinámico”. “Es un Símbolo con asociaciones de carácter ambivalente de vida y de muerte, solar y lunar a la vez. Simboliza el intelecto, la sabiduría, la mente, la razón, la nobleza, la luz y poder dinámico”¹⁴¹.



Fig. 44 Representación de *Pegaso*, Ilustración s. IV.

¹⁴⁰ Lewis, Ralph, Los antiguos..., op. cit., p. 123.

¹⁴¹ Cirlot, Eduard, Diccionario..., op. cit., p. 111.

La cabeza y el cabello:

La cabeza es símbolo de la luz astral. El ardor del principio activo y el espíritu que se expresa a través del cuerpo. Para Platón la cabeza por su forma se compara con el universo y la considera un microcosmos. La cabeza encarna no sólo la inteligencia significa además el alma, la capacidad creativa y el razonamiento. Cuando una persona sueña con su cabeza es una advertencia acerca de estar relegando otras partes esenciales de sí mismo a un segundo plano.

En cuanto al cabello o la cabellera éstos ocupan un lugar importante en la imaginaria humana porque hablan de fuerzas superiores. En el antiguo Egipto las mujeres ofrecieron sus cabelleras sacrificio a los dioses de las lluvias. Isis cortaba el cabello a las mujeres destinadas a morir. Los adolescentes griegos ofrecían su primer bozo al dios Apolo. Los demonios perfuman sus cabellos largos con esencias antes de salir a combatir. En ellos se depositan las fuerzas sobrenaturales y los poderes mágicos, sin embargo en el Hare Krishna se practica el afeitado completo del cabello para recibir la fuerza del cosmos. Por el contrario, para el movimiento Shirk de la India el cabello abundante tiene carácter religioso por ello, no se corta. En China la cabeza rapada se concibe como pureza. En el mito bíblico Sansón fundamenta su fuerza en la cabellera y su debilidad a la mutilación. En China el cabello largo significa grandes capacidades de lograr lo propuesto a la vez que su caída o corte de cabello indican temor, inseguridad y falta de poder. Soñar con cabello largo o abundante indica una gran voluntad de triunfo. Así la pérdida de cabello se puede asociar en un sueño con inseguridad de manejar las situaciones, temor a la llegada de la vejez y la calvicie con el temor a la soledad.

El caracol:

El caracol en las culturas Azteca y Maya tiene un significado generador de vida, representa al poder más noble y más glorioso. Su espiral se relaciona con el aspecto cíclico de la vida y la expansión del cosmos. En la actualidad, este molusco se toca cuando se celebran ceremonias solemnes, entre ellas cuando una persona muere, su sonido hace que el alma del muerto se conecte con el cielo o el universo.

Los Colores:

El amarillo es considerado el más luminoso de los colores, asociado con la luz solar, con el polo positivo la claridad, con la atracción, la cercanía y la fuerza, es también sinónimo de dominación. Si es matizado con rojo se relaciona con la potencia y con el placer, en sus

tonalidades naranja oscuro, con el otoño, “la fuerza y el deleite, la confianza, madurez y dignidad. Los matices anaranjados son mezcla de dos colores por ello expresan transición”¹⁴².

El color azul en su tonalidad oscura es relacionado con el firmamento, con el polo oscuro de la tierra, de esta manera se asocia con la oscuridad, la lejanía, la sensibilidad, introspección y frialdad, así como con la inmensidad, el infinito profundo y lo desconocido, entre otros conceptos.

El color Rojo: Simboliza el fuego, es considerado el más caliente de los colores, se asocia la alta presión arterial, con emociones contradictorias como el amor, la violencia o la guerra, y con las imágenes de cupido y el Demonio. Sus significaciones tienen que ver con el enojo, la fuerza, el poder, el fuego, el peligro, la pasión y masculinidad.

El Desnudo:

En numerosas culturas el desnudo se relaciona con sensualidad y se relaciona como una regresión de niveles morales. Cuando Adán y Eva caen del paraíso comienzan a preocuparse por cubrir sus cuerpos avergonzados. El desnudo en el Antiguo Testamento expone lo que nos está prohibido. El quebranto de las relaciones entre dios y el ser humano se generan cuando el hombre empieza a ocultar y a cubrirse, lo cual habla de debilidad espiritual y moral. Aunque también el desnudo es un ritual en homenajes divinos. Para los gnósticos un símbolo e ideal místico a alcanzar es el desnudo, el alma debe rechazar el vestido que aprisiona el cuerpo para recuperar su estado primitivo. Coinciden con este ritual numerosos pueblos asiáticos y africanos. La desnudez tiene un sentido ambivalente. Por un lado es símbolo de belleza física y de pureza, en el sueño, refleja un deseo de libertad, sinceridad y superación. Por otro lado, representa la lujuria o exhibicionismo lujurioso. En el sueño expresa, si genera sentimientos de angustia o vergüenza, rechazo al propio cuerpo, así como ver desnudas a otras personas representa la inquietud de saber cuáles son sus pensamientos. Verse a sí mismo desnudo en el sueño habla de la propia vulnerabilidad, de sentirse expuesto a las circunstancias en condiciones de indefensión o sentirse en actitud de apertura que libere de los atavismos culturales.

La desnudez en su sentido ambivalente, es por un lado, símbolo de belleza física y de pureza y por otro representa el exhibicionismo. En el primer caso, en el sueño refleja deseo de libertad, sinceridad y superación, si sentimos vergüenza es que rechazamos nuestro propio cuerpo. El desnudo significa el deseo de conocer los pensamientos ocultos. “liberarse de ataduras y con la necesidad de una superación en los aspectos moral y espiritual” Clarke Martha p. 83.

¹⁴²Ortiz, Georgina, *El significado*, op. Cit., p 92.

Las flores:

Son el principio pasivo femenino. Si se presentan en brote simbolizan la fecundidad, abiertas de dentro hacia afuera como el simbolismo de loto en Oriente y del lirio y la rosa en occidente representan la expansión en el universo de los fenómenos, son la rueda y los rayos que se propagan desde el centro. Los jardines con flores se relacionan con el paraíso, a los campos Elíseos, a la tierra mejor y la morada de las almas. Así las flores de cinco pétalos simbolizan el microcosmos del hombre y sus cinco sentidos así como el jardín de lo bienaventurado, la flor de seis pétalos, el macrocosmos. Las flores brotan de la sangre de las divinidades como la anémona o rosa roja de la sangre de Adonis, la violeta de la sangre de la diosa griega Atis, el Jacinto de la sangre de Hiacinto y las rosas de la sangre de Cristo. Algunos dioses como Brahma, Buda, Horus emergen de flores como el loto para encarnar la luz del sol, la matriz y sus aguas primitivas. El niño que nace de una flor significa el nacimiento de un dios o de un nuevo día, el alba y la vida nueva. Las flores significan la brevedad de la vida y la frágil condición de la infancia. Una flor azul representa lo inalcanzable y es, la roja el atributo de la Diosa madre, el alba, sol naciente, la pasión. En alquimia la flor blanca es la plata, la roja el oro, la flor azul la de los sabios que crece del huevo cósmico. Para los budistas, la transitoriedad de los cuerpos a la que se ofrece flores como culto.

Las flores representan en la teoría clásica de la interpretación de los sueños, comprensión y armonía, aunque cada una posee su propio significado interpretativo. Los griegos en sus festividades se coronaban con ellas, fueron consideradas un símbolo sagrado de carácter espiritual. Desde entonces “han gozado por siglos de una asociación al capullo del alma del hombre, al florecimiento de su mente y su consciencia, de la breve extensión de la vida humana”¹⁴³.

El fuego:

Fue Heráclito filósofo griego quien formuló la idea de que el origen primordial de toda la materia es el fuego y de que el mundo entero se encuentra en estado constante de cambio gracias a su poder de destrucción y de renovación. Pero el mismo concepto acerca del fuego se aprecia en los **Puranas** de la India y en el libro del Apocalipsis, ambos, escritos sagrados y antiguos. Los chinos en los ritos solares usan el jade rojo para simbolizar al fuego. Los egipcios relacionan el elemento del fuego con el calor del cuerpo, aparece como llama en sus símbolos jeroglíficos de la vida y la salud, trasladado a la energía espiritual se asocia con la idea de mando superior.

Para el pueblo del sol, la cultura maya, el dios del fuego es llamado Huehuetéotl que significa el dios antiguo, dios del centro en relación con los puntos cardinales. Se le representa como un anciano y es a la vez es el último que se presenta a la reunión de los dioses. Tanto para la

¹⁴³ Lewis, Ralph, *Símbolos...*, op. cit., p. 59.

mitología mexicana como para la mitología Griega el hombre que osa con poseer el fuego que representa el poder humano sin el permiso de los dioses, paga con su vida el atrevimiento de creer que es autónomo y que no necesita a los dioses para resolver sus problemas. Para los alquimistas el fuego es en el centro de todo lo que existe, elemento por el que todo actúa, se fija y unifica. El médico y químico suizo de la edad media Paracelso sostuvo que para alimentarse, el fuego y la vida consumen vidas ajenas. Va más allá de la vida, realiza el bien (el calor vital) y el mal (la destrucción y el incendio).

El simbolismo del fuego se relaciona con la idea general de que todas las cosas nacen de él y a él regresan por ser un agente de transformación, que media entre la desaparición y la creación del germen que se reproduce en las vidas sucesivas. Para Mircea Eliade Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, es la imagen arquetípica de lo fenoménico en sí. Así el fuego es vida y actividad consciente. Por analogía con el sol es luz, energía, movimiento y el oro. Del mismo modo se relaciona con la alegría, la iniciativa, el empuje, fuerza de voluntad y entusiasmo.

El significado Psicológico del fuego tiene que ver con la **lívido** y la fertilidad. La presencia de fuego en el sueño habla del atrevimiento y el esfuerzo y a la vez manifiesta sentimientos de amor y de odio, de la fuerza que puede crear y destruir. Cuando la imagen es de llamas pequeñas y encendidas se refiere a la amistad duradera, el éxito, la salud, la felicidad y la fuerza espiritual. Si desde una humareda pronunciada tiene que ver problemas. Cuando se propagan sin control, envuelven y destruyen, es fuerza y pasión. Si las llamas del fuego amenazan es temor del soñador a enfrentar sus proyectos y sus problemas por lo que caminar entre el fuego sin quemarse habla de firmeza y capacidad para superar los obstáculos. Una flama envolvente corresponde al mal encausamiento de la energía. Cuando se trata de un bosque de una casa se queman es que la situación ha llegado al límite. Soñar con fuego es anuncio de aproximamiento del momento ideal para poner en práctica las iniciativas propias.

El Gato:

Por la variabilidad de sus ojos, al gato se le atribuye el poder variable del sol, el creciente y menguante lunares y esplendor de la noche, el sigilo, deseo y libertad. Si es negro se le concibe como lunar y maligno. Símbolo de la muerte y en tiempos recientes, señal de buena suerte. En amerindia el gato montés es sigilo. Para los Celtas tiene poderes tónicos y son un símbolo funerario. Para los chinos es un benefactor animal *yin* –femenino en su aspecto nocturno, es fuerza del mal, poderes de transformación, un gato extraño cambio desfavorable y negro, desgracia y enfermedad. Para los cristianos, Satán, oscuridad, lujuria y pereza. Para los egipcios El gato el gato se atribuye a Isis y representa a la diosa Bastet, bienhechora del hombre y de naturaleza lunar, consagrada a Set en su aspecto nocturno. Los gatos para los musulmanes, si son negros, se refieren a las cualidades mágicas. Soñar con gatos es anuncio de situaciones

desagradables dependiendo del color: Blancos buena salud, negros problemas de celos. El simbolismo de los gatos por lo general se refiere a atributos femeninos que tienen que ver con la sensualidad, la seducción y la intuición femenina.

Las mariposas.

Para culturas antiguas es emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso. Los griegos y romanos consideraban a las mariposas el alma que sale de los muertos. Actualmente se asocian a la ligereza, el alma, la inmortalidad la constancia y la imprudencia. La mariposa en su metamorfosis de oruga mundana transita por el estado de disolución a criatura alada celestial significando el renacimiento y la resurrección. En la cultura griega objetiva la Inmortalidad el alma y la psique. En China además de inmortalidad es ocio ilimitado, alegría y felicidad conyugal. Así, en su metamorfosis la mariposa representa en la fase de crisálida el huevo que posee la potencialidad del ser que al salir de él se convierte en símbolo de la resurrección.

En occidente la mariposa y el crisantemo representan la belleza en la vejez, junto con la ciruela significa longevidad. En la fe cristiana su fases de desarrollo representan la vida, la muerte y la resurrección. En algunos casos es representada posada en la mano del niño Jesús. Por otro lado en la cultura japonesa es emblema de mujer vanidosa, de Geisha y amante caprichosa, una pareja de mariposas representa la felicidad conyugal. La mariposa blanca es el espíritu de los muertos. Para los Maorí es el alma de los vivos. En Indochina la longevidad. Entre los indios precolombinos la mariposa simboliza el alma o del aliento vital. En África algunos pueblos hacen el enlace alma mariposa puesto que el hombre sigue desde sus infancia hasta la muerte el ciclo de la mariposa: en su infancia es una pequeña oruga y una gran oruga en su madurez, se convierte en crisálida en su vejez; su tumba es el capullo de donde sale sus alma que vuela como mariposa. Los aztecas creían que las mariposas volando entre las flores representaban las almas de los guerreros caídos en los campos de batalla. El dios del fuego (Huehuetéotl) llevaba como emblema un pectoral llamado mariposa. En parapsicología, soñar con mariposas se interpreta como la resurrección, la transformación espiritual necesaria en la vida del soñante para alcanzar lo que anhela.

Las piedras:

Las piedras son imagen de estabilidad, durabilidad, fiabilidad e inmortalidad, lo imperecedero y eterno. Representan la cohesión, la indestructibilidad de la realidad suprema.

Símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres quienes vieron en ella lo contrario a lo biológico que está sometido a cambios de decrepitud y muerte. También, lo opuesto al polvo, la arena, piedrecillas o a conceptos como la disgregación, el desmembramiento, enfermedad psíquica, la muerte y la derrota. Así, la piedra entera simboliza la unidad y la fuerza. La idea de que las piedras caídas del cielo explican el origen de la vida, obedece a que, en los volcanes el gas se convierte en fuego, este en agua y el agua en piedra, lo cual explica la solidificación del ritmo creador. Del sentido expresado de lo simbólico a lo mítico sólo hay un paso dado por la inmensa mayoría de las culturas en la etapa animista en que los meteoritos son adorados como el de la *Caaba* en la Meca y la Piedra *Negrade Pessinonte*, imagen de la Gran Madre Frigia, que fue llevada a Roma durante la última guerra púnica. Entre los cultos a la piedra en la antigüedad se cuentan los ófalos griegos considerados *Beith-El*, casa de dios en el génesis. Con sentido mágico más que arquitectónico, las leyendas hablan de piedras como la Adamir que devora Saturno en vez de Júpiter, Las llamadas *Deucalión* y *Pirra*, las del mito de Medusa y Gorgona, la que contenía a Mitra hasta su nacimiento y otras piedras que surgen en los folklores y que aparecen dotadas de modestos.

La *piedra filosofal* en alquimia, representa la unidad de los contrarios que integra al yo consciente de la parte femenina al inconsciente, fija lo volátil, símbolo de la totalidad. Los alquimistas no buscaban la divinidad en la materia, creían producirla a través de un largo proceso de purificación y transmutación. La piedra es también símbolo del cuerpo, ser un fijo contra el carácter errante del pensamiento y de los espíritus o deseos, en el cuerpo resucitado los dos serán uno. En el mundo onírico las piedras simbolizan lo imperecedero, aquellos aspectos indestructibles que son fundamentales de la vida del soñante. En el antiguo México la piedra fue el material con el que representar a sus deidades. En el mito de su creación había 3 piedras colocadas por el dios del Maíz para fundar el mundo.

El unicornio.

Es un ser entre leyenda, mito, realidad y ficción el unicornio puede definirse como un caballo de color blanco, un cuerno en su frente y barba de cabrío. En la tradición esotérica su cuerpo es blanco, con cabeza roja y ojos azules. La alquimia aprovecha su simbología ambivalente entre lo positivo y negativo. El acercamiento a las leyendas de diversos lugares del mundo acerca de este ser fabuloso son muy parecidas. Coinciden en que vive mil años, posee voz de bronce y es apreciado por ser el más noble de los animales. Aparece en numerosas civilizaciones como un animal fabuloso de constitución indeterminada. Plinio (Gayo Plinio Cecilio Segundo) conocido escritor latino, científico, naturalista y militar romano, le relaciona con el rinoceronte africano o con el narval. Fray Magalucius asienta en su antiguo escrito *Codex Unicornis* que este es un ser misterioso que solo bebe agua en movimiento, come frutos y hojas delicados y mira directamente

al sol con su vista penetrante sin parpadear además de sentirse muy fascinado por la pureza y espiritualidad humanas.

La simbología del unicornio se relaciona con la luz espiritual, lo permanente e inmutable. El poder de su espíritu emana de su cuerno que contiene y encausa sus pensamientos, es el órgano misterioso de sus sentidos. Cuando el unicornio fallece su cuerno en espiral perdura para transmutarse en los tiempos diversos al comunicar las diversas dimensiones. Al dejar nuestra realidad se transporta, traspasa el umbral del tiempo. Al cuerno del unicornio se le otorgan propiedades curativas, como cicatrizante de heridas y de la abundancia. En la época medieval se considera símbolo de castidad de fortaleza y de pureza. Del mismo modo se el liga con la alegría de saber apreciar lo que se posee, con la docilidad y con la fidelidad. El unicornio vive apartado se dice que es de ferocidad colosal frente a cazadores y que únicamente se deja atrapar por los brazos de una doncella, atraído por sus caricias castas por ello se le atribuye el simbolismo de la sexualidad sublime.

Carl Jung menciona en su escrito en el cual aborda las relaciones entre la psicología y la alquimia que el unicornio es polifacético, a veces se transforma en paloma blanca, pero en otro sentido se le relaciona con monstruos primarios, así como con la fuerza pura viril y penetrante. Cita el *Speculum Mysteriis Ecclesiae*, el juicio de Honorio de Autun, donde está asentado que a Cristo se le representa mediante el unicornio, fue quien se posó en el seno de la virgen , entonces, fue capturado lo que quiere decir que (Cristo), fue encontrado en forma humana por quienes le aman. En la antigüedad simboliza aspectos malévolos, porque incita las malas intenciones de los hombres. Jung se extraña de la universalidad de un ser inexistente en la naturaleza. Se dice que soñar con unicornios se relacionado con asuntos de carácter espiritual, muestra de tener grandes anhelos de conseguir éxito en las empresas que se han emprendido.



Fig. 45 Unicornio, Ilustración, s. XVI.

Glosario:

Analogía: En el terreno simbólico existe el principio de la analogía entre mundo exterior y el interior y consiste en la unidad de la fuente o el origen de ambos mundos, el influjo del mundo psíquico sobre el mundo físico en que surge el símbolo. En filosofía, Platón ilustraba sus ideas mediante espléndidas y bien contadas analogías.

Arcano: Que es conocido o comprendido por muy pocos; Lo que se mantiene oculto o reservado para el conocimiento de unos cuantos; Algo que no se comprende o que no se puede explicar. Los secretos de la naturaleza están contenidos en el Arcano. Es También una de las cartas del Tarot.

Cosmovisión: Es la reunión de todos los saberes que conforman la imagen o figura general del mundo que tiene una persona, época o cultura, a partir del cual interpreta su propia naturaleza y la de todo lo existente en el mundo. Una cosmovisión define nociones comunes que se aplican a todos los campos de la vida, desde la política, la economía o la ciencia hasta la religión, la moral o la filosofía.

Epígrafe: Inscripciones hechas sobre materiales duros (piedras, huesos, metal, madera, cerámica, etc., su existencia indica el paso de una cultura de prehistórica a histórica, especialmente en el caso de que sus inscripciones cuenten con anales y crónicas. La epigrafía es una ciencia auxiliar de la Historia que estudian las estableciendo metodologías para interpretarlas.

Fábula: La fábula es un relato breve escrito en prosa o verso, donde los protagonistas son animales que hablan. Las fábulas se hacen con la finalidad de educar y encierran una moraleja, un conocimiento que por lo general se encuentra al final, al principio o en el contenido del escrito. Las fábulas más conocidas son las de Esopo, La Fontaine y Samaniego.

Herméticos: Surgieron en la época helenística, en el Egipto durante la dinastía grecomacedonia de los Ptolomeos. Fue un movimiento doctrinal, mitad esotérico mitad religioso con mezcla de elementos de la religión egipcia y griega, y que tenía como figura central al dios Hermes, el mensajero de los dioses, al que se invocaba con el apelativo de Trimegisto, el tres veces grande. Este movimiento, ejerció una profunda influencia en la filosofía grecorromana de comienzos de la era cristiana y entre los humanistas del Renacimiento.

Ideograma: Imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los signifiquen. En la escritura de ciertas lenguas significa una palabra, morfema o frase determinados, sin representar cada una de sus sílabas o fonemas.

Istar: Diosa principal de los babilonios y los asirios, era una diosa venerada en conexión con la estrella de la tarde, pero Istar de Acad (también en Babilonia) era un dios identificado con la estrella de la mañana. Como diosa, Istar era la gran madre, la diosa de la fertilidad y la reina del firmamento.

Lívido: Concepto descrito por Sigmund Freud que hace referencia a la energía vital general de la persona, incluyendo a la energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia la consecución de un fin. Forma de la energía vital que dirige y origina las manifestaciones del instinto sexual. Para Carl Gustav Jung, la lívido es la libre creatividad o la energía psíquica de la que todo individuo dispone para su propio desarrollo personal.

Mitra: Religión misteriosa difundida en el Imperio romano entre los siglos I y IV d. C. implantada entre los soldados romanos que rendía culto a la divinidad de Mitra o Mitras. La practicada en Roma, Ostia, Mauritania, Britania y las provincias fronterizas a lo largo del río Rin y del Danubio.

Pictograma: Un pictograma es un signo que representa esquemáticamente un símbolo, objeto real o figura. Es el nombre con el que se denomina a los signos de los sistemas alfabéticos basados en dibujos significativos. En la actualidad es entendido como un signo claro y esquemático que sintetiza un mensaje que trasciende las fronteras del lenguaje; con el objetivo de informar y/o señalar.

Plurisigno: Término acuñado por el teórico americano Philip Wheelwright en relación a la interpretación simbólica que abarca las proyecciones interpretativas de lo natural, lo celeste, lo estético y lo psíquico, aspectos que se convierten en secundarios por el carácter de simultaneidad del símbolo que en la interpretación son paralelos a partir del punto de vista de quien las establece.

Remanentes arcaicos: Freud denominó “remanentes arcaicos” al contenido desconocido de los sueños que parecen ser formas aborígenes innatas y heredadas por la mente humana, a los cuales Jung denominaba arquetipos o imágenes primordiales similares a determinados motivos mitológicos.

Veda: Significa conocimiento en sánscrito, denominación que recibe el conjunto de los escritos sagrados más antiguos del hinduismo, así como cada uno de los libros que lo componen. Este conjunto de escritos literarios antiguos consta ante todo de cuatro colecciones de himnos, partes poéticas separadas y fórmulas ceremoniales. Fundamento de la desaparecida religión védica, que fue previa a la religión hinduista.

Índice de ilustraciones:

Fig.18, Portada de la 1er. Revista "*Le Surréalisme même*". Fotografía tomada de *Movimientos Literarios de Vanguardia*. Salvat, Barcelona, Gímenez, J. Luis, 1973, p.39.

Fig. 21, Imagen de "*Un Perro Andaluz*", filme de Luis Buñuel, fotografía tomada de *Movimientos Literarios de Vanguardia*, Gímenez, J. Luis, Salvat, Barcelona, 1973, p. 42.

Fig.22, André Bretón en 1935, Dirigente del movimiento surrealista, Fotografía tomada de *Movimientos Literarios de vanguardia*, Salvat, Barcelona, Gímenez, J. Luis, 1973, p. 44.

Fig. 26 Grabado del siglo XV que representa el sueño, *Diccionario de los Símbolos*, Clarke, Martha, Océano, Barcelona, 2001, p. 51.

Fig. 27 Escena de John Houston, dónde una paciente histérica narra sus sueños a Freud, *Freud y el Psicoanálisis*, Bosch, García, Loret, Salvat, Barcelona, p. 52.

Fig.32 *Cueva de Altamira 15.000 a. C. Cueva de Altamira, Gruta Cantábrica*. Historia del arte, Arriaga, Barcelona, 1995, p.62.

Fig. 33 *Dólmenes de Stonehenge, Inglaterra 7000 a.C. aprox.* Historia del arte, Arriaga, Barcelona, 1995, p 63.

Fig.41 "*El arca de Noé*" según miniatura grabada en salterio de la reina Mary s. XIV. Enciclopedia de los Mitos, Julien, Nadia, Océano, 2000, p. 112.

Fig. 42 *Representación de la influencia de los signos zodiacales en el cuerpo humano, siglo XV*. Enciclopedia de los mitos. Julien, Nadia. Océano, México, 2000, p. 114.

Fig. 43 *Mercurio el hermafrodita, sol y luna sobre el caos* Mylus, Philosophia reformata, 1622. Enciclopedia de los mitos. Julien, Nadia. Océano, México, 2000, p.115.

Fig. 44 *Representación de Pegaso*. Ilustración s. IV. Enciclopedia de los mitos. Julien, Nadia. Océano, México, 2000, p. 117.

Fig. 45 *Unicornio*, Ilustración s. XVI. Enciclopedia de los mitos. Julien, Nadia. Océano, México, 2000, p. 124.