

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE



**EL INCONSCIENTE COLECTIVO EN LA PINTURA MODERNA.
LA EXALTACIÓN DEL “OBJETO” Y LA ANIMALIDAD: APORTES
DESDE LA PSICOLOGÍA DE JUNG**

Tesis para optar por el Título de Licenciado en Arte con mención en Pintura
que presenta el bachiller:

BRIAN SILVA MALDONADO

Asesoría teórica: Dra. Kathia Hanza Bacigalupo

Asesoría artística: Alejandro Alayza Mujica

Lima, Julio 2012

*A mis amados padres, por su apoyo y
complicidad incondicionales.*



Agradecimientos

Este trabajo de investigación se hizo posible gracias al apoyo constante de mi asesora teórica, la Doctora Kathia Hanza, el incesante aprendizaje obtenido por la objetividad de mi asesor teórico Alejandro Alayza, así como también las constantes y vitales sugerencias de Antonio Ramos, Miguel Nieri, José Elías, Lucía Slater, Natalia Meléndez, Julio del Valle, Silvio de Ferrari, María Eugenia Ulfe, y José Carlos Picón. Un agradecimiento especial a Moisés Quintana, Fernando Pérez y Alberto Agapito por estar al tanto de los pormenores del proceso de elaboración de esta tesis. A Claudia Reyna, Andrea de la Cruz, Oscar Huayamares, Isaac Valer, Johnny Morales, Eduardo Roncal, Jeimily Silva y a mis padres Roberto Silva y Lidya Maldonado, cuyo apoyo fue fundamental en este recorrido.

Me gusta recordar esas desnudas épocas...

Me gusta recordar esas desnudas épocas
En que placía a Febo las estatuas dorar,
En tanto hombre y mujer, en su esplendor más
alto,
Sin angustia gozaban y sin mentira alguna,
Y, el amoroso cielo envolviendo sus cuerpos,
La salud de su noble máquina ejercitaban.

Mostrábase Cibeles fértil y generosa,
No hallando que sus hijos fuesen gravosa carga;
Antes bien, loba henchida de ternezas comunes,
Nutría al universo con sus oscuras ubres.
Elegante y robusto, el hombre se preciaba
Entre bellezas múltiples que por rey le acataban.
Frutos aún no ultrajados y carentes de grietas,
¡Cuya bruñida pulpa incitaba al mordisco!
Hoy el Poeta, cuando pretende imaginar
Tal nativa grandeza y acude a los lugares
En que hombres y mujeres sin velos aparecen,
Siente envuelto su espíritu en tenebroso frío,
Ante ese negro cuadro que rebosa de espanto.
¡Oh monstruosidades llorando sus vestidos!
¡Oh ridículos torsos que son propios de máscaras!
Pobres cuerpos torcidos, flácidos o ventrudos,
Que el Señor de lo útil, sereno e implacable,
Envolvió desde niños en pañales de bronce.
Y vosotras, mujeres, pálidas como cirios,
En quienes la lujuria se ceba, y esas vírgenes
Arrastrando la herencia de los maternos vicios
¡Y todos los horrores de la fecundidad!

Tenemos, ello es cierto, naciones corrompidas,
A los antiguos pueblos de ignorado esplendor:
Los rostros devorados por las llagas cordiales
Y algo que llamaríamos desmayadas bellezas;
Más esas invenciones de las musas tardías,
Jamás impedirán a las razas decrepitas
Rendir a las más jóvenes un profundo homenaje,
-A la juventud santa de simple y dulce frente,
De mirar claro y limpio como agua saltarina,
Y que marcha, inconsciente, por doquier
esparciendo,
como el azul del cielo, las flores y los pájaros,
Sus perfumes, sus cánticos y sus suaves calores.

Charles Baudelaire



Índice

| | |
|--|-----|
| Presentación | 2 |
| Introducción a la obra de Jung | 5 |
| 1. La figuración y la animalidad en la obra de Carl Gustav Jung | 8 |
| 1.1 El inconsciente colectivo: un acercamiento a los símbolos | 12 |
| 1.1.1 Arquetipos | 14 |
| 1.1.2 El sueño, generador de imágenes | 18 |
| 1.1.3 Sobre los símbolos | 19 |
| 1.1.4 El sentido “primitivo” | 21 |
| 1.2 El animal: una representación arquetípica | 24 |
| 1.2.1 El sentido arcaico-infantil | 24 |
| 1.2.2 Símbolos trascendentales | 28 |
| 1.2.3 El arquetipo de la Madre Tierra: el bestiario de las profundidades | 32 |
| 2. El motivo animal como símbolo en las artes visuales. | 40 |
| 2.1 Las primeras manifestaciones simbólicas | 44 |
| 2.1.1 El animal tótem | 44 |
| 2.1.2 La pintura prehistórica: el demonio animal | 46 |
| 2.1.2.1 El “Hechicero” y el “Pequeño Brujo” | 48 |
| 2.1.2.2 Las máscaras <i>Malanggan</i> | 52 |
| 2.2 La exaltación del “objeto”: una aproximación a la animalidad en la pintura moderna | 56 |
| 2.2.1 El “espíritu” de la materia | 57 |
| 2.2.1.1 Giorgio de Chirico y Marc Chagall: La poética de lo invisible | 61 |
| 2.2.1.1.1 Giorgio de Chirico | 61 |
| 2.2.1.1.2 Marc Chagall | 64 |
| 2.2.2 La función del azar: perspectivas desde el surrealismo | 71 |
| 2.2.2.1 Paul Klee y el “espíritu tectónico” | 74 |
| 2.2.2.2 Jean Arp y Joan Miró: la gestualidad de lo Primigenio | 80 |
| 2.2.2.3 El bestiario de Max Ernst: el <i>frottage</i> y las “extrañas conjunciones” del azar | 84 |
| 2.2.3 Gerardo Chávez: la visualización de una biología fantástica | 96 |
| Relación de obras presentadas por Brian Silva Maldonado | 104 |
| Conclusiones | 113 |
| Bibliografía | 115 |

Presentación

“Las imágenes del inconsciente ocupan una gran responsabilidad en el ser humano. La falla en entenderlas o la evitación de la responsabilidad ética, priva al ser humano de su totalidad y le impone penosos fragmentos de su vida.”

Carl Jung

¿Cómo se expresa el inconsciente colectivo en la pintura moderna? Esta pregunta surge al término de mi último proceso creativo. Intenté comprender y conocer los elementos y dinámicas que podrían haber estado presentes en dicho proceso. Intuí que los planteamientos de Jung (1995) en torno a la simbología del inconsciente colectivo podrían enlazarse con las formaciones zoomorfas de la serie de obras que concluí (conformada por tres dibujos y seis pinturas). Más aun, como intento mostrar en este estudio, los arquetipos, los sueños, el primitivismo y los símbolos —conceptos claves de Jung— parecieron particularmente pertinentes para comprender el proceso creativo. Las ideas sobre el inconsciente colectivo son fructíferas y esclarecedoras con relación a la pintura moderna, en especial, el surrealismo y la pintura automática. Por tal razón, en este trabajo se revisará desde la perspectiva de Jung las obras plásticas de Giorgio di Chirico, Marc Chagall, Paul Klee, Jean Arp, Joan Miró y Max Ernst.

Conviene explicar en pocas líneas sobre mi proceso plástico. Durante un año, tiempo que demandó el proceso técnico, se afianzó una particularidad que, de manera incipiente, ya aparecía progresivamente en mi pintura durante los dos últimos años de carrera universitaria, tanto en el aspecto técnico como temático: partir de manchas y trazos libres. En aquella etapa, dejé de lado todo parámetro técnico y cuestionamientos conceptuales que exigía la tendencia naturalista, prescindí de todo referente visual, ni imágenes fotográficas ni esbozos previos a la obra concreta, originando, así, la búsqueda de un lenguaje nuevo, sorpresivo y desconocido para mí. El resultado del trabajo plástico fue significativo, pues, a partir de una mancha espontánea y apoyado por un dibujo con trazos rápidos y azarosos, sin la necesidad de pre visualizar la totalidad de la imagen, emergió una diversidad representativa de formas, imprecisas y envolventes en su mayoría, como una suerte de seres luminosos que a su vez invadían espacios etéreos y oscuros. Esta experiencia hizo posible que el mismo proceso dictara la obra, cuyas consecuencias fueron: por un lado, la

depuración de una técnica personal que consiste en la aplicación de veladuras a través de superposición de capas y la búsqueda progresiva del color a través de la mancha inicial; y, por otro lado, la sorpresiva aparición de una simbología particular, que quizás emergía del inconsciente. Aunque mi proceso creativo no fue totalmente automático, como en algunos pintores surrealistas, fue interesante descubrir que las formas imprecisas progresivamente tomaban cuerpo y se iban definiendo conjuntamente con el color y la línea, haciéndose reiterativas tanto en los dibujos como en las pinturas de la serie.

La presente investigación se inicia revisando algunos conceptos claves de Jung (1995) como: los arquetipos, los sueños, el primitivismo y los símbolos de trascendencia representados por los seres emergentes del inconsciente colectivo bajo formas animales. Luego, en el primer capítulo, nos ocuparemos de los orígenes de las representaciones animales y su correlato en los discursos de los ritos “primitivos”, el papel de los sueños y su manifestación en los bestiarios medievales. Nos detendremos en la representación arquetípica animal para comprender de qué forma se generan los vínculos de identidad entre el hombre y el animal. Será importante en este contexto prestar atención al sentido arcaico-infantil como punto principal para reconocer la posterior encarnación animal en los símbolos trascendentales, de acuerdo a Jung. Además, las similitudes psíquicas entre lo infantil y lo primitivo serán materia de estudio para aproximarnos a las pulsiones creativas promovidas por el inconsciente colectivo. De manera específica, en el último segmento del primer capítulo, “El arquetipo de la Madre Tierra: el bestiario de las profundidades”, se revisará los significados simbólicos del arquetipo de la Madre Tierra: el núcleo del inconsciente colectivo del cual emergen, por decirlo así, los seres animales.

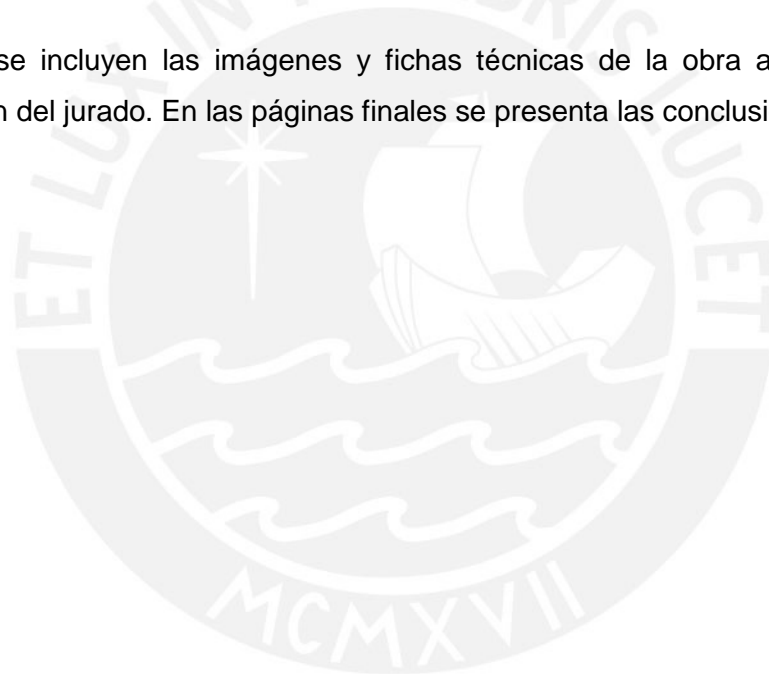
En el segundo capítulo, analizaremos las formas animales en las artes visuales desde la prehistoria. Veremos que dichas formas son símbolos que forman parte del inconsciente y constituyen la proyección espiritual surtida en el hombre, la cual va poblando distintos y disímiles espíritus de época. A la vez, se revisarán los roles y funciones que cumplían estas representaciones en la magia, en los ritos ceremoniales y las valoraciones que de ellas se hacía, y, cerrando este capítulo, traeremos a colación las proyecciones psíquicas en la pintura moderna, que, al igual que para el hombre arcaico, logran aun materializarse en las artes visuales.

La exaltación del “objeto” es el punto clave que nos aproximará inicialmente al reconocimiento de los símbolos en la obra de Giorgio de Chirico y la poética onírica de Marc Chagall. Asimismo, nos ocuparemos de la pintura automática utilizada

inicialmente por los pintores surrealistas y de cómo opera el azar en sus trabajos a través del inconsciente. De esta forma veremos como las teorías de Jung sobre el inconsciente colectivo y las formas animales que lo representan, están inmersas en la obra de los demás pintores aludidos en esta investigación. Paul Klee, Jean Arp Joan Miró y Max Ernst son artistas que nos invitan a sumergirnos en las profundidades de los símbolos y la trama de sus técnicas.

En la última sección de nuestro segundo capítulo, consideramos la obra del artista plástico peruano Gerardo Chávez, cuya simbología caracterizada por diversas figuras zoomorfas será abordada tanto desde la perspectiva teórica de Jung como la de Gastón Bachelard. Nos interesa advertir de qué manera el símbolo adquiere, en la obra de este artista, su significación gracias al reconocimiento y contemplación del arte rupestre, y gracias también a la reflexión sobre el proceso creativo.

Finalmente, se incluyen las imágenes y fichas técnicas de la obra a someter a la consideración del jurado. En las páginas finales se presenta las conclusiones.



Introducción a la obra de Jung

Carl Gustav Jung fue uno de los grandes doctores de todos los tiempos y uno de los grandes pensadores de este siglo. Su finalidad fue siempre ayudar a los hombres y a las mujeres a conocerse a sí mismos, de tal modo que, conociéndose y utilizándose sensatamente, pudieran llevar una vida plena, fértil y feliz. En el mismo final de su vida, que fue tan plena, fértil y feliz como jamás he conocido otra, decidió utilizar la fuerza que le quedaba para dirigir su mensaje a un público más amplio que el intentado alcanzar hasta entonces. Terminó su tarea y su vida en el mismo mes. Este libro [1964] es un legado al amplio público lector.

John Freeman

Este trabajo de tesis reflexiona sobre la importancia del inconsciente colectivo en relación a la creación artística y trata de averiguar de qué manera los símbolos que lo configuran pueden considerarse como trascendentales bajo formas animales para expresar el sentido espiritual del ser humano. Por ende la fuente principal para nuestra investigación es *El Hombre y sus símbolos* (1964), libro en el cual Carl Gustav Jung colaboró hasta poco antes de su fallecimiento, siendo este libro un factor clave que resume claramente los estudios referentes a los arquetipos y símbolos que Jung realiza en otros libros: *Símbolos de transformación* (1912), *Los complejos y el inconsciente* (1970) y *El secreto de la flor de oro: Un libro de la vida chino* (1931).

Debemos considerar la notable introducción que realiza John Freeman al *Hombre y sus símbolos*, en la cual se exponen los fines informativos de la obra y las motivaciones de su realización. *El hombre y sus símbolos* cuenta con cinco capítulos, de los cuales solo el primero, “Acercamiento al inconsciente”, es redactado por Jung y los restantes, como dice Freeman, por cuatro de sus más confiables colaboradores bajo una constante supervisión:

(...) el propio Jung escogió a sus colaboradores en la obra: la doctora Marie-Louise von Franz, de Zurich, quizá su más íntima confidente profesional y amiga; el doctor Joseph L. Henderson, de San Francisco, uno de los más eminentes y leales seguidores norteamericanos de Jung; la señora Aniela Jaffé, de Zurich, quien, además de ser una experimentada analista, era secretaria privada de Jung y su biógrafa; y la doctora Jolande Jacobi que, después del propio Jung, es la autoridad de mayor experiencia en el círculo de Jung en Zurich. (Freeman 1995: 11)

El pensamiento de Jung, según Freeman (1995), dio grandes y revolucionarios aportes a la psicología moderna, logrando así trascender la concepción clínica de Sigmund Freud que calificaba al inconsciente o “subconsciente” como una suerte de almacén de los deseos reprimidos en el hombre. Como señala Freeman, la obra de Freud se había masificado tanto entre los lectores cultos del mundo occidental, que los estudios de Jung en consecuencia no pudieron llegar a un público general, por ser considerados poco inteligibles y muy complejos para el lector común (Jung 1995: 9). Sin embargo, las virtudes y la gran elocuencia mostradas por Jung en una entrevista hecha por Freeman para la televisión inglesa, hicieron posible cautivar a muchos lectores comunes – muchos de ellos sin conocimientos médicos ni psicológicos— despertando en los mismos un fuerte interés por conocer los estudios de Jung sobre la vida humana. Finalmente, la tan esperada publicación de *El hombre y sus símbolos* facilitó la comprensión de las tesis principales del pensamiento de Jung.

Jung (citado en Freeman, 1995) calificaba al inconsciente como un universo; una parte del hombre tan vital y real como su consciencia ya que funciona como: “(...) el gran guía, amigo y consejero de lo consciente” (Freeman 1995: 12). A la vez, para Jung, el inconsciente se expresa en el lenguaje de los símbolos y por medio de los sueños. Justamente el cometido de dicho libro era exponer con un lenguaje sencillo y directo los aspectos espirituales del ser humano en relación a sus símbolos y la importancia del sueño en su vida. Este último es estudiado con mayor énfasis en “Acercamiento al inconsciente”, capítulo en el que Jung nos introduce al inconsciente colectivo, reflexionando sobre el lenguaje que adopta con sus arquetipos y símbolos, y de qué manera los sueños llegan a ser el medio para comunicarlo. En el libro, no solo es importante la contribución de Jung. Por su parte, Henderson (1995) explica, en “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, como es que estos símbolos - muchos de ellos representados como animales- se vuelven trascendentes en la vida espiritual del hombre para definir los arquetipos que aparecen en las mitologías, leyendas y ritos ancestrales. Por otra parte, Von Franz (citada en Freeman, 1995) en el siguiente capítulo, titulado “El proceso de individuación”,

califica al hombre como un ser que puede alcanzar su totalización e integración como humano, cuando encuentra una convergencia entre su consciente e inconsciente, de manera que ellos aprenden recíprocamente a convivir (Jung 1995: 14). Finalmente, Jaffé (citada en Freeman, 1995) describe el significado que ha tenido el símbolo —como por ejemplo el del animal y de la piedra— para el hombre desde lejanas edades, manifestándose en las artes visuales que tanto en la antigüedad como en nuestros días, según Jaffé, no dejan de deleitarnos por su “incitación continua al inconsciente” (Freeman 1995: 15).

Algo fundamental en los escritos de Jung (1982-1970), es la frecuente y reiterativa mención que Jung hace de los símbolos animales en conexión con los arquetipos de la “Libido” y la “Madre”. Este último representa la “vida originaria” y las profundidades del inconsciente (Jung 1982: 193). Para Jung (1995) los animales son en definitiva los fieles representantes del inconsciente colectivo, por tanto esta y toda información que se obtenga de ellos será conducida por nuestra parte al estudio específico sobre la relación del hombre con su naturaleza espiritual bajo representaciones animales.

I. La figuración y la animalidad en la obra de Carl Gustav Jung

Como un poseído doy vueltas a mis ideas esperando atacar lo que mañana tal vez podría ser un cuadro, no sé, lo cierto es que no me muerdo en el silencio tratando de organizar armoniosamente mis propios fantasmas.

Gerardo Chávez

Platón nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo, lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad.

Jorge Luis Borges

Tal vez lo dicho en los epígrafes de Gerardo Chávez y Jorge Luis Borges no sea más que el reflejo de inquietudes de un creador de imágenes o de palabras. Por un lado, podríamos suponer que los fantasmas de Chávez son producto de las imágenes que rescata de su inconsciente, una suerte de habitantes arcaicos de su imaginario, que serán luego parte importante de su obra plástica. Por otro lado, Borges sugiere que el niño mira sin horror al tigre porque de alguna manera sabe que él también es un tigre, siguiendo a Schopenhauer. En ambos casos podríamos decir, apelando a la terminología de Carl Jung, que existe un íntimo vínculo entre fantasmas, arquetipos y mundo humano.

Es justamente Jung quien ha estudiado las representaciones simbólicas emergentes del inconsciente colectivo: la función de los sueños, los símbolos, su trascendencia, los arquetipos, los mitos, entre otros temas.¹ Debido a la

¹ Para conocer las diferencias entre el enfoque psicoanalítico de Freud y el de Jung, puede consultarse: Vázquez, Antonio, *Freud y Jung: dos modelos antropológicos*, Salamanca, ediciones Sígueme, 1981, en especial las páginas 268-269. El autor señala que la diferencia principal radica en la concepción sobre el inconsciente que ambos plantean. Para Jung el inconsciente es un organismo vivo y autónomo, el cual es natural e innato a todos los hombres y se expresa espontáneamente como la vida misma con la ayuda de los arquetipos. Es, en síntesis, la naturaleza humana que pone en manifiesto su espiritualidad y también la divina; esta naturaleza se expresa con un lenguaje simbólico, mítico y arcaico. Freud, por el contrario, habla de restos arcaicos filogenéticos dándole un sentido biológico a la configuración del inconsciente,

relación entre los arquetipos, los sueños y la creación, donde está presente en forma recurrente la apelación a las figuras animales, nos valdremos de la perspectiva psicológica de este autor para averiguar qué significado puede tener el animal como símbolo frecuente para expresar el carácter primitivo de aquello que Jung ha llamado inconsciente colectivo

Jung califica al inconsciente colectivo como la común herencia psicológica de la humanidad derivada de la psique (Jung 1995:107), a la cual no se tiene acceso consciente y cuyo significado es desconocido por el hombre:

Esta psique inconsciente, común a toda la humanidad, no consiste meramente en contenidos capaces de llegar a la conciencia, sino en disposiciones latentes hacia ciertas reacciones idénticas. El hecho de lo inconsciente colectivo es sencillamente la expresión psíquica de la identidad, que trasciende todas las diferencias raciales, de estructura del cerebro. Sobre tal base se explica la analogía, y hasta la identidad, de los temas míticos y de los símbolos, y la posibilidad de la comprensión humana en general. Las diversas líneas del desarrollo anímico parten de una cepa básica común, cuyas raíces se extienden al pasado. Se halla aquí, también, el paralelismo anímico con los animales. (Jung 1961: 28)

El inconsciente colectivo está configurado por un conjunto de pensamientos y tendencias latentes en sus capas más profundas u oscurecidas temporalmente que se presentan como una suerte de imágenes que influyen en la conciencia humana. Estos elementos son los que Jung llamó arquetipos del inconsciente colectivo (Jung 1995: 32).

Tales tendencias son asumidas como instintivas, ya que lo que comúnmente se conoce como instinto, según Jung, son necesidades fisiológicas decodificadas por los sentidos; sin embargo, este, al manifestarse como fantasías, podría únicamente materializarse a través de imágenes simbólicas (1995: 67). Es por esta razón que los arquetipos carecen de forma y origen por naturaleza, son

donde este se manifiesta como “represiones”. Estas represiones hacen referencia a los complejos personales (como por ejemplo el de Edipo), los cuales poseen un lenguaje singular que manifiestan los deseos reprimidos o que han sido arrancados de la conciencia por la defensa del Yo. Es la expresión del deseo que trata de acceder al consciente.

más bien tendencias innatas que se presentan, además, en cualquier tiempo y espacio.

Para Jung un individuo puede considerar sus sueños como un sistema cotidiano e intrascendente, pero afirma que analizándolos se podría ver las imágenes simbólicas que emergen de ellos: “Por regla general, el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, donde aparece no como un pensamiento racional sino como una imagen simbólica” (Jung 1995: 23). Así, el sueño se expresaría simbólicamente con la ayuda de imágenes, los cuales a su vez representarían juicios, tendencias o ideas de manera inconsciente (Jung 1970: 255). De este modo los arquetipos decodificados por el símbolo crearían mitos, creencias religiosas y concepciones que caracterizan a una nación en relación con su historia (Jung 1995: 79).

De acuerdo Jung (1995), el inconsciente colectivo está estructurado por arquetipos y adopta un lenguaje a través de símbolos, elementos que a su vez son expresados y comunicados por los sueños. Estos últimos son, en definitiva, los generadores de las imágenes simbólicas que decodifican o dan forma a los arquetipos. En este punto es importante observar que muchos de esos sueños son relativos a mitos y ritos primitivos, lo que reafirma para Jung la existencia de la psique inconsciente común a todos los hombres.

Es necesario observar que la teoría del inconsciente colectivo le permite a Jung categorizar al hombre como un propenso creador de símbolos, aun siendo estos enigmáticos para él: “Esos símbolos son tan antiguos y desconocidos para el hombre moderno que no puede entenderlos o asimilarlos directamente” (Jung 1995: 107); sin embargo:

(...) habría que indicar la clase de material subliminal del que pueden producirse espontáneamente los símbolos de nuestros sueños. Este material subliminal puede constar de todos los deseos, impulsos e intenciones; todas las percepciones e intuiciones; todos los pensamientos racionales e irracionales, conclusiones, inducciones, deducciones y premisas, y toda la variedad de sentimientos. Algunos o todos esos pueden tomar la forma de inconsciente parcial, temporal o constante. (Jung 1995: 37)

Otro punto que debemos tener en cuenta es la asociación de la naturaleza del inconsciente colectivo con la naturaleza “primitiva”, ya que, según Jung, en los sueños también se expresan imágenes derivadas de lo que él llama “la naturaleza más primitiva del alma” (Jung 1970: 350). El autor señala que para la “ingenua antigüedad” cada elemento era animado y era semejante al hombre y al animal. Incluso el sol era considerado padre del mundo y la luna la gran madre de la fecundidad (1982: 46). Además, añade que: “todo era antropomórfico y teriomórfico, hombre o animal. Incluso el disco solar había sido dotado de alas y pies para hacer sensible su movimiento” (Jung 1982: 46).

El hombre nos dice Jung es propenso a crear símbolos (Jung 1995: 232) y por ende inconscientemente transforma objetos en símbolos, los mismos que son expresados finalmente en religiones y artes visuales:

Mientras no sea consciente la distinción entre sujeto y objeto, reina la identidad inconsciente. Entonces lo inconsciente es proyectado sobre el objeto, y el objeto introyectado en el sujeto, es decir, psicologizado. Animales y plantas se conducen entonces como hombres, los hombres son simultáneamente animales, y todo está animado con espectros y dioses. (Jung 1961: 50)

El acto inconsciente, sería una suerte de migración del “alma”, término que Jung menciona frecuentemente para explicar la relación que hay entre el hombre y su entorno sobre todo en tiempos lejanos.

Por ello podemos notar que cuando Jung menciona al animal, lo hace con un carácter plenamente simbólico y cuya emergencia se debería a lo que él llamó “símbolos de trascendencia”, es decir, un entendimiento superior sobre los símbolos. Afirma que es una clase particular de simbolismo, que concierne a sagradas tradiciones arcaicas y además relacionadas a la trascendencia de la vida de un individuo. Estas:

(...) señalan hacia la necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo. En otras palabras, conciernen al desligamiento del hombre o trascendencia de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo. (Jung 1995: 149)

Así se entiende que Jung conciba a los animales como símbolos de la trascendencia espiritual. Entre los muchos arquetipos que Jung estudia, siempre vincula el arquetipo de la vida originaria o de La Gran Madre con animales como el ave, el caballo, el pez y la serpiente entre los más importantes, y además directamente nos dice que son habitantes simbólicos del inconsciente colectivo que emergen de lo más profundo de la Madre Tierra o de lo que él conoce como “mundo inferior”. En este caso el animal sería un elemento de carácter puramente simbólico que representaría a los arquetipos que constituyen el inconsciente colectivo, pues para Jung estas criaturas son los modelos predilectos (Jung 1995: 151). Habría, además, una necesidad del inconsciente colectivo por símbolos “mágicamente efectivos”, en este caso los animales, que actúen como su expresión primitiva (Jung 1961: 38). La trascendencia espiritual definitivamente no puede prescindir de los símbolos, porque solo mediante ellos el inconsciente colectivo podrá ser expresado.

1.1 El inconsciente colectivo: un acercamiento a los símbolos

El Universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar relativo, es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar.

Charles Baudelaire

Jung (1995) sostiene que la psique es un organismo vivo que constituye desde un cimiento histórico y ancestral, un sistema cuya naturaleza es siempre filosófica y religiosa porque: “(...) su existencia supone la gran unidad del espíritu humano, la pertenencia de todos a las grandes leyes de la especie” (Malexeverría 2002:37). Asimismo, aclara que: “nuestra psique es parte de la naturaleza y su enigma es ilimitado. Por tanto, no podemos definir ni la psique ni la naturaleza. Solo podemos afirmar qué creemos que son y describir, lo mejor que podamos, cómo funcionan” (Jung 1995: 23).

Tras esta aclaración, Jung intenta darnos a conocer que el inconsciente colectivo es el núcleo de todo el funcionamiento psíquico y el fragmento de la

psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad (Jung 1995: 107). El inconsciente colectivo, es además, la fuente esencial de experiencias y conocimientos inherentes al hombre, que siendo aún desconocidos para él, influyen en su comportamiento y emociones. Tales características permiten a Jung afirmar que aquel posibilita interacciones entre lo consciente e inconsciente porque, como ya habíamos mencionado, consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente (Jung 1995:32).

Es necesario observar que existen elementos que pueden asociarse con el inconsciente colectivo: los mitos, los sueños, las experiencias creativas y los símbolos. Tales elementos emergen del organismo psíquico y contienen imágenes desconocidas para el hombre. En ese sentido, considera Jung que el sueño es una fuente primordial de estas funcionando como un sistema estructurado de elementos fundamentales llamados “arquetipos del inconsciente colectivo” y por otro lado, siguiendo a Freud, conformado por “remanentes arcaicos” (Jung 1995: 41).

De igual manera, refiriéndose a otros ejemplos en los que el inconsciente colectivo influye, Jung comenta experiencias como el presentimiento en algunas situaciones y los insumos procesados dentro del repertorio en la actividad artística:

La experiencia de amor a primera vista, el déjà-vu (el sentimiento de haber estado anteriormente en la misma situación) y el reconocimiento inmediato de ciertos símbolos y significados de algunos mitos, se pueden considerar como una conjunción súbita de la realidad externa e interna del inconsciente colectivo. Otros ejemplos que ilustran con más amplitud la influencia del inconsciente colectivo son las experiencias creativas compartidas por los artistas y músicos del mundo en todos los tiempos, o las experiencias espirituales de la mística de todas las religiones, o los paralelos de los sueños, fantasías, mitologías, cuentos de hadas y la literatura. (Elligi 2011: consulta web. Fecha: 12 de Junio 2011).

1.1.1 Arquetipos

Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido. El ser humano está constantemente expuesto a estas erradicaciones psicológicas, cuyos efectos pueden permanecer en el subconsciente o pasar a la conciencia. El hombre puede evitarlos encerrándose en sí mismo.

Vasili Kandinsky

Ya no hay dioses a los que podamos invocar para que nos ayuden. Las grandes religiones mundiales sufren de anemia progresiva porque los númenes benéficos han huido de los bosques, ríos y montañas, y de animales, y los hombres dioses desaparecieron sumergiéndose en el inconsciente.

Carl Gustav Jung

Los arquetipos son esencialmente “formas universales del pensamiento, residuos de las reacciones eternas del género humano” (Malexeverría 2002: 37). Jung las calificó también como *imagos* e “imágenes primordiales” que están presentes tanto en la naturaleza humana como en la historia y subyacen en el lado invisible del espectro del inconsciente (Jung 1995: 67).

Si pretendemos explicar más sencillamente el arquetipo, de acuerdo con Jung, diríamos que es una tendencia tan marcada como el impulso de las aves a construir nidos o el de las hormigas a formar colonias organizadas (Jung 1995: 65). Por su parte, Ignacio Malexeverría agrega a través de una cita de Jung que:

(...) son como lechos de ríos que el agua ha abandonado, pero que puede volver a irrigar después de interrupciones de duración indeterminada. Un arquetipo es algo semejante a una vieja garganta encajonada, por la que las aguas de la vida han corrido durante mucho tiempo. Cuanto más han ahondado en este lecho, más han conservado esta dirección, y más probable es que tarde o temprano vuelvan allí. Si bien es cierto que la vida del individuo está regularizada, como en un canal, en el seno de la sociedad humana y en particular del Estado, no lo es menos que la vida de los pueblos es semejante al curso de un torrente bravío que nadie puede contener. (Malexeverría 2002: 224)

No hay que perder de vista, para efectos de este trabajo, la similitud entre los arquetipos y los complejos personales². Estos últimos, según Jung, son elementos psíquicos derivados exclusivamente del inconsciente particular que no trascienden debido a que solo se limitan a transmitir de manera unilateral características individuales influyentes en la personalidad humana. Es decir, son unidades que determinan el bienestar o malestar de las vidas personales y son preconcebidas comúnmente como defectos (Jung 1995: 79). Por otro lado, los arquetipos, al ser una suerte de complejos sociales, son elementos que Jung estudia en los ritos primitivos, religiones, mitos, sueños y otros conceptos que, como ya habíamos mencionado anteriormente, caracterizan colectivamente a una nación en relación a su historia (Jung 1995: 79).

De acuerdo con el autor, existe una diferencia entre arquetipo e imagen arquetípica. Los arquetipos no se pueden visualizar, lo que nos hace reafirmar su condición de elementos innatos que, al carecer de forma, se materializan con imágenes simbólicas generadas por los sueños (Jung 1995: 67). Entonces lo que hace generar las imágenes arquetípicas son las experiencias que influyen en el hombre cuando llegan a su consciencia, es decir, son las imágenes arquetípicas ya decodificadas por el símbolo las que posiblemente dieron origen a las religiones y mitologías ancestrales quizá en un intento del hombre por encontrar un génesis a los elementos de su entorno. Para Jung, este sistema es el que categoriza al hombre como humano por ser este un constante creador de imágenes; así reafirma la importante reciprocidad que existe entre él y sus símbolos.

Por ello, debemos notar que la influencia del arquetipo en el individuo genera fantasías, pensamientos y actos simbólicos en toda actividad humana debido a

² Los complejos según Jung eran “temas emotivos reprimidos que pueden producir constante perturbación psíquica” (1995: 27). También los compara con infecciones o enfermedades que brotan involuntariamente, analogía poco satisfactoria para él, ya que los complejos no son de naturaleza perjudicial, sino elementos vitales propios de individuos pertenecientes a distintas épocas y lugares (Jung 1970: 228). Se sospecha además que la común creencia en los espíritus se debe a algún complejo (Jung 1970: 228). Entre los más representativos están por ejemplo:

El complejo de Edipo: manifiesta la esencia maternal hacia el varón, desencadenando rivalidad con el padre; el complejo de Electra: la transmisión absoluta de la esencia paterna en la hija; el complejo de Aristóteles: manifiesta la rebelión del hijo contra el padre o del discípulo hacia el maestro, tal como lo hizo Aristóteles contra Platón.

que este posee un carácter emotivo y mental. Para Jung, en la antigüedad el hombre tendía a un pensamiento más imaginativo, cuyo espíritu arcaico era representado por la mitología (Jung 1982:45).

El mito, sostiene Jung, deriva de los sueños y fantasías de “primitivos” narradores desde tiempos ancestrales y quienes no cuestionaban los orígenes de los mismos (Jung 1995: 90). Joseph Campbell (citado en Malexeverría, 2002) por otra parte, afirma que: “el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas” (Malexeverría 2002: 18). Otra concepción importante sobre el mito es la que sostiene Rodríguez Prampolini: “El mito tiene que ver con el tiempo fabuloso de los “orígenes”, es arquetipo, modelo ejemplar de los actos terrenos, clave y narración de todo lo humano y lo divino” (Rodríguez 1983: 38). Ahora bien, es innegable la existencia de muchas concepciones con respecto al mito, sin embargo, es importante señalar la inclusión del arquetipo en el mito, ya que como sabemos, es el elemento que sugiere una idea, así como el símbolo la forma o el nombre y el mito probablemente es el que origina las doctrinas, la narración histórica y las leyendas (Malexeverría 2002: 20). Con esta breve introducción al mito debemos tomar en cuenta que:

El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, y la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el héroe. (Jung 1995: 79)

A propósito de la cita mencionada, debemos tener en cuenta que uno de los ejemplos más clásicos que Jung estudia es el de la “sombra”, arquetipo que representa el “lado oscuro” de la psique humana y el reservorio de los instintos animales que a menudo se simbolizan como demonios, dragones y serpientes. Otro arquetipo recurrente es el *animus* y *anima*, que representan la psique masculina y la femenina, respectivamente³.

³ Jung se refiere al arquetipo del *animus* como la personificación de la figura simbólica o tendencia psicológica masculina proyectada en la psique femenina y al *anima* como la figura femenina en la psique

Es evidente entonces que el inconsciente colectivo y su poder simbólico se manifiestan con mayor frecuencia en los aspectos mitológicos, creativos y demás expresiones culturales que experimenta el hombre en relación a sus emociones, su ética y su mente (Von Franz 1995: 304). Estos conceptos son para Von Franz determinantes para la integración creativa en el individuo bajo un entendimiento simbólico correcto debido a que: "(...) podemos ver que los arquetipos pueden actuar en nuestra mente como fuerzas creadoras o destructoras: creadoras cuando inspiran nuevas ideas, destructoras cuando esas mismas ideas se afirman en prejuicios conscientes que impiden nuevos descubrimientos" (Von Franz 1995: 304).

Según Jung (1961) existe una suerte de proyección espiritual que el hombre como sujeto deposita sobre los elementos u objetos de su entorno. Este elemento es denominado "alma"⁴. Esta, de acuerdo a los estudios del autor sobre las imágenes arquetípicas, generaría una interacción creativa entre sujeto y objeto. Habíamos mencionado que desde la antigüedad el hombre transforma de manera inconsciente los objetos en símbolos porque: "(...) lo inconsciente es proyectado sobre el objeto, y el objeto introyectado en el sujeto, es decir, psicologizado. Animales y plantas se conducen entonces como hombres, los hombres son simultáneamente animales, y todo está animado con espectros y dioses" (Jung 1961: 50).

Para Jung la naturaleza del inconsciente está en relación con la naturaleza "primitiva" del alma, ya que esta se deriva de las imágenes simbólicas de los sueños:

La voluntad consciente no puede alcanzar tal unidad simbólica, pues la consciencia es, en este caso, parte. El opositor es lo inconsciente colectivo, que no entiende ningún lenguaje de la conciencia. Por lo tanto, se tiene necesidad de símbolos "mágicamente" efectivos, que contengan aquellos analogismos primitivos que hablan a lo inconsciente. Una fuente es lo inconsciente, que engendra tales fantasías espontáneamente; la otra fuente es

de un hombre. Ejemplos del arquetipo *anima* fueron las sacerdotisas en la antigua Grecia que necesitaban esa esencia femenina para entrar en contacto con las divinidades, así como chamanes de tribus árticas que vestían ropas femeninas para entrar en terreno divino (1995: 177). Además estos términos son de origen latino. *Animus* significa espíritu y *anima* es alma (Jung 1980: 21).

⁴ Jung calificaba al alma humana como un elemento que no se podía localizar en el espacio, y que poseía un carácter extraño, pero muy influyente para el hombre primitivo, quien depositaba en ella toda fuente de vida. (Jung 1980: 24). Además su origen es tan subjetivo e inexplicable como el de la materia, y era también una suerte de soplo de vida según concepciones antiguas. (1980: 20)

la vida, que vivida con la devoción más plena da un presentimiento del sí mismo, de la esencia individual. (Jung 1961: 45)

En ese sentido, el inconsciente colectivo no solo sería generador de fantasías espontáneas sino que además otorga al hombre su individuación o “fuente de vida” ya que: “(...) lo inconsciente se hace consciente bajo la forma de un proceso de vida o crecimiento.” (Jung 1961: 41)

1.1.2 El sueño: generador de imágenes

Inclusive la muerte en el sueño no cuenta, puesto que somos capaces de resucitar de entre los muertos.

Ida Rodríguez Prampolini

Los sueños representan elementos vitales derivados del inconsciente colectivo que revelan la naturaleza de la psique, es decir, el sueño subyace al sentido psíquico del hombre haciendo posible su manifestación. Para Jung (1980) el sueño “no parece que sea, en general, una parte integrante de la vida consciente del alma; vendría a ser más bien un incidente vivido, casi exterior y que se produce, al parecer, por azar” (Jung 1980: 237). Por consiguiente, se podría asumir que el sueño es un factor independiente de los frutos de nuestra consciencia y la lógica de las emociones humanas:

Por lo que se puede deducir de los sueños, el inconsciente realiza sus deliberaciones instintivamente. Esta distinción es importante. El análisis lógico es la prerrogativa de la consciencia; elegimos con razón y conocimiento. Pero el inconsciente parece estar guiado principalmente por tendencias instintivas representadas por sus correspondientes formas de pensamiento, es decir, los arquetipos. (Jung 1995: 78)

Los sueños generan espontáneamente una suerte de “material subliminal” representado como imágenes simbólicas que decodifican a los arquetipos, esta idea ha sido ya desarrollada. Este material es una suerte de ramificación de la cual nacen “(...) todos los deseos, impulsos e intenciones; todas las percepciones e intuiciones; todos los pensamientos racionales e irracionales,

conclusiones, inducciones, deducciones, premisas y toda la variedad de sentimientos” (Jung 1995: 37). Sin embargo existe en el sueño una inevitable reacción mitológica ya que encarna una manera de revelar la naturaleza “primitiva” humana y la complejidad de su psique, por consiguiente los sueños:

(...) se originan en un espíritu que no es totalmente humano, sino más bien una bocanada de naturaleza, un espíritu de diosas bellas y generosas, pero también crueles. Si queremos caracterizar ese espíritu, tendremos que acercarnos más a él, en el ámbito de las mitologías antiguas o las fábulas de los bosques primitivos, que en la consciencia del hombre moderno. (Jung 1995: 52).

De esta manera podemos comprender el hecho por el que Jung asigna a los sueños un carácter evolutivo que se manifiesta en los: “(...) elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades” (1995: 47). En este caso, el sueño tiene forma filogenética⁵ porque es anterior al pensamiento humano. Dice Jung al respecto: “(...) nuestro cuerpo conserva las huellas de su desarrollo filogenético; lo mismo ocurre con el espíritu humano. Es pues, posible ver en el lenguaje alegórico de nuestros sueños un residuo arcaico” (1970: 255).

⁵ “La palabra “filogénesis” designa la evolución de los seres vivos desde la primitiva forma de vida hasta la especie en cuestión. Por ejemplo, la filogénesis del hombre abarca desde la forma de vida más sencilla hasta la aparición del hombre actual. Suele ser habitual señalar que uno de los problemas del conductismo ha sido desatender las diferencias filogenéticas entre las distintas especies animales, subrayando en exceso la continuidad y parentesco entre las mismas, problema particularmente grave a la hora de entender la compleja conducta humana en términos excesivamente simplistas y válidos, en todo caso, para especies no tan evolucionadas.”
<http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Filogenesis.htm> (Consulta web. Fecha: 13 de Mayo de 2011)

1.1.3 Sobre los símbolos

Jung aborda el tema de los símbolos y refiere que son “representaciones colectivas emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras” (Jung 1995: 55); no necesitan de una base racional y son de naturaleza desconocida para el hombre, quien en definitiva no puede prescindir de ellos. Las imágenes simbólicas derivadas de los sueños están asociadas entonces a: “formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana.” (Jung 1995: 67).

Para entender mejor esta idea podríamos comparar las concepciones de dos culturas muy distantes entre sí para, por ejemplo, explicar la simbología fálica. Si una representación muestra a un hombre común y corriente que grafica un falo en una pared –presumiblemente reflejando inconscientemente una fantasía reprimida o fijación–, contrastaríamos esta imagen con una representación del *Lingam* que representa al dios *Siva* en la religión hindú (Jung 1995: 91-92).

Podríamos también referirnos al carácter simbólico de la rueda estudiado por Jung (1961) quien asigna un significado espiritual que lo lleva a emparentarlo a un sol “divino”. Sin embargo, el hombre es incapaz de definir un ser “divino” debido a sus limitaciones intelectuales que no permiten atribuir divinidad a un elemento en el contexto de su credo. Siguiendo esta idea, el autor transfiere el carácter divino de la rueda al mandala⁶, una imagen simbólica que expresa un círculo “mágico”:

El más antiguo de los dibujos mandálicos que conozco es una llamada "rueda solar" paleolítica, que fue descubierta poco hace en Rhodesia. Está basada, de igual manera, en el número cuatro. Cosas que llegan tan hacia atrás en la historia de la humanidad tocan, naturalmente, las capas más profundas de lo inconsciente, y posibilitan así donde el lenguaje consciente se muestra como totalmente impotente. Tales cosas no pueden ser creadas por el pensamiento, sino que deben crecer de nuevo hacia arriba desde la oscura profundidad del olvido, para expresar los presentimientos supremos de la conciencia y la intuición más alta del espíritu y, así, fundir en uno la unicidad de la conciencia actual con el primitivo pasado de la vida. (Jung 1961: 46)

⁶ Von Franz dice al respecto: “Jung empleó la palabra hindú mandala (círculo mágico) para designar una estructura de ese orden, que es una representación simbólica del "átomo nuclear" de la psique humana, cuya esencia no conocemos” (citado por Jung 1995: 213).

Tales ejemplos nos hacen observar que: "(...) una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón" (Jung 1995: 20); es decir su explicación es parcial e incompleta y no se podría definir inmediatamente debido a su ambigüedad.

Los símbolos asumen una importancia vital cuando se trata de encontrar sentido a temas que el hombre no puede entender completamente.

1.1.4 El sentido "primitivo"

La principal tarea de los sueños es retrotraer una especie de reminiscencia de la prehistoria, así como del mundo infantil, directamente al nivel de los más primitivos instintos.

Carl Gustav Jung

Según Jung (1995) la mente no puede ser un órgano sin historia, ya que hay muchas cosas detrás de ella, como todo el "desarrollo biológico, prehistórico e inconsciente" del hombre "primitivo" (Jung 1995: 65). Así podemos notar que muchos hombres "primitivos", por ejemplo, suponen que tienen un "alma selvática" encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con los cuales tiene una suerte de identidad psíquica (Jung 1995: 24).

El psicoanalista suizo nos dice que un nativo selvático podría ver en el día un animal nocturno y suponer que es un espíritu de la selva o un *chamán* o hechicero que adoptó esa forma, sin embargo:

(...) un hombre cuyo hermano sea, por ejemplo, un cocodrilo, se supone que está a salvo cuando nade en un río infestado de cocodrilos. Si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre. (Jung 1995: 24)

En el caso del árbol puede haber una correspondencia con el alma y voz de una tribu, de manera parecida, un nativo que no tiene plumas podría asumirse a sí mismo como un ave. Esto sucede porque: “(...) en el mundo del hombre “primitivo”, las cosas no tienen los mismos límites tajantes que tienen nuestras sociedades “racionales” (Jung 1995: 45); además la psique del animal, por tener este último impulsos irracionales y un lado instintivo dominante es muy similar a la del hombre “primitivo”, por ello ambos: “(...) hacen muchas cosas cuyo significado les es desconocido” (Jung 1995: 75).

Jung sospecha que aquellas creencias místicas o ideas mitológicas que las tribus prehistóricas tomaron como ciertas fueron de alguna manera inventadas por algún patriarca o jefe de la comunidad. El hecho de “inventarlas” tiene que ver con un periodo de búsqueda instintiva hacia un significado cosmogónico de los elementos de su entorno (1995: 52); sin embargo tal acción, sostiene Jung, gobierna su condición humana, a comparación del individuo “racional” quien por aprendizaje aprendió a “dominarse”.

El hombre primitivo es mucho más empático a dicho sistema, se aferra al poder espiritual que extrae de los animales, plantas, piedras y otros elementos de la naturaleza. Esto ocurre porque la relación del hombre con sus símbolos, según Jung, se entiende como una extensión o migración del “alma” humana; una suerte de posesión espiritual y un acto inconsciente con un nivel superior de trascendencia que el hombre aun logra hacerlo en nuestros días (Jung 1961: 40).



Motivo de la “identidad psíquica” con el animal: Hechicero de Camerún porta una máscara de león, convencido de que es dicho animal.

Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966

1.2 El animal: una representación arquetípica

(...) el espíritu, aun cuando la apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños y la fantasía, las épocas más distantes.

Carl Gustav Jung

1.2.1 El sentido arcaico-infantil

Henderson (1995), colaborador de Jung, sostuvo que un niño posee un sentido de perfección que es funcional siempre y cuando no surja su “consciencia del ego”, es decir:

(...) el niño pequeño presenta una vida psíquica sin conciencia del yo apreciable, y por ello los primeros años de la vida apenas si dejan huellas en la memoria. ¿De dónde surgen todas las ideas buenas y saludables que nos vienen de improviso al espíritu? ¿De dónde surgen el entusiasmo, la inspiración y la sensación de la vida en su plenitud? El primitivo siente en las profundidades de su alma la fuente de la vida; se siente impresionado hasta las raíces de su ser por la actividad de su alma, generadora de vida; y, por ello, acepta con credulidad todo lo que actúa sobre el alma, los usos mágicos de todo género. Para el primitivo, el alma es, pues, la vida absoluta, que no imagina dominar sino de la que se siente dependiente en todas las relaciones. (Jung 1970: 24)

En el caso de un adulto este sentido se obtiene a través de la integración de lo consciente con elementos del inconsciente. Jung (1995) llama “la función trascendente de la psique” a la capacidad del hombre para conseguir su “individuación” y trascendencia a través de símbolos (Henderson 1995: 149). Esta función, según él, es similar al sentido de perfección del niño, que se corresponde con el “primitivo”. Por otro lado, Ignacio Malexeverría (2002) sostiene que:

(...) la atracción que los niños experimentan hacia el mundo animal no deja lugar a duda alguna: dibujos, cuentos o sueños infantiles sirven de vehículo a lo que Durand denomina (71- 72) (sic) «mensaje teriomórfico». Por otra parte, si consideramos el despertar cultural de la humanidad, parece evidente que lo esencial del arte prehistórico, lo más hermoso del arte aurifiaciense, son las representaciones animalísticas en las paredes de las cavernas. Por eso, cree

Debidour (10) (sic), «es fácil ver que el animal ocupa un lugar incomparable en la mentalidad del primitivo y del niño (2002: 14).⁷

Recordemos que para Jung (1982) existía una “ingenua antigüedad” en la cual todo elemento tenía un significado y era animado bajo formas animales porque: “(...) todo era antropomórfico y teriomórfico, hombre o animal. Incluso el disco solar había sido dotado de alas y pies para hacer sensible su movimiento” (Jung 1982: 46). En este punto es importante observar que existe una similitud entre el pensamiento infantil y lo mitológico. El hecho de que un “primitivo” otorgue “vida” a un elemento, tal como un niño lo hace con sus muñecos asignándoles un rol, según Jung, es construir un mundo imaginativo y fantástico (Jung 1982: 46); esto ocurre porque: “(...) la psique infantil es primordialmente arcaica, y esta característica se manifiesta siempre en sueños (1982:47).

En ese sentido podemos percatarnos de que las representaciones teriomorficas, como por ejemplo la paloma del Espíritu Santo, el Cordero de Cristo y el gallo de San Pedro, son pocas en comparación con las muchas divinidades animales que tuvo el hombre en la antigüedad, y esto debido al progreso de la civilización (Jung 1982: 52). Entonces, de acuerdo con Jung, notamos que varios de los motivos relacionados con la mitología se encuentran almacenados en los sueños y fantasías humanas (Jung 1970: 254), porque existe en el hombre: “(...) un pensamiento-fantasía que corresponde al de la antigüedad y los siglos bárbaros” (Jung 1982: 52-53); lo que reafirma el sentido arcaico que el autor conduce a la etapa infantil.

Asimismo, Jung menciona las *Fábulas de Esopo*, relatos antiguos que denotan un fuerte sentido imaginativo y en el cual aparecen interacciones, por ejemplo, entre un león y un asno. Aquí se encuentra un mensaje latente sobre el que un lector común podría reflexionar, sin embargo, los niños solo experimentarían el goce del “sentido esotérico” que ven en dicha fábula. Esto, en definitiva, constata que “las bases inconscientes de los sueños y de las fantasías solo en apariencia son reminiscencias infantiles. En realidad, trátase de *formas de*

⁷ Gilbert Durand y Antonin Debidour son citados por Malexeverría en *Bestiario Medieval* (2002).

pensamiento basadas en instintos, primitivas o arcaicas, que como es natural, destacan con mayor claridad en la infancia que después” (1982: 54).



Dibujos infantiles denotan el mensaje “teriomórfico” como sentido de perfección del niño y la atracción de ellos hacia las formas animales.

Fuente: Taller de Artes Plásticas de Primer grado a cargo de Analía Gutiérrez.

Escuela de Estética "Arturo Vázquez" (1897) Pergamino, Argentina.



1.2.2 Símbolos trascendentales

Henderson (1995) hace una notable descripción de los “símbolos de trascendencia” para explicar la existencia de una conexión entre lo primitivo y lo animal cuando nos referimos a la forma en que los símbolos se vuelven trascendentales para el hombre.

Señala que estos símbolos hallados tanto en sueños como en la historia del hombre, morfológicamente son variados y se vinculan con las más antiguas tradiciones que hicieron y hacen aun posible un recorrido por las etapas de transición del hombre (Henderson 1995:151). Surgen, además, de la necesidad humana de desligarse de toda monotonía existente en su ser; es decir tales símbolos: “conciernen al desligamiento del hombre o trascendencia de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo” (Henderson 1995:149).

Henderson habla del *Trickster* cuando se refiere al nivel arcaico de este tipo de simbolismo. Respaldo por los modelos arquetípicos estudiados por Jung, nos habla del arquetipo del héroe. A su juicio, este es uno de los símbolos de trascendencia más clásicos, el cual está ligado al viaje o recorrido en solitario con fines de liberación, peregrinación, expiación, y renunciación de un iniciado; en esencia, un acto espiritual en el que el individuo obtiene un conocimiento más trascendente de la muerte (Henderson 1995:151-152). Así se entiende que para Henderson el *Trickster* encarna el simbolismo de una de las fases de transición en el viaje del futuro héroe, en el que según la mitología de los indios navajos se transfigura en un coyote que:

(...) lanzó las estrellas al firmamento en acto de creación, inventó la contingencia necesaria de la muerte y en el mito del surgimiento, ayudó a la gente guiándola por la caverna de los juncos por donde escaparon de un mundo a otro superior, en el que quedaron a salvo de la amenazadora inundación. (Henderson 1995:126)

Pero este logro no fue gratuito. *Trickster* fue en esencia un “primitivo” con mentalidad infantil caracterizado por una conducta dominada por instintos o,

como dice Henderson, por “apetitos físicos” (Jung 1995: 112). Por lo tanto, al carecer de cierta racionalidad, sus necesidades fueron sustancialmente primarias y su carácter se tornó inmaduro, insensible y cínico. No obstante, luego sobreviene un cambio importante en este personaje simbólico. *Trickster* empieza su recorrido adoptando forma de coyote, tornándose su comportamiento cruel e infantil, para posteriormente trascender; al mismo tiempo va trascendiendo su camino, el personaje toma forma humana y se convierte finalmente en héroe. “Aún *Trickster*, en su forma errada o inintencionada, es un contribuidor al cosmos tal como lo veía el hombre primitivo” (Henderson 1995: 126).

Como habíamos dicho, el *Trickster* se encuentra en lo más profundo del nivel simbólico, lo que hace afirmar a Henderson que al trascender se asemeja a un *chamán*, supuesto mediador entre el hombre y su naturaleza espiritual; es esencialmente un hombre que cura, cuenta con poderes “mágicos” y tiene una intuición desarrollada. Estas virtudes lo categorizan como “primitivo”, capaz de dejar su esencia física abandonando su cuerpo para volar como un ave por el universo. El ave según Henderson sería el símbolo más representativo de la trascendencia debido a que: “representa la peculiar naturaleza de intuición actuando a través de un *médium*, es decir, un individuo que es capaz de obtener conocimiento acerca de sucesos lejanos o hechos de los cuales nada sabe conscientemente cayendo en una especie de trance” (Henderson 1995: 151).

Henderson, por otro lado, cita a Joseph Campbell⁸, para referirse a las pinturas rupestres encontradas en Lascaux, Francia. De esta manera argumenta que los poderes que posee el *chamán* son tan primitivos como la era paleolítica:

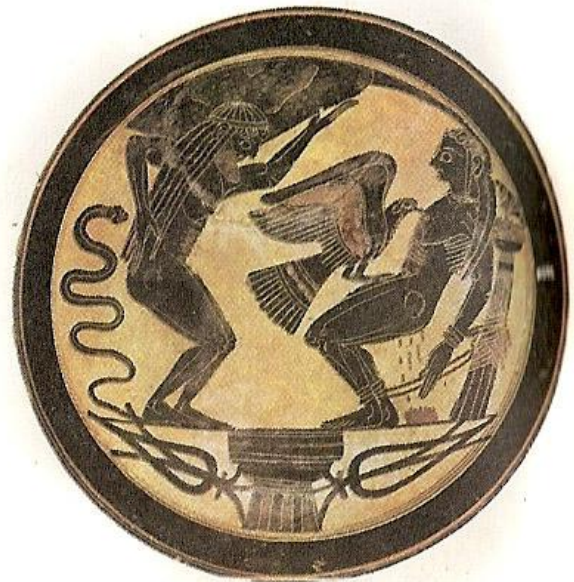
(...) hay pintado un chamán, caído en trance, que lleva una máscara de ave con la figura de un pájaro posado en un bastón que hay junto a él. Los chamanes de Siberia llevan hoy día tales ropajes de ave y muchos creen que fueron concebidos por su madre como descendientes de un ave... El chamán, entonces, no es solo un habitante conocido sino también un vástago favorecido de esos remos de poder que son invisibles para nuestra normal consciencia despierta, que todos pueden visitar rápidamente por medio de visiones, pero en las que él vaga como dominador (Henderson 1995: 151).

⁸ Joseph Campbell hace un estudio del *chamán* como ave en *The Symbol Without Meaning*, Zürich, Rhem-Verlag, 1958.

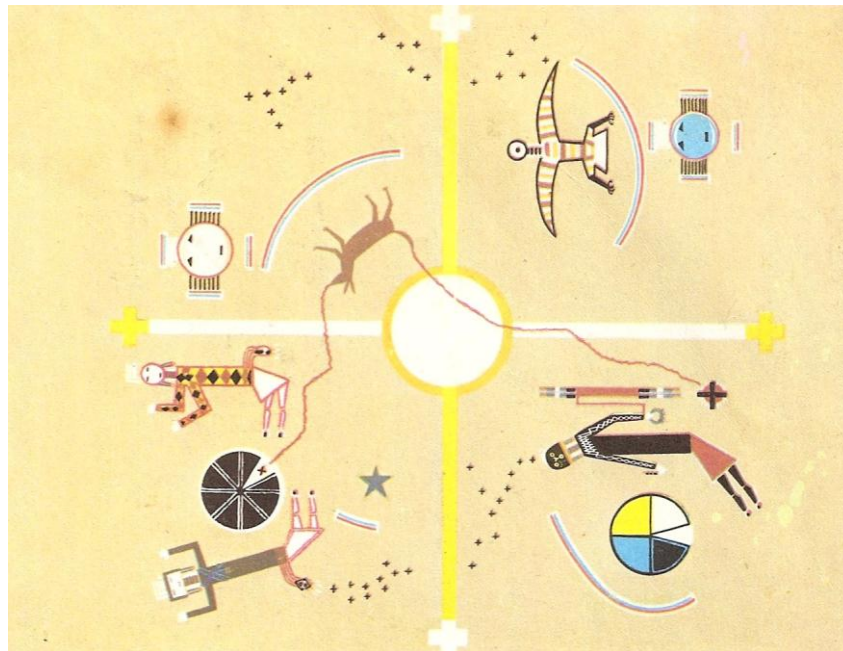
Jung menciona a los animales con un lenguaje puramente simbólico, y es a través de un entendimiento superior sobre los símbolos, propone, que encontramos la verdadera esencia de estas criaturas. La “cualidad universal” que tienen estos seres como símbolos trascendentales es la de expresar el carácter primitivo de los arquetipos del inconsciente colectivo, sobre todo en sagradas tradiciones arcaicas.



Pintura prehistórica de Lascaux mostrando a un chamán con una máscara de ave, símbolo de la trascendencia espiritual.
 Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



En la mitología griega, Prometeo robó el fuego a los dioses para el hombre, por lo cual fue encadenado a una roca y torturado por un águila (de una copa del s. VI a.C. Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



Pintura hecha con arena por los indios navajos acerca del Trickster: el mito del coyote que robó el fuego a los dioses y se lo entregó al hombre.
 Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



Zeus como cisne
 Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966

1.2.3 El arquetipo de la Madre Tierra: el bestiario de las profundidades

Para Henderson (1995) estos animales son criaturas que emergen del arquetipo de la Madre o concretamente de la Madre Tierra. Constituyen fieles habitantes del inconsciente colectivo, pero ya definidos como símbolos “mágicamente efectivos que llegan a la consciencia desde las profundidades del mundo inferior, a través de un mensaje tectónico o telúrico” (Henderson 1995: 154).

Para poder definir qué significado tiene la Gran Madre al referirnos al inconsciente colectivo debemos tomar en cuenta que, para Jung, como ya habíamos mencionado, este arquetipo representa los orígenes de la vida o la “vida originaria”, de igual manera que las profundidades del inconsciente colectivo de las cuales se desprenden criaturas simbolizadas como animales (Jung 1982: 193). Henderson a su vez reafirma esta teoría de Jung señalando que el arquetipo de la Gran Madre o Madre Tierra trae consigo animales como el ave, el caballo, el pez y la serpiente como los más representativos. Cuando Henderson hace referencia al mensaje tectónico que mencionamos, se está refiriendo al “mundo interior”, a lo más profundo de la Madre Tierra, a una suerte de claustro materno, que como ya sabemos es el núcleo del cual emergen estas criaturas (Henderson 1995: 151).

Por otro lado, debemos tener en cuenta la clasificación de los bestiarios de la literatura medieval que estudia Ignacio Malexeverría en su obra *Bestiario Medieval*. El autor —quien denota una fuerte influencia de Jung— sostiene, en referencia al arquetipo de la Madre Tierra y el inconsciente colectivo, que existen tres estratos simbólicos: el bestiario telúrico, el subacuático y el aéreo, los cuales son representados por ciertos tipos de animales. Con este material, el autor vincula los elementos naturales tierra, agua y aire con lo que él denomina la *Mutter Erde* o Madre Tierra. Según el autor, el animal “(...) parte de lo telúrico, de lo anclado a la materia; tal es el mundo subterráneo, de lo infernal y a la vez de lo materno. La *Mutter Erde* llama a todos los seres vivos” (Malexeverría 2002: 41).

El Bestiario telúrico según Malexeverría está representado por criaturas como el elefante, el lagarto, el león, los simios y ciervos los cuales suelen transformarse y compartir características con animales de otros estratos -lo que sugiere la existencia de animales híbridos-, como por ejemplo los del bestiario subacuático, un equivalente al claustro materno o a la Madre Tierra en donde se hallan las aguas primordiales o el líquido amniótico (Malexeverría 2002:41). Según el autor, las criaturas de este reino graficadas por la ballena, el pelícano, el cisne y la rémora representan fielmente, al igual que en el bestiario telúrico, lo maternal y lo engullidor. Ambos son mundos paralelos, similares entre sí porque: “(...) el espíritu y los animales que lo representan tienden a elevarse, a escapar de las cadenas de lo primigenio. Se huye de la muerte y del aferramiento a la madre (...)” (Malexeverría 2002:41).

Caso contrario es lo que sucede con el bestiario aéreo, representado en su mayoría por animales como la grulla, el grifo, el águila, la perdiz y la garza. Aquí Malexeverría afirma que la función primordial del ave es la “expresión de la trascendencia” (2002: 41), lo cual nos hace recordar algo ya mencionado anteriormente a través de Henderson, quien también sostiene que el ave es uno de los símbolos de trascendencia más importantes por el hecho de simbolizar la naturaleza de intuición dotada a un individuo para obtener conocimientos ocultos, como en el caso de un chamán en trance (Henderson 1995: 151). Es necesario señalar que existen dos tendencias fundamentales en estos reinos que simbolizan la Madre Tierra; por un lado lo telúrico y lo acuático -que son reinos equivalentes- tienden a lo maternal, a lo engullidor y por otro, el impulso que tienen los seres del aire hacia la trascendencia:

Hay dos arquetipos sustanciales en los textos: el del dragón-ballena, expresivo del engullimiento y el retorno a la madre; el del águila o el grifo, revelador de la fortísima pulsión hacia la trascendencia. Ambos, como puede apreciarse, son contradictorios y revelan dos tendencias consustanciales al hombre. Por una parte, la atracción del inconsciente colectivo, la dulce y a la vez oscura tentación del regreso al claustro materno, a la infancia, a la muerte (tierra o aguas primordiales). Por otra, el irresistible impulso vertical, el desasirse de lo telúrico (o acuático), del claustro materno, el trascender la condición humana, la llamada de lo uránico, la tentación de la inmortalidad (Malexeverría 2002: 45).

En la cita mencionada se pone en evidencia las convergencias alusivas al inconsciente colectivo entre Jung y Malexeverría. Este último claramente define

a la trascendencia como un desprendimiento de lo materno y el impulso hacia un nivel superior en la condición humana, las cuales son tendencias que reafirman lo que Henderson, colaborador de Jung, sostuvo desde un inicio sobre los símbolos de trascendencia, pues según él estos: “conciernen al desligamiento del hombre o trascendencia de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo” (Henderson 1995: 149). Ahora, si bien es cierto que Henderson se refiere al *Trickster* y al ave de los chamanes para definir la trascendencia, Malexeverría por su parte habla del grifo y el águila como los seres aéreos que definen dicha propensión, de la misma forma que el dragón y la ballena -en relación a lo engullidor- son símbolos propios del bestiario telúrico y subacuático, respectivamente. Todo ello demuestra que tanto Jung como Malexeverría definen el arquetipo del animal como una fiel representación del inconsciente colectivo, pues vemos que para ambos “(...) los esquemas arquetípicos del engullimiento por el dragón-ballena o de la trascendencia merced al ave, se dan perfectamente en el hombre moderno; y no sólo se manifiestan oníricamente (...), sino también en estado de vigilia, es decir, que son manifestaciones del inconsciente colectivo” (Malexeverría 2002: 47).

Con respecto a lo sugerido líneas atrás sobre la hibridación del animal podríamos agregar, apelando a Henderson, que existe una suerte de interacción entre los habitantes de lo terrestre, acuático y aéreo, pues el colaborador de Jung está convencido que “hay criaturas intermediarias que combinan actividad subacuática y el vuelo del ave con una vida terrestre intermedia. El pato silvestre y el cisne, por ejemplo” (Henderson 1995: 151).

Malexeverría sostiene que existe una zona o “mundo” intermedio entre los elementos telúrico, subacuático y aéreo, cuyas criaturas habitantes “(...) reúnen características de uno o más de aquéllos; se transforman, lo que les facilita el paso de uno a otro, o gozan al menos de miembros y atributos que les permiten transitar fantásticamente entre tierra y cielo, entre cielo y agua” (Malexeverría 2002: 41). Esta vasta zona es poblada por seres que se hacen imprecisos por tener características compartidas, ya que según el autor, las características de un animal no necesariamente son relativas a la categoría

simbólica del elemento al que pertenecen, pues siendo evidente que animales netamente simbólicos como la serpiente o el ciervo grafiquen fielmente lo terrestre, es posible que animales acuáticos como el pelícano y el cisne compartan también la actividad aérea (Malexeverría 2002: 41). Por tanto, el animal no puede limitarse a representar un modelo simbólico único ni mucho menos adecuarse a un solo arquetipo, pues para Malexeverría está claro que:

Las fronteras entre uno y otro reino son fluctuantes, y ello es normal en el campo de lo simbólico. Los cuadrúpedos tienden a elevarse, como los peces; las aves permanecen ancladas a la materia; unos y otros mezclan sus rasgos y aptitudes, fundiéndose en una amalgama que, paradójicamente, no es imaginaria, sino vital (Malexeverría 2002: 42).

Es importante señalar que existen innumerables especies de híbridos, de animales monstruosos e imprecisos, que según Malexeverría habitan los estratos de lo imaginario y fantástico. Por ello, el autor sostiene que hasta los animales más comunes presentan rasgos híbridos o monstruosos y en ese sentido es menester confesar que todo el Bestiario medieval, en puridad, podría ser considerado como monstruoso (Malexeverría 2002: 42).

Ejemplos como el basilisco, el dragón, la hidra, las sirenas y unicornios representan a algunos de aquellos “trásfugas e indecisos” seres que se dirigen a zonas indescifrables y que claramente comparten tendencias terrestres, aéreas y acuáticas (Malexeverría 2002: 42). La zoología de estos bestiarios es, entonces, esencialmente fantástica y “monstruosa” ya que seres como por ejemplo la serpiente o áspid son frecuentemente mencionadas por nuestros referentes a modo de dragón⁹, el cual mantiene tendencias terrestres y también alterna el vuelo o trascendencia:

Los monstruos del cine japonés, las novelas o películas de fugaz nombradía dedicadas a terribles y gigantescas criaturas, remiten al aspidochelone de los bestiarios. Los héroes populares de los mitos modernos se enfrentan al horrible dragón engullidor como tantos caballeros de la literatura medieval; en cuanto a

⁹ Según Carl G. Jung la palabra “dragón” viene del latín draco, que significa simplemente serpiente. El dragón, símbolo del alma instintiva e inferior, es un animal considerado como nefasto en Occidente, mientras que en Oriente pasa por ser un animal propicio. En las leyendas suizas, por ejemplo, los dragones acechan siempre en las orillas de los ríos, a menudo son guardianes de fuentes, guardianes en ocasiones demasiado amenazadores. Aparecen casi siempre en relación con algún tesoro que se le quiere sustraer (Jung 1970: 417).

la obsesión del vuelo, no se ha visto satisfecha ni por la técnica más moderna. El hombre de hoy sigue empeñado en surcar el espacio sin motores ni ámbitos cerrados, casi por sus propios medios. Ciencias y arte, publicidad y literatura, mil aspectos de la vida cotidiana contemporánea lo confirman (Malexeverría 2002: 47).

Es importante notar que la serpiente es frecuentemente catalogada como demoníaca, terrible y vinculada al dragón que simboliza, como ya lo hemos mencionado, lo terrestre y engullidor; la criatura que se grafica claramente como la bestia que lidia una batalla contra el héroe mitológico¹⁰. De la misma forma, Henderson rescatando además otros símbolos trascendentales como lagartos, peces y aves, reafirma que la serpiente es probablemente el símbolo de trascendencia más frecuente, así como también lo es el caballo para Jung, pues para el autor suizo el caballo es un equivalente de la madre, pero con otra matización, pues la significación se desplaza desde “vida originaria” (la madre) a una “vida puramente animal y corporal” (el caballo) (Jung 1970: 193). Con estos ejemplos será que abordaremos más adelante los referentes plásticos y sus obras no sin antes detenernos en como surge la representación del animal en el arte visual desde lejanas edades.

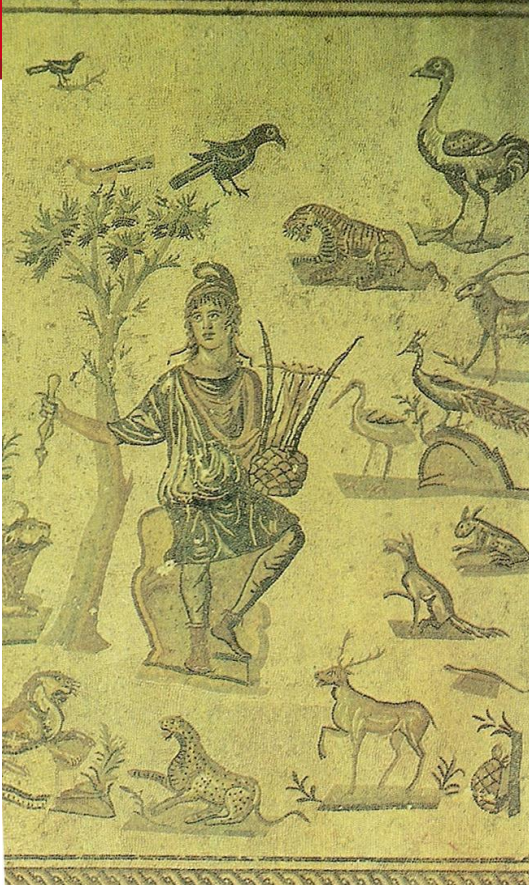
Ahora bien, teniendo en cuenta que todos estos animales son los arquetipos que grafican simbólicamente el inconsciente colectivo y por ende la Madre

¹⁰ “El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, y la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el héroe” (Jung 1995: 79). Apoyando esta cita podemos encontrar algunas significaciones del héroe mitológico, que frecuentemente es idealizado bajo la dualidad jinete-bestia: *Agni* sobre el carnero, *Wotan* sobre *Sleipnir*, *Ahuramazda* sobre *Angromainiu*, Cristo sobre el asno, *Mitra* sobre el toro, el león y la serpiente, sus animales simbólicos, *Men* sobre el caballo de pies humanos. Estos ejemplos, según Jung, sugieren una idea antropomorfizada sobre los vínculos mitológicos entre el héroe y la bestia. La leyenda cristiana de San Jorge y el Dragón, por ejemplo representa el arquetipo del triunfo del ego sobre el lado oscuro de la psique, el cual es simbolizado por la terrible fuerza destructiva del dragón (Jung 1995: 120). Aquí, la idea del caballo que transporta al caballero, no solamente concierne a la bestia que carga a su jinete, si no se fabrica una unidad psíquica entre el animal y su jinete. Como dice Jung, el hombre tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas si quiere convertirse en suficientemente terrible para vencer al dragón, es decir aparece en dicha unificación la idea alegórica del hombre y su esfera instintiva animal (Jung 1982: 287).

Tierra y la trascendencia, surgen inquietudes acerca de cómo y de qué forma el hombre, con su tendencia a crear imágenes, logra transformar inconscientemente estos seres -con los cuales convive- en símbolos, expresándolos en su religión o en las artes visuales con gran valor psicológico (Henderson 1995: 232).



Los dragones alados combinan el simbolismo trascendente de la serpiente y del ave (manuscrito del s XV).
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



Orfeo atrae a los animales con su melodía.
(Mosaico romano).
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



San Jorge venciendo al Dragón, como motivo de las fuerzas destructivas y el héroe transportado por su bestia. (Pintura de Paolo Uccello, 1455)
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



El dios egipcio Thot lleva la cabeza de un ave, el ibis como símbolo de la trascendencia. Thot es un dios del "mundo inferior" quien juzgaba las almas de los muertos. (Relieve egipcio 350 A.C).
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966

II. El motivo animal como símbolo en las artes visuales.

La función primera de la imaginación es crear formas animales.

Gastón Bachelard

Las psicologías de las profundidades han reconocido a la dimensión de lo imaginario el valor de una dimensión vital de importancia primordial para el ser humano en su totalidad. La experiencia imaginaria es constitutiva del hombre, al mismo nivel que la experiencia diurna y las actividades prácticas.

Mircea Eliade

El motivo animal, sostiene Jaffé (1995), colaboradora de Jung, representa simbólicamente la naturaleza “primitiva e instintiva” del hombre, el cual, incluso siendo civilizado, debe darse cuenta de la violencia de sus impulsos primitivos y de su impotencia ante las emociones autónomas que surgen del inconsciente (Jaffé 1995: 237). De no ser así, el espíritu animal, puede ser peligroso si no se le reconoce. Según Jaffé, el hombre es el único ser capaz de dominar sus instintos a voluntad, así como también reprimirlos y herirlos, sin embargo el animal no se muestra necesariamente violento a no ser que se le agrede. Por ello la autora nos dice que los instintos reprimidos pueden llegar a dominar al hombre, incluso pueden destruirlo (Jaffé 1995: 239).

No obstante, debemos saber que el hecho de captar o representar plásticamente al animal es hacer de él un elemento aprehensible, es decir, el hombre se apropia de su carácter simbólico. Según Malexeverría (2002), representar a estos seres simbólicamente es para el hombre adueñarse de alguna forma de todo lo que desea y considera irrealizable, lo cual conlleva a generar concepciones de superioridad e inferioridad con respecto al animal. Por ello, el autor asegura que el animal es para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista, de su limitación y de su dominio, testigo humillante y exaltante de lo que puede el hombre (Malexeverría 2002: 14). Esta quizá sea una razón para que el animal sea motivo de interés tanto para investigadores como para artistas e incluso para

quienes los veneran. Sin embargo, debemos notar que contrariamente a la atracción del niño hacia lo animal¹¹, estos seres son bestias que también generan temor. Según Malexeverría el animal muerde, pica, araña, engulle. Terror ante el cambio y ante la muerte devorante, tales parecen ser los dos primeros temas negativos que el animal inspira (Malexeverría 2002: 15).

A raíz del presunto temor adjudicado al animal, Malexeverría propone como hipótesis que de los aspectos arquetípicos, los híbridos que ya hemos visto y la categorización “monstruosa” u horrible del animal se genera esencialmente este miedo, ya sea por sus características físicas o por sus actitudes, pues asegura no ver ningún síntoma de pasividad en ellos y entiende el temor de esta forma:

No veo la ternura en parte alguna: ni en el león de Yvain, ni en los grifos de Alejandro, ni en el perro Husdent de Tristán, ni en el pelícano matando a sus polluelos o reviviéndolos. Lo que sí registro, es un temor ancestral a lo desconocido, al peligro de todo tipo encarnado en la bestia multiforme, al hambre, a la locura y a la muerte (Malexeverría 2002: 45)

La agresión es una tendencia implícita en el ser animal desde la perspectiva de algunos autores como Gastón Bachelard¹² quien es citado por Malexeverría y

¹¹ Recordemos que el mensaje teriomórfico es, según Malexeverría, la atracción que los niños experimentan hacia el mundo animal reflejado en dibujos, cuentos y sueños. Factores psíquicos como el yo y la consciencia son parte del mecanismo inconsciente en el hombre adulto, por el contrario, en el niño se presenta una vida psíquica sin consciencia del yo (Malexeverría 2001: 14). De ahí a que el niño, según Jung, deje vivir en él todo un mundo sin paralizarlo con reflexiones, juicios, condenas; del niño que vive en una especie de Jardín del Paraíso, donde todos los seres crecen pacíficamente unos junto a otros (Jung 1970: 422).

¹² Gastón Bachelard (1884–1962), filósofo y epistemólogo francés basó sus estudios en la filosofía de la ciencia, destacando entre ellos el concepto de la imaginación de la materia. De ahí al énfasis de los elementos de la materia en títulos como: *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (*L'air et les songes: essai sur l'imagination de la matière*, 1942), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* (*L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, 1943), y *La tierra y los ensueños de la voluntad* (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1948) y en *La tierra y los ensueños del reposo* (*La terre et les rêveries du repos*, 1948) (Ribas 2001: consulta web. Fecha: 11 de junio de 2012). Es notable su obra *Lautreamont* (1939), tesis basada en la simbología del poema *Los cantos de Maldoror* de la autoría de Isidore Ducasse (1846-1870), poeta nacido en Uruguay y conocido como el “Conde de Lautreamont”. Bachelard en este poema encuentra ciento ochenta y cinco especies animales, las cuales sugieren una energía de

quien sostiene que el hombre sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales (Malexeverría 2002: 15). No obstante, para Malexeverría, a sabiendas de que hay tendencias negativas en el animal, es también muy probable que hablar de la bondad o maldad animal sea un acto sin trascendencia, puesto que los animales son “ellos mismos” y actúan de manera totalmente instintiva. El autor reconoce que estos seres son fieles representantes de su propia naturaleza: el instinto que el hombre ha desplazado de sí mismo al relegar lo “inconsciente, lo oscuro y vergonzoso” (Malexeverría 2002: 15). Jung, por su parte, coincide con Malexeverría al reafirmar que en sí mismo, un animal no es bueno ni malo; es una parte de la naturaleza. No puede desear nada que no está en su naturaleza. Diciéndolo de otro modo: obedece a sus instintos (Jaffé 1995: 238).

Jung (1995), además, señala que las representaciones simbólicas animales que casi ilimitadamente se presentan en las religiones y el arte de todos los tiempos, basan su importancia en lo vital del aspecto psíquico del símbolo que el mismo hombre ha integrado en sus vidas (Jaffé 1995: 238-239). Esto nos hace recordar algo que ya habíamos mencionado a través de Jung (1995), pues está claro para el autor que solo un correcto entendimiento de los símbolos hace del animal una figura simbólica trascendental capaz de representar el carácter instintivo y arcaico del hombre (Henderson 1995: 149). Por tales razones, reiteramos que Jung está convencido de que el hombre con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual (Jaffé 1995: 232). Esto nos

agresión: “¿Cuál es pues ese complejo que nos parece dispensar toda su energía a la obra de Lautreamont? Es *el complejo de la vida animal*, la energía de agresión”. La vida animal, bajo la concepción de Bachelard, no una vana metáfora, sino de verdaderos instrumentos de ataque; refleja las pulsiones de agresión propias de un ser que muerde para alimentarse. En Lautreamont las ganas de vivir son las ganas de atacar, pues el complejo animal ya no es captado en sus formas, sino en sus funciones más directas: las funciones de agresión (Bachelard 1985: 10). Este concepto será un referente cuando estudiemos la pintura de Gerardo Chávez, quien conoció la obra de Bachelard y Lautreamont.

recuerda que el arquetipo del inconsciente colectivo es el que genera en el hombre fantasías y actos simbólicos en sus pensamientos y acciones.

De esta forma, los animales son vinculados tanto a los orígenes como a la evolución humana a través de los innumerables mitos y leyendas que, desde lejanas edades, los han mostrado como los seres que transportan al héroe y las divinidades propias de las religiones ancestrales que han sido sacralizadas por la historia¹³ (Malexeverría 2002: 15).



¹³ Estos motivos, como ya sabemos, quizá fueron intentos del hombre antiguo por encontrar un génesis a los objetos y formas de su entorno, debido al carácter emotivo e imaginativo que poseían pues en la antigüedad, el espíritu arcaico del hombre era representado por la mitología (Jung 1982: 45).

2.1 Las primeras manifestaciones.

2.1.1 El animal tótem.

El origen del simbolismo animal, según Malexeverría, radica en el totemismo y la zoolatría, conceptos antropológicos de gran complejidad y que sin duda se presentan como aporte importante para comprender la necesidad del hombre por la representación animal (2002: 16).

Malexeverría cita a Cassirer quien asegura que la imagen totémica del mundo supone no una coordinación entre hombres y animales, sino una auténtica identidad; es que, para algunos pueblos, los límites de la especie “hombre” son flexibles, no apreciándose diferencia esencial entre ser humano y bestia (Malexeverría 2002: 16). Es a raíz de esta afirmación que se origina la relatividad, ya sea de distanciamiento o interacción, entre hombres de distintos tótems, es decir es el animal totémico el que representa objetivamente una actitud vital y espiritual de un determinado clan. De esta forma, por ejemplo los clanes conflictivos y violentos se inclinaron por elegir a animales salvajes y de gran fortaleza, claro síntoma de reciprocidad entre clan-animal (Malexeverría 2002: 16).

Debemos entender que gracias al correcto entendimiento de los símbolos y al desarrollo del lenguaje entre los individuos “primitivos” de un clan se generan conexiones psíquicas a modo de participación, la cual dista mucho de ser una simple ausencia de la individualidad racional. Es precisamente lo que hemos reflexionado anteriormente sobre lo “primitivo”, pues según Cassirer señalado por Malexeverría se trata de:

(...) la concreta identidad psíquica que cabe entre el hombre primitivo y determinados animales salvajes, y que es una concreción esencial de aquel concepto de participación, amplio en demasía. Dicha identidad obedece a una proyección de contenidos inconscientes por parte del primitivo (Malexeverría 2002: 17).

Estas razones reiteran la importancia de todas las implicancias respectivas a lo “primitivo” en la representación simbólica de lo animal. Por ello recordemos el caso de muchos “primitivos”, quienes creen tener un “alma” o espíritu selvático encarnado en un animal salvaje, criatura que a su vez representaría, según Jung, el mismo espíritu de la selva y con el cual el “primitivo” proyecta en sí mismo una identidad psíquica (Jung 1995: 24). Para Jung está claro que la concepción del hombre arcaico sobre las cosas dista mucho del entendimiento del que aprendió a dominarse. Malexeverría coincide con Jung al sostener que las experiencias del primitivo son singulares para nosotros, pero que representan su mundo personal:

Los primitivos identifican entre sí las cosas más alejadas y distintas, insistiendo en que no forman sino una sola; sosteniendo, por ejemplo, que cierta planta mágica es idéntica al maíz y al ciervo. Para ellos, entre esas tres cosas no hay diferenciación esencial alguna. ¿Cómo es posible? Esto no cala en nuestro entendimiento, y contradice nuestro principio de identidad; pero es precisamente participación mística a escala primitiva. (Malexeverría 2002: 17)

Ahora bien, es importante señalar que el totemismo al poseer un carácter netamente arcaico, tiene una participación directa con el origen de las religiones. Por ello no debemos desvincular este concepto con los mitos y símbolos de todas las culturas, ya que la interpretación de los mismos se debe al rol fundamental que desempeñan las diversas formas animales que representan determinados grupos humanos primitivos. Según Van Gennep, citado por Malexeverría, la etnografía universal:

“(…) demuestra que las personificaciones animales (en el totemismo, por ejemplo) o humanas (en forma de espíritus guardianes, si se quiere, o genios de diversas especies) son verdaderamente primitivas; y que el antropomorfismo no es signo de una civilización más evolucionada que el zoomorfismo o el fitomorfismo”. (Malexeverría 2002: 18)

Jung (1995) por su parte también se refiere a la participación e identidad psíquica a raíz del totemismo y plantea un ejemplo interesante sobre el poder espiritual del animal. Habla de *Hiawatha*, un indio nativo de Norteamérica que mata a una especie de antílope al cual se le atribuían poderes mágicos: el corzo. Este animal no era un animal común, pues para Jung era un ser dotado

de una significación inconsciente y por ende, simbólica, factor que lo categorizaba como un animal “mágico”.

Pero, ¿de qué manera se le atribuye dicha categorización? El nativo sacrifica al corzo para fabricar con su cuero, guantes y mocasines, los cuales -creía el nativo- serían dotados de poderes muy superiores a lo humano, pues según Jung “(...) los guantes le dieron tal fuerza que podía pulverizar las rocas y los mocasines poseían las virtudes de las botas de siete leguas. Al involucrarse en la piel del corzo, se convirtió pues en una especie de gigante” (Jung 1982: 334). Cuando este animal es cazado, se genera una línea divisoria entre lo consciente y lo inconsciente, ya que, como bien sabemos, para Jung el animal es un fiel representante del inconsciente y de lo materno. Todos los animales pertenecen a la Gran Madre y con cada pieza del animal cazado se configura un atentado contra ella, es decir, al abatir al animal mágico, se obtiene parte de su fuerza gigantesca. En algunos ejemplos podemos ver como héroes se envuelven con piel animal, haciendo posible una especie de “resurrección” del animal mágico cazado; este se transforma además en una suerte de “mago transfigurado” y un ser demoníaco, que, según Jung, es una representación psicológica relativa al espíritu animal (Jung 1982: 334). Por su parte Malexeverría, quien también cita este ejemplo de Jung, nos dice lo siguiente:

Jung sostiene que, al matar a su primer corzo, el héroe Hiawatha suprime al representante simbólico del inconsciente, es decir, su propia participación mística en la naturaleza animal: de ahí proviene su fuerza gigantesca, pues se ha apoderado de algo de la energía de la madre animal. (Malexeverría 2002: 18)

2.1.2 La pintura prehistórica: el demonio animal.

Las primeras manifestaciones pictóricas de animales datan de la era Glacial — entre 60,000 y 10,000 a.C— las cuales se descubrieron a finales del siglo XIX en paredes dentro de cuevas en Francia y España, según sostiene Aniela Jaffé. Sin embargo, fue recién a partir del siglo siguiente que los arqueólogos empezaron a notar su real importancia y emprendieron una búsqueda hacia su significado (Jaffé 1995: 334).

Jaffé está convencida de que las cuevas y rocas con pinturas de animales siempre se han considerado instintivamente como lo que eran originariamente: lugares religiosos (Jaffé 1995: 234), pues el numen o el sentido de sacralidad de estos lugares han logrado sobrevivir a los siglos.

Jaffé (1995) afirma, citando al historiador Herbert Kuhn, que los habitantes que en la actualidad residen en las zonas en las que se encontraron estos registros pictóricos de animales (Francia, España, África, etcétera) proyectan un temor particular hacia estas cuevas; acercarse a estos lugares es imposible y no se les puede convencer de ello. Es muy probable que este sea un temor al numen, es decir, al sentido sagrado y de inmanencia del lugar interpretado por una suerte de espíritu animal que vigila celosamente las pinturas grabadas en las paredes, sin embargo existen algunos grupos nómadas que dejan ofrendas en los vestigios encontrados en África del Norte (Jaffé 1995: 234). Es necesario recalcar que para Malexeverría este también es un temor ancestral a lo desconocido, al peligro de todo tipo encarnado en la bestia multiforme, en el hambre, la locura y la muerte (Malexeverría 2002: 45).

El Paleolítico se caracteriza por mostrar en sus pinturas rupestres muchas representaciones animales elaboradas con gran destreza técnica, debido a que la complejidad de sus formas y posturas fueron observadas directamente del natural. Según Jaffé (1995), mucho más allá de ser meras representaciones naturalistas, estas pinturas reflejaban la concepción mágico-religiosa atribuida por el hombre a las escenas de caza. La autora cita a Kuhn nuevamente:

Lo extraño es que muchas pinturas primitivas fueron utilizadas como blanco de tiro. En Montespan hay un grabado representando a un caballo al que le acosan hacia una trampa; está marcado con impactos de dardos. Una figura de barro representando un oso, en esa misma cueva, tiene cuarenta y dos agujeros. (Jaffé 1995: 235)

Estas imágenes, según Jaffé (1995), podrían sugerir una connotación mágica en la caza que aún prevalece en algunas tribus africanas en la actualidad, lo cual demuestra que el animal pintado tiene la función de un “doble”¹⁴. Con su

¹⁴ Lo que sucede aquí es que el hombre considera a la imagen del animal como el “alma” del mismo, lo cual nos sugiere la permanencia de esa identificación psíquica hombre-animal de la que hemos

matanza simbólica, los cazadores intentan anticipar y asegurar la muerte del animal verdadero (Jung 1995: 235). Según Jaffé, la significación del animal en estos gráficos se enfoca más a la idea de un “doble” y no de un sustituto, pues es evidente que todo lo que ocurra a la pintura, le ocurrirá al original (Jaffé 1995: 235).

Los gráficos naturalistas de animales desempeñan un papel simbólico, ya que se transforman en la imagen de la “esencia viviente del animal” (Jaffé 1995: 235). Esta misma proyección psíquica se presenta también en ritos relacionados a la fertilidad, asegura Jaffé, pues las pinturas rupestres eran el medio predilecto para ello. Algunas de estas pinturas representan animales apareándose, como es el caso de la cueva francesa de Tuc d’Audubert, en donde se muestran muchas figuras de bisontes. A. Houghton Brodrick, en su obra *La Pintura Prehistórica* (1948), asegura que el Tuc d’Audubert se destaca principalmente por sus tipos de bisonte en arcilla (Brodrick 1948: 55). Sin embargo, para este autor y la doctora Aniela Jaffé las figuras animales más curiosas son las encontradas en la cueva de Trois Frères, debido a que en ellas no solo se muestran diversos tipos de animales, sino también seres imprecisos representados como una suerte de semi-humanos con características animales.

2.1.2.1 El “Hechicero” y el “Pequeño brujo”

En este recinto se encuentran dos representaciones importantes: el “Hechicero” y el “Pequeño brujo”. Con relación al primero, Brodrick afirma que es la pintura más conocida de las cuevas de Trois Frères y describe a la figura del “Hechicero” de este modo:

La pintura más conocida de Trois Frères es la de un hombre haciendo cabriolas o danzando ataviado con una piel de ciervo y con unas astas de este mismo animal en la cabeza. Aunque se le ve el rostro, no hay

hablado reiteradamente, es decir, el hombre en este caso, identifica psicológicamente al animal real y a su “alma” representada como símbolo en los gráficos rupestres.

nada propiamente humano en él. Este fresco está en lo alto de las paredes y rodeado de una multitud de dibujos. (Brodrick 1948: 55)

Jaffé (1995) describe a un ser humano danzando, con cuernos, cabeza de caballo y garras de oso, lo que probablemente sugiera a la figura del “Hechicero”. Sin embargo, la autora asegura que en estas mismas cuevas se puede observar también la figura de otro hombre vestido con pieles animales, tocando a su vez una especie de flauta, con la que aparentemente estuviese conjurando a los animales. Se trata sin duda del “Pequeño Brujo”, figura que se presenta dominando una manada de numerosos animales -búfalos y antílopes en su mayoría-, siendo sin duda, según la autora, el “Señor de los animales” (Jaffé 1995: 235). De ahí que Brodrick asegure que en esta cueva pueda encontrarse pintura y grabados de rinocerontes, bisontes, uros, caballos, asnos salvajes, renos, cabras monteses, osos leones, lobos y una gran lechuza blanca (Brodrick 1948: 235).

Así se origina un vínculo simbólico entre el disfraz de bisonte que tiene puesto el “pequeño brujo” con la cantidad de animales que tiene en su “dominio”, pues recordemos que Jung, en referencia al poder espiritual del animal, afirma que cuando uno de ellos es sacrificado, se transforma en un “animal doctor”, es decir, se transforma en un mago, un demonio que representa simbólicamente a las fuerzas animales (Jung 1982: 334). Este “demonio” animal es en consecuencia el símbolo más expresivo de tal impulso. La vivacidad y concreción de esta imagen permite al hombre relacionarse con ella como representativa del poder abrumador que hay en él. Lo teme y busca el modo de propiciarle con sacrificios y ritos (Jaffé 1995: 237).

Aún en los ritos de iniciación de algunas tribus puede presentarse esta tendencia, pues según Jaffé, en las monarquías tribales, el animal y el “disfraz” animal representan un rol fundamental. “El rey y el jefe también son animales, generalmente leones y leopardos” (Jaffé 1995: 235). Por tanto, cuando un jefe primitivo se disfraza del animal cazado se transfigura en su representación totémica:

No solo se disfraza de animal; cuando aparece en los ritos de iniciación con su disfraz completo de animal es el animal. Aún más: es un espíritu animal, un demonio terrible que realiza la circuncisión. En tales momentos, incorpora o

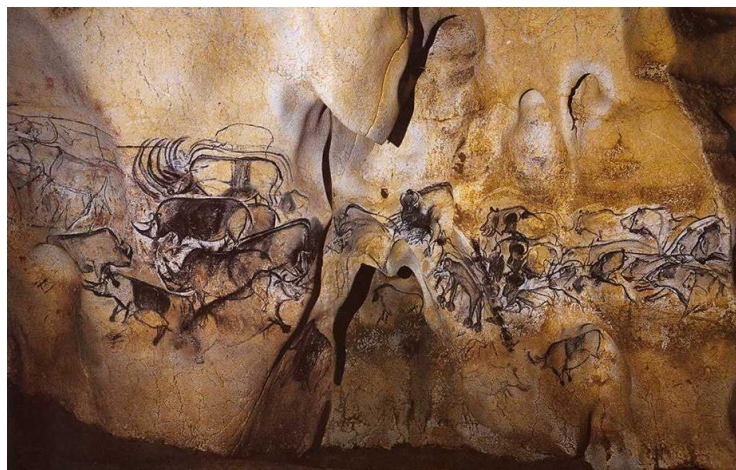
representa al antepasado de la tribu y del clan y, por tanto, al propio dios primordial. Representa y es el animal "tótem". Así es que no nos equivocaremos mucho si vemos en la figura del hombre-animal danzante de la cueva de los *Trois Frères* una especie de jefe que se ha transformado, con su disfraz, en un demonio animal (Jaffé 1995:236).



"El Hechicero"

Fuente: www.arte-historia.com

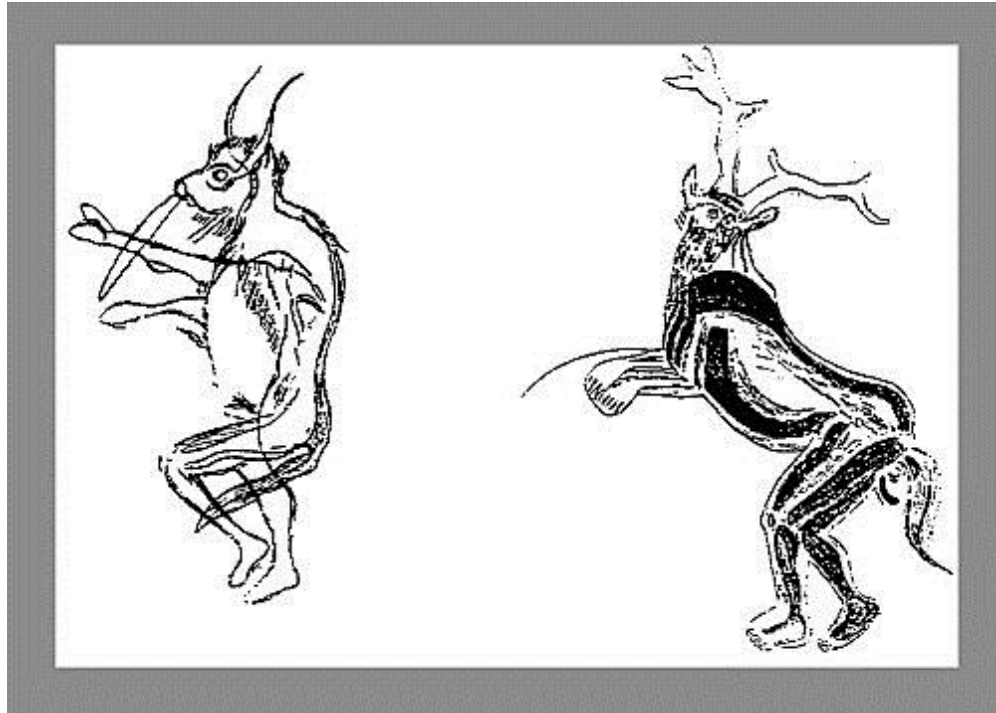
Fecha: 13 de junio de 2012



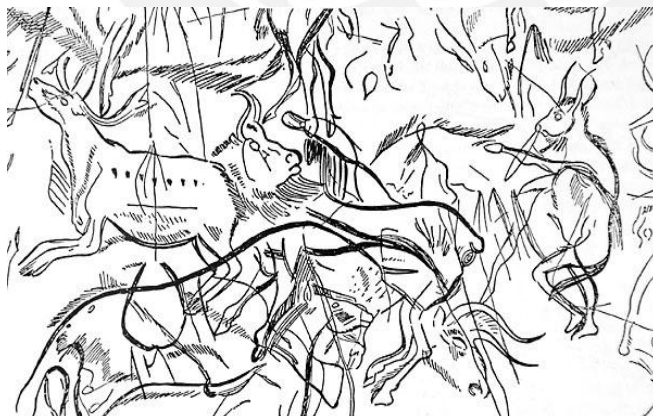
"El Pequeño Brujo"

Fuente: www.arte-historia.com

Fecha: 13 de junio de 2012



Detalles de “El Pequeño Brujo” y “El Hechicero” respectivamente
Fuente: www.arqueolugares.blogspot.com
Fecha: 13 de junio de 2012



Síntesis del gráfico encontrado en Trois Frères
Fuente: www.arqueolugares.blogspot.com
Fecha: 13 de junio de 2012

2.1.2.2 Las máscaras *Malanggan*

El disfraz hecho con la piel animal, según Jaffé, fue reemplazado en muchos casos por las máscaras de animales simbolizando “demonios”. El primitivo logró fabricarlas con mucha destreza técnica logrando ser únicas en su intensidad expresiva, esto debido a que su función simbólica es equivalente al disfraz animal genuino, donde el enmascarado no es sino la expresión humana que asume la dignidad y la belleza (y también la expresión horrible) de un demonio animal. En lenguaje psicológico la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica (Jaffé 1995: 236).

Por ejemplo, en el arte tribal de Oceanía, algunos clanes de Nueva Irlanda honraban a sus muertos con una ceremonia llamada *Malanggan*, la cual además de ser un rito conmemorativo, cumplía un papel importante en la iniciación de los adolescentes. Para celebrar estas ceremonias se fabricaban esculturas y máscaras que recibían el mismo nombre de *Malanggan* (Unesco: 13); estas eran de madera virtuosamente talladas y pintadas de colores rojo y negro, e incluso solían presentar aplicaciones de cabello humano y plumas de ave. María del Carmen Salgado en *Arte Popular de Oceanía* nos dice que el conjunto representativo de difuntos, antepasados y animales totémicos resume el campo mítico e histórico del grupo. Estas máscaras pertenecían a determinadas familias que podían vender el derecho a su reproducción (Salgado: 51). Según la autora, estas piezas destacan por conjugar características humanas y animales en su diseño, pues en ellas se aprecian figuras de peces, serpientes, aves, cangrejos, cerdos, símbolos mitológicos como el sol y la luna, entre otros elementos más. Recordemos que los tres primeros animales son representativos del campo simbólico de Jung.

Es importante señalar que las máscaras *Malanggan* de Oceanía fueron destinadas frecuentemente a danzas ceremoniales. “*Malanggan Bessa*” era el nombre asignado a las danzas rituales en Nueva Irlanda, en las que los danzantes portaban las máscaras de madera conmemorando a sus difuntos (Salgado: 51).

Por su parte, Jaffé coincide con Salgado y asegura que en las cuevas de Tuc d'Audubert que mencionamos líneas atrás se encontraron huellas de pies en el barro blando situado alrededor de las figuras animales, demostrando así que la danza "animal" era un rito que se practicaba aún en la era glacial. Jaffé (1995) citando nuevamente a Kuhn, sostiene que los danzantes disfrazados, en este caso, se movían como bisontes conjurando a los animales para la fertilidad y la multiplicación de los mismos en favor a la caza (Jung 1995: 236).

Es por ello que la danza ritual que originariamente no era más que un perfeccionamiento del disfraz animal con movimientos y gestos apropiados, fue probablemente suplementaria de la iniciación o de otros ritos. Era, por así decir, ejecutada por demonios en honor de un demonio.

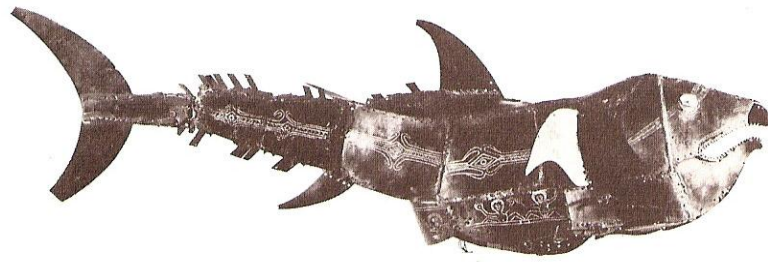


Talla *Malanggan*

Fuente: *Arte popular de Oceanía* (María del Carmen Salgado) 1976



Estatuas ceremoniales *Malanggan*.
Fuente: *El Arte de Oceanía* (UNESCO) 1975



Máscara en forma de pez, *Nueva Guinea*.
Fuente: *El Arte de Oceanía* (UNESCO) 1975



Máscara de madera y plumas, *Nueva Caledonia*.
Fuente: *El Arte de Oceanía* (UNESCO) 1975



2.2 La exaltación del “objeto”: una aproximación a la animalidad en la pintura moderna

Si se considera que las culturas antiguas, hasta las más primitivas, utilizaron los sueños y las visiones como fuente de conocimiento, se comprende que la vieja concepción haya imputado al alma un saber superior, incluso divino.

Carl Gustav Jung

Lo que es importante rescatar de estas teorías no es subordinar la capacidad expresiva del hombre al poder espiritual del animal, por el contrario, es tener en cuenta que con ella, el hombre dotado con la belleza, fuerza y poder animal alcanza un nuevo nivel de trascendencia: el origen del hombre-animal o un súper animal, esto debido a que el “ser animal” vive dentro de él como su psique instintiva. Jaffé está convencida de que el fundamento de la naturaleza humana es el instinto, y reafirmamos que el animal es parte de esta misma naturaleza y no puede desear nada que no esté dentro de ella, es decir, obedece a tales instintos. Por tanto, afirma la doctora que la incesante expresividad artística y religiosa de todos los tiempos concernientes al símbolo animal no adquiere su importancia solamente en el “símbolo”, sino en cuán vital es para los hombres integrar en su vida el contenido psíquico del símbolo: el instinto (Jung 1995: 239). Recordemos que el hombre es el único ser capaz de dominar sus instintos a voluntad, sin embargo, esta responsabilidad podría llevarlo también a reprimirlo y modificarlo:

Los instintos reprimidos y heridos son los peligros que amenazan al hombre civilizado; los Impulsos no inhibidos son los peligros que amenazan al hombre primitivo. En ambos casos, el "animal" está alejado de su verdadera naturaleza; y para ambos, la aceptación del alma animal es la condición para el completamiento y la vida vivida con plenitud. El hombre primitivo tiene que domar al animal que lleva dentro de sí y convertirlo en su útil compañero; el hombre civilizado tiene que cuidar el animal que lleva dentro de sí y hacerlo su amigo. (Jung 1995: 239)

Justamente esta conexión psíquica que acabamos de plantear trae a colación algo ya conocido: el “alma”, la cual, siguiendo a Jung (1995), es la proyección espiritual que el sujeto deposita en el objeto generando imágenes arquetípicas, es decir hace posible una interacción creativa entre el hombre y los objetos de

su entorno, esto debido a que la naturaleza del inconsciente está en relación con la naturaleza “primitiva” del alma.

Bajo esta premisa, entonces, es muy importante comprender el concepto de “alma” como una conexión psíquica que no solo parte de la naturaleza del “primitivo”, sino también del hombre moderno, quien aún, realiza esta misma conexión en sus artes visuales. Así podremos ver como el símbolo animal emerge luego en algunos referentes pictóricos pertinentes a nuestra investigación.

2.2.1 El “espíritu” de la materia

“El arte de hoy día incorpora la madurez espiritual hasta el extremo de la revelación” (Jaffé 1995: 251), dice Kandinsky, citado por la doctora Jaffé en la introducción al capítulo “El alma secreta de las cosas”, en el cual recopila referencias alusivas a proyecciones psicológicas de algunos autores en la pintura del siglo XX. Es necesario notar, dice Jaffé, que desde el punto de vista psicológico:

(...) el artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época. Su obra solo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él. (Jung 1995: 250)

Lo que el artista moderno pretende, según Jaffé, es exaltar su individualidad como visionario y expresar el contenido espiritual de la vida y su entorno. Irremediablemente la pintura y la obra de arte modernas se han desligado parcialmente del mundo “natural” e individual llevando a cabo una participación colectiva con el espectador, el cual se deja sorprender y cautivar (Jaffé 1995: 250). Sin embargo, lo que se mantiene individual es el estilo y el modo por el cual se realiza la obra de arte moderna, trazándose un vínculo netamente humano entre autor y obra y, sin embargo, es difícil reconocer las verdaderas

intenciones del artista nos dice Jaffé, pues no hay bienvenida ni acuerdo visible en el cosmos creado por el artista (Jaffé 1995: 251).

No obstante, más allá de pretender encontrar significados a los paradigmas de la obra de arte en general, lo que es vital puntualizar ahora es la proyección espiritual —en este caso del pintor— hacia el objeto y la materia, encontrando posteriormente los contenidos simbólicos animales en su pintura. Los pintores que iremos tomando como referencia para entender esta proyección psíquica son: Marc Chagall, Jean Arp, Joan Miró, Max Ernst, Giorgio De Chirico, Paul Klee para finalmente llegar a Gerardo Chávez.

Kandinsky afirma que el espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción de un nuevo reino espiritual, pues este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad (Kandinsky: 1979: 119). Tras esta cita y tomando a la pintura del siglo XX como eje principal, podemos señalar desde una perspectiva psicológica que existen, según Jaffé, dos tendencias proyectadas hacia un objeto: la material (objeto desnudo) y el espíritu (objeto no desnudo), las cuales representan lo que la autora califica como “fisura psíquica”. Esta fisura es la creadora de la expresión simbólica, incluso desde el Renacimiento; aquí nos explica la doctora:

Esta fisura apareció primero en el Renacimiento, cuando se hizo manifiesta como conflicto entre el entendimiento y la fe. Mientras tanto, la civilización iba alejando más y más al hombre de sus fundamentos instintivos de tal modo que se abrió una brecha entre la naturaleza y la mente, entre el inconsciente y la consciencia. Estos opuestos caracterizan la situación psíquica que busca expresión en el arte moderno. (Jaffé 1995: 253)

Jaffé (1995) señala que el pintor español Joan Miró iba a diario a la playa para recoger los objetos que varaban por la marea, esperando tal vez que alguien los observe y descubra un significado para ellos: “El artista se sorprende con frecuencia de las formas de su propia creación”, nos dice, al darse cuenta de que con estos objetos se podía elaborar una composición (Jaffé 1995: 253). Del mismo modo, artistas como Max Ernst y Kurt Schwitters también apelaron a dicho sistema. En relación al último señala:

Max Ernst recortó pedazos de revistas ilustradas en la llamada época de los grandes negocios, los juntó según le pareció y así transformó la recargada pesadez de la época burguesa en una irrealidad demoníaca y onírica. El pintor

alemán Kurt Schwitters trabajó con el contenido del cubo de la basura: utilizó clavos, papel de estraza, trozos de papel de periódico, billetes de tren y trapos. Consiguió juntar esos desperdicios con tal seriedad y novedad que obtuvo efectos sorprendentes de extraña belleza. (Jaffé 1995: 253)

El sistema psíquico que experimentaron estos artistas, según Jaffé, radica en lo que denomina la “mágica” exaltación del objeto, que no es sino la primera insinuación del lugar del arte moderno en la historia de la mente humana y de su significado simbólico (Jung 1995: 253). Esta proyección inconsciente data de antiguas tradiciones herméticas y de la alquimia de la Edad Media. Los alquimistas, señala la doctora, atribuyeron cualidades espirituales a la materia y al elemento tierra, pues creían que había un “espíritu” habitante en objetos inanimados como la piedra y el metal, es decir, psicológicamente asumían el espíritu de la materia como el inconsciente mismo. Este precedente señala, pues, el origen de la fisura psíquica que mencionamos líneas atrás, la cual conjuga elementos conscientes e inconscientes. Jaffé agrega que este sistema:

Siempre se manifiesta cuando el conocimiento consciente o racional ha alcanzado sus límites y el misterio se instala en él, porque el hombre tiende a llenar lo inexplicable y misterioso con los contenidos de su inconsciente. Suele proyectarlos, como si dijéramos, en un recipiente oscuro y vacío. (Jaffé 1995: 254)

Por consiguiente, Jaffé presume que tanto los alquimistas como los pintores que proyectaban su psique en la materia y los objetos, desconocían que esta era una experiencia psicológica, pues evidentemente existía una “misteriosa animación” proyectada a dichos objetos, los cuales obtenían un valor simbólico. Por ello los artistas dadaístas y surrealistas, como veremos luego, se preocupaban por el “alma” de las cosas porque proyectaron su propia oscuridad, su sombra terrenal, un contenido psíquico que ellos y su tiempo habían perdido y abandonado (Jaffé 1995: 254).

Kandinsky (1979) en su obra *De lo espiritual en el arte* señala algunas ideas sobre el “alma” de los objetos. Una de ellas consiste en que la elección del objeto radica o debería radicar esencialmente en el contacto adecuado con el alma humana, es decir la elección del objeto también se rige por el principio de la necesidad interior (Kandinsky 1979: 54). De ahí a que el pintor afirme

convencido que todo objeto, creado tanto por la naturaleza o el hombre tenga vida propia y manifieste algún sentido particular (Kandinsky 1979: 53).

Precisamente, tomando de referencia la antigua tradición alquimista sobre la exaltación del objeto y los breves ejemplos sobre las composiciones deliberadas de Ernst, Miró y Schwitters, la doctora Jaffé cita las siguientes palabras de Kandinsky:

Todo lo que está *muerto* palpita. No solo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia que habla (Jaffé 1995: 254).

Por ello es importante rescatar la importancia y relevancia que los pintores surrealistas y sus antecedentes dadaístas le atribuían al “objeto”, ya que según señala Ida Rodríguez, éste, que fue tratado de manera distinta en otras corrientes pictóricas como el impresionismo, fauvismo, cubismo y abstracción, es revalorado por el surrealismo, no obstante, es “violado al mismo tiempo” (Rodríguez Prampolini 1983: 21). El símbolo en la pintura surrealista surge automáticamente del “yo” sin que los artistas puedan controlarlo, es decir “[ellos] ven en el subconsciente un arma para sabotear la realidad. Descubren en el sueño un puro manantial de goce, un tanto enfermizo, y al parecer, no encaminado a ser utilizado como camino de salvación” (Rodríguez Prampolini 1983: 21). Los pintores surrealistas parten de una intelectualización de la sinrazón, pretendiendo abolir la razón que los dominaba para poder vivir y actuar contra ella: “miraron al pasado desde el espejo de sus deseos y vieron su propia imagen reflejada” (Rodríguez Prampolini 1983: 10). Incluso, el concepto surrealista, según la autora, se vincula con la mentalidad mítica y pre-lógica del arte primitivo, tema que no hemos perdido de vista en esta investigación.

2.2.1.1 Giorgio de Chirico y Marc Chagall: La poética de lo invisible.

¿Y qué no voy a amar si no es el enigma?

Giorgio de Chirico

Todo puede cambiar en nuestro desmoralizado mundo excepto el corazón, el amor del hombre y su esfuerzo por conocer la divinidad. La pintura, como toda poesía, tiene su parte en la divinidad; la gente siente esto hoy día igual que lo sintió siempre.

Marc Chagall

2.2.1.1.1 Giorgio de Chirico

Rodríguez rescata en su obra *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1983) a Giorgio de Chirico por ser exponente de una suerte de pintura metafísica, a Paul Klee, por su espiritualidad y a Marc Chagall, por su poética y subjetiva composición. Estos pintores también son considerados en los estudios de la doctora Aniela Jaffé. Su trabajo ayuda a explicar desde un punto de vista psicológico esa sensación misteriosa de que el objeto era “más que lo que encuentran los ojos”, experiencia que compartían entre sí, muchos artistas surrealistas.

Entre ellos, según Jaffé, es notable la expresión pictórica de Giorgio de Chirico, pintor fundador de la llamada escuela “metafísica”, quien poseía un temperamento “místico” y la vehemencia de un eterno buscador de respuestas que nunca llegó a encontrar.

Este pintor calificaba al “objeto” como un elemento que posee dos características: el aspecto común y corriente que todos universalmente vemos, y el aspecto “metafísico” al que concebía como lo “fantasmal”, aquello que podía ser visto raras veces en momentos -según sus palabras- de meditación. “Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible”

(Jaffé 1995: 254). La doctora Jaffé sostiene que dicha experiencia “metafísica” a la que se refiere de Chirico recae en las profundidades del inconsciente:

(...) las obras de De Chirico revelan ese “aspecto fantasmal” de las cosas. Son transposiciones de la realidad análogas a sueños, que surgen como visiones procedentes del inconsciente. Pero su “abstracción metafísica” se expresa en una rigidez sobrecogida por el pánico, y la atmosfera de sus pinturas es la de una pesadilla y melancolía insondable. (Jaffé 1995: 254)

Podemos observar que en la obra *Canto de amor* (1914) de Chirico presenta una cabeza de mármol -aparentemente de una diosa- junto a un guante de goma; dos “objetos mágicos” resultantes no de una acción deliberada y artificiosa, sino de una acción probablemente azarosa al elegir dos elementos que el pintor considere opuestos, los que finalmente, se creería, se unen por una simple pelota verde colocada en el piso. Sin esta última, nos dice la autora, se presentaría una desintegración psíquica (Jaffé1995: 255).

Por otro lado podemos observar un elemento importante en algunas obras como *El filósofo y el poeta* (1914) en la cual encontramos representaciones humanas a manera de maniqués que de Chirico calificaba como *manichinos*. Estas figuras presentaban una característica muy frecuente: carecían de rostro. Olga Sáenz en su obra *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica* (1990) hace una notable descripción del *manichino*:

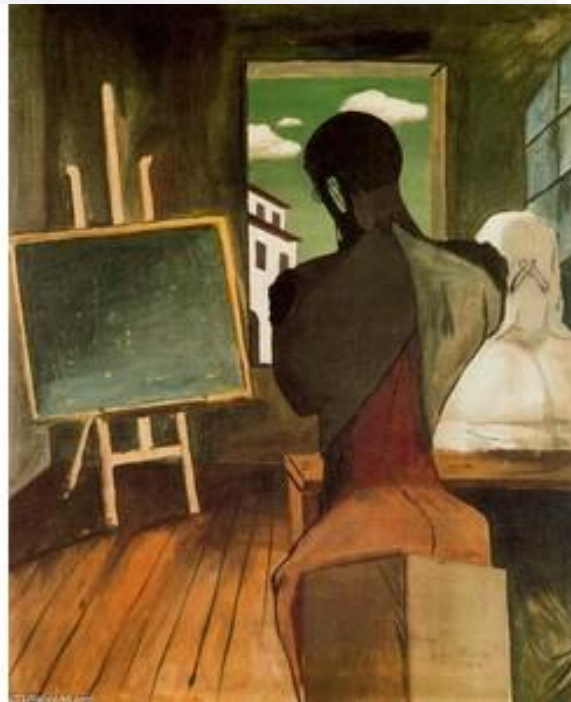
Y en esta obra de Chirico comienza a utilizar el maniquí como signo humano; solo que revela al hombre sin rostro ni sentidos, transformando sus características físicas para denunciar aquel vacío psíquico de la condición humana en la era tecnológica que de alguna manera percibía y le atormentaba. (Sáenz 1990: 52).

Por ello notamos que esta figura simbolizaría además una disconformidad y pesadumbre de la que difícilmente el hombre podría escapar. El maniquí de Chirico, al carecer de rostro, es la figura melancólica del hombre que también carece de consciencia. El *manichino* es el hombre privado de su alma: es

esencialmente un símbolo de soledad e insensatez definitivas (Jaffé 1995: 257).



Giorgio de Chirico
"Canto de amor" (1914)
Fuente: es.wahooart.com. Fecha: 10 de junio de 2012



Giorgio de Chirico
"El filósofo y el poeta" (1914)
Fuente: es.wahooart.com. Fecha: 10 de junio de 2012

2.2.1.1.2 Marc Chagall

La experiencia de mirar tras la apariencia externa del “objeto”, según la doctora Jaffé, también fue compartida por el pintor ruso Marc Chagall. Sus obras, de manera similar a las de de Chirico, parecen surgir de las profundidades del inconsciente y poseer ese aspecto “fantasmal” de las cosas. Sin embargo, la diferencia entre ambos radica en que el rico simbolismo de la pintura de Chagall se sostiene en lo que Jaffé denomina una “poesía misteriosa y solitaria” que proyecta vida y eros, a comparación de la pintura tenebrosa y melancólica de Chirico (Jaffé 1995: 257).

Calificado por Herbert Read como uno de los artistas más influyentes en la pintura de nuestra época (Jaffé 1995: 257), Marc Chagall enriquece su imaginario con las tradiciones judías orientales, la fuerte tendencia hacia las pulsiones de vida y los sentimientos de añoranza de sus recuerdos de infancia (Jaffé 1995: 257). Precisamente, en relación a estas características, Ingo F. Walther, en su obra *Marc Chagall*, sostiene que con este pintor:

(...) se impone nuevamente la visión ingenua e infantil de la magia del mundo, la búsqueda aventurera del mensaje secreto de las cosas. Los recuerdos infantiles que Chagall refleja en su obra tienen un marco de referencia en las tradiciones judías, en el pensamiento antirracional ruso y en la estricta prohibición iconográfica del Judaísmo. En ese sentido los escenarios de Chagall nunca se hallan aislados de un mundo de pensamientos místicos, que transforman los motivos primero en símbolos y luego en representantes de una realidad invisible. (Walther 1999: 24)

Podemos considerar “Yo y la aldea” (1911) como una de las obras que representa a Chagall como un maestro de la ironía y un hombre comprometido con el trasfondo de su vida interior. Observamos que esta obra parte de un núcleo central, una figura circular que aparenta ser un sol como el principio ordenador de toda la composición, segmentándose así en cuatro partes. De esta forma se puede ver claramente proporciones ilógicas de una realidad inexistente: la cabeza de un cordero, cuya silueta enmarca la figura de una mujer campesina ordeñando una vaca conjugada con casas y gente de cabeza. Ingo F. Walther señala que en estos cuatro sectores que dividen el cuadro se hallan enfrentados arquetípicamente el hombre y la bestia, la naturaleza en

forma de una rama y la civilización representada por una aldea (Walther 1999: 20).

Precisamente, partiendo de esta obra podemos rescatar dos puntos que no hemos perdido de vista para esta investigación: por un lado el calificativo del término “arquetipo” para definir el vínculo hombre y animal; símbolos que son bastante frecuentes en muchas de las obras de Chagall; y, por otro lado, la proyección psíquica que hace que el artista tienda a representar las imágenes de su inconsciente. Por ello, sostenemos que los elementos simbólicos en esta obra de Chagall expresan una realidad que trasciende el mundo visible, representan un universo imaginado en el que los recuerdos se vuelven símbolos. Todos los detalles en “Yo y la aldea” son recuerdos. (Walther 1999: 20)

Llama la atención además su obra “Dedicado a mi esposa” (1911), en la cual podemos observar el cuerpo de una mujer entrelazándose con el cuerpo de un hombre al que le lanza un escupitajo en el rostro. El hombre que posee la cabeza de un toro, le sostiene una pierna observándola a su vez con una expresión de goce. Según Walther, en esta obra, Chagall trata arquetípicamente la sexualidad, cuyo contenido simbólico se ve enriquecido nuevamente por la unificación de hombre y el animal, como también, de manera similar sucede en la obra “El gallo” (1929) en la que el protagonismo del hombre amante se ve reemplazado por la figura monumental de un gran gallo. Siguiendo la temática de “Yo y la aldea”, no debemos dejar de mencionar “La vida campesina” (1925) en la que nuevamente vemos elementos recurrentes: una casa asentada sobre la cabeza de un caballo, mientras este es alimentado por un campesino. Precisamente, los animales que habitan las obras de Chagall son elementos representativos de una sosegada vida campesina, los cuales adquieren un significado arquetípico por la interacción idílica sostenida con el hombre. Walther califica a dichos animales como la personificación de la sencillez (Walther 1999: 54).

Estas metáforas nos hacen reafirmar que para Jung el ser animal en el hombre vive como su psique instintiva; como todo fundamento de su propia naturaleza.

En el aspecto onírico, nos dice, los sueños más típicos son aquellos en donde el animal es el perseguidor y se presenta como la representación simbólica del inconsciente mismo, pues como sabemos “cuanto más peligrosa es la conducta de un animal en el sueño, mas inconsciente es el alma primitiva e instintiva del soñante y mas imperativa es su integración en la vida” (Jaffé 1995: 259).

Aporte importante es la del poeta André Breton, precursor del movimiento surrealista, quien considera que la obra de Chagall da inicio a la “metáfora” dentro de la pintura moderna. “Con Chagall y solo con él hizo la metáfora su entrada triunfal en la pintura moderna”, manifiesta el poeta (Walther 1999: 54). Si bien es cierto que el surrealismo relevó al cubismo y que Chagall no fue considerado dentro del movimiento, sí se podría asegurar, según Walther, que el pintor ruso mantuvo un nexo con esta nueva corriente pictórica a través de la descomposición y liberación de las formas rígidas en su pintura, tal como sucede en los sueños. Por su parte, Breton en relación a este vínculo nos dice que en la pintura de Chagall:

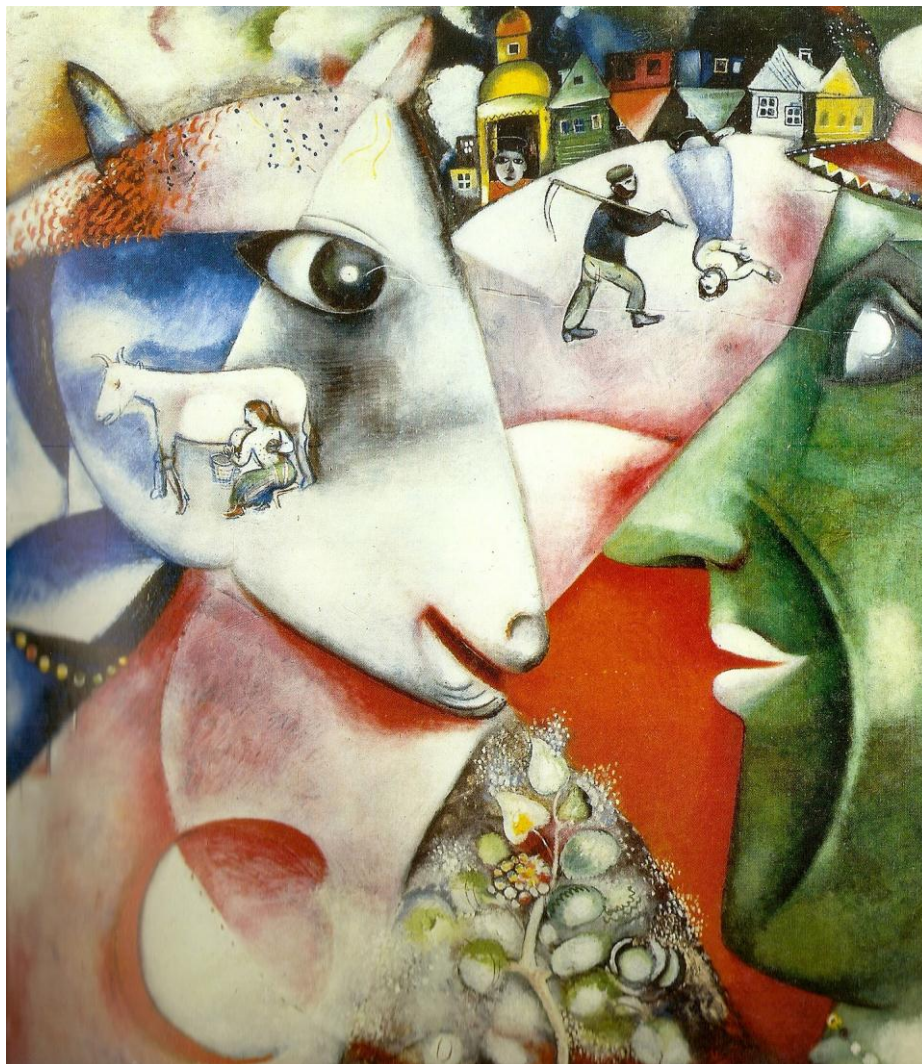
(...) la ruptura de planos en el espacio, la liberación de los cuerpos de las leyes de la física (gravitación, pesantez) y la dimensión del tiempo contenida en una pulsación humana, no podían dejar de ser reconocidas por los surrealistas, aún a su pesar (Rodríguez Prampolini 1983: 30).

Breton reconoció y elogió la obra de Chagall aun cuando este último mantenía una disociación con los fundamentos de los surrealistas. El artista ruso descubrió mucho antes que ellos la fuente enriquecedora proveniente de los sueños, las visiones y la preponderancia del inconsciente a través de las tradiciones populares (Walther 1999: 57). Es innegable que los surrealistas también integrarán insistentemente en sus obras estos conceptos irracionales, sin embargo, como afirma Herbert Read, Chagall siempre hizo un buen uso del inconsciente, pues: "siempre había mantenido un pie en la tierra que le había nutrido" (Jung 1995: 257), es decir jamás cruzó los límites entre la consciencia y el inconsciente. Es por esta razón que no se sentía plenamente identificado con la libre asociación y lo ilógico, pues para Chagall el hecho de sentirse

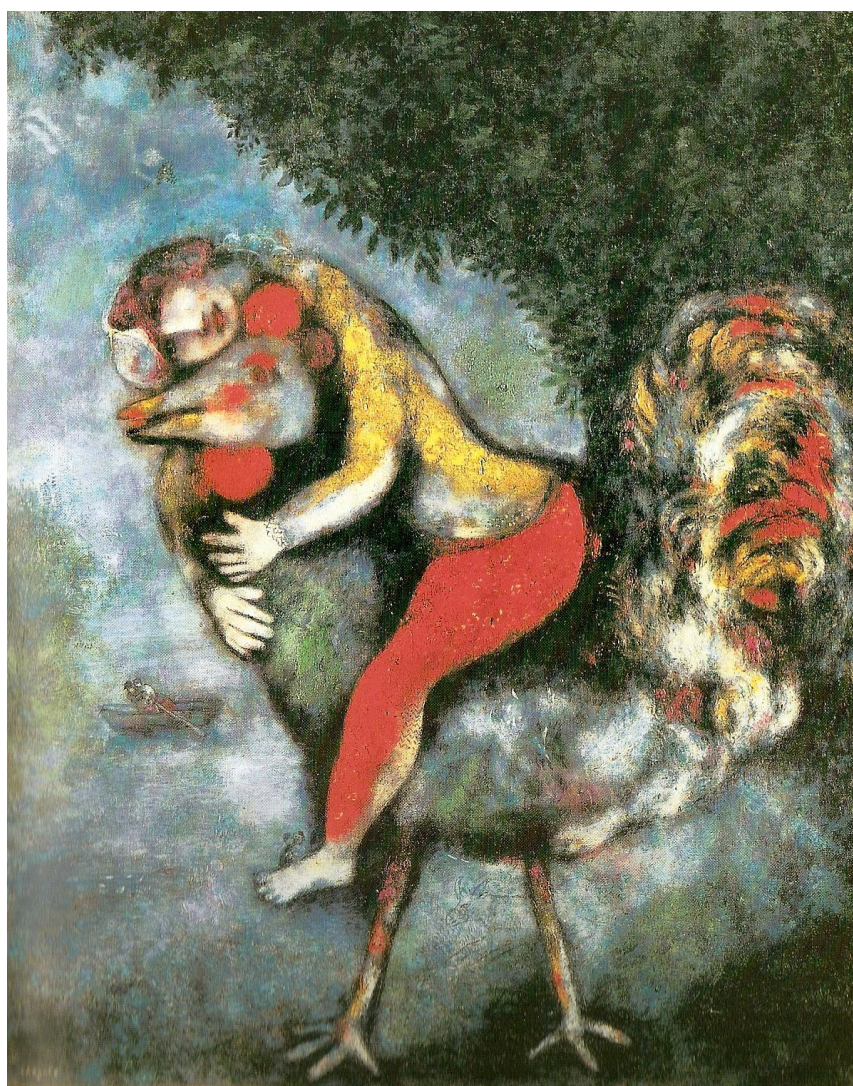
capturado por sus sueños no implicaba negar totalmente la realidad (Walther 1999: 57).



Marc Chagall
"Dedicado a mi esposa" (1911)
Fuente: *Chagall* (Ingo.F.Walther/Reiner Metzger) 1999



Marc Chagall
"Yo y la aldea" (1911)
Fuente: *Chagall* (Ingo.F.Walther/Reiner Metzger) 1999



Marc Chagall
"El Gallo" (1929)
Fuente: *Chagall* (Ingo.F.Walther/Reiner Metzger) 1999



Marc Chagall
"La vida campesina" (1925)
Fuente: *Chagall* (Ingo.F.Walther/Reiner Metzger) 1999.

2.2.2 La función del azar: perspectivas desde el surrealismo.

El hombre surrealista, (...), quiere el descubrimiento de lo oculto, la iluminación de las tinieblas, el control del azar para alcanzar el paraíso en la tierra

Ida Rodríguez Prampolini

Según Jaffé (1995), André Breton llegó a conocer la obra de Sigmund Freud. Así se podría entender que el rol de los sueños y el inconsciente llegaron a formar parte de sus ideas; cuestionaba si realmente la función de los sueños resolvería los problemas de la vida humana y asumió al surrealismo como la solución absoluta para integrar esta aparente oposición: inconsciente y consciente (Jung 1995: 257). Rodríguez Prampolini (1983) nos dice al respecto que el surrealista de alguna forma pretende trastornar la realidad, emprendiendo así el camino hacia la “integración del ser”:

Los artistas franceses, saturados de una lógica vital, añoraban la magia, necesitaban resucitar el mito y abrieron, con valor y consciencia, las compuertas de la esperanza en una posible integración del hombre (Rodríguez Prampolini 1983: 93).

Por ello, apelando nuevamente a Freud, el hombre común puede curarse al ser consciente de sus complejos, por el contrario, el hombre surrealista quiere enfermarse para conocerlos y a través del inconsciente le sea posible encontrarlos; según refiere la autora, el surrealismo es la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y, para lograrla, cualquier método es aceptado, la enfermedad, la locura, etcétera (Rodríguez Prampolini 1983: 17).

No obstante, ante las subjetividades implícitas que aguardaban este camino, Breton decidió experimentar con un nuevo método. Se vio motivado por algunos puntos del psicoanálisis que tantas veces elogió, punto clave que su primer manifiesto demuestra:

El manifiesto comienza con un balance de la condición del hombre. Los seres humanos después de un periodo de niñez, en el cual nada les arredra y viven con plenitud, al llegar a la edad adulta se entregan a una serie de actos fallidos, viviendo al margen de su imaginación y entregados a la pura satisfacción de necesidades prácticas. (Rodríguez Prampolini 1983: 20)

Precisamente, este método fue el de la libre asociación de Freud. Según Jaffé (1995), esta dinámica parte de la escritura automática, en la que las palabras fluyen del inconsciente con espontaneidad, prescindiendo del control de la parte consciente. La autora sostiene que para Bretón, esta experiencia es entendida como el dictado del pensar con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral (Jaffé 1995: 257).

Sin embargo, este sistema conllevaría, riesgosamente, a que las imágenes que dicta el inconsciente fluyan sin un control de la parte consciente, pues esta última cumple un rol fundamental en el reconocimiento y significación de los símbolos. Recordemos que para Jung (1995) la psique instintiva humana —entendida además como el ser animal— es el inconsciente mismo y puede convertirse en un ente destructivo si no hay un equilibrio con su antagónico: la parte consciente¹⁵ (Jaffé 1995: 239).

El inconsciente, según Jaffé (1995) es naturaleza pura y, al igual que la naturaleza, derrama profusamente sus dones. Pero dejado a sí mismo y sin la respuesta humana de la consciencia, puede (también como la naturaleza) destruir sus propios dones y, antes o después, arrastrarlos a la aniquilación (Jaffé 1995: 258). Ahora bien, esto explicaría el hecho de poder visualizar en muchas de las pinturas surrealistas la fuerte presencia de imágenes que emergen del inconsciente —muchas de ellas bajo forma de animales—, sin dejar de racionalizar (con la parte consciente) además el importante valor simbólico que habla de estas mismas imágenes. Por ello entendemos que una

¹⁵ Este elemento, recordemos, desempeña un rol fundamental en el reconocimiento de la importancia de los símbolos y su integración a la vida humana, pues, sin duda, el hombre es el único ser capaz de controlar a voluntad sus instintos (Jung 1995: 239).

convergencia entre consciencia e inconsciente puede transformar al hombre en un ser que alcanza su integración como humano haciendo posible que el inconsciente demuestre su valor simbólico (Jaffé 1995: 258).

Precisamente por estas razones, muchos artistas de la pintura moderna se caracterizaron por llevar las pasadas apariencias a la “realidad” del fondo o el “espíritu en la materia” por medio de una transmutación de las cosas” (Jaffé 1995: 262). Esto se debe al rol de los sueños, la metafísica de Chirico, la exaltación del objeto y un elemento preponderante, muy característico del surrealismo: el azar, que inicialmente en la etapa temprana surrealista seguía los parámetros de la libre asociación de Freud, donde no había control consciente alguno. Pero luego debía contar necesariamente con una participación parcial de la consciencia para poder encontrar, así, una significación simbólica en las imágenes emergentes del inconsciente, convirtiéndose finalmente en un medio compositivo en la obra de algunos artistas que mencionamos en la presente investigación (Jung 1995: 256). Ida Rodríguez nos dice con respecto al papel de la consciencia en este sistema lo siguiente:

Encontramos que el fluir del subconsciente, las alucinaciones, los sueños, el automatismo, se impregnan de razón y como resultado de este contagio, el artista organiza conscientemente la trama de sus obras, aunque la búsqueda por comunicar lo irracional siga vigente. (Rodríguez Prampolini 1983: 93)

El azar es un medio que ya hemos podido rescatar de la pintura de de Chirico y Chagall. Sin embargo, en la edad temprana del surrealismo es notable la obra de Paul Klee, Jean Arp, Joan Miró y Max Ernst, cuyo principal modo de trabajo fueron las diversas experimentaciones de pintura automática y espontánea, las cuales pasarían a ser las prioridades de los surrealistas posteriores.

2.2.2.1 Paul Klee y el “espíritu tectónico”

Después del placer de asombrarse no hay otro mayor que el de producir una sorpresa.

Charles Baudelaire

Traer a la vida de un modo humano, seres improbables y hacerlos vivir de acuerdo con las leyes de la probabilidad pero poniendo tan lejos como sea posible la lógica de lo visible, al servicio de lo invisible.

Odilon Redón

“El objeto se expande mas allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos” reza una frase del pintor Paul Klee (Citado en Jaffé 1995: 254). A pesar de que este pintor alemán no llegó a formar parte del movimiento surrealista, fue precisamente este quien le reveló algunos elementos que traen a colación los estudios de Carl G. Jung: el trasfondo secreto del universo, la memoria colectiva del mito y el papel del inconsciente en la pintura automática. Sobre este último no podemos dejar de mencionar que la valoración de los errores y las casualidades del azar aprovechadas por el color y la mancha son factores de un tecnicismo envuelto en la ironía que caracteriza la obra de Klee (Rodríguez Prampolini 1983: 30).

Klee podría ser considerado el poeta de los pintores modernos; su poética se basa en lo que él mismo denomina como “percibido secretamente”, es decir la exploración visual del inconsciente y el trasfondo espiritual que se encuentra en la naturaleza (Jaffé 1995: 262). Max Ernst en *Más allá de la pintura* sostiene que el fenómeno descubierto por los surrealistas, la asociación de dos (o más) elementos aparentemente ajenos en un plano ajeno a ambos es el provocador de la chispa más poderosa de la poesía (Jaffé 1995: 258). De ahí que los surrealistas visualicen en la obra de Klee una fuente para comprobar las posibilidades poéticas del hombre (Rodríguez Prampolini 1983: 30).

Entonces, mencionar a través Klee la poética de la naturaleza humana despierta la siguiente interrogante: ¿El inconsciente colectivo de Jung se ve inmerso en la obra de este pintor? Ida Rodríguez nos dice al respecto:

La mano de Klee automáticamente camina sobre papel y dibuja con pureza infantil un mundo sin fronteras que por su amplitud, abarca el inconsciente colectivo y alcanza como el de ningún otro artista, el clímax del querer surrealista expresado en el segundo manifiesto.....*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 dejarán de ser percibidos contradictoriamente.* (Rodríguez Prampolini 1983: 30).

Según Jaffé (1995), para Klee el inconsciente es un terreno secreto en el que el artista se ve obligado a sumergirse: la ley primordial que representa todo núcleo del cual derivan las funciones humanas; el encuentro con la naturaleza como terreno primordial se convertiría en el descubrimiento del “alma” secreta de las cosas, ya que como Klee afirma “nuestro latiente corazón nos lleva hacia abajo, muy abajo del terreno primordial” (Jaffé 1995: 263). Para Klee no basta con reproducir lo que se ve, pues lo “percibido secretamente” es lo que debe hacerse visible y emerger del oscuro mundo del inconsciente. Solo de esta forma se abrirá un diálogo entre el pintor y la naturaleza, código que se hace descifrable en cada uno de los seres habitantes en la obra de Klee. Como veremos, el vínculo entre su fantasía y la tierra es la observación minuciosa de las leyes de la naturaleza y el amor por todas las criaturas (Jaffé 1995: 263).

De ahí que Jaffé califique la obra del pintor alemán como la expresión demoníaca de lo tectónico, elemento que, como sabemos, Jung entiende como el inconsciente colectivo animado por seres animales (Henderson 1995: 151).

Los peces por ejemplo, seres calificados por Jung como símbolos concretos del inconsciente colectivo, se hacen presentes, coincidentemente en muchas obras de Klee como en el caso de “El pez en el puerto” (1916) y “El pez dorado” (1925). El imaginario de Klee empezó a surtirse de la rica simbología de estos animales a partir de una experiencia contemplativa en un acuario de Dohrn, en Nápoles. Según nos dice Linda Doeser en su libro *Vida y obra de Klee* (1995), la obra del pintor alemán está invadida por las profundidades de un mundo

plagado de jardines, plantas y animales, que a su vez se presentan frecuentemente luminosos y grotescos. Por ello, como observamos en “El pez dorado” (1925), un pez de un color dorado muy luminoso destaca sobre otros peces que se encuentran sumergidos profundamente entre plantas misteriosas, sugiriendo quizás una suerte de mundo abisal. Las criaturas subacuáticas de Klee se muestran extraordinarias, a pesar de que su morfología grotesca sea comúnmente desafiante a la imaginación humana. Según Doeser esta característica era una atracción para Klee (Doeser 1995: 48).

Por otro lado, en “El pez en el puerto” (1916) notamos nuevamente la tendencia luminosa y los matices amarillos que sugieren una escena de pesca, pero esta vez conjugados con líneas expresivas y dinámicas que sintetizan la realidad interior de Klee bajo formas primarias de peces. Sin embargo, no solo el pez es un símbolo que representa el espíritu tectónico de Klee, pues en “El cordero” (1920) precisamente este animal, así como el pez y la serpiente, representa simbólicamente lo que Klee califica como el “misterio del arte en un sentido casi religioso” (Doeser 1995: 28). Las teorías de Jung nuevamente son traídas a colación argumentando esta sensación de que lo visible es solo un caso aislado y que hay otras verdades que se mantienen latentes, según las palabras del mismo Klee. Por ello es que rescatamos lo que el psicoanalista suizo nos dice:

El propio Cristo aparece simbólicamente como el cordero de Dios o el pez, pero también es la serpiente exaltada en la cruz, el león y, en raras ocasiones, el unicornio. Estos atributos animales de Cristo indican que aun el Hijo de Dios (personificación suprema del hombre) no puede prescindir de su naturaleza animal más que de su superior naturaleza espiritual. (Jung 1995: 238)

Así se entiende que el pintor afirme que los seres que habitan sus obras son símbolos que consuelan el espíritu, según señala Doeser (Doeser 1995: 28). Este espíritu tectónico es justamente el terreno primordial, en el que el espíritu de la naturaleza y el espíritu del inconsciente nunca se separan y se retroalimentan a través de una memoria colectiva. Dice Klee: “mi mano es totalmente el instrumento de una esfera más distante. No es mi cabeza la que

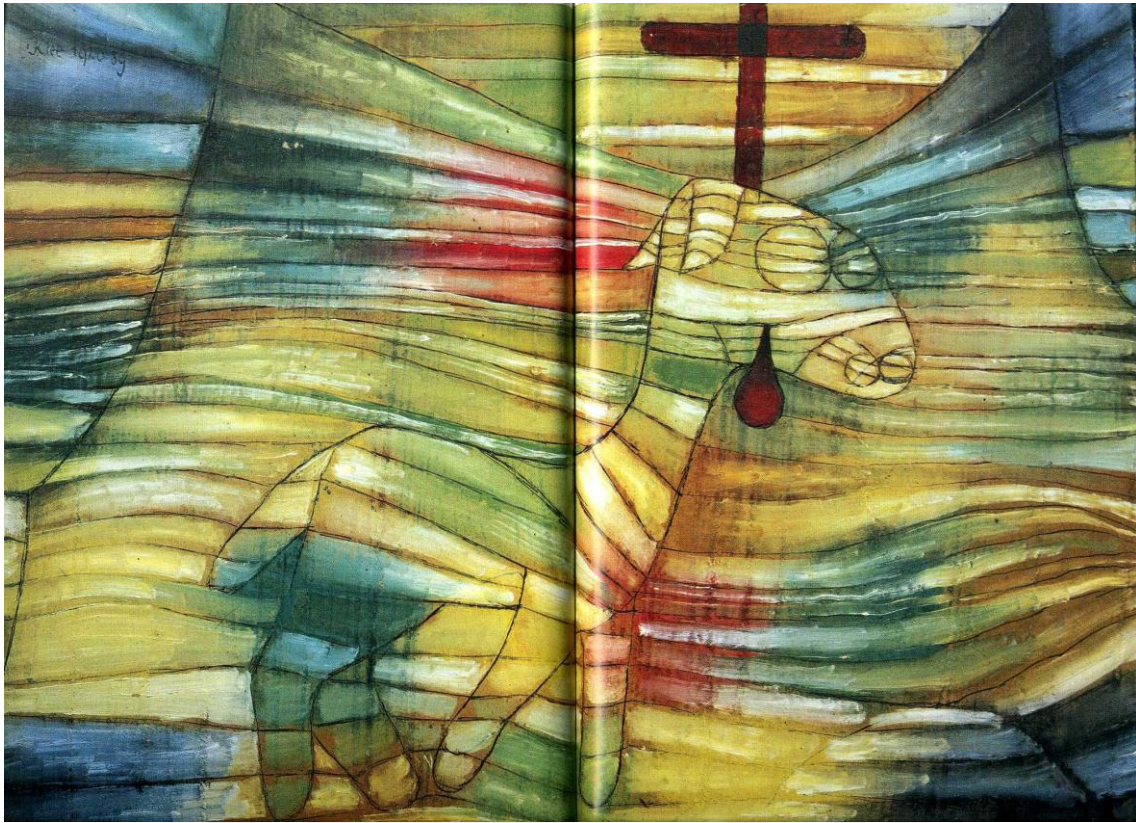
funciona en mi obra; es algo más (...)” (Jaffé 1995: 263). Es el inconsciente colectivo este elemento oculto, que según Jaffé no solo ha arrastrado al artista si no también a los espectadores hacia su “círculo mágico” (Jaffé 1995: 263).



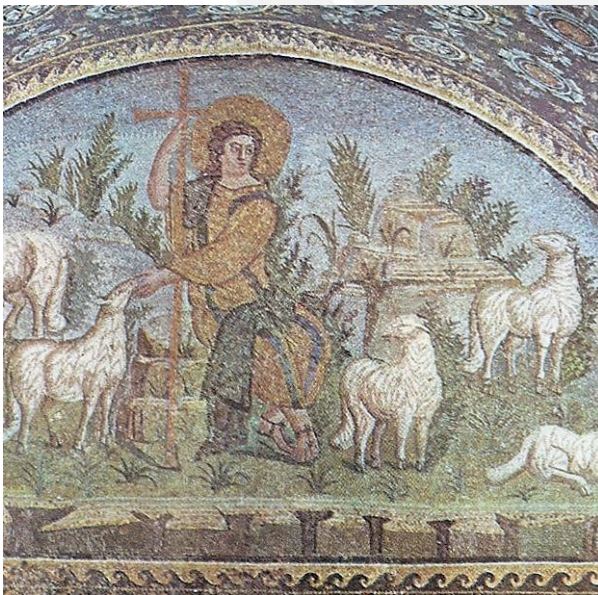
Paul Klee
“El pez en el puerto” (1935)
Fuente: <http://materiaconstruida.blogspot.com>.
Fecha: 13 de junio de 2012



Paul Klee
"El pez dorado" (1925)
Fuente: www.allpaintings.org
Fecha: 13 de junio de 2012



Paul Klee
"El cordero" (1920)
Fuente: www.todoelrodelmundo.wordpress.com
Fecha: 13 de junio 2012



Cristo como Buen Pastor (mosaico del siglo VI)
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966

2.2.2.2 Jean Arp y Joan Miró: la gestualidad de lo primigenio

Era sobre todo, el deseo de “hacer esencial el azar” (según palabras de Paul Klee) lo que subyacía en los esfuerzos de los surrealistas por tomar las vetas de la madera, las formaciones en las nubes y demás, como punto de partida de su pintura visionaria.

Aniela Jaffé

Según Rodríguez (1983), tanto Jean Arp como Max Ernst se formaron en el dadaísmo sintiéndose atraídos posteriormente por el surrealismo. En el caso de Jean Arp, escultor y pintor francés, el azar pasó a formar parte importante en su obra. Jaffé (1995) sostiene que el artista acostumbraba colocar azarosamente hojas u otros objetos en grabados de madera, buscando en ellos un significado sustancial y oculto tras lo aparente (Jung 1995: 259). Representaba formas primarias como sugiriendo una suerte de morfología biológica: espermatozoides u óvulos como un principio orgánico que denota simplicidad y a su vez erotismo (Rodríguez Prampolini 1983: 32). Por ello la búsqueda de esta “alma” secreta en los objetos se manifiesta debido a lo que Jaffé califica como “principio de orden, desconocido pero activo” (Jung 1995: 259).

Con respecto a esta búsqueda, Rodríguez agrega lo siguiente:

Arp fue descubriendo no solo los secretos formales de la naturaleza sino sus más profundos acontecimientos: la descomposición, la metamorfosis, el cambio lento o precipitado, los accidentes inesperados e imposibles de reparar. Había ido aceptando lo transitorio, las filtraciones, la impermanencia, el desvanecimiento, lo imprevisible, las apariciones dentro de nuestra existencia. (Rodríguez Prampolini 1983: 31)

Precisamente estos caracteres en la obra de Arp fueron fuente influyente en el imaginario del pintor catalán Joan Miró, con quien existía una estrecha amistad. Catalogado por André Breton como el más surrealista de todos, Miró supo

encontrar soltura y espontaneidad en su obra, a pesar de su dificultad para el dibujo (Rodríguez Prampolini 1983: 35).

Por ello es importante rescatar tanto a Miró como a André Masson como parte fundamental del primer grupo de surrealistas. Según el historiador Werner Haftmann, quien es citado por Rodríguez Prampolini, estos dos pintores forman parte de lo que denominó “surrealismo absoluto”, el cual manifiesta algo ya mencionado, la tendencia al automatismo pictórico:

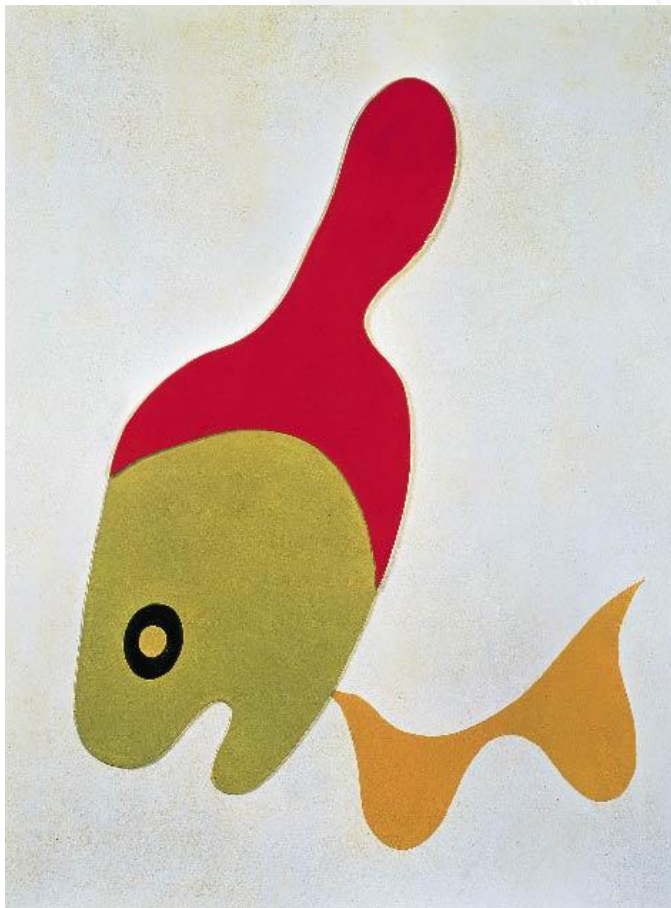
El surrealismo absoluto equivale a la escritura automática, es el intento de dejar fluir, en el cuadro, la escritura del subconsciente. Los signos que surgen, automáticamente, de la mano del pintor, caminan y se extienden en el lienzo formando un tejido pictórico cuya “información” debe obedecer a las fuentes más puras de la psique del artista. (Rodríguez Prampolini 1983: 34)

Entonces, acorde a las bases de este sistema, en el cual se acepta el azar como el dictado del fluir inconsciente, Miró desató su imaginación ayudado por el color, que, sabiamente equilibrado, le sirvió a su vez como base fundamental para poder construir las formas orgánicas y primarias que, evidentemente denotan la fuerte influencia del francés Jean Arp. Estas formas, nos dice Ida Rodríguez, fueron construidas: “(...) con una sagacidad infantil, fantástica y lírica al mismo tiempo” (Rodríguez Prampolini 1983: 35).

En 1923, fecha en que data su primera etapa dentro del surrealismo, las obras de Miró se basaban en representaciones de memorias de infancia, acontecidas en la granja de sus padres en Montroig, Cataluña. Es ahí donde rescata las escenas de vida campestre que nos recuerdan a la temática popular de Chagall, las cuales ya manifiestan las primeras líneas vermiformes tan características en su obra (Rodríguez Prampolini 1983: 35).

Precisamente, esta concepción intuitiva en donde lo infantil y lo primigenio recuperan la gestualidad del arte rupestre, se manifiesta en “El campo labrado” (1924), obra de Miró que marca un hito importante en su producción consecutiva. El cuadro indica la carencia de profundidad, no hay un espacio con planos diversos, sino uno solo habitado por una suerte de fauna que

invade dicho espacio: vaca, perro, caballo, conejo, caracol, gallo y árboles sugeridos a través de formas dinámicas afianzadas con los colores primarios. Las siluetas y finas líneas que caracterizan a “El campo labrado” (1924) trascurren automáticamente aludiendo al arte prehistórico de Altamira y Lascaux, expresión primitiva que justamente despertó el interés de Miró debido a la gestualidad de sus formas animales. Recordemos con ello algo que ya habíamos mencionado apelando a los estudios de Jung: el primitivo al igual que la concepción del niño siente en las profundidades de su alma la fuente de vida; se siente impresionado hasta las raíces de su ser por la actividad de su alma, generadora de vida; y, por ello, acepta con credulidad todo lo que actúa sobre el alma, los usos mágicos de todo género (Jung 1970: 24). De ahí que I Rodríguez (1983) por su parte califique a Miró como el primitivo que rescatando el arte prehistórico, nos ofrece con su imaginario un nuevo mundo, joven y luminoso (Rodríguez Prampolini 1983: 35).



Sin título
Pintura de Jean Arp
Fuente: <http://www.ricci-arte.com>
Fecha: 13 de junio de 2012



Joan Miró
"El campo labrado" (1924)
Fuente: es.wahooart.com.
Fecha: 14 de junio de 2012

2.2.2.3 El bestiario de Max Ernst: el *frottage* y las “extrañas conjunciones” del azar

Así como la escritura automática nace con el dadaísmo, la pintura automática adquiere una significación particular con la obra de Max Ernst a través de un nuevo procedimiento: el *frottage*. El “desvanecimiento”, la “disolución” es la esencia de este mecanismo que configura casi en su totalidad la obra de Ernst al cual se le atribuye su descubrimiento. Se trata, nos dice Gimferrer (1983), de un vehículo de irracionalidad, de un medio para que el material mismo suscite la obra, de una intervención del azar y los accidentes de la materia en la propia configuración del espacio plástico (Gimferrer 1983: 6).

En este caso, las imágenes brotan automáticamente, frotando con carbón o polvo de grafito una hoja de papel sobre toda superficie texturizada: vetas de la madera, nervaduras de hojas, etcétera. Así, se obtendría un grabado estructurado casualmente por el diseño propio del material elegido. (Rodríguez Prampolini 1983: 33).

Según Gimferrer (1983), la aparición del *frottage* en 1925 abre una nueva perspectiva, ya que anteriormente Ernst influenciado por el dadaísmo, el trato con Jean Arp y la poética onírica de Chagall, realizó a través del *collage* la mayor parte de su obra inicial. Incluso en esta etapa, algunas obras en acuarela sugieren la temática de los peces que caracteriza a Paul Klee, como podemos observar en “La lucha de peces” (1917). Sin embargo es el *frottage* el que configura y caracteriza la obra de Ernst con los recursos de lo que Gimferrer denomina “automatismo físico”, que no refiere sólo a un automatismo psíquico puro, sino a aquel sistema en donde la materia y el proceso dictan la obra a través de una simple trasposición (Gimferrer 1983: 6). Sobre dicho procedimiento el autor agrega lo siguiente:

Ahora el *frottage* supone el trazo indicado por la materia misma, un proceso de irritabilidad imaginativa y visual análogo al que, en las aguas barbosas y oleosas de la falsa caoba, podía suscitar la aparición de la figura del padre, en un espejo de luces oscurecidas y parpadeantes. Si la calidad de fluido en licuefacción, de vegetal de aristas pétreas, de nebulosa condensada en una masa de vapores sólidos, que define al

frottage, puede derivar hacia el plano de lo antropomórfico, será para borrar del rostro humano cualquier parentesco con su máscara, para restituirlo al reino indiferenciado donde el hombre es animal y es mineral y es humo y es tallo de una flora de putrefacción. (Gimferrer 1983: 7)

Precisamente, con esta cita podemos hallar un punto importante: la preocupación de Ernst por exaltar el objeto y hallar el trasfondo secreto de las cosas. Su obra con el *frottage* se transforma en un mundo “objetal”, es decir el reino donde lo humano es hecho objeto, y el objeto es antropomorfizado; donde la identidad del hombre se desvanece tras la máscara de un animal, haciéndose, así, participe en los diversos reinos de la naturaleza. (Gimferrer 1983: 7).

Según Jaffé (1995), hay supuesta afinidad de Ernst con los románticos del siglo XIX, pues estos últimos hablaban de un “manuscrito” de la naturaleza que podía verse en cualquier objeto y espacio, ya sea en un cascarón de huevo, en las nubes, cristales y demás “extrañas conjunciones” del azar, es decir, como afirma Jaffé, ven todo como la expresión de un mismo “lenguaje pictórico de la naturaleza” (Jaffé 1995: 260). Precisamente, esta concepción de la naturaleza podría ser vinculada a las experimentaciones del *frottage* en la obra de Ernst. En 1925 —fecha en la que descubrió el *frottage*— mientras contemplaba un suelo embaldosado y cubierto con rayaduras, vio formas que sin duda eran dictadas por la naturaleza de su inconsciente. El pintor las describió de la siguiente manera:

(...) con el fin de cimentar mi capacidad de meditación y alucinación, hice una serie de dibujos de las baldosas echando sobre ellas, al azar, hojas de papel y luego ennegreciéndolas por frotación con un lápiz. Cuando puse los ojos sobre el resultado, quedé atónito con una súbita sensación aguda de series alucinantes de dibujos superpuestos y en contrastes. Reuní los primeros resultados obtenidos en esos *frottages* y los llamé *Historia Natural* (Jaffé 1995: 259).

Justamente “Historia Natural”, es constituida a través del *frottage* por una serie de obras en donde se puede ver un *leitmotiv* tanto en obras precedentes como posteriores al descubrimiento de esta técnica: el ave. Recordemos que para Jung este animal es uno de los símbolos de trascendencia más importantes,

así como lo es el pez, tan recurrente en la obra de Paul Klee. No obstante, es importante previamente rescatar un antiguo *collage* de Ernst, en el cual ya se puede visualizar la intercomunicación de los distintos reinos naturales: vegetal, mineral y animal. Se trata de “El dormitorio de Max Ernst donde merece la pena pasar una noche” (1920). Aquí claramente podemos observar la confrontación existente entre los objetos o seres naturales con objetos mecánicos en un espacio cerrado, en donde contradictoriamente confluyen elementos propios de un espacio abierto. La habitación está invadida por diversas especies animales: un oso junto a una oveja, un murciélago y adheridos al suelo una suerte de cetáceo, un pez y una serpiente, coincidentemente estos dos últimos, reiteramos, son habitantes trascendentales de las profundidades del inconsciente colectivo. De ahí el efecto poético que se suscita en el cuadro; estos seres interactúan entre sí en un espacio cerrado en el que comúnmente sería irrealizable una coexistencia. Fluctúan metafóricamente en una habitación que sugiere un recinto propio del reino animal generando así una sensación de imposibilidad física. Por tanto, asegura Gimferrer, si nuestra noción de dimensionalidad se ve agredida, la obra plástica vulnerará la racionalidad desde el terreno que le es más propio (Gimferrer 1983: 13).

En la obra de Ernst el tema de la interacción entre el mundo natural y artificial y el conflicto entre los distintos reinos de la naturaleza promueve, según Gimferrer (1983) el horror ante la pérdida de la identidad¹⁶. “Tememos ser un animal, tememos ser una planta, tememos ser una piedra, porque no sabemos qué es ser un hombre. Tememos ser otra cosa sin saber que somos y sin saber qué es ser otra cosa” (Gimferrer 1983: 16).

Llegando a este punto es importante rescatar “Europa después de la lluvia” (1940), en la que podemos observar una figura antropomórfica con la cabeza de un ave rapaz cubierta aparentemente por un casco de metal. El cuadro sugiere, con este personaje, la idealización y el erotismo de una forma de vida única en un paisaje con estructuras aparentemente petrificadas. De igual modo

¹⁶ Esta metáfora, que remite a los *manichinos* sin rostro de de Chirico, se materializa tanto en los *collages* como en los *frottages* de Ernst a través de personajes acéfalos, figuras carentes de rostro y el personaje-pájaro, avatar que, como mencionamos líneas atrás, se manifiesta frecuentemente en la obra plástica de este pintor.

en la serie de *collages*, “Una semana de bondad” (1934) encontramos personajes con cabeza de ave y león, en situaciones caóticas que sugieren agresión y persecución. Recordemos, por ello, nuevamente a Jung (1995), quien sostuvo que los sueños más típicos son aquellos en donde el animal es el perseguidor y se presenta como la representación simbólica del inconsciente (Jaffé 1995: 259). De ahí a que asociemos esta teoría con la presunta persecución de estas figuras con cabeza de animal hacia figuras femeninas sometidas a una serie de torturas. Según Gimferrer (1983), la aterradora cabeza de león que ha reemplazado la identidad de un anciano, representa por definición al reino animal, a los espacios abiertos y no es imaginable contextualizarlos en un espacio cerrado para depredar a las féminas indefensas, tal como sucede en “Una semana de bondad” (1934). La misma tendencia se refleja en “Dos niñas amenazadas por un ruiseñor” (1924) en la cual una pequeña ave se ve diminuta en el horizonte, mientras una figura humana carente rostro rapta a una niña.

Sin embargo, en otro *collage* de la serie “Una semana de bondad” (1934) notamos que la agresión ahora es efectuada por una mujer hacia un hombre acéfalo, el cual es enroscado por una extraña forma que sugiere una serpiente. Aquí es interesante notar que se suscita una connotación sexual, pues como asegura Gimferrer, el cinturón serpiente del hombre acéfalo sugiere la figura fálica (Gimferrer 1983: 9). Entonces, no debería sorprendernos dicha conclusión, pues apelando a las teorías de Jung podemos darnos cuenta de que la serpiente, al ser un símbolo de trascendencia, adquiere la siguiente significación simbólica en relación a la obra mencionada:

Otro símbolo aún más importante y extendido de la trascendencia tectónica es el motivo de las dos serpientes entrelazadas. Son las famosas serpientes Naga de la antigua India; y también las encontramos en Grecia como las serpientes entrelazadas al extremo del caduceo del dios Hermes. Un Hermes de la primitiva Grecia es un pilar de piedra con un busto del dios encima. En un lado están las serpientes entrelazadas y en otro, un falo erecto. Como las serpientes están representadas en el acto de unión sexual y el falo erecto es inequívocamente sexual, podemos extraer ciertas conclusiones acerca de la función del Hermes como símbolo de fertilidad. (Jung 1995: 154)

La serpiente, el pez, el ave, son entonces símbolos recurrentes en muchas obras de Max Ernst. Llama la atención “Pájaros, pez, serpiente y espantapájaros” (1921), donde notamos que estos tres símbolos del inconsciente colectivo interactúan en una suerte de habitación que, a su vez, sugiere un espacio abierto. Tanto en esta obra como “La habitación de Max Ernst donde merece la pena pasar una noche” (1920) donde sabemos que coexisten el pez y la serpiente y “Una semana de bondad” (1934) en el que se hallan enfrentados el hombre-león y el hombre-pájaro con figuras femeninas, valdría la pena trazar un paralelo con algunas significaciones simbólicas de estos animales que coincidentemente representan los símbolos trascendentales que, Jung asegura, emergen del inconsciente colectivo. El investigador, en sus estudios destacaba la forma en que los egipcios representaban a sus dioses: *Hathor* con cabeza de vaca, *Aman* con cabeza de carnero y a *Thot* con cabeza de ibis, una especie de ave (Jaffé 1995: 237). Este último dios egipcio es calificado por Jung como un dios del mundo tectónico, al igual que Hermes y el dios romano Mercurio, por poseer las alas de ave que simbolizan el vuelo y la trascendencia espiritual, tendencias que también involucran el símbolo de la serpiente:

(...) en el período olímpico de la mitología griega, Hermes recuperó atributos de la vida de las aves que agregó a su naturaleza tectónica de serpiente. Su cayado adquirió alas por encima de las serpientes convirtiéndose en *caduceo* o bastón alado de Mercurio y el propio dios se convirtió en "hombre volador" con sombrero y sandalias con alas. Aquí vemos su pleno poder de trascendencia (...). (Henderson 1995: 156)

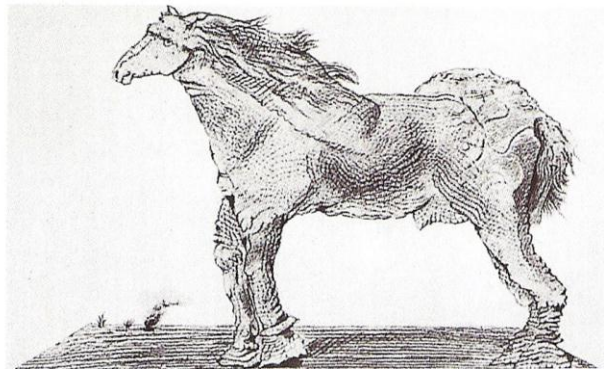
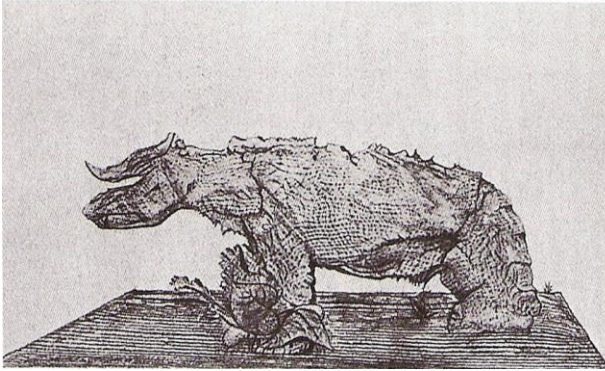
Luego de haber observado la simbología de algunas obras de Ernst, sería pertinente recordar que todas esas “extrañas conjunciones” del azar a las que nos referíamos líneas atrás, surgieron precisamente del *frottage*. Ya es de nuestro conocimiento que esta técnica materializó la intuición de Ernst al visualizar formas en las baldosas, hojas o cualquier objeto que definiría luego el sentido de la naturaleza de su inconsciente. Según la doctora Jaffé, Max Ernst, motivado por estas presuntas “visiones” encontradas en las texturas de los objetos que le valieron el origen de “Historia Natural”, rescata un ensayo de Leonardo da Vinci. En el se describe de que manera el pintor renacentista

Sandro Botticelli pudo ver diversas formas como: “(...) cabezas, animales, paisajes y una multitud de configuraciones diversas” en las manchas de pintura que arrojó azarosamente en una pared (Jaffé 1995: 259).

Gimferrer (1983) ya había sostenido que la experiencia azarosa del *frottage* suscita la aparición de diversas figuras: “(...) en un espejo de luces oscurecidas y parpadeantes” (Gimferrer 1983: 7). Al respecto, Ida Rodríguez también hace mención del texto de Leonardo en relación a la obra de Ernst; aquí reafirma que la experiencia de Botticelli es esencialmente un “espejo” revelador de imágenes, donde fluctúan sus ecos a través del automatismo y el azar. Esto se ve evidenciado por las mismas palabras de Leonardo:

No es de despreciar el que uno, al observar detenidamente las manchas en la pared, los carbones en la parrilla, las nubes, la corriente del agua, logre maravillosas invenciones. El genio del pintor se posesionara luego de ellas para crear composiciones con batallas de animales y de hombres, con paisajes y monstruos, con demonios y diversas cosas fantásticas que hacen honor a uno. (Citado en Rodríguez Prampolini 1983: 24)

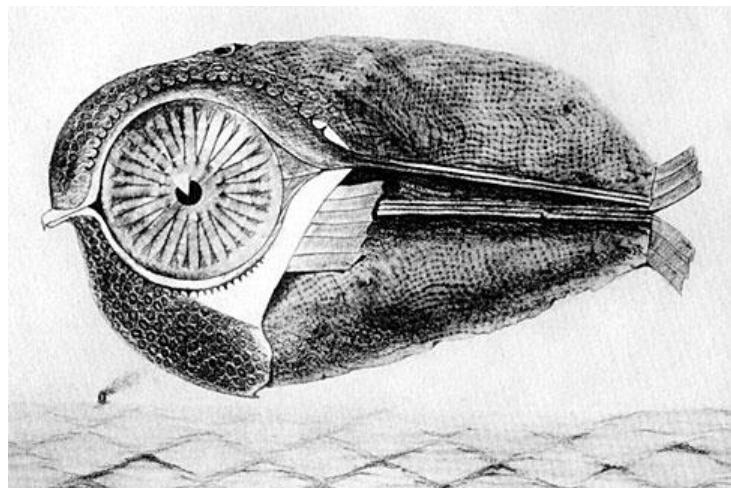
Precisamente, esta experiencia en donde confluyen los animales, monstruos y demonios vistos por Botticelli, también es citada por Manuel Scorza en su obra *Gerardo Chávez*: “En las manchas, Botticelli descubría cabezas de animales, medusas, paisajes reales e irreales, constelaciones” (Chávez 1982: 26) nos dice el autor en alusión a las experiencias contemplativas que suscitarían luego la simbología tan característica en la obra del pintor peruano Gerardo Chávez.



Max Ernst. *Frottages* de la serie "Historia Natural" (1925)
Fuente: *Max Ernst* (Ulrich Bischoff) 2003



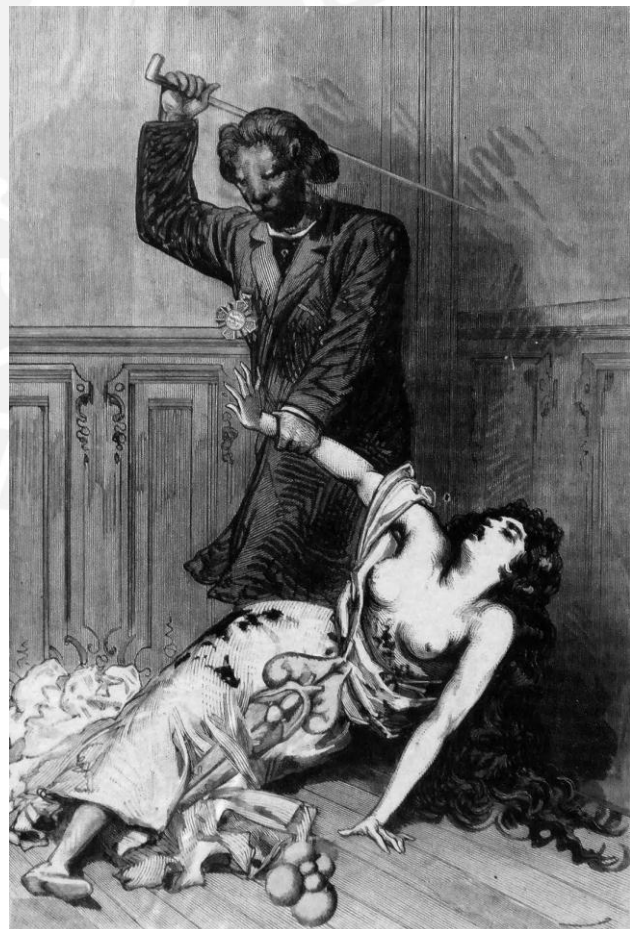
Max Ernst.
Frottage de la serie "Historia Natural"
(1925).
Fuente: <http://www.xtec.cat>
Fecha: 15 de junio de 2012



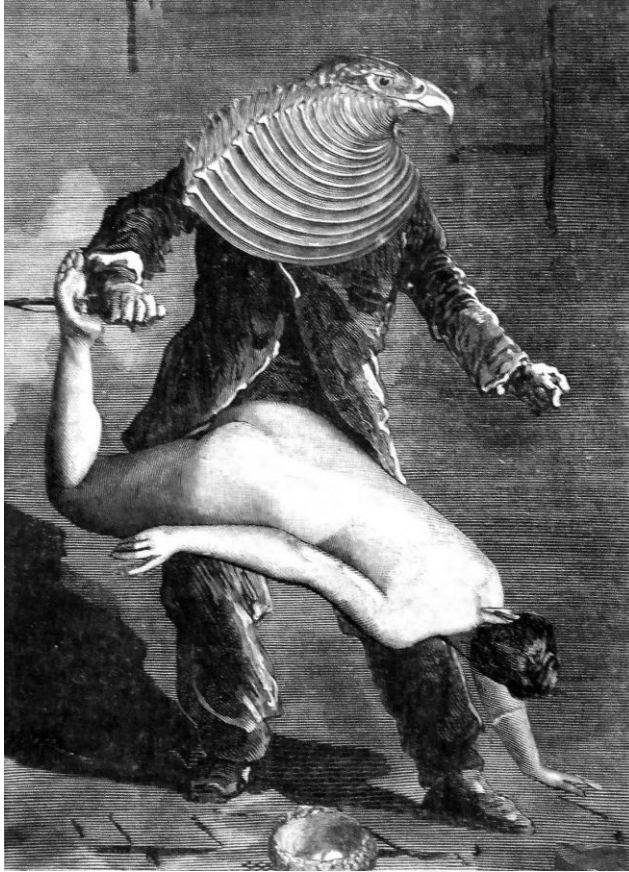
Max Ernst.
Frottage de la serie "Historia Natural"
(1926).
Fuente: <http://www.xtec.cat>
Fecha: 15 de junio de 2012



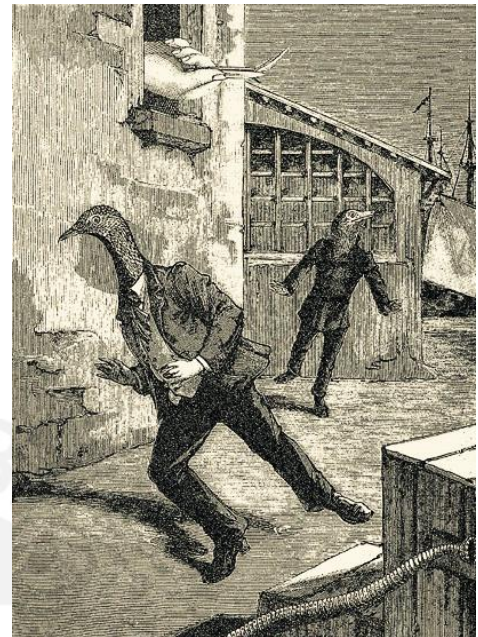
Max Ernst.
Collage para "Una semana de Bondad" (1934)
Fuente: *Max Ernst* (Pere Gimferrer) 1983



Max Ernst.
Collage para "Una semana de Bondad" (1934)
Fuente: *Max Ernst* (Pere Gimferrer) 1983



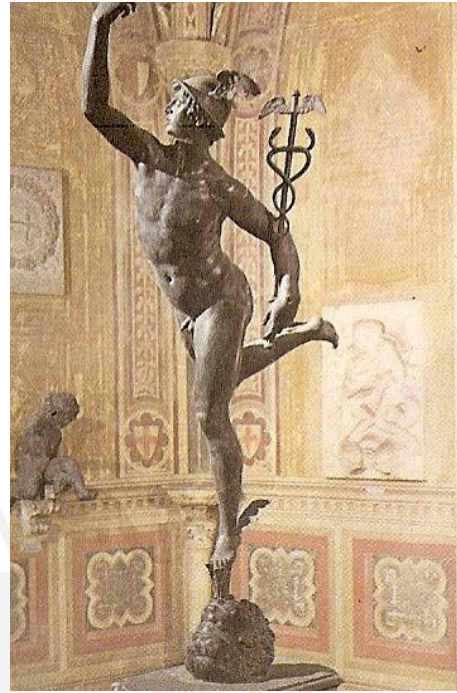
Max Ernst.
 Collage para “Una semana de Bondad” o “Los siete elementos capitales” (1934).
 Fuente: *Max Ernst* (Pere Gimferrer) 1983



Max Ernst.
 Collage para “Una semana de Bondad” (1934).
 Fuente: *Max Ernst* (Pere Gimferrer) 1983.



Max Ernst.
 Collage para “Una semana de Bondad” o “Los siete elementos capitales” (1934).
 Fuente: *Max Ernst* (Pere Gimferrer) 1983



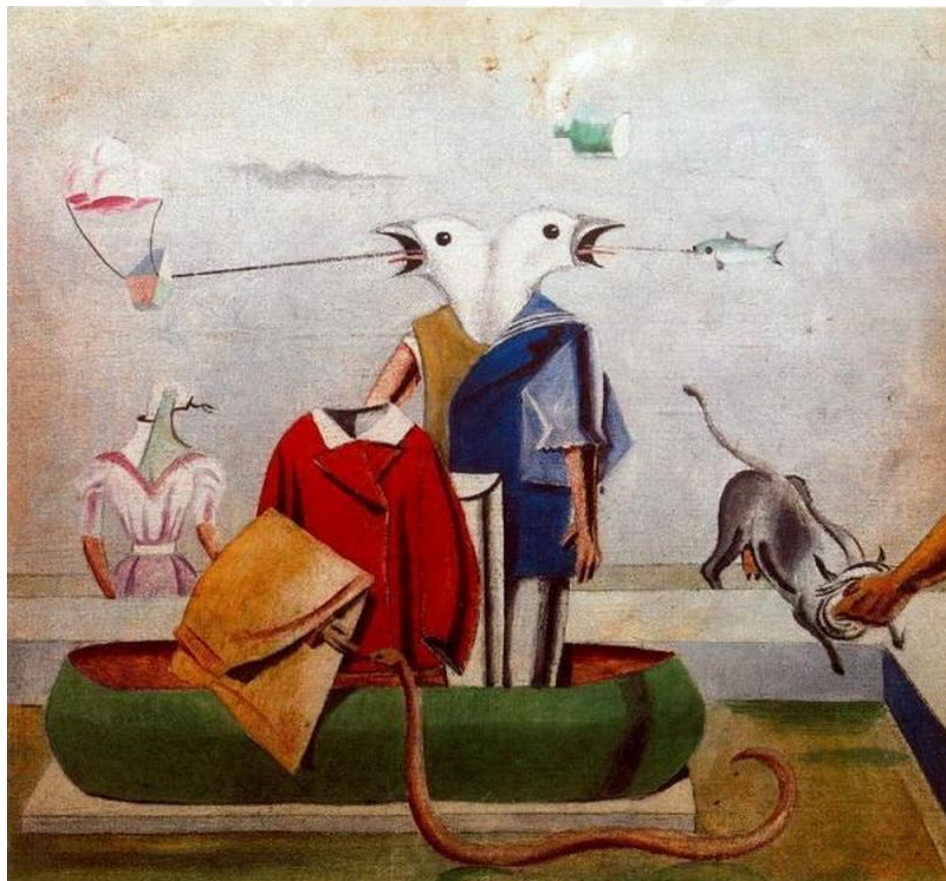
El dios griego Hermes y el motivo de las serpientes entrelazadas, y los pies alados como símbolos trascendentales del inconsciente colectivo.
Fuente: *El Hombre y sus símbolos* (Carl G. Jung) 1966



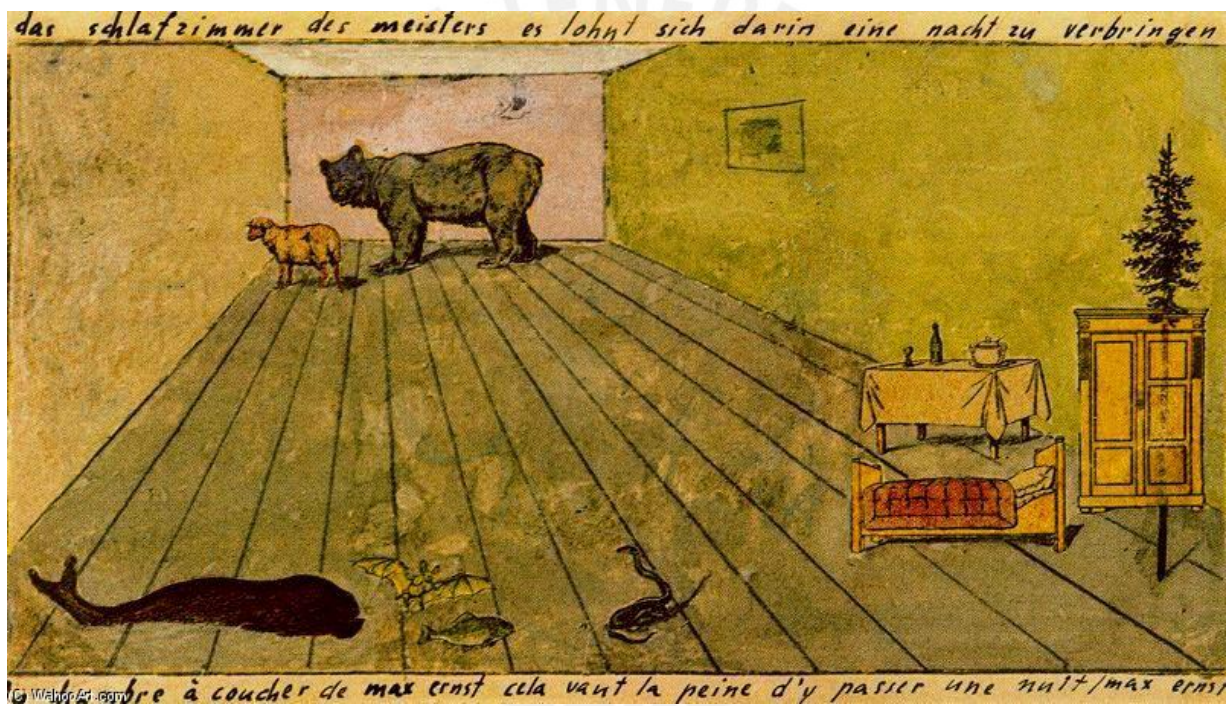
Max Ernst
"Sin título" *Collage* (1920)
Fuente: *Max Ernst* (Ulrich Bischoff) 2003



Max Ernst.
"Europa después de la lluvia" (1940-1942)
Fuente: *Max Ernst* (Ulrich Bischoff) 2003



Max Ernst.
"Pájaros; también; Pájaros, pez-serpiente y espantapájaros" (1921).
Fuente: *Max Ernst* (Ulrich Bischoff) 2003



Max Ernst.

“El dormitorio de Max Ernst, donde merece la pena pasar una noche” (1920)

Fuente: es.wahooart.com

Fecha: 15 de junio de 2012

2.2.3 Gerardo Chávez: La visualización de una biología fantástica.

Son unos seres imprecisos, que tienen de pez, de batracio, de espermatozoide y de animal antediluviano, que danzan, luchan, gesticulan y, últimamente, ruedan por unas geografías húmedas y montañosas.

Mario Vargas Llosa

La animalidad en su virulencia llega a su máximo: surge, crece, domina. El piojo que adora la sangre sería capaz, por un poder oculto, de volverse tan grande como un elefante., de aplastar a los hombres como espigas.

Gastón Bachelard

Chávez ha creado su propia morfología maestra, sus innumerables criaturas con el mismo sello del estremecimiento y el dolor y la alegría se entrelazan con el grito apagado de la muerte. Los personajes de Chávez no son monstruos, son el reflejo de nuestra monstruosidad sideral, todos llevamos, parece decirnos, empaquetada, nuestra dosis fascista, repugnante y feroz (...).

Emilio Galli

Es pertinente agregar, antes de mencionar la obra de Chávez, que la pintura automática y el azar, desde un plano psicológico, conllevan a descifrar en la medida de lo posible un “código secreto”. De ahí la importancia de la consciencia para el reconocimiento de los símbolos, pues la naturaleza del inconsciente no puede prescindir de ellos. Claros ejemplos como los objetos puestos al azar de Arp o los frottages de Ernst, manifiestan precisamente el contenido simbólico percibido y materializado a raíz de un proceso dictado inicialmente por el azar. Para el doctor Jung, el símbolo: “(...) es un objeto del mundo conocido, sugiriendo algo que es desconocido; es lo conocido expresando la vida y el sentido de lo inexpresable” (Jaffé 1995: 264). La retirada de la consciencia en un proceso pictórico totalmente automático le valdría al hombre la disolución de la “realidad”, es decir, la ausencia del símbolo, como bien afirma nuestro autor el símbolo tiene una función significativa: “Cuanto más profunda es la disolución de la "realidad", más pierde la pintura su contenido simbólico” (Jaffé 1995: 265).

Justamente, apelando a dicho reconocimiento de los símbolos a través de la contemplación de objetos y superficies, en donde el azar inicialmente dicta el proceso, es que rescatamos la obra de Gerardo Chávez. Su obra no fue precisamente estructurada por un proceso automático, sin embargo su simbología emergió de las visiones suscitadas tanto en las paredes de los antiguos *palazzos* romanos como en las pinturas rupestres (Chávez 1982: 26). Es por ello que el tan mencionado ensayo de Leonardo sobre las visiones de Botticelli —que además fue fundamental para el descubrimiento de los frottages de Ernst— es el puente que nos acercaría a la obra de Chávez.

El pintor peruano, nos dice Scorza, hacia 1960 quedó asombrado mientras contemplaba las manchas producidas por la erosión de las paredes de un *palazzo* romano. Pudo visualizar diversas formas “fantásticas” en el deterioro de aquellas paredes, ignorando quizá que quinientos años antes, Sandro Botticelli —pintor influyente en la obra de Chávez— experimentó similar contemplación. De ahí la fascinación de Chávez al comprobar luego que: “En la geografía de la humedad de las paredes o las cenizas de un fuego o las nubes o el barro (...) ‘se encontraban ideas maravillosas’”(Chávez 1982: 26).

Tras esta experiencia y una reflexión meritoria, Chávez notó que los personajes que visualizó en las manchas de aquellas paredes romanas se asociaban, bajo su concepción, a las pinturas rupestres. Así, despertó la siguiente interrogante a través de Scorza: “¿Existía alguna relación entre las manchas de Roma y las manchas, y los personajes (...) de la pintura rupestre?” (Chávez 1982: 26).

A partir de esta interrogante, es que Chávez viaja a Altamira para observar los frescos de las cuevas, quedando fascinado por la forma en que el hombre antiguo desató su virtud para aprovechar los accidentes de la piedra en magistrales trazos. Según Scorza, estos gráficos simbolizaban algo que estaba “más allá” de lo visible: un discurso invisible a raíz de un pacto con el espíritu.

No bastando con Altamira, a partir de la contemplación de los frescos de Tasilí en el Sahara argelino Chávez encuentra nuevas respuestas: “(...) las formas del Arte prehistórico no estaban viciadas por la sociedad. Eran formas puras de

contaminación moral. Porque hay formas puras y formas impuras.” (Chávez 1982: 30). Según Scorza, el pintor trujillano notó con esta experiencia, que existían formas “(...) manchadas, viciosas, perversas (...)” (Chávez 1982: 34) contaminadas por una suerte de “suciedad ideológica” propias del mundo moderno, las cuales eran desconocidas por los artistas de Altamira y Tasilí. Estos recintos, entonces, representarían el nuevo mundo, la historia o quizás el pasado en nuestro tiempo, a comparación de las paredes romanas, donde para Chávez todo era viejo.

En Tasilí, Chávez contempla la figura gigantesca del “Dios Blanco”, el dios de los *tuaregs*, oriundos nómades del Sahara. Este personaje de cinco metros de altura, pintado con blancos y rojos matices en las paredes argelinas, le valió al pintor peruano una significativa influencia en la simbología que posteriormente suscitaría de su obra. Como bien afirma Scorza, es precisamente a raíz de la contemplación de los personajes antropomorfos en aquellos frescos, que la pintura de Chávez: “(...) se poblará de roedores, de formas batracias, anfibios, mezcla de hombres y ranas, animales-hombres y hombres-animales (...)” (Chávez 1982: 30).

Por ello, es importante rescatar la serie de obras “Pastel Graso”, etapa que va de 1973 hasta 1980 durante su estadía en Europa. Como bien afirma David Sobrevilla en “Chávez: Premio Teknoquímica” esta es la etapa de la primera madurez, en la que Chávez emplea la técnica del pastel, procedimiento fructífero con el que logró materializar progresivamente la fauna que Patrick Waldberg califica como biología fantástica (Chávez 1982: 14). La aparición de estos personajes retorcidos en la serie “Pastel Graso” significaron un “cambio de alma” en su obra: “Es sin duda un material maravilloso que da posibilidad de ir más allá, haciendo más rico el colorido de mis imágenes (...)” (Chávez 1982: 22), según sostiene el pintor peruano acerca del uso del pastel como recurso.

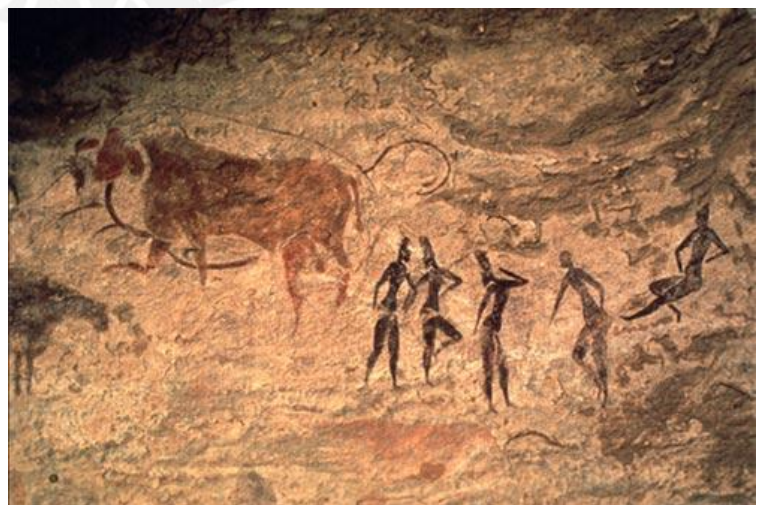
Así podríamos rescatar de esta serie obras como “El fauno” (1974), “Ícaro” (1972), “Capricornio” (1973), “Unicornio” (1972), “Animal de medianoche” (1971), “Mama” (1980) y “El último ídolo” (1980). Esta última es descrita por



Pintura rupestre. Altamira, España.
Fuente: <http://www.salvarpatrimonio.org>
Fecha: 19 de junio de 2012



Pintura rupestre; El Dios Blanco o el Dios Marciano.
Tasili, Sahara.
Fuente: <http://www.salvarpatrimonio.org>
g. Fecha: 19 de junio de 2012



Pinturas rupestres. Tasilí, Sahara.
Fuente: <http://www.salvarpatrimonio.org>
Fecha: 19 de junio de 2012

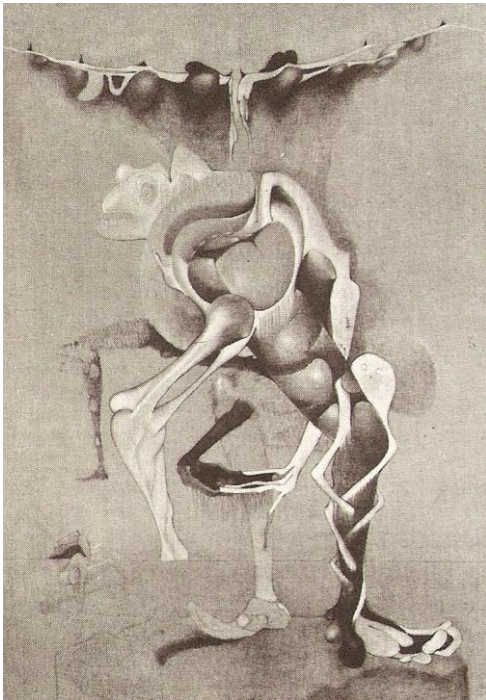
Scorza como la: “(...) patética imagen de un animal divino que, rendida ya la cabeza, ofrece el pecho y el vientre inermes a la voracidad de una muchedumbre de formas abominables” (Chávez 1982: 40). De ahí que el común denominador de esta selección de obras sea la evidente presencia de figuras zoomorfas, cuerpos híbridos con características de moluscos e insectos; las formas anatómicas que engendran estos personajes inquietantes sugieren copulación y agresión.

Según Enrique Tord, los vínculos con el pintor chileno Roberto Matta, la observación del cosmos surrealista y la lectura de obras de Gastón Bachelard, Lautreamont, Baudelaire, entre otros poetas franceses, son influjos que le valieron a Chávez una simbología propia dentro de una notable evolución en su obra. Ya habíamos mencionado que la agresión era una característica de los personajes que habitan las obras citadas, por ello rescatamos la obra de Gastón Bachelard: *Lautreamont* (1985). Aquí el autor habla de los medios de agresión animal: el diente, el cuerno, el colmillo, la garra, la pata, la ventosa y el pico (Bachelard 1985: 28), elementos que podemos observar claramente en “El fauno” (1974), “Capricornio” (1973), “Unicornio” (1972) y “Animal de medianoche” (1971).

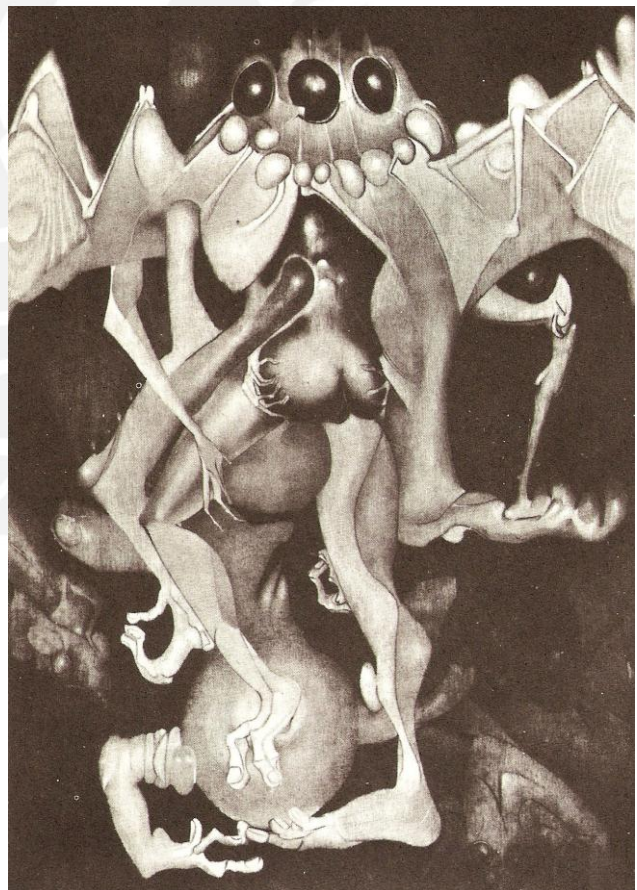
Recurrimos nuevamente a Enrique Tord, el estudioso califica la obra de Chávez como el *Eros* venciendo al *Thanatos*, entonces no debería sorprendernos que Chávez, al conocer la obra de Bachelard, exalte en su obra la lucha de sus criaturas por vivir en una atmosfera conflictiva, erótica y devorante. Las pulsiones de vida, según Bachelard, son también pulsiones de agresión, debido a que la función más directa del animal es el ataque: “(...) no digiere, muerde; para él la alimentación es una mordida. Las ganas de vivir son ganas de atacar. Nunca está adormecido” (Bachelard 1985: 10). Por ello quizá este exceso de ganas de vivir es el que deforma los seres y determinaría su metamorfosis, pues, según Bachelard, la metamorfosis del animal ya es una adaptación al medio imaginario y la función primaria de la imaginación es crear formas animales (Bachelard 1985: 46-51).



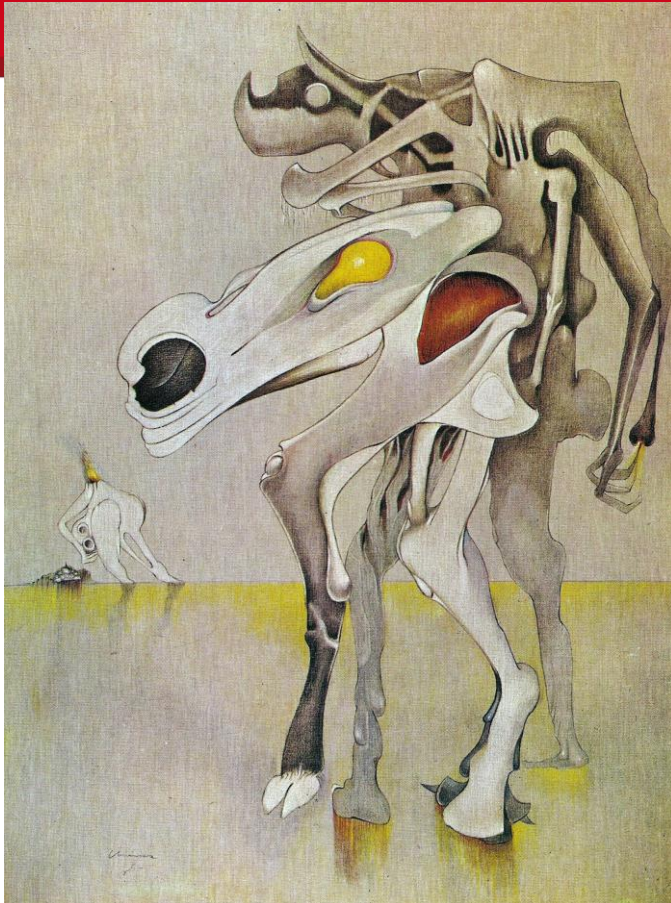
Gerardo Chávez
El fauno (Le faune), de la serie "Pastel Graso" (1974)
Fuente: Gerardo Chávez (Banco Popular del Perú) 1982



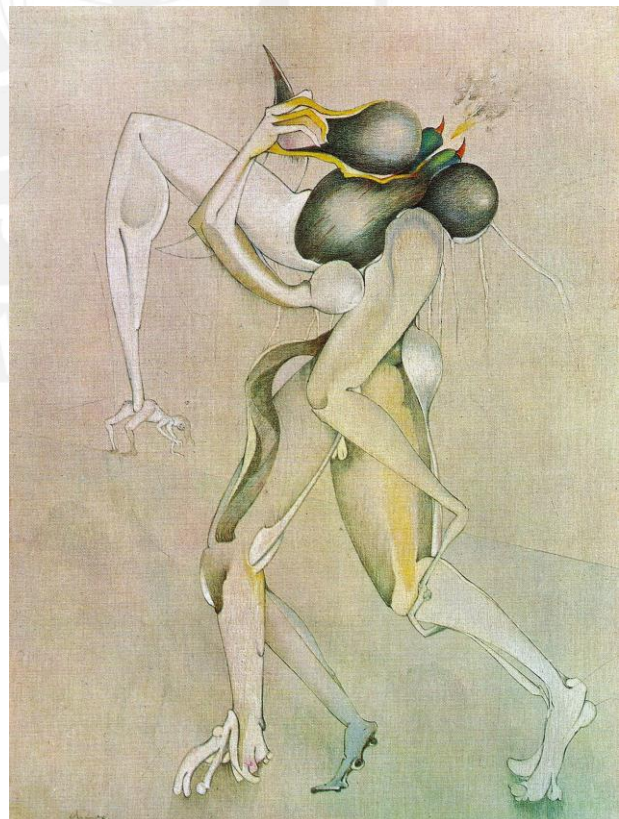
Gerardo Chávez
"Ícaro" de la serie "Pastel Graso" (1972)
Fuente: Gerardo Chávez (Banco Popular del Perú)
1982



Gerardo Chávez
"Animal de medianoche", de la serie "Pastel Graso" (1971)
Fuente: Gerardo Chávez (Banco Popular del Perú) 1982

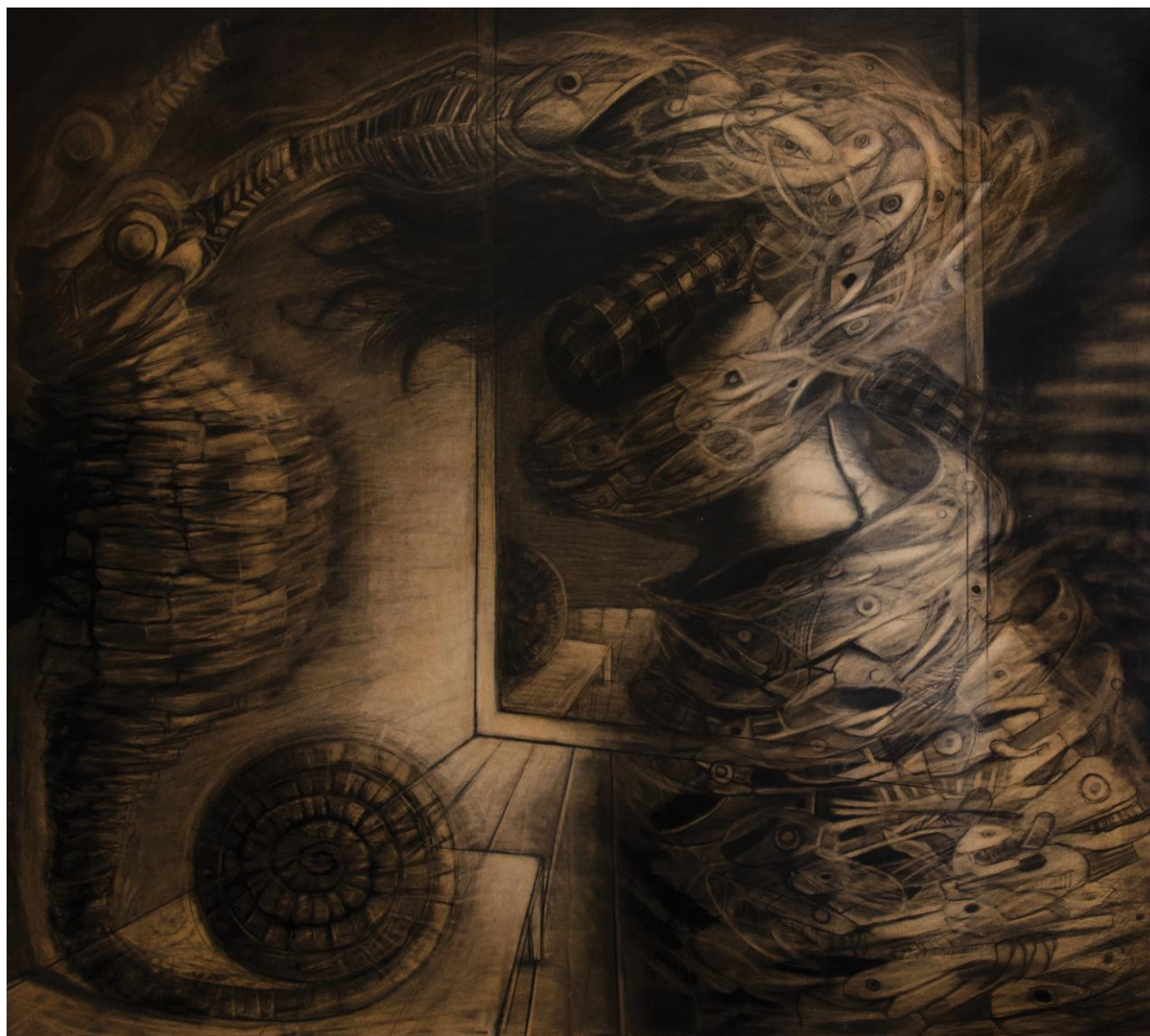


Gerardo Chávez
"Unicornio" de la serie "Pastel Graso" (1972)
Fuente: Gerardo Chávez (Banco Popular del Perú) 1982



Gerardo Chávez
"Capricornio" de la serie "Pastel Graso" (1973)
Fuente: Gerardo Chávez (Banco Popular del Perú) 1982

Relación de obras realizadas por Brian Silva Maldonado



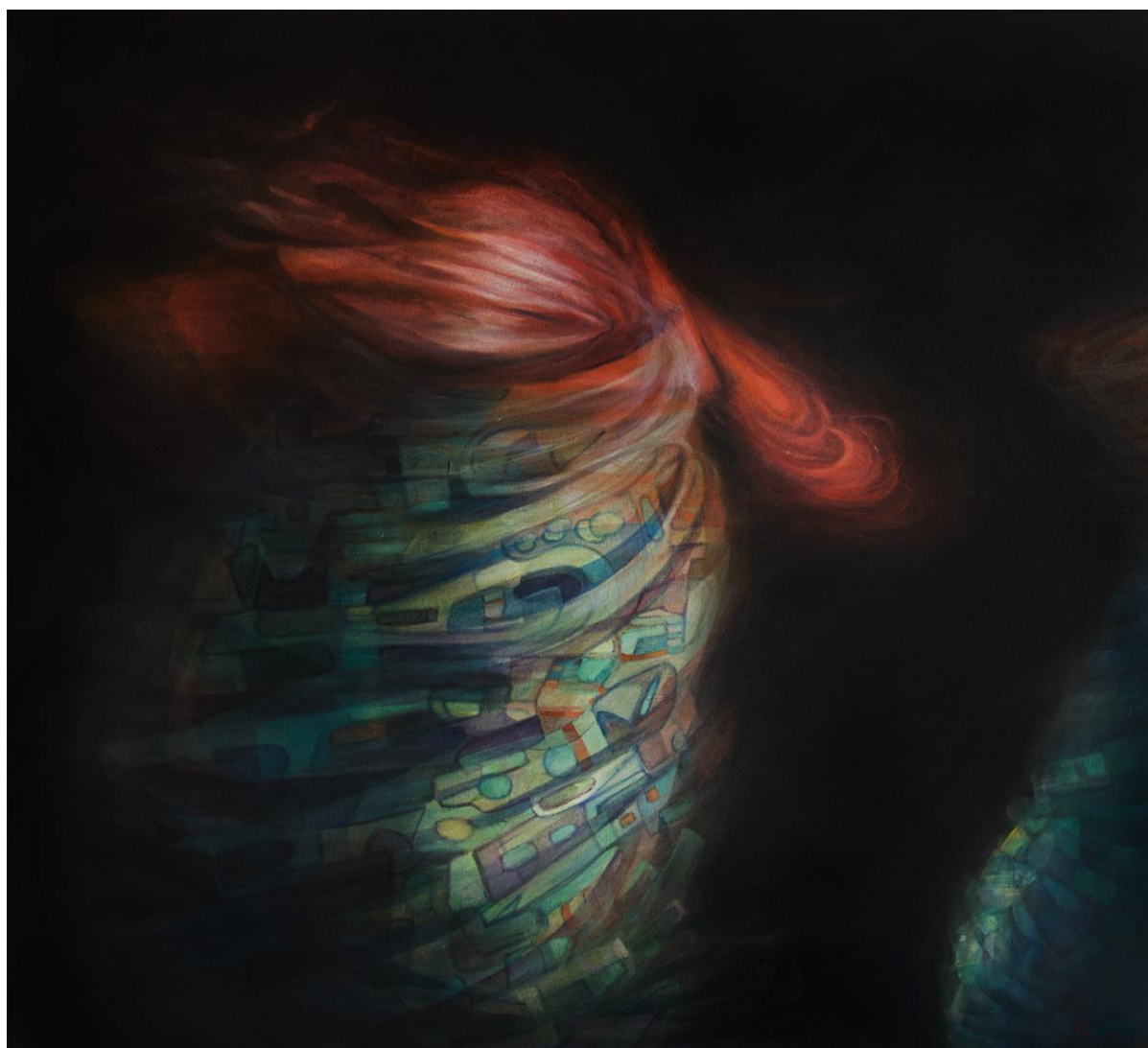
La Gran Madre
Técnica Mixta
1.20m. x 1m.
2011



Zebra
Técnica Mixta
1.20m. x 1m.
2011



Rhino
Técnica Mixta
1.60m. x 1.20m.
2011



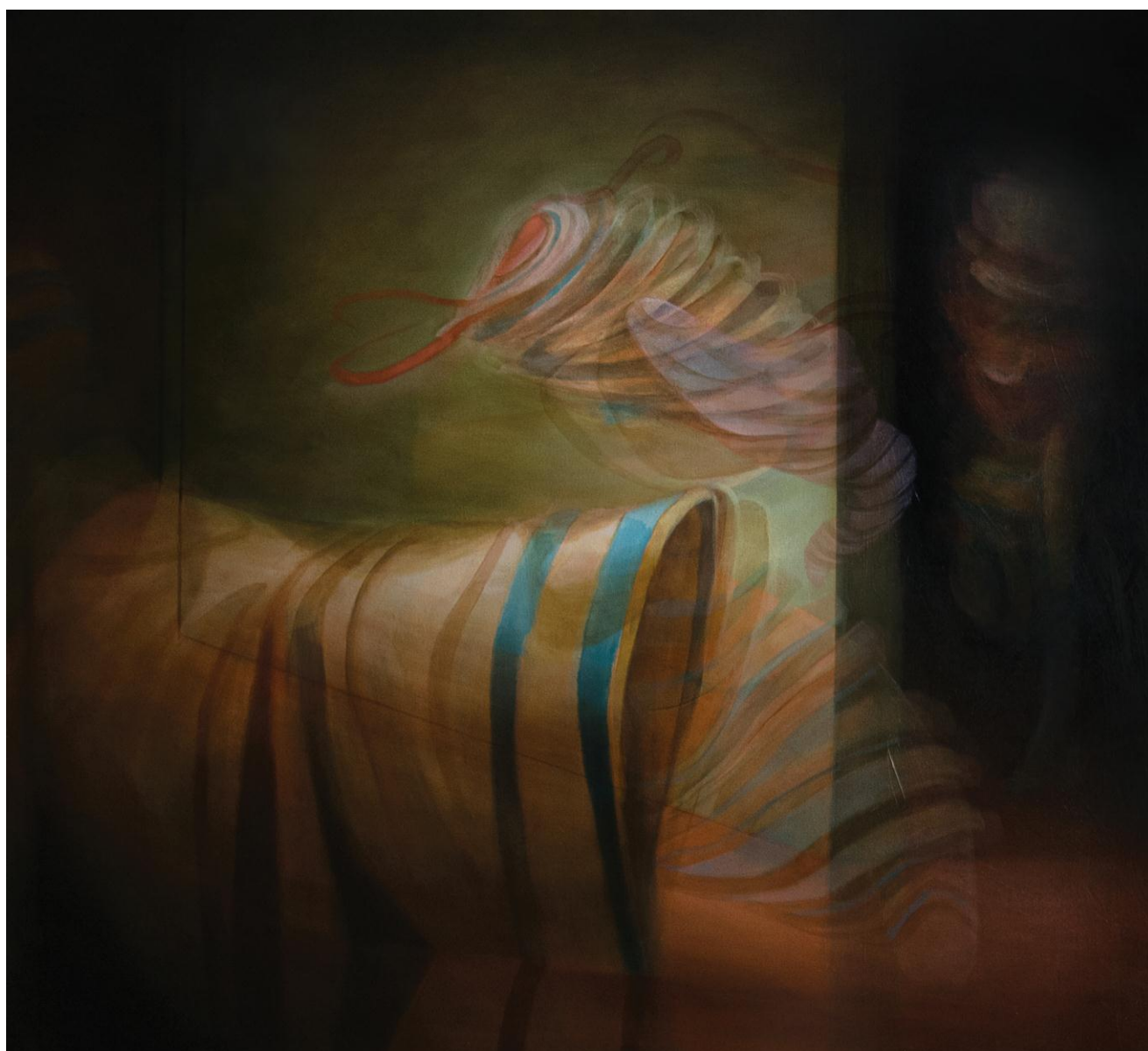
Crisálida III
Óleo sobre lienzo
1m. x 1m.
2011



Aspidochelone
Óleo sobre lienzo
1.20m. x 1.m.
2011



Trickster
Óleo sobre lienzo
1.20m. x 1.m.
2011



Hare
Óleo sobre lienzo
1m. x 90cm.
2011



Cuerno Rojo I
Óleo sobre lienzo
1.40m. x 1.40m.
2011



Cuerno Rojo II
Óleo sobre lienzo
1.40m. x 1.40m.
2012

Conclusiones

Como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, Jung sostiene que los símbolos adquieren una significación para el hombre a raíz del inconsciente colectivo. Estos se presentan, en reiteradas ocasiones, como formas animales y son significativos al representar la parte inconsciente del hombre. De ahí que se considere la relación hombre-animal como identidad psíquica. Claro ejemplo es el totemismo y el arte prehistórico.

A raíz de esta identidad se traza una analogía con las artes visuales modernas, ya que esta identidad psíquica aún está presente en la obra de arte del hombre moderno. Es decir, el artista proyecta su parte inconsciente, reconoce el símbolo que va surgiendo de procesos de pintura automática o a través del azar, hasta volverlo consciente. Coincidentemente, en muchos de estos procesos los símbolos son antropomorfos o zoomorfos, poniendo en evidencia que las teorías de Jung pueden aplicarse al reconocimiento del símbolo en la pintura moderna. Tal es el caso particular de la obra de Paul Klee y Max Ernst, en la que claramente hemos podido comprobar que su simbología parte de un eje sustancialmente inconsciente, pretendiendo, así, trascender lo meramente visible hacia una poética sumergida en los estratos más profundos del inconsciente colectivo.

En el segundo capítulo, que trata sobre el desarrollo de la simbología de las artes visuales desde la prehistoria hasta los pintores surrealistas, hemos notado que hablar de los procesos de pintura automática y el papel del azar no está desligado de los conceptos psicológicos empleados por Jung y otros autores. Muchos son los puntos de vista enunciados concernientes a este tema por los especialistas y autores citados en esta investigación, quienes en su mayoría coinciden en que el inconsciente colectivo facilita una simbología particular vertida en las diversas obras de los pintores considerados: en todos ellos, la animalización sería una proyección espiritual humana plasmada en el arte visual.

Finalmente, en relación a mi propia obra, realicé la serie de dibujos y pinturas antes de llevar a cabo este estudio teórico. Mi proceso creativo no fue totalmente automático, como en el caso de algunos de los artistas surrealistas aquí estudiados, y, sin embargo, en mi trabajo plástico ciertas formas primigenias se iban definiendo paulatinamente, junto con el color y la línea, y tomaban cuerpo para replicarse en los dibujos y las pinturas de la serie. Como si el proceso del dibujo y pintura automáticos se interrumpiese para plasmar algunos símbolos, en la línea de lo que Jung nos explica como propio del inconsciente colectivo. Con todo, el principal interés de este estudio ha sido mostrar hasta qué punto las ideas de Jung son pertinentes para esclarecer la exaltación de la animalidad en algunos pintores modernos.



Bibliografía

ALAYZA, Pedro Pablo

2001 *Chávez: premio Teknoquímica 2000*, Lima: Teknoquímica: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

BACHELARD, Gastón

1985 *Lautreamont*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica

BRETON, André

1969 *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Guadarrama.

2003 *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid: Siruela.

BORGES, Jorge Luis

1957 *Manual de zoología fantástica*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

CHARBONEAU-LASSAY, Louis

1997 *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*, Barcelona: J.J. de Olañeta.

CHAVEZ, Gerardo

1982 *Gerardo Chávez / creada y dir. por José Antonio de Lavalley Vargas, Werner Lang; texto Manuel Scorza*, Lima: Banco Popular del Perú.

DOESER, Linda

1995 *Vida e obra de Klee*, Rio de Janeiro: Ediouro.

ELIADE, Mircea

1980 *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid: Cristiandad.

1974 *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico- religioso*, Madrid: Taurus.

ELLIGI, María Marta

2011 "Jung, Modelo Antropológico" *Análisis y Psicodinámica de la Actividad Humana*. Consulta: 12 de Julio del 2011.

<http://www.actividadhumana.com/articulos/Articulos_Portada/jung_1.html>

GIMFERRER, Pere

1983

Max Ernst, Barcelona: Poligrafía.**HENDERSON, Joseph**

“Los mitos antiguos y el hombre moderno”

En: Jung (1995), pp. 104-157

JAFFÉ, Aniela

“El simbolismo en las artes visuales”

En: Jung (1995), pp. 230-271

JUNG, Carl Gustav

1961

El secreto de la flor de oro: Un libro de la vida chino, Buenos Aires: Paidós.

1970

Los complejos y el inconsciente, Madrid: Alianza Editorial.

1982

Símbolos de transformación, Barcelona: Paidós.

1995

El hombre y sus símbolos, Barcelona: Paidós.**KANDINSKY, Vasili**

1979

De lo espiritual en el arte, México, D.F.: Premia.**MALAXECHEVERRÍA, Ignacio**

2002

Bestiario medieval, Madrid: Siruela.**RIBAS, Albert**

2001

Bachelard: del cientifismo a la imaginación de la materia
Consulta: 30 de Mayo del 2012.<<http://www.editorialsunya.com/bache.html>>**RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida**

1983

El surrealismo y el arte fantástico de México. México, D.F.:
Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de
Investigaciones Estéticas.**SAENZ, Olga**

1990

Giorgio de Chirico y la pintura metafísica, México, DF:
Universidad Autónoma de México.

SALGADO, María del Carmen

1976

Arte popular de Oceanía, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

SOBREVILLA, David

“Texto”

En: Alayza (2000), pp. 10-15

UNESCO

1975

El arte de Oceanía, Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

VON FRANZ, Marie-Louise

“El proceso de individuación”

En: Jung (1995), pp.158-229

“Conclusión. La ciencia y el inconsciente”

En: Jung (1995), pp.304-310

