

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE



MEMORIA COLECTIVA Y ESTRUCTURAS SIMBÓLICAS EN EL DISEÑO GRÁFICO

Tesis para optar el título de Licenciatura
en Arte con mención en Diseño Gráfico
que presenta:

Evelyn Mabel Núñez Alayo

Lima, 2004

A mis queridos padres y a
mi querida abuelita Vicky.





AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a mis asesoras. A la profesora Mihaela Radulescu, por su asesoría en el desarrollo de este tema y por el gran número de imágenes facilitadas para este trabajo de investigación, así como, a la profesora Rosa Gonzáles, por su apoyo y confianza.

Un agradecimiento especial a los profesores de la Facultad de Arte, Liliana González Del Riego y Carlos Beas, así como al profesor Manuel Marzal de la Facultad de Ciencias Sociales y al profesor Krzysztof Makowski, de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, por sus valiosos comentarios.

Gracias también, a mis amigos Mónica (España), Jenny, Carmen, Germán, Roberto, y a todos los que, de una u otra manera, me apoyaron en la realización de esta investigación.

Finalmente, quiero agradecer de todo corazón a mis padres, por el apoyo incondicional y el aliento que siempre me han brindado.

RESUMEN

Esta investigación plantea una estrategia creativa anclada en la acción simbólica de los signos, para sustentar el acto de creación gráfica y alimentarlo con las representaciones simbólicas de la humanidad y así contribuir a la producción de imágenes que comunican el pensamiento de sí del ser humano, en función de los contextos en los cuales vive.

Para ello, la investigación ha enfocado la fenomenología de los símbolos y los distintos niveles en los cuales ésta interviene, con el fin de delimitar significados universales y sus asociaciones formales recurrentes.

Durante la exploración de la capacidad de significación simbólica, hemos considerado la tradición simbólica y la búsqueda personal de correspondencias como dos etapas de la investigación, referidos a la documentación y a la creación personal, que –juntas– permitirían hacer funcionar la capacidad reveladora de la imagen simbólica, capaz de proponer la simultaneidad de sentidos y valores de una realidad y darle forma en una imagen gráfica.

Se ha sustentado esta propuesta estratégica con una serie de ilustraciones y el relato de sus procesos de creación donde cada imagen se constituye como imagen del mundo.

La investigación propone y experimenta una acción simbólica, en una estrategia creativa que se construye en torno a un "propósito cognoscitivo"; lo que da a cada imagen creada la consistencia de un mundo que, si bien puede ser interpretado a través del reconocimiento de las estructuras simbólicas universales, tiene como valor principal la capacidad de ser una expresión única, que desempeñará una serie de funciones en el marco de la comunicación gráfica: una función formativa y cognoscitiva, en el ámbito de lo universal; una función dialógica, con roles mediadores; una función estética, que integra la imagen en un patrimonio artístico cultural; una función comunicativa referencial, que transmite información sobre determinada realidad. Es lo que hemos denominado la "pregnancia simbólica" de una ilustración gráfica, que nos hace llegar al otro con una significación rica en posibilidades exploratorias y expresivas, a la vez que enriquece el acto de comunicación con valores sustantivos para la visión de sí en el mundo del ser humano.

ÍNDICE

	PÁG.
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
RESUMEN	
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO 1 EL SÍMBOLO: ENTRE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO	
1.1 El territorio conceptual del símbolo	2
1.1.1 La realidad y los símbolos	9
1.1.2 Forma y contenido en los símbolos	26
1.1.3 La visión simbólica	36
1.2 La producción simbólica	46
1.2.1 Inconsciente y cultura	46
1.2.2 Los arquetipos y la mentalidad mítica	67
1.2.3 La hierofanía: lo sagrado y lo profano	77
1.2.4 Los sueños y su contenido simbólico	84
1.2.5 La herencia del folklore	89
1.2.6 La creación artística	91
1.3 Lenguaje simbólico y comunicación gráfica	97
CAPÍTULO 2 EL ORDENAMIENTO SIMBÓLICO DEL MUNDO	
2.1 Fundamentos del ordenamiento simbólico	123
2.1.1 La dualidad simbólica	138
2.1.1.1 Dualidades cósmicas	143
2.1.1.1.1 El Cielo y la Tierra	143
2.1.1.1.2 El Sol y la Luna	152
2.1.1.1.3 Luz y oscuridad	160
2.1.1.1.4 Vida y muerte	166
2.1.1.1.5 Tiempo y espacio	174
2.1.1.2 Dualidades humanas	178
2.1.1.2.1 El bien y el mal	178
2.1.1.2.2 La piedra y la sombra: lo consciente y lo inconsciente	189
2.1.1.2.3 Masculino y femenino	194
2.1.1.2.3.1 Ying-yang	195
2.1.1.2.3.2 Corazón y cerebro	199
2.1.1.2.3.3 Ánimus y ánima	203

2.1.2	La trascendencia simbólica	209
2.1.2.1	La altura	213
2.1.2.2	La ascensión	218
2.1.2.3	El centro	223
2.1.2.4	La renovación	234
2.1.3	El conocimiento integrador	239
2.1.3.1	El hombre cósmico	241
2.1.3.2	El mandala	243
2.1.3.3	El ojo	246
2.1.3.4	La iniciación	252
2.1.4	El acto de creación	261
2.1.4.1	El Árbol de la Vida o el Eje del Mundo	261
2.1.4.2	La construcción	282
2.1.4.2.1	El tejido	282
2.1.4.2.2	La casa	289
2.1.4.2.3	El carro	296
2.1.4.3	Los símbolos del poder	298
2.1.4.3.1	El toro	298
2.1.4.3.2	La espada	302
2.2	Contenidos y formas en la expresión simbólica	304
2.2.1	Mapa simbólico de sentidos para la expresión gráfica	305
2.2.1.1	Sistematización conceptual y ordenamiento formal dual	306
2.2.1.2	Concepto y formatividad de la trascendencia	311
2.2.1.3	El principio de la integración	314
2.2.1.4	El devenir en la creación	315
2.2.2	Bases para la creación gráfica	317
CAPÍTULO 3 LA CREACIÓN GRÁFICA, DESDE EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO A LA COMUNICACIÓN DE MASAS		
3.1	El proceso de la creación gráfica	322
3.1.2	El pensamiento comunicativo	323
3.1.3	El pensamiento creativo	336
3.2	Memoria colectiva y memoria individual en la elaboración de la imagen gráfica	348
3.2.1	Entre la investigación y la expresión	349
3.2.2	Las claves semánticas y sus funciones dialógicas	358
3.2.3	El semanticismo simbólico y su lugar en la creación gráfica	371
3.3	El simbolismo en la estructura y funcionamiento de la imagen gráfica	379
	CONCLUSIONES	384
	NOTAS Y CITAS	389
	BIBLIOGRAFÍA	407

INTRODUCCIÓN

“La conducta humana es conducta simbólica, la conducta simbólica es conducta humana. El símbolo es el universo de la humanidad... el eje del mundo y el medio, la forma de participar de él es el símbolo”.

Leslie White

La creación es un acto de imaginación individual, que se alimenta del contexto para volver al contexto. Es, en este sentido, una actualización formal y comunicativa del imaginario humano, en cuyo marco la dinámica del ser humano en el mundo puede constituirse en un diseño simbólico de la existencia a través de formas que actualizan estructuras de un pensamiento ordenador de la diversidad de las situaciones existenciales. La expresión gráfica se nutre de estas mismas estructuras para proponer imágenes del mundo cuyo punto de partida está en un proyecto comunicativo específico. Los significados observados y su constante asociación con determinados referentes, así como la manera en que dichos referentes acumulan contenidos de la comunicación actual, nos llevan ante la posibilidad de componer un mapa simbólico de sentidos altamente productivo para la expresión gráfica.

A partir de ello, esta investigación plantea una estrategia creativa anclada en la acción simbólica de los signos, para sustentar el acto de creación gráfica y alimentarlo con las representaciones simbólicas de la humanidad y así contribuir a la producción de imágenes que comunican el pensamiento de sí del ser humano, en función de los contextos en los cuales vive.

La creación gráfica está anclada en una comunicación que se hace intérprete de su entorno, de las relaciones entre seres y objetos, de la condición diaria del ser humano. Orientada pragmáticamente hacia el otro, pretende abrir canales y encontrar puntos de contacto en los demás, para hacer actuar sus propios puntos de vista.

Proponemos localizar estos lugares de encuentro en un mapa simbólico con estancias representativas para la dinámica del “sentimiento de la vida”. Hacia estas estancias, el creador gráfico puede proyectar la riqueza significativa de sus representaciones simbólicas, para el encuentro con la memoria del otro.

En el proceso, el acceso a las tradiciones simbólicas es dado por la documentación, pues, como parte de la estrategia creativa, permite al diseñador anclar su propuesta en el territorio virtual de la memoria colectiva. El registro simbólico ejerce una gran fascinación debido a su carácter abierto y a la posibilidad de revelar una realidad, (re)construida en el límite de lo individual y lo colectivo, por medio de un lenguaje cuyas connotaciones complementan el significado obvio y visible de la imagen y abren caminos hacia los estratos profundos de comunicación.

Con estas premisas, la investigación ha enfocado la fenomenología de los símbolos y los distintos niveles en los cuales ésta interviene, con el fin de delimitar significados universales y sus asociaciones formales recurrentes.

En el primer capítulo nos ha interesado poner de manifiesto sobre todo las fuentes y la permanencia de los símbolos en el pensamiento colectivo actual, así como sus contextos de acción. En el segundo capítulo hemos dado las pautas de un ordenamiento del imaginario simbólico que podría funcionar como un diseño simbólico de la existencia. Los fundamentos del orden simbólico, núcleos de poder desde los cuales crecen –en la creación– las diferentes representaciones, ponen de manifiesto la posibilidad de sistematizar la producción simbólica del imaginario humano y delimitar los espacios de acción de la dualidad simbólica, la trascendencia simbólica, el conocimiento integrador y el acto simbólico de la creación.

Su exploración ha mostrado en qué medida la dualidad rige tanto el pensamiento del cosmos como el de la propia existencia humana y en qué medida la integración pretende superar la dualidad, al remitir al sentimiento de unidad por la trascendencia de la dualidad y al reconstruir el mundo como orden a través del acto de creación, que recupera las virtudes de la naturaleza y del principio divino de la creación.

El ordenamiento de estas redes simbólicas nos ha permitido establecer ejes y figuras nucleares en la repre-

sentación artística visual de esta dinámica, que se inicia con la percepción de la dualidad y continúa con las acciones para su solución. El mapa simbólico propuesto puede orientar al creador gráfico en la documentación y en el planteamiento tanto conceptual como formal de su creación. Este mapa sería el punto de partida para una creación gráfica interesada en fundamentar sus opciones expansivas y comunicativas en la dinámica misma del imaginario humano, en la cual coexisten las huellas de las vivencias y los conocimientos de la cultura individual y la cultura comunitaria, fundadora –ésta última– de la visión del mundo y del lugar del ser humano en el mundo.

Durante la exploración de la capacidad de significación simbólica, hemos considerado la tradición simbólica y la búsqueda personal de correspondencias como dos etapas de la investigación, correspondientes a la documentación y a la creación personal, que –juntas– permitirían hacer funcionar la capacidad reveladora de la imagen simbólica, capaz de proponer la simultaneidad de sentidos y valores de una realidad y darle forma en una imagen gráfica.

Se ha sustentado esta propuesta estratégica con una serie de ilustraciones y el relato de sus procesos de creación, en el tercer capítulo de esta tesis. Se trata de un planteamiento estratégico que parte de la investigación de las condiciones de producción de la imagen gráfica, para ampliarse en las fuentes de la expresión simbólica, como parte orgánica del proceso creativo.

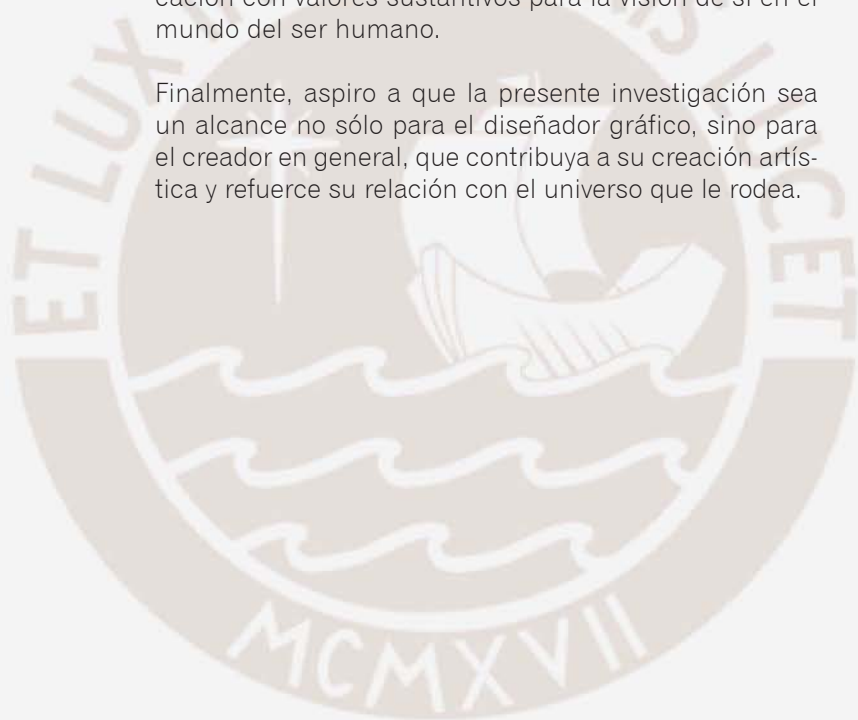
Se ha podido observar en cada uno de los casos abordados en qué medida los símbolos emergentes de las figuras simbólicas ancladas en la memoria colectiva son recursos comunicativos con una fuerte capacidad de intervención en la producción gráfica de ilustraciones.

La complejidad del lenguaje simbólico y la existencia de figuras simbólicas nucleares, me han dado la posibilidad de abordar la ilustración a través de sus opciones simbólicas, con una estrategia de la representación, donde cada imagen se constituye como imagen del mundo y como una realidad específica por comunicar a los lectores.

No se trató de adaptar a la ilustración una serie de símbolos, ni de seguir una “receta” para crear una imagen. Se asumió una acción simbólica, en una estrategia

creativa que se construyó en torno a un “propósito cognoscitivo”; lo que da a cada imagen creada la consistencia de un mundo que, si bien puede ser interpretado a través del reconocimiento de las estructuras simbólicas universales, tiene como valor principal la capacidad de ser una expresión única, que desempeñará una serie de funciones en el marco de la comunicación gráfica: una función formativa y cognoscitiva, en el ámbito de lo universal; una función dialógica, con roles mediadores; una función estética, que integra la imagen en un patrimonio artístico cultural; una función comunicativa referencial, que transmite información sobre determinada realidad. Es lo que hemos denominado en esta investigación la “pregnancia simbólica” de una ilustración gráfica, que nos hace llegar al otro con una significación rica en posibilidades exploratorias y expresivas, a la vez que enriquece el acto de comunicación con valores sustantivos para la visión de sí en el mundo del ser humano.

Finalmente, aspiro a que la presente investigación sea un alcance no sólo para el diseñador gráfico, sino para el creador en general, que contribuya a su creación artística y refuerce su relación con el universo que le rodea.





CAPÍTULO 1

EL SÍMBOLO

entre
lo individual y
lo colectivo

En el presente trabajo de investigación, nos interesa el símbolo como creación: acto de imaginación individual, basado en el imaginario colectivo, destinado a la comunicación, que toma forma en una imagen gráfica, específicamente hablando, en una ilustración. Para explorar sus condiciones de creación y su capacidad de acción comunicativa nos remitimos a algunos conceptos fundamentales, como la memoria colectiva, el inconsciente, la tradición, la función simbólica, con ayuda de los cuales nos proponemos crear las bases de la propuesta creativa.

1.1 EL TERRITORIO CONCEPTUAL DEL SÍMBOLO

Comenzaremos por considerar la memoria colectiva, marco de funcionamiento en el cual el símbolo es, a la vez, un vehículo universal y particular, como lo afirma Diel¹: por un lado trasciende su momento histórico, su lugar en el mundo, y por otro, conserva las características de una época determinada, contactándola con cada individuo. Es así como, al realizar una producción simbólica, tenemos que centrarnos no sólo en el símbolo plasmado, sino también en la manera en que éste se relaciona con el individuo y su colectividad en determinado tiempo/espacio.

Fig. 1 El Curso de la Vida Humana. Anónimo cuzqueño. Primera mitad del siglo XVIII. Pintura basada en el tema de "las edades del hombre" que proviene de la antigüedad clásica y que fue tratado también en la época del Renacimiento. Este cuadro vendría a ser una nueva forma de las Postrimerías, verdades del destino del hombre resumidas en Muerte, Juicio, Infierno y Gloria.



Lo afirmado nos lleva ante la necesidad de un estudio fundamentado no sólo de los antecedentes culturales del símbolo, sino también de su posible actuación en el marco de las condiciones de una situación concreta de comunicación, lo que significa, además, tomar en cuenta la reacción que uno puede tener ante el planteamiento simbólico propuesto. He aquí el punto de partida para la actividad de documentación previa a la creación.



Fig. 2 El espíritu del abedul. Del libro "Hadas", descritas e ilustradas por Brian Froud y Alan Lee.

Anclado en el territorio de la memoria colectiva, con su doble lectura, universal y circunstancial, el símbolo ejerce fascinación y atracción, en parte efecto de su carácter abierto y en parte debido al carácter revelatorio de una realidad que no puede ser subordinada a la esfera de la razón. Jung indicaba que "usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo"². Es posible observar el alcance de esta afirmación en toda la historia de los símbolos, en figuras de pensamiento y lenguaje, en los mitos y ritos primitivos, en la creación artística, el folklore o los sueños.

¿Pero, qué es el símbolo? Situado en el límite de lo individual y lo colectivo, fundamento de figuras y relaciones simbólicas, inmerso en un lenguaje que abre caminos hacia estratos profundos de comunicación, el símbolo pone en acción connotaciones

que complementan el significado obvio y visible de la imagen. Por lo tanto, una imagen es simbólica cuando representa más que su significado inmediato, cuando guarda un aspecto "inconsciente", a la vez que "añade un nuevo valor", "sin atentar por ello contra los valores propios e inmediatos o históricos"³ de la imagen. De esta manera, lo "simbolizado aparece como cualidad... como esencia que justifica la existencia..."⁴ de la forma que la imagen adopta.

Para comprender la acción cognoscitiva del símbolo, cabe indicar que la conciencia representa el mundo de dos maneras⁵: una directa, donde el objeto se presenta ante el espíritu, como percepción o simple sensación, y otra indirecta, donde una realidad se presenta a la sensibilidad mediante una imagen de representación mediata, que apela en su calidad de lenguaje a una facultad

cognoscitiva, la misma que Guénon llama "intuición intelectual"⁶. En este

contexto, el símbolo funciona como la representación sensible de una idea, que tiene su fundamento en la naturaleza de los seres y de las cosas⁷. El pensamiento conlleva, de esa manera, una "pregnancia simbólica"⁸, un poder de representar sentidos, que ubica a la imagen, por medio del símbolo, en el mar de los contrarios, sin que renuncie a ninguno de los elementos encontrados, ni siquiera a los opuestos⁹.

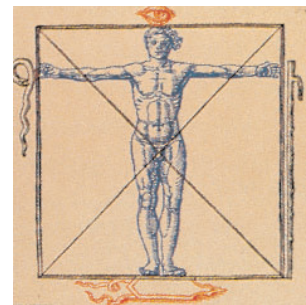


Fig. 3a El símbolo como representación sensible de una idea en el "Hombre microcósmico", donde la figura de un hombre en el interior de un cuadrado es un microcosmos del mundo finito y de los cuatro elementos.

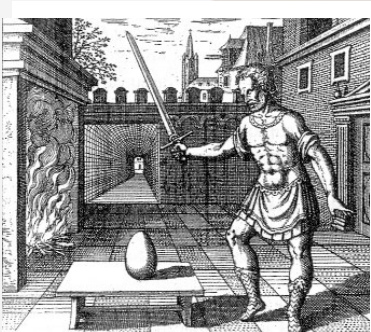


Fig. 3b En esta representación, el huevo es considerado como el Huevo del Mundo, símbolo cósmico que se encuentra en la mayoría de las tradiciones, desde la India a los druidas. (Michel Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618)

Gracias a la facultad simbólica, el hombre deja de pertenecer a un mundo lineal de signos, subordinado a la causalidad física, para integrarse al mundo de la emergencia simbólica¹⁰, donde los planos de la realidad se entrelazan en una especie de “fisonomía” compleja de la interpretación de lo real¹¹. A partir de esta capacidad de acción del símbolo, los investigadores se han interesado, por un lado, por el fundamento fenomenológico del símbolo y, por otro, por el simbolizante mismo¹² que lleva en su capacidad expresiva la facultad cognoscitiva en acción. Por ejemplo, para Gilbert Durand lo que importa es el esquema conceptual de símbolo, es decir, el fundamento de la “generalización dinámica y afectiva de la imagen”, lo que Jean Piaget llamaba el “símbolo funcional” y Gaston Bachelard denominó “símbolo motor”. El fundamento simbólico así encarado se relaciona con “los resortes dinámicos y estructurados de la imaginación”¹³, o dicho de otro modo con el funcionamiento mismo del pensamiento en sus diferentes niveles. Al reconstituir el universo del símbolo se comprende su dinamismo en su poética individual y colectiva, llegándose incluso a caracterizaciones de culturas o etapas de la historia de la humanidad.

Para quienes desean profundizar en el conocimiento de las estructuras simbólicas expresivas y conseguir la



Fig. 4a Mandorla



Fig. 4b El yin-yang

Fig. 4a Dos círculos se cortan para crear la mandorla (almendra) que representa la interpenetración de los mundos material y espiritual, donde se encierra la figura de Cristo, encarnación del espíritu divino.

Fig. 4b El *yin* y el *yang* son las dos fuerzas opuestas y complementarias de la creación. En este caso, se encuentran a su alrededor los Ocho Trigramas, símbolos mágicos utilizados en la adivinación china.

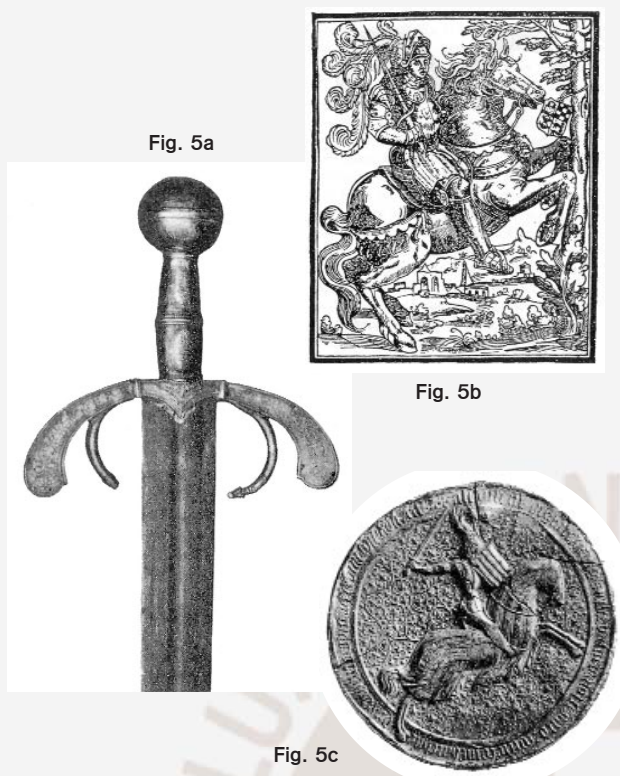


Fig. 5a

Fig. 5b

Fig. 5c

ORIENTACIÓN HEROICA: LA ESPADA

Fig. 5a Existe un componente sociológico en la constitución de la espada como símbolo. Fue un instrumento reservado al caballero medieval, defensor de la fuerzas de la luz contra las tinieblas. (Espada del rey Fernando el Católico).

Fig. 5b La armadura es una protección física del cuerpo y simboliza su defensa espiritual. El caballero armado se "aisla" del mundo que le rodea y cada pieza de su arnés, según la parte del cuerpo que protege, recibe un simbolismo adicional. (Portada del Libro del muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra, 1547).

Fig. 5c La espada es la dureza trascendente del espíritu dominador al relacionarse con el acero. Es el arma propia y casi exclusiva de elevados mandos y altas jerarquías, como señal de prestigio y dignidad. (Sello de Alfonso IV de Aragón).

recreación del universo, a través de las imágenes artísticas, los símbolos podrían ser vistos como estímulos que apuntan a tres orientaciones expresivas: heroica, mística y dramática o participativa. En cada una de estas orientaciones, pueden distinguirse fundamentos visuales e imágenes específicas, como por ejemplo: la imagen de la espada para la orientación heroica, la imagen del refugio para la orientación mística o los esquemas cíclicos en espiral para la orientación participativa¹⁴.

En las tres macroestructuras, la analogía es el recurso fundamental, el nexo entre forma-contenido, esta "relación de hechos o proposiciones entre los que hay similitud y, por lo menos, un elemento igual"¹⁵, que resulta siendo la "raíz secreta"¹⁶ de todos los sistemas de la significación simbólica.

A su vez, la analogía se apoya en la existencia de las esencias rítmicas de los fenómenos: los ritmos, para Marius Schneider, son los verdaderos conectores de los diversos planos de la realidad, una



Fig. 5d

ORIENTACIÓN MÍSTICA: EL REFUGIO

Fig. 5d El refugio, en el caso del retiro y ocultación, simboliza el período en que la vida existe sin manifestación, antes y después de su involución en el seno de la materia, al igual que la luna nueva. (Michel Maier, *Atalanta fugiens*, Oppenheim 1618).

Fig. 5e El refugio como recinto constituye una unidad espiritual. Puede simbolizar la vida individual, especialmente la vida interior del pensamiento. (Xilografía del siglo XV).



Fig. 5e

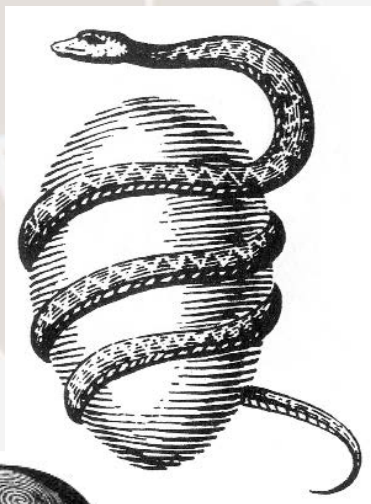


Fig. 5f

ORIENTACIÓN PARTICIPATIVA: LA ESPIRAL

Fig. 5f El onfalo como *lingam*. El onfalo es uno de los numerosos símbolos del centro cósmico, donde se produce la comunicación entre el mundo de los hombres, de los muertos y de los dioses. En algunas imágenes griegas, una piedra ovoide aparece rodeada de una serpiente, asimilándose así, al *lingam* (huevo rodeado por una serpiente). El *lingam* no es el simple signo del falo, sino de ambos sexos integrados, que simbolizan el poder generador del universo.

Fig. 5g La espiral es la forma esquemática de la evolución del universo. Es uno de los temas esenciales del arte simbólico, ornamental y universal, ya sea en forma simple de curva en crecimiento en torno a un punto, o en forma de arrollamientos, etc. (Bola de piedra, tercer milenio a.C., Escocia)



Fig. 5g



Fig. 6a

**EL PODER PSICOLÓGICO DE LOS SÍMBOLOS,
A TRAVÉS DE LA RELACIÓN ENTRE EL RITMO
Y LA EMOCIÓN.**

Fig. 6a La rosa única es un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Entre sus diversos significados están el de centro místico, corazón, mujer amada, etc. (Marca francesa de 1545-1574)

Fig. 6b El zigurat es el templo-montaña de las culturas mesopotámicas. De forma piramidal, dedicada esencialmente a constituir la base de un templo en el que efectúa la hierogamia o boda entre el cielo y la tierra. El zigurat tiene siete escalones, correspondientes a los planetas donde cada plano tiene un simbolismo peculiar derivado de su color o planeta. (Templo caldeo, reconstrucción de Charles Chipiez, siglo XIX).

Fig. 6c Esta piedra ritual de círculos concéntricos nos remite al centro, un punto no manifestado que equivale al poder creador o "motor inmóvil". (Piedra ritual de meditación, Rajasthan).

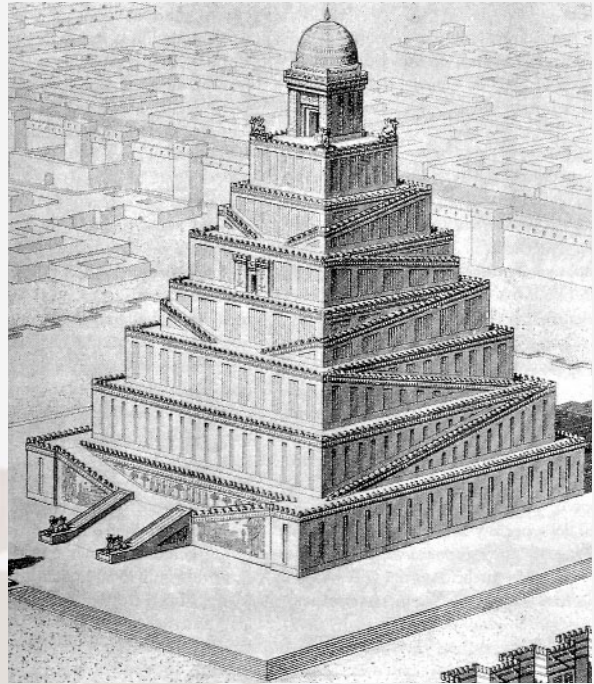


Fig. 6b

especie de "puentes verticales" cuyos elementos se hallan en correspondencia debido a "la indisoluble unidad del pensamiento"¹⁷. Es así como el símbolo, "liga entre sí los fenómenos correspondientes al mismo ritmo, permitiendo incluso su sustitución mutua"¹⁸. De allí derivan las consecuencias ontológicas y gnoseológicas de los símbolos, su poder en lo psicológico, al establecer la relación entre el ritmo y la emoción¹⁹.

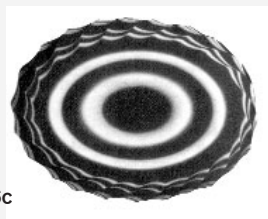


Fig. 6c

1.1.1 LA REALIDAD Y LOS SÍMBOLOS

Referirse a la relación entre la realidad y el símbolo es desarrollar el concepto de representación. La representación implica denotación en tanto que remite a un objeto, lo describe, lo introduce. Pero, a la vez que representa, la imagen expresa, al tomar posesión de determinada realidad que no se agota en el objeto representado. Al reemplazarse la realidad por una imagen, esta imagen es fundamentalmente simbólica, en un grado general de definición conceptual de lo simbólico²⁰. La connotación, por su lado, introduce nuevos contactos referenciales con objetos, ideas, situaciones. De esta manera, la denotación y la connotación pasan a integrar una red de representación en varios niveles, poniendo en funcionamiento referencias y asociaciones. Ingresan de este modo, junto con las emociones y los puntos de vista, la subjetividad y la atmósfera particular de cada representación, apoyada por los recursos de luz, color, composición, es decir por la capacidad específica del lenguaje artístico visual de implicar afectividad.

Se comprenderá así, por qué tanto la tradición filosófica como la estética concurren para hacer del concepto de **representación** el punto de partida obligatorio para la reflexión sobre la visualidad²¹.

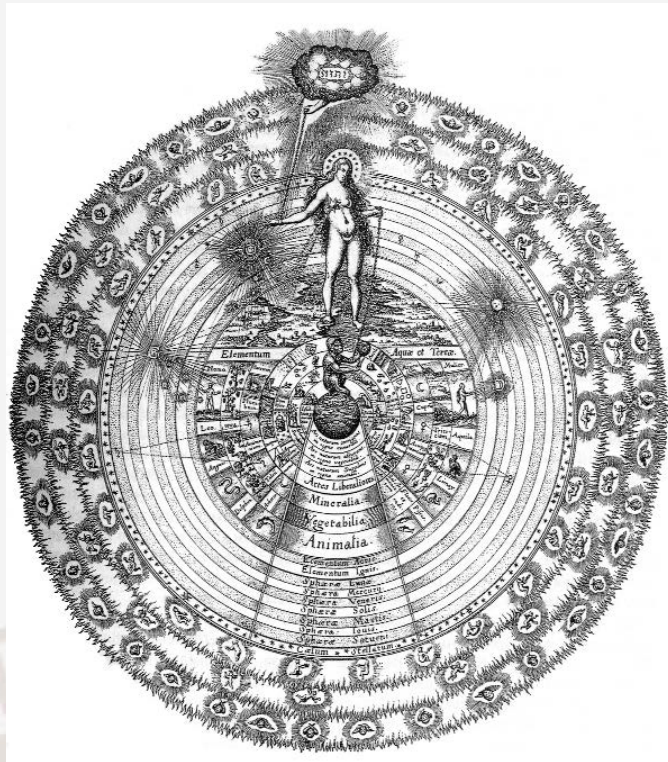
Al profundizar en las relaciones que la representación entabla con la realidad, surge la comparación entre los significados cubiertos por el símbolo y por el signo; podemos ver que el último cubre menos que el concepto que representa, mientras que el símbolo va más allá de su



**LA REPRESENTACIÓN
COMO PUNTO DE PARTIDA
PARA LA REFLEXIÓN SOBRE
LA VISUALIDAD**

Fig. 7a El dios hindú Shiva. Posee un tercer ojo, o *shakra*, en la frente que representa la sabiduría trascendental, la visión sobrenatural y la iluminación, así como el poder de destrucción de la deidad.

Fig. 7b En esta imagen, la esencia del mundo es representada como un ciclo o sucesión de transformaciones, adoptando la forma de una rueda. Puede apreciarse, a su vez, una conjunción de los contrarios. (El universo ptolemaico. Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia I*, Oppenheim 1617)



significado evidente²². Vista así, la imagen artística hace patente lo representado para remitir a algo más; es el momento en el cual se desprende de su calidad de signo, para asumir la calidad de símbolo. Ahondando los aspectos relacionados con este “algo más”, es preciso tener en cuenta las **esferas de sentido** en las que el símbolo interviene y observar como las vincula: hay que centrar la atención en la “ley de las correspondencias”, ley fundamental para el funcionamiento de la producción simbólica. Por ejemplo, en el caso del color rojo y de sus estructuras, encontramos que, en el nivel simbólico, tiende a asumir un sentido metafísico, un valor que traspasa su mera identificación cromática y que funciona por correspondencia a elementos como el fuego o la sangre, lo que conlleva a su enriquecimiento con nuevos valores relacionados.



Fig. 7c Este grabado con símbolos solares apela a la fuente de energía y de vida, al principio activo de carácter llameante y heroico, asimilado al sexo masculino.

Por otro lado, el símbolo se diferencia también de la alegoría, porque si bien el símbolo se presentaría como un signo enriquecido y evolucionado, que ya no cumple con su función de economizar, sino que remite o evoca significados en varios niveles, siendo “una representación y como tal, fuentes de ideas...”²³, “la alegoría parte de una idea abstracta para llegar a una representación”²⁴, siendo traductora de una situación en que cada elemento se remite a una lectura única. Hay, en este caso, una reducción de la complejidad semántica y una anulación del carácter abierto de la imagen.

En el contexto de la comparación del símbolo con el signo y la alegoría es fácil comprender el interés filosófico por el símbolo como modo de reflexión y expansión que recorre la tradición de la cultura, desde lo arcaico, pasando por lo onírico, para llegar a la plenitud del lenguaje y del sentido en la creación artística actual²⁵.

Para esclarecer esta especificidad, han surgido varios planteamientos interpretativos como el del sobreconsciente simbólico de Jung, la fenomenología del lenguaje poético de Bachelard, la antropología arquetípica y el humanismo de Merleau-Ponty, o los trabajos de Cassirer sobre mito, magia, religión y lenguaje. En todos estos trabajos hay un interés manifiesto por la relación que el símbolo mantiene con una **realidad mental** compleja en la que se recogen rasgos de



Fig. 8 La alegoría se basa, generalmente, en la personificación de una idea abstracta o una virtud. Para lograrlo, la figura humana no era suficiente y se tuvo que recurrir al atributo, un objeto o ser característico, incluso un ambiente, que se asocia constantemente a la personificación. Esta alegoría corresponde a la Dama Ociosa, cuyo atributo es un espejo. (El Libro de la Rosa de Guillaume de Lorris y Jean de Menú)



Fig. 9a

LA APERTURA DEL SÍMBOLO HACIA LA REALIDAD MENTAL DE DIFERENTES CONTEXTOS, TRATÁNDOSE EN ESTOS CASOS, EL MOTIVO DE LA MUERTE.

Fig. 9a Orfeo en la tumba de Eurídice de Gustave Moreau.

Fig. 9b Alegoría de la muerte del siglo XVII.

Fig. 9c Las edades y la muerte. Obra de Hans Baldung.



Fig. 9b



Fig. 9c

las vivencias, pensamientos y emociones del ser humano en sus diferentes contextos.

Otro enfoque es aquél de las diferentes clasificaciones tipológicas con las cuales los especialistas han intentado sistematizar el fenómeno de los símbolos. Erich Fromm²⁶, por ejemplo, propone la consideración de tres clases de símbolo: *convencional, accidental y universal*. En el

primer caso, se acepta una conexión constante con la realidad, que no necesariamente tiene un fundamento en la ley de las correspondencias; es el caso de los signos usados en las matemáticas. El segundo tipo, el accidental, tiene que ver con una situación particular de la realidad, con condiciones transitorias de las cuales depende el valor simbólico. El **símbolo universal**, el que nos interesa, añade valores y abre la comunicación hacia lo inconsciente, para captar los efectos que la realidad ha tenido en la psique humana. El símbolo universal posee siempre una tensión comunicante, es sensible a una cantidad de información mucho mayor que lo aparente, y contiene en sí varias posibilidades de actualización del sentido, que se basan en correspondencias y analogías que tejen una red unificadora de lo existente, en la cual el símbolo se instala como una puerta abierta.

Las características antes mencionadas ayudan a comprender cómo pueden juntarse en un símbolo aspectos que pueden ser contrarios. Juan Eduardo Cirlot insiste incluso que la **función simbólica** hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver con sus medios²⁷.

Otra distinción interesante sería aquella que Ananda K. Coomaraswamy²⁸ hace entre el "*simbolismo*

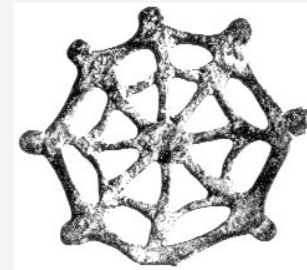


Fig. 10a



Fig. 10b

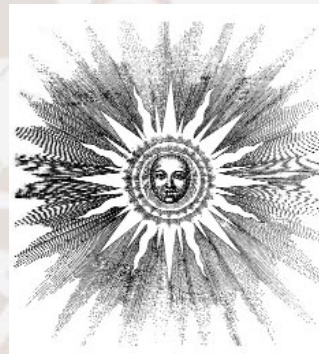


Fig. 10c

EL SOL COMO SÍMBOLO UNIVERSAL

Fig. 10a El sol como objeto sagrado y de culto. (Bronce visigodo, siglos VI-VII. Museo Arqueológico Nacional, Madrid)

Fig. 10b El sol como fuente de vida y de energía. (Marca del impresor C. Chevallon, París 1529)

Fig. 10c El sol como el que lo ve todo y lo sabe todo. (Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia I*, Oppenheim 1617).

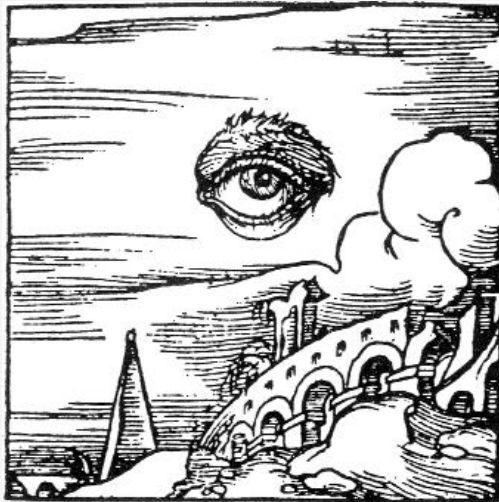


Fig. 10d

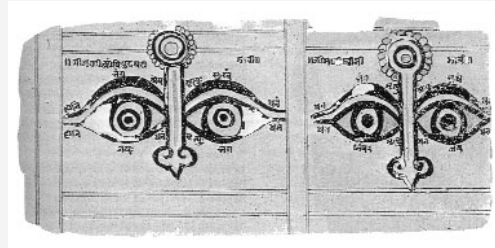


Fig. 10e



Fig. 10f

EL OJO COMO SÍMBOLO UNIVERSAL

Fig. 10d El ojo mantiene una analogía con el sol, adquiriendo un carácter divino. Al respecto, Plotino decía que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto sentido un sol. (Ojo divino. Horapollo, *Hieroglyphica*, 1551).

Fig. 10e El ojo frontal o "tercer ojo" simboliza la penetración del todo, la omnipresencia, la imposibilidad de estar fuera de su campo de acción y de visión. **Fig. 10f** El amuleto islámico presenta el ojo como una puerta espiritual (la mandorla como forma de almendra) que conduce al alma (el círculo). Dentro hay un círculo más pequeño que es el centro espiritual del individuo, el receptáculo del conocimiento divino.



LA UNIDAD DE LOS CONTRARIOS

Fig. 11a En la alquimia, el dos representa la fusión de elementos opuestos, simbolizada por el andrógino. Las alas de dragón evocan el estado de conflicto que precede a la armonía.

que sabe" y el "simbolismo que busca". El primero, agrupa las características ya mencionadas y conserva en su actualización como imagen recién generada, los valores añadidos e intrínsecos de su tradición simbólica, mientras que en el segundo caso, el creador de símbolos desarrolla su propio camino en busca de correspondencias por aclarar y establecer, adentrando la imagen hacia la definición de un sentido nuevo, propio, emergente de su propia individualidad.

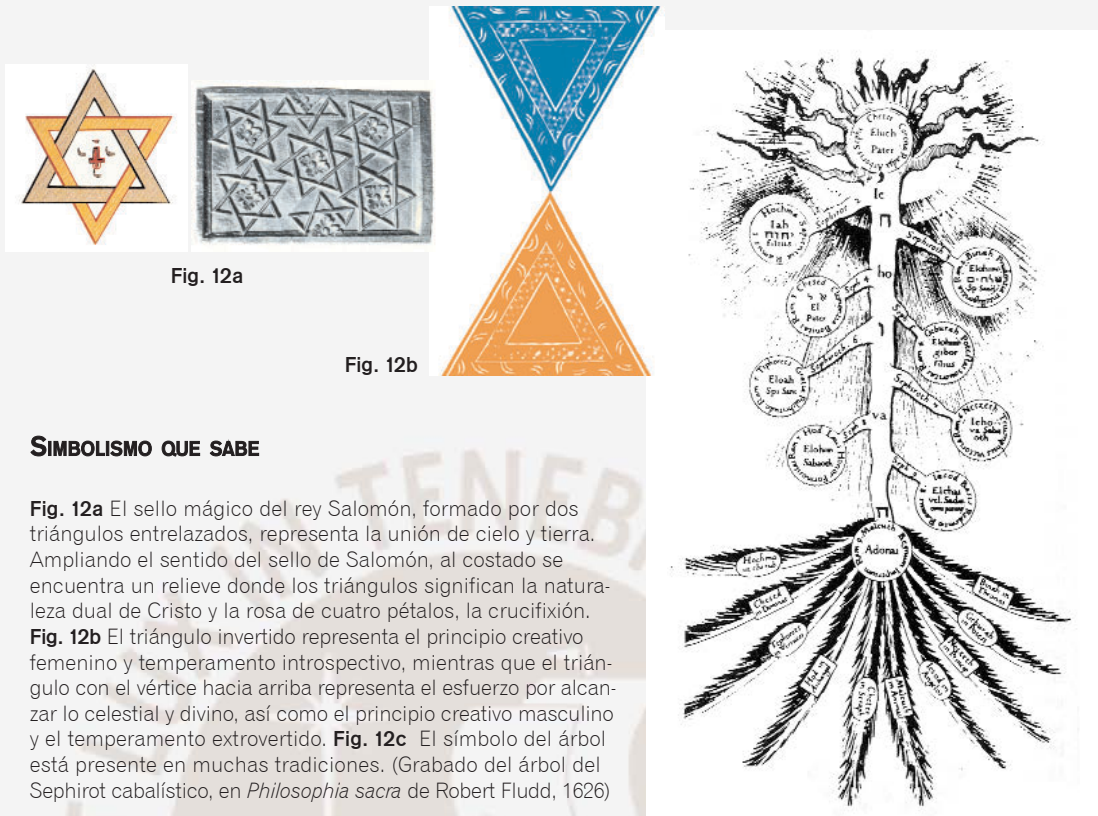


Fig. 12a

Fig. 12b

Fig. 12c

SIMBOLISMO QUE SABE

Fig. 12a El sello mágico del rey Salomón, formado por dos triángulos entrelazados, representa la unión de cielo y tierra. Ampliando el sentido del sello de Salomón, al costado se encuentra un relieve donde los triángulos significan la naturaleza dual de Cristo y la rosa de cuatro pétalos, la crucifixión. **Fig. 12b** El triángulo invertido representa el principio creativo femenino y temperamento introspectivo, mientras que el triángulo con el vértice hacia arriba representa el esfuerzo por alcanzar lo celestial y divino, así como el principio creativo masculino y el temperamento extrovertido. **Fig. 12c** El símbolo del árbol está presente en muchas tradiciones. (Grabado del árbol del Sephiroth cabalístico, en *Philosophia sacra* de Robert Fludd, 1626)



SIMBOLISMO QUE BUSCA

Fig. 13a *Amphitheatrum sapientiae aeternae*. Grabado de Heinrich Khunrath, 1602.



Fig. 13b Escudo con calavera. Grabado de Alberto Durero, 1503.

En otro enfoque, Cirlot²⁹ establece dos categorías de símbolos: *símbolos que responden a lo cosmológico y lo natural*, y *símbolos que pertenecen a lo psicológico*. Los primeros se refieren a la realidad espacial-temporal (externa, totalizadora) y los últimos a la realidad psíquica (interna, individualizadora). Esta última clasificación abre el camino hacia la comprensión de las dos direcciones básicas de la investigación de los símbolos.

Para los psicólogos, el símbolo es una realidad anímica, que luego se proyecta en la naturaleza, cuyas formas se convertirán en elementos del lenguaje simbólico. En cambio, para los estudiosos de la simbolística, de los mitos, de las religiones y del arte, el símbolo apunta a una ecuación fundamental: macrocosmos = microcosmos. El mundo personal y humano se define como microcosmos y el universo de la existencia como

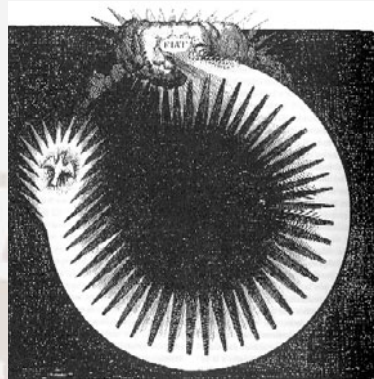


Fig. 14a



Fig. 14b



Fig. 14c

SÍMBOLOS QUE INDICAN LO COSMOLÓGICO Y LO NATURAL.

Fig. 14a Luz (Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia I*, Oppenheim 1617)

Fig. 14b Lluvia (Altus, *Mutus liber*, La Rochelle 1677)

Fig. 14c Luna (Grabado de E. Sadeler, *Symbola divina et humana*, 1601-1603)

**SÍMBOLOS QUE CORRESPONDEN
A LO PSICOLÓGICO**

Fig. 15a El poder de la mano
(Mano jeroglífica de Tornai,
según L. Pignoria, 1623)

Fig. 15b El espíritu sanador representado en cuadros de arena, utilizados por los chamanes navajos en sus rituales de sanación.

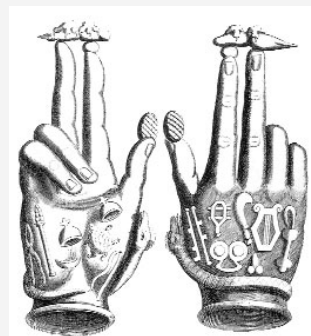


Fig. 15a



Fig. 15b

macrocosmos; ambos mundos se explican entre sí y el nexa que los une es fundamental para el sentido de la existencia.

La tradición interpretativa de los símbolos se basa en esta ecuación, con raíces profundas en la memoria colectiva, que probablemente procede de un inconsciente común y colectivo, donde la fuente es la conexión entre la cosa creada y el Creador. En este nivel, el símbolo se convierte en una

condensación expresiva que plantea un discurso sobre la esencia del vínculo entre el mundo interior y exterior: “en el símbolo, lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable”³⁰, decía Goethe. Estamos, en este caso, ante una interpretación particular del orden universal; Mircea Eliade asigna precisamente al símbolo **la función de abolir los límites entre la condición fragmentaria del hombre y la unidad**

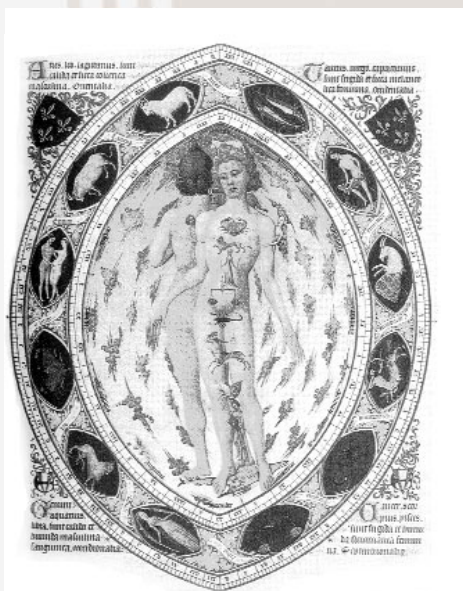


Fig. 16 Macrocosmo-microcosmo
(*Les très riches heures du Duc de Berry*, siglo XV)

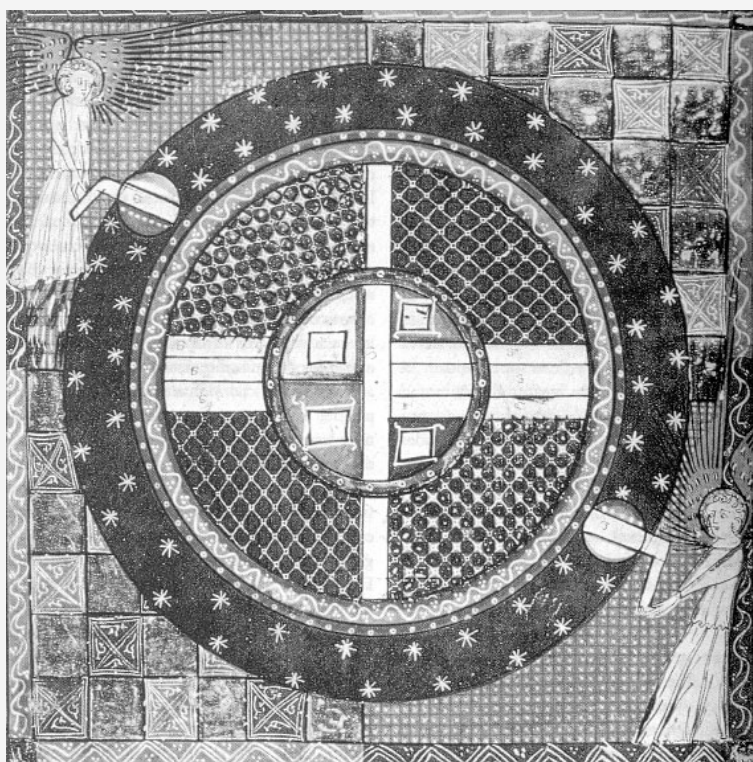


Fig. 17 El ordenamiento del mundo a través de esta representación del Tetramorfos, donde dos ángeles están girando la Rueda del Universo. (Miniatura francesa del siglo XIV)

mayor que éste integra, que puede ser la sociedad, la cultura o el universo. El símbolo entonces, no permitiría únicamente una lectura de la situación del hombre en el mundo sino que llevaría a una **reunificación**. El hombre tendría acceso a los distintos niveles y planos de la realidad, integrándolos, sin que esto signifique una fusión o anulación de los mismos; se trataría más bien de un **ordenamiento** como sistema³¹.

Mediante el símbolo, el ser humano accedería, entonces, a un **sistema de comprensión del mundo del hombre en el mundo del universo**: se trataría de una función tanto unificadora como reveladora, capaz de

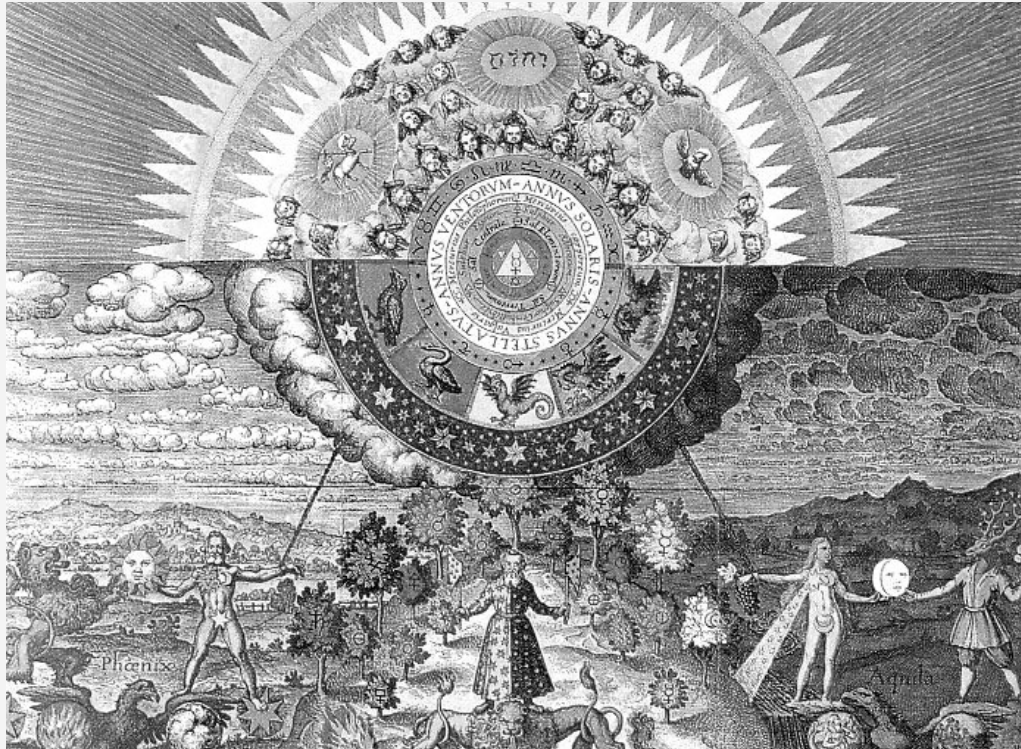


Fig. 18 La comprensión del hombre en el mundo del universo. (Tabla de Esmeralda de *Hermes Trismegisto*. Matthäus Merian, 1698)

mostrar la simultaneidad de los diversos sentidos y valores de una realidad, captada en la imagen. Por ejemplo, la relación entre la luz y la oscuridad funcionaría para representar el día y la noche cósmicos, la aparición y la desaparición de las formas, la muerte y la resurrección, la creación y la disolución del cosmos, lo virtual y lo manifestado. Esto da una idea sobre la riqueza conceptual del símbolo y sobre la manera en que se relaciona con los distintos niveles de la realidad³².

Deriva de esta visión otro planteamiento importante de Mircea Eliade, el cual indica que el Todo puede aparecer en un fragmento, por lo cual este fragmento repite y comprende el Todo³³. Por ejemplo, la imagen del árbol, sin dejar de ser la representación de un árbol, se convierte en la representación del Eje del Mundo, adquiere un valor sagrado y llega a ser el "Árbol Cósmico", en torno al cual se rehace el orden total.

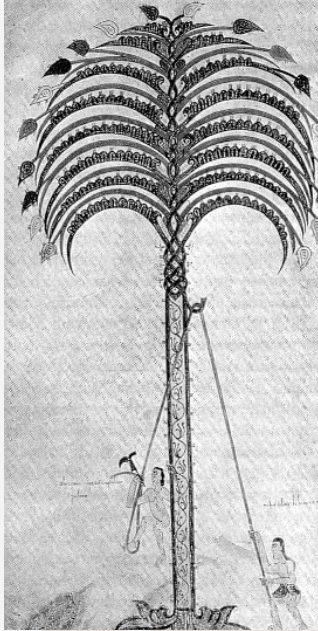


Fig. 19a

EL ÁRBOL CÓSMICO

Fig. 19a Comentario al Apocalipsis, Beato de Liébana.

Fig. 19b El reino del Preste Juan, como lugar mítico, es un símbolo del centro espiritual supremo. (Xilografía alemana del siglo XV)

Fig. 19c Árbol de pino, símbolo de la inmortalidad. (Alciato, Los Emblemas, Lyon 1549)



Fig. 19b



Fig. 19c

Surgen en el marco de esta visión un simbolismo celeste, otro telúrico, otro vegetal, otro animal, otro espacial, otro temporal, agrupando imágenes con carácter colectivo relacionadas con modelos arquetípicos, cuyo origen data de tiempos remotos y cuya historia es ejemplar. Es preciso resaltar una vez más la importancia de la memoria colectiva, cuyas imágenes potenciales han sido diversamente plasmadas y que pone orden en el aspecto caótico de las apariciones fenoménicas, estableciendo estructuras simbólicas que se repiten y persisten a través del tiempo y de la multiplicidad de las situaciones, entablando con la mente humana relaciones que superan la razón –resultándonos a veces “extrañas”– y que encuentran su lugar en un lenguaje universal, que sirvió probablemente para expresar las verdades más profundas o eternas de la humanidad.

Se constituye de este modo un **lenguaje simbólico**, cuyo estudio es básico para el que se interese en la

Fig. 20a Simbolismo vegetal (La tentación de Adán y Eva. Xilografía francesa, ca. 1500)

Fig. 20b Simbolismo temporal (Diagrama de las medidas del tiempo. Rajasthan, siglo XVII)

Fig. 20c Simbolismo celeste (Grabado del libro *Symbola aureae mensae* de Michael Maier, Francfort 1617)

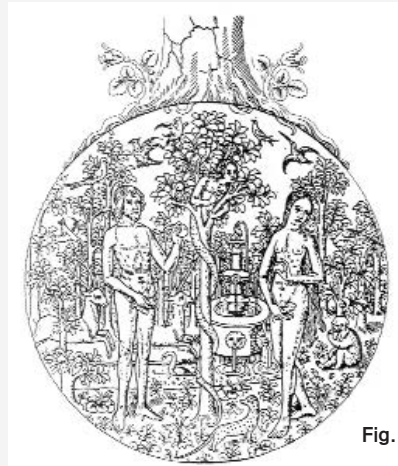


Fig. 20a

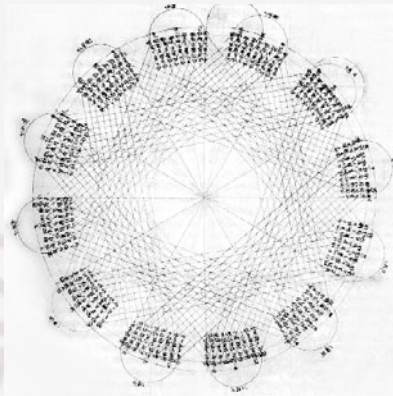


Fig. 20b



Fig. 20d



Fig. 20c

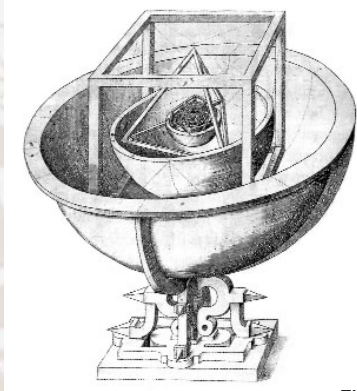


Fig. 20e



Fig. 20f

Fig. 20d Simbolismo telúrico (Grabado de *Volgarizamento del libro de costumi e degli offizii de'nobili* Antonio Miscomini, Florencia 1493)

Fig. 20e Simbolismo espacial (Modelo geométrico del Universo. Johannes Kepler, *Mysterium cosmographicum*, 1596)

Fig. 20f Simbolismo animal (Dibujo extremo-oriental, siglo XIX)

producción simbólica, ya que el lenguaje particular de un creador debe tener en cuenta el lenguaje universal o histórico de los símbolos y sus relaciones con la sociedad y el cosmos, así como debe vincular este lenguaje simbólico con su propia condición psíquica y su voluntad comunicativa. Sólo así, las imágenes que incorporan símbolos, además de intentar materializar lo intangible e imperceptible, adquieren un poder que hace que la imagen simbólica sea sentida como algo vivo, un ser vivo cuya existencia se da en el marco de la imaginación e intuición del ser humano.

A través del lenguaje simbólico, en palabras de Salustio³⁴, el mundo mismo se torna en un objeto simbólico. El lenguaje asegura la transmisión ininterrumpida del conocimiento legado por las culturas sagradas de la humanidad, donde se aprecia la estrecha relación existente entre el origen y desarrollo del hombre y el cosmos.

El lenguaje simbólico ha preocupado a muchos estudiosos con miras a una sistematización. Por ejemplo, en la propuesta de Gaston Bachelard³⁵ el lenguaje organiza el imaginario en torno a los cuatro elementos: el agua, la tierra, el fuego y el aire, los cuales participan en la concepción simbólica del universo y, a la vez, en la producción artística, como símbolos complejos que remiten tanto al plano cósmico, con el cual se plantea la consustancialidad entre macrocosmos y microcosmos, como al espíritu sensorial individual, con el cual el

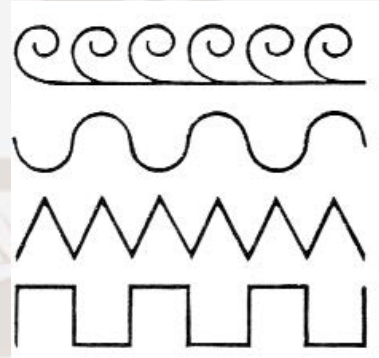


Fig. 21a Símbolos ornamentales de los elementos: agua, aire, fuego y tierra.



Fig. 21b Los elementos.

ser humano aborda la materialidad³⁶, plasmándola en una imagen mental (en el caso de la literatura) o en una imagen plástica visual (en el caso de las artes visuales).

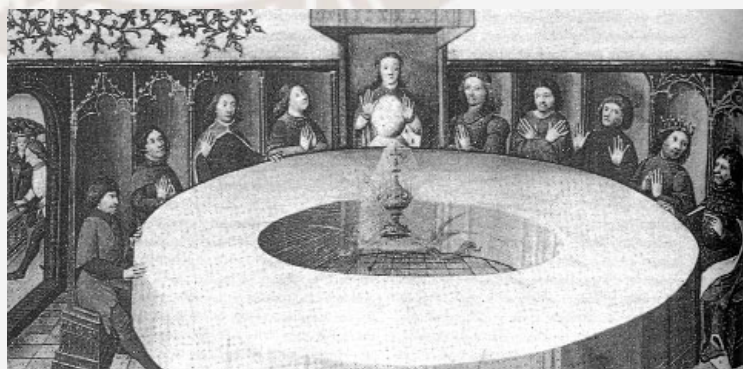
Otra sistematización encara la agrupación de las imágenes simbólicas, tanto mentales como realizadas, en dos regímenes: el régimen diurno y el régimen nocturno³⁷.

Estos regímenes son los polos opuestos de un dualismo lógico que se traducen en un “Régimen Diurno de la Imagen” con sus respectivas formas trágicas de interpretar el mundo y la muerte, dominado por la separación, el enfrentamiento, la derrota o la huida, y en contraparte, un “Régimen Nocturno de la Imagen”, de tipo místico, participativo, que establece vínculos y remite a un cierto tipo de unidad. Esta división dual que caracteriza el lenguaje simbólico es la misma que funciona en la dicotomía bien/mal, arriba/abajo, derecha/izquierda, blanco/negro, lo masculino/lo femenino.

Se observa en el Régimen Diurno el pensamiento de la “exclusión de los contrarios”, donde se trabajan, por un lado, los conceptos de exclusión, contradicción, identidad y ruptura, y por otro lado, el rol de las figuras disuasivas complejas, como la antítesis o la hipérbolo. Se crea así una visión simbólica nutrida por un lenguaje simbólico centrado en la búsqueda, de la ascensión, el alcance del meta, que desarrolla las figuras de la luz o del héroe, con ayuda de símbolos visuales como el cetro, el águila u objetos y estructuras que permiten la subida o la ascensión. Hay una organización de tipo patriarcal que gobierna este

EL RÉGIMEN DIURNO

Fig. 22 Llegada de Galahad a la Tabla Redonda, *Le livre de messire Lancelot du Lac*, siglo XVI.



régimen, que manifiesta una clara preferencia por los arquetipos ascensionales como la verticalidad, el cielo, las nubes, las altas montañas, el vuelo, el viaje astral; por los instrumentos para subir (escalera), el ala y los animales que vuelan, el águila, la paloma, la flecha. Es evidente que en el Régimen Diurno, elevación y poder son sinónimos, son símbolos arquetípicos dominantes como el cetro, la cabeza, el cráneo, el falo en erección y el ala.

En el "Régimen Nocturno de la Imagen" se establece una relación fluida donde dominan aquellos elementos que tienden a confundir, difuminar o vaporizar una realidad. El Régimen Nocturno está bajo la incidencia del arquetipo de la gran Madre telúrica y protectora a la cual le corresponde un universo hecho de alimentos, de acciones como descender-poseer, penetrar, comer y los demás isomorfos de la actividad sexual. Hay un claro panteísmo que define el Régimen Nocturno, cuyo principio es el de la igualdad, y en el cual opera el conocimiento intuitivo, apoyado por las figuras simbólicas. El lenguaje simbólico centrado en este régimen abarca un enjambre o confluencia de símbolos

cuyo factor común lo determina la síntesis de los contrarios, en un pensamiento implícito tendiente al equilibrio³⁸. La finalidad de este lenguaje es "relacionar partes disgregadas del ser, como la razón y la imaginación. Es un intento por superar la visión dualista del conocimiento, superando sobretodo la noción de la muerte. Ésta es un renacimiento a la otra realidad de aquí o del después"³⁹.

El Régimen Nocturno llega a dar una solución particular a las preguntas sobre



EL RÉGIMEN NOCTURNO

Fig. 23 Ave fénix del Bestiario de Oxford, siglo XII.

el Tiempo, el Destino y la Muerte. Mientras que el imaginario diurno no logra convertir la realidad que produce el terror pánico, sino más bien, propone una huida o una destrucción, en el Régimen Nocturno sí se proponen dos estrategias de conversión: una inversión o una eufemización. En ambos casos, no hay que destruir la realidad, ni huir de ella, sólo hay que aceptarla, pues no es tan mala como parece, mejor dicho, es buena. En este imaginario el Tiempo no arrebató la vida, sino la da. La Muerte no es un final trágico, sino un sueño feliz, un tránsito, un paso a un estado mejor y conduce a un nuevo nacimiento. La eufemización (entendida como atenuante) separa ciertos rasgos del Régimen Diurno, para mostrar en este Régimen Nocturno, el lado verdadero de las cosas. Por ejemplo, la caída se eufemiza en un descenso sin peligro, el abajo ya no es sinónimo del mal, el abismo se convierte en una cavidad protectora; la tierra ya no es vista como una sepultura sino como el útero materno (como se aprecia, por ejemplo en la simbólica de la novela "Viaje al Centro de la Tierra" de Julio Verne); los gigantes terribles se convierten en gigantes protectores que acompañan en el viaje al más allá. Por último, la Mujer Fatal caracterizada sexualmente se transforma en la Madre Amorosa y Nutricia, de grandes pechos y enorme vientre⁴⁰.

Tomando en cuenta estas clasificaciones y otras, se puede operar dos enfoques interpretativos, uno fenomenológico y otro estético. **Mientras que el enfoque fenomenológico del lenguaje hace del símbolo el núcleo de reconciliación con el universo y de reintegración creativa en él**, sin reducir la ambigüedad del pensamiento simbólico, **el enfoque estético se preocupa sobretodo por la articulación en torno a un eje u otro de la producción simbólica de una serie de significantes que vienen con su propia riqueza de sentidos y referentes.**

Es en esta perspectiva que hay que abordar la relación entre forma y contenido en la expresión simbólica.

1.1.2 FORMA Y CONTENIDO EN LOS SÍMBOLOS

¿Hay en el lenguaje simbólico, una especificidad formal o un contenido específico que determinan el carácter simbólico de la imagen? ¿O se trata de una relación especial entre la forma y el contenido?

Cabe resaltar que la historia del simbolismo nos ha mostrado que cualquier objeto natural o cosa hecha por el hombre, inclusive las formas abstractas, puede asumir una significancia simbólica. En verdad, hay quien opina que el cosmos mismo es un símbolo⁴¹.

Esta adquisición de la función simbólica nos remite al doble vínculo que el símbolo entabla con los contenidos incons-

cientes de la psique, para representarse en el lenguaje universal de los símbolos, sea de corte arquetipal, sea psicológico. En ambos campos, la relación forma-contenido define el carácter simbólico a la vez que ayuda a distinguir entre los *símbolos naturales* y los *culturales*.

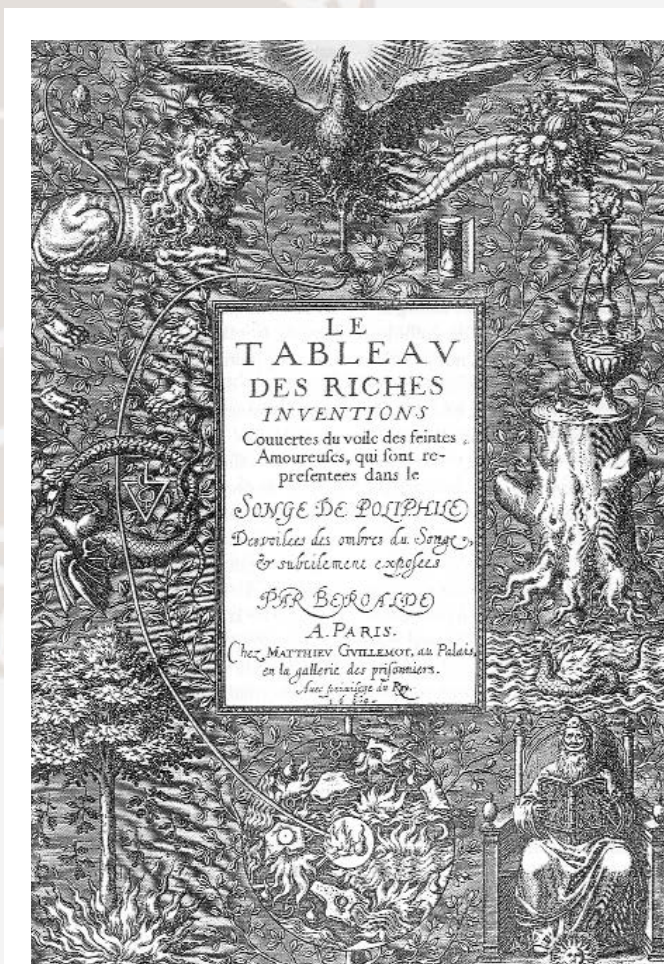


Fig. 24 La condensación expresiva de verdades trascendentes exteriores e interiores. (Portada de *Le Tableau des riches inventions* de François Beroalde de Verville, 1600)

Los *símbolos naturales* se derivan de aquellos contenidos inconscientes de la mente humana que tienen raíces arcaicas, cuyas ideas e imágenes se pueden rastrear desde los relatos más antiguos de las sociedades primitivas. Los *símbolos culturales* son integrantes de una constitución mental determinada, proveniente de una sociedad que ha expresado sus verdades a través de ellos. En ambos casos, estamos hablando de un lenguaje de imágenes y emociones, basado en el fenómeno de la **condensación expresiva**, capaz de abrirse a verdades trascendentes exteriores al hombre (orden cósmico) e interiores (pensamiento, orden, moral, evolución anímica, destino del alma)⁴²

Evaluando en este sentido la relación forma-contenido, se observa que ya desde la realización de la imagen del **punto** se define un contenido simbólico. El punto es el emblema del principio, así como el círculo que lo circunda –como extensión a igual distancia del punto de partida– sería el Mundo⁴³. El punto primordial es de alguna manera

sin forma, no se individualiza más que cuando se sitúa en un espacio y existe en función de este espacio⁴⁴. Una vez realizado el espacio, el punto primordial se vuelve centro, es decir, transpone todo su contenido en el simbolismo del centro, fuertemente anclado en el nivel arquetipal. Se considera que en el centro del mundo está la “montaña sagrada”, es decir el punto que une el cielo y la tierra; que todo templo o palacio, y por extensión, toda ciudad sagrada y toda residencia real se asimilan a una “montaña sagrada”, transformándose



Fig. 25 La ciudad sagrada. (Ideograma de Roma como Jerusalén. Mateo Selvaggio, 1542)

en “centro”; y, a su vez, el templo o la ciudad sagrada, por ser el lugar por el que pasa el *axis mundi*, es considerado como el punto de unión de cielo, la tierra y el infierno⁴⁵.

Siendo el punto primordial un *centro*, funciona a la vez como punto de partida de las seis direcciones, que, oponiéndose de dos a dos, representan todos los contrarios. Es también el punto primordial, aquél al que retorna la manifestación, por el movimiento alternativo de expansión y concentración (las dos fases complementarias de toda manifestación). Por lo cual, el punto representaría –en función de determinado espacio– **el movimiento de retorno hacia el origen**, a la vez que representa **la creación y la concentración de todas las potencias de la naturaleza genérica**⁴⁶.

Al considerarse este centro como punto fijo, se establecen las dos tensiones básicas, la vertical y la horizontal, que asumen la forma de la **cruz**. Por un movimiento de rotación surge la figura del **svástika**, símbolo del movimiento. Si el centro imprime movimiento a sus tensiones intersecadas y el movimiento representa la vida, el **svástika** entonces, se convierte en símbolo de la vida. Con respecto a la cruz, el svástika se define formalmente agregándose líneas perpendiculares a los brazos de la cruz; son estas líneas agregadas que dan la dirección del movimiento en los puntos correspondientes, sugiriendo la circunferencia y con ella la rotación. Esta es la razón por la cual **la circunferencia** que representa **la figura del mundo**, tiene al **svástika** como figura del movimiento, representando la acción del principio **punto** con respecto al mundo⁴⁷.



Fig. 26 La cruz celta. Es al menos 1500 años anterior al cristianismo.



Fig. 27 El svástika.

Finalmente, a partir del punto, se realizan acciones como la extensión y la diferenciación, que establecen distancias y relaciones en el espacio, con respecto a un punto fijo, lo que permite definir las condiciones semánticas de las ubicaciones de los demás elementos⁴⁸.

Otro ejemplo de la condensación expresiva que define la relación forma-contenido en el lenguaje simbólico es **la línea**, la tensión establecida entre dos puntos consecutivos⁴⁹. La línea desarrolla un simbolismo de la tensión y de la división; sus referencias inmediatas son el centro, la forma que está adoptando y el marco o encuadre, destinado a reunir los diversos elementos en un modelo como un edificio o el cosmos⁵⁰. El **marco** es el que define lo uno y lo otro, lo interno y lo eterno, lo propio y lo ajeno⁵¹, lo que permite a la línea trazar estructuras y posicionarse mediante formas en el interior del espacio.

No hay que enfocar a la línea sólo como un elemento rígido, también hay que pensarla en formas como la **curva**, la **espiral**, la **voluta**, en las cuales la línea fundamenta su dinamismo de un modo más complejo, remitiendo a imágenes importantes como el cielo y la tierra, el Árbol de la Vida y el Sol, que parten de una forma curva⁵². Se llega a una diversificación de la línea, puesta de manifiesto en la historia del arte, la arquitectura, la escritura, la iconografía, que favorece la combinación de elementos y da paso al nacimiento de la **forma**.

Para que haya **forma**, es necesario el establecimiento de “categorías eidéticas”⁵³ que aseguran la “aprehensión relacional” de la forma con respecto a sus referentes, dentro de una organización semántica. Junto con estas categorías eidéticas que rigen las formas como elementos constituidos, se encuentran las “categorías cromáticas”⁵⁴, que intervienen como elementos constituyentes de la forma. Ambas categorías permiten “instalarse en el espacio” y hacer acto de representación, mediante estructuras de simetría, equilibrio, tensión, es decir mediante una organización donde el simbolismo formal y el simbolismo numérico pueden desarrollar una acción conjunta.

Para observar cómo funciona el simbolismo de las formas, enfoquemos el ejemplo del círculo, considerado por los psicólogos como un símbolo del "sí-mismo", es decir de la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y la naturaleza⁵⁵.

El **círculo** acumula el simbolismo del centro y de la circunferencia, así como de los radios que salen del centro, para proponer, a partir de ellos, una primera lectura de la diferencia y de las tensiones.

A partir de las divisiones determinadas sobre la circunferencia, se definen los periodos y las fases en que se divide el ciclo, se establece la doble tensión de la cruz y se enfoca el orden de la existencia, identificado con los

cuatro momentos principales del día, las cuatro fases de la luna, las cuatro estaciones del año o las cuatro edades de la humanidad⁵⁶. Para todos estos contenidos que participan en la condensación expresiva, el **círculo** es la forma recurrente.

Además de la presencia intrínseca del centro y la circunferencia, el círculo se relaciona con toda una serie de figuras referenciales como: el **cercó**, que indica una hierofanía,



Fig. 28c Variantes ornamentales del círculo en cerámica popular.

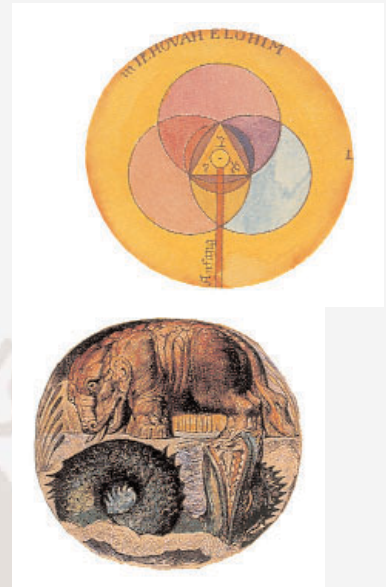


Fig. 28a Esta figura de tres círculos entrelazados simboliza la unión mística de lo masculino, lo femenino y el espíritu, que a su vez procede de la unión sagrada del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

Fig. 28b Un círculo dividido horizontalmente representa la polaridad dinámica en la que se basa la transformación mágica: el estado inferior del potencial oculto y el estado superior de exaltación e iluminación. William Blake presentó esta polaridad en los monstruos bíblicos Behemot y Leviatán.

diferenciando el territorio de lo sagrado del territorio de lo profano⁵⁷; o la **rueda**, como signo solar, símbolo del mundo (“rueda de la vida”, “rueda de las cosas”, “rueda de la ley”, “rueda de los signos” o “rueda de los números” del zodíaco)⁵⁸.

Otra actualización del círculo es la rosa mística asociada a la lanza. De esta rosa llueven gotas de sangre y aparece asociada a la lanza exactamente como la copa lo está en otras imágenes. Es la “rosa celeste”, símbolo de la Redención, conectada también con los conceptos de regeneración y de resurrección⁵⁹.



Fig. 29 Una rueda en el templo del sol de Konarak, India.

Otra figura construida sobre el círculo y que desarrolla un simbolismo específico es el *mandala* de las escuelas tántricas: una serie de círculos, concéntricos o no, inscritos en un cuadrado. Eliade⁶⁰ indica al respecto, que esta figura es una “imagen del mundo” y “panteón simbólico” y que se usa en los ritos de iniciación. Generalmente el *mandala* se construye sobre el simbolismo del “círculo”, pero también contempla otras significaciones como las que derivan del “centro” y de “lo que rodea”.

Remite también al vínculo constante que se plantea entre el **círculo** y el **cuadrado**, para definir la relación entre el **cosmos** y la **tierra**, tomando siempre en cuenta la idea del centro como espacio consagrado, en el cual se dan las hierofanías y las teofanías, y que interviene en la ruptura de nivel entre el cielo (cosmos) y la tierra⁶¹.

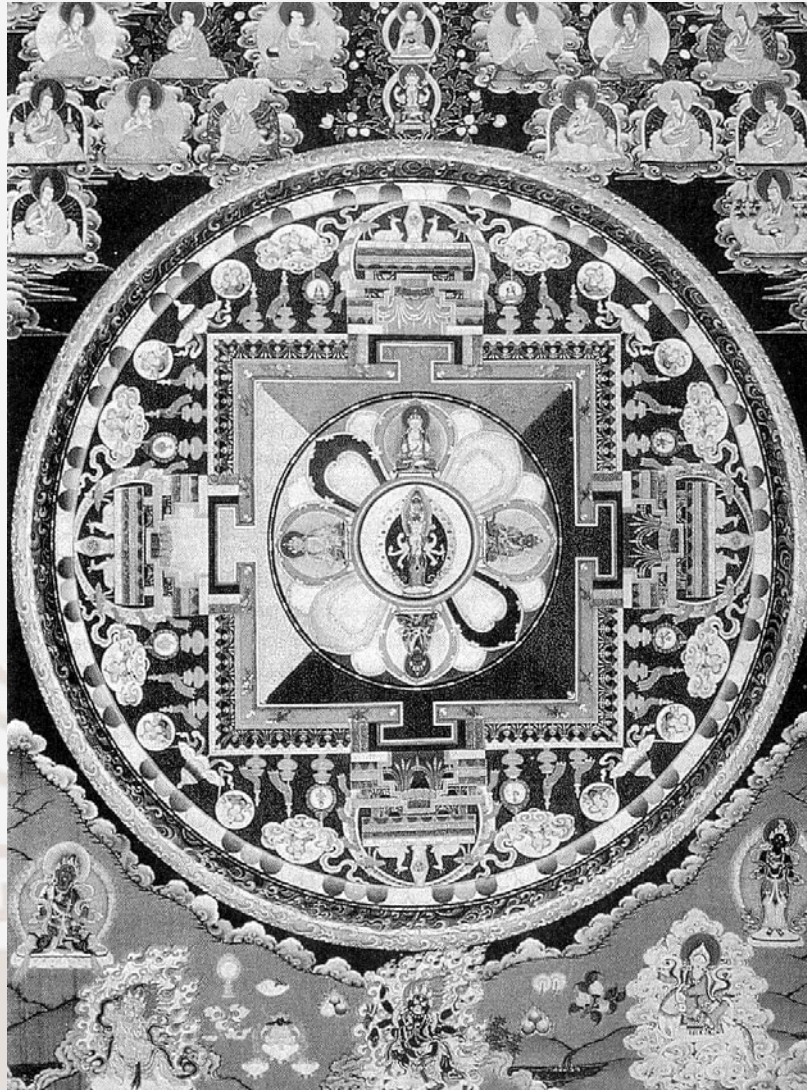


Fig. 30 Mandala de la Gran Compasión, Tíbet.

El hecho de asociar círculo y cuadrado ha desarrollado, además de los simbolismos propios de cada uno, un simbolismo de la asociación, como la asociación de psique con la realidad⁶² o la totalidad natural de la redondez con su realización en la conciencia, representada por lo cuadrangular⁶³. El cuadrado, en el contexto religioso cristiano, es lo que resulta de la conversión del “Paraíso Terrenal” –representado por el círculo– en la “Jerusalén Celestial”⁶⁴.

El círculo también se transforma en cuadrado en el caso del “Árbol de la Vida”, donde el cuadrado representa el recinto orgánico del círculo en el cual el árbol está inscrito como forma cíclica. Esta conversión de lo circular en lo cuadrangular, da lugar también al final del ciclo o “fin del tiempo”, señalado por Guénon, y se refiere



Fig. 31 La cuadratura del círculo era un tema alquímico que refería la identificación de los dos grandes símbolos cósmicos: el cielo (círculo) y la tierra (cuadrado). Es la coincidencia de los dos contrarios como una anulación de los dos componentes en síntesis superior.

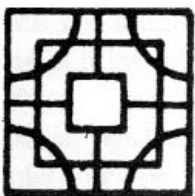
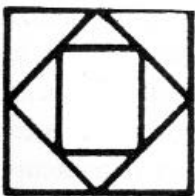
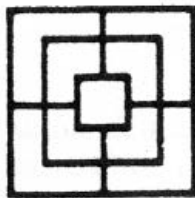


Fig. 32 El cuadrado en construcción esquemática de un triple recinto.

al simbolismo en el que “la rueda deja de girar”, pues al deformarse esta rueda al punto de volverse cuadrada, se ve obligado a detenerse. Finalmente, otro símbolo conocido de la asociación **círculo-cuadrado** es la “cuadratura del círculo”, donde la transformación de círculo en un cuadrado equivalente se realiza al final del ciclo⁶⁵.

Por su lado, el **cuadrado** tiene su propio campo de significación en el sentido del ordenamiento, como se aprecia en el tablero de ajedrez o de damas; o en el símbolo masónico del pavimento adoquinado (piso de mosaico), de adoquines blancos y negros, donde el orden de los elementos reviste la oposición entre el blanco y el negro, reuniendo de esa manera dualidad y composición infinita, como principios mismos de la construcción humana⁶⁶.

A partir del círculo y el cuadrado se generan formas volumétricas como la **esfera** y el **cubo**. La esfera es considerada, explica Guénon⁶⁷, como “la forma más universal de todas por contener en cierto modo a todas las demás que podrían deducirse de ella por diferenciaciones efectuadas según direcciones particulares”. La forma esférica corresponde simbólicamente al “Huevo del Mundo”, es decir “a lo que sirve para representar el conjunto global en el estado primario y embrionario de todas las posibilidades que habrán de desarrollarse en el transcurso de un ciclo de Manifestación”⁶⁸. También apunta al estado primario de nuestro mundo. Por el contrario, el **cubo**, según el mismo autor:



Fig. 33 La esfera.
(Detalle de La Melancolía I de Alberto Dürero, 1514)

“es la forma más fijada de las existentes... a ella corresponde al máximo de especificación... es la forma que, entre los elementos corpóreos, suele referirse a la tierra por constituir ésta el elemento terminal y final de la manifestación en tal estado corpóreo”. El cubo «es lo sólido por excelencia, simbolizando la estabilidad, considerada como interrupción de todo movimiento», al apoyarse sobre una de sus caras, «es el cuerpo cuyo equilibrio presenta el máximo de estabilidad» y también de inmovilidad”⁶⁹.

Del mismo modo que el círculo se transforma en cuadrado, ocurre una transición gradual de la esfera al cubo, dada por un movimiento de rotación alrededor de su centro, a la cual Guénon denominó “solidificación”⁷⁰.

En la actualidad, el arte contemporáneo ha desarrollado mucho el motivo del círculo así como el motivo del cuadrado; Jung⁷¹ lo explica como “proyecciones de un contenido

psíquico” afín con la simbolística del círculo o del cuadrado. De hecho, en la representación artística, geométrica o abstracta, el círculo desempeña un papel importante, ya no sólo como forma de contorno dentro de una composición, sino como el uso mismo de círculos ordenados –en forma simétrica o asimétrica– o desordenados. Otras veces, el plano del círculo empleado en la representación artística es asimétrico. Jung⁷² cita el trabajo de Paul Klee: “Límites del entendimiento”, donde la simple figura de un círculo es el elemento importante, por encima de una estructura de escaleras y líneas; así como el caso de Wassily Kandinsky, quien pintó una reunión “descuidada” de bolas o círculos de colores que parecen surgir como pompas de jabón, y que está relacionada con el fondo de un gran rectángulo que contiene a su vez dos rectángulos pequeños y casi cuadrados.

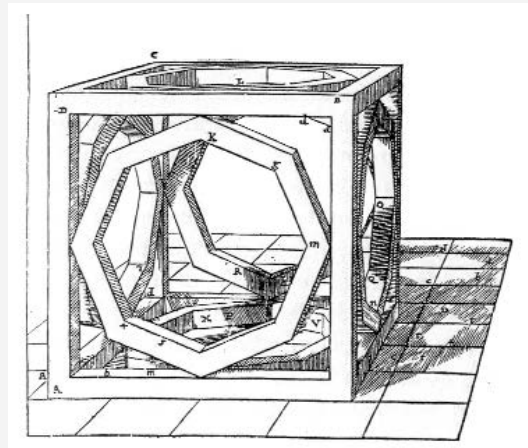


Fig. 34a Estructura de un cubo que contiene formas octogonales. (Pietro Accolti, *Le inganno degli occhi*, Florencia 1625)

La relación simbólica de **forma-contenido** relaciona dos realidades diferentes (cada una con su propia especificación relacional forma-contenido) y sirve de apoyo para la creación de nuevas imágenes simbólicas, mediante correspondencias. La existencia de correspondencias que ligan todos los órdenes de la realidad e integran los elementos del orden natural y sobrenatural en un único sistema caracteriza la **visión simbólica**.

1.1.3 LA VISIÓN SIMBÓLICA

La visión simbólica permite no sólo la instalación de correspondencias tomando en cuenta diversos órdenes de la realidad, sino también la acción simbólica de aquellos significados trascendentes a partir de las siguientes premisas, señaladas por Cirlot, en su Diccionario de símbolos: "a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran"⁷³.

La **visión simbólica** muestra la existencia de la naturaleza como incorporada al sistema planetario, asignándole de esa manera, un lugar y posición en el universo. Están sujetos a esta visión tanto los elementos fundamentales de la percepción, las cualidades sensibles, como los elementos físicos del mundo de los cuerpos. De este modo, se establece que los colores del espectro corresponden a cada de uno de los cinco planetas, más el Sol y la Luna. Asimismo, se le asignan a los planetas, calidades del calor-húmedo, del calor-seco, del frío-seco y del frío-húmedo, o sea, el aire, el fuego, la tierra y el agua. A los astros se le atribuyen los temperamentos (mezcla de humores) del ser humano como: el sanguíneo, el colérico, el melancólico y el flemático. Encontramos relaciones también, entre los



Fig. 35 Los cuatro humores. Los elementos tenían su equivalente en los humores, sustancias que componen el cuerpo humano: Flema (Agua), Sangre (Aire), Bilis (Fuego) y Humor negro o Melancolía (Tierra).

animales, plantas, piedras preciosas y metales, con los siete planetas y los doce signos del zodiaco⁷⁴.

A través de este tipo de formalización por correspondencias, la visión simbólica crea una “trabazón causal unitaria”⁷⁵, (que tiene en la astrología una muestra evidente), donde nuestro concepto moderno analítico-científico de la causalidad, según Ernst Cassirer, es reemplazado por un sistema cosmogónico en que “la estructura del todo se repite de la manera más exacta en las partes, sólo que abreviada y reducida a un patrón más pequeño”⁷⁶. La configuración actual del mundo ha de tener en cuenta su pasado mítico, es decir su concepción simbólica de la existencia, ya que **la congruencia mítica sobrevive tanto en el pensamiento como en los diferentes lenguajes**. En la organización formal de los datos de la existencia, no deja de actuar el pensamiento



Fig. 36 La unidad en el ser. El zumo es el líquido que contiene la vida. Es un símbolo sacrificial relacionado con la sangre y con la luz como destilación de los cuerpos ígneos, soles, estrellas. (Emblema de Stefan Michelspacher)

fundamental de **la analogía macrocosmos-microcosmos**, que permanece como principal punto de referencia para la unidad dinámica y originaria del ser⁷⁷.

La visión simbólica trabaja el concepto de causalidad de una manera mucho más relacionada con la continuidad espacial⁷⁸, lo que **indica la imagen como un territorio preferencial** de su realización. El principio fundamental de la causalidad mágica es “la parte por el todo”, es decir, como lo explicó Cassirer, “la parte no sólo representa el todo al que pertenece sino que es

efectivamente este todo en sentido causal"⁷⁹. Esta relación de semejanza entre contenidos o de identidad material que está en la base de elementos diversos y que desencadena un comportamiento análogo de las cosas y de los acontecimientos, tiene una fuerza que ha



Fig. 37 La analogía:
corazón-centro-fuego.

sido grandemente valorada en diferentes épocas, como el siglo XVI o XVII, donde el mito y el arte, como lenguajes del conocimiento pusieron de manifiesto sus valores simbólicos, no sólo porque designaban "alguna realidad presente ofreciendo una imagen,... sino en el sentido de que cada uno de ellos crea y despliega de sí un mundo propio de sentido"⁸⁰, exhibiendo el desenvolvimiento de la mente en virtud de la cual una realidad compleja se hace visible a través de las formas⁸¹.

La visión simbólica nutre y se nutre de los vínculos entre formas y contenidos, creando en el hombre, desde el inicio de la historia, un pensamiento simbólico que le permite a éste circular entre los diferentes niveles de lo real, incluyendo la experiencia mágico-religiosa⁸².

El estudio del **pensamiento simbólico** unido al estudio de la **analogía** son los pilares que permiten al creador de símbolos construir imágenes; la unificación y ordenación del mundo hacen aparecer **una fuerza en acción destinada a reunir lo disperso y a abrir dentro de la realidad fenoménica varios niveles de interpretación espiritual**. De este modo, la imagen simbólica se convierte en un territorio de encuentro del pensamiento de uno con los pensamientos del otro o de los demás.

Siendo la analogía el instrumento aparente de la creación simbólica a partir de la visión simbólica, cabe recalcar que su principal afirmación es aquélla establecida por la *Tabula smaragdina*⁸³, entre el mundo exterior y el interior, consistente en el hecho

de que estos dos mundos provienen de un mismo origen, por la cual hay una influencia del mundo psíquico sobre el mundo físico, así como hay influencias del mundo material sobre el espiritual. De esa manera, se establecen las relaciones físico-psíquico, material-espiritual e interior-exterior, que han de ser permanentes en la construcción formal de la analogía. El fundamento de este principio es equivalente a la estructura de la Manifestación Universal, propuesta por René Guénon⁸⁴, quien habla del cuerpo, alma y espíritu, como representando los planos del cosmos, físico, psíquico, espiritual, reflejos de un mismo Principio, pero a diferente escala.

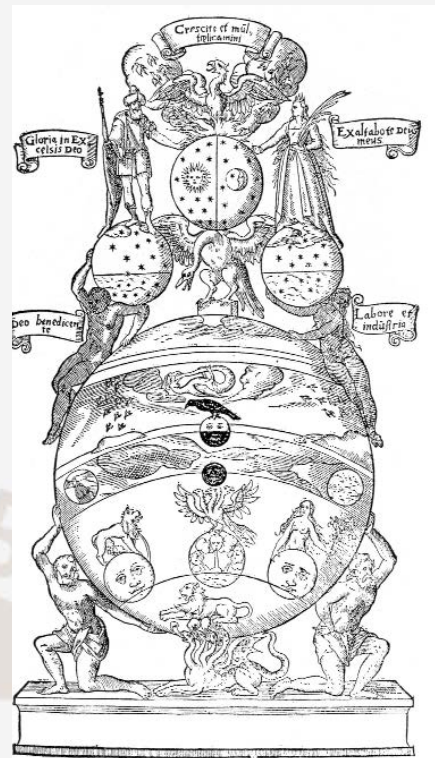


Fig. 38 En la alquimia se desarrolla un simbolismo específico, basado en correspondencias y conjunciones de los opuestos, para llegar a una reintegración de los elementos en la unidad originaria. La evolución alquímica se resume, pues, en la fórmula *Solve et Coagula*: analiza todo lo que eres, disuelve todo lo inferior que hay en ti, aunque te rompas al hacerlo; coagúlate luego con la fuerza adquirida en la operación anterior. (Grabado de la obra *Alchymia* de Andrea Libavius, Francfort 1606)

En este enfoque, la **visión simbólica** sobrepasa la historia del pensamiento primitivo y la historia de las religiones y llega a plantearse **como aspecto intrínseco de la existencia humana**, con efectos fundamentales en la creación de imágenes que toman en cuenta la existencia de un “ritmo común” entre los planos de la realidad que ponen en contacto; se crea así una fuente de coherencia dinámica resultante de la tensión vital que nutre las correspondencias, ya que los ritmos o modos establecen las conexiones entre los diversos planos de la realidad⁸⁵.



Fig. 39 En este grabado de William Blake, se apela a una *comparación causativa subjetiva*, creando un símbolo de la caída del individuo, apresado en un torbellino-serpiente para ser llevado a las llamas eternas. De la serie: América, una profecía; 1793, placa 7.

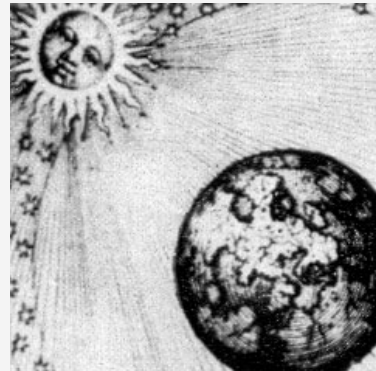


Fig. 40 El sol se opone a la noche y baña en luz a la Tierra. La figura se basa en una *comparación causativa objetiva*. (Michael Maier, uno de los 50 de *Embleme din Scrutinium Chymicum*, 1587)



Fig. 41 En este cuadro de Hans Baldung Grien se da una *comparación analógica*: la bruja levanta el fuego en analogía con el sol y por tanto, con un orden propio que está estableciendo. (1484?-1545 *Trei vrājitoare*, 1514)

Profundizando los vínculos entre los niveles implicados en la visión simbólica, Jung⁸⁶ establece varias posibilidades de la simbolización: 1) *la comparación analógica*, es decir, entre dos objetos o fuerzas situadas en una misma coordenada de ritmo común como el fuego y el sol; 2) *la comparación causativa objetiva*, que alude a un término de la comparación y lo substituye por la identificación, por ejemplo, el sol bienhechor; 3) *la comparación causativa subjetiva*, que identifica de inmediato la fuerza con un símbolo u objeto en posesión de una función

simbólica apta para esa expresión, como el falo o serpiente; 4) *la comparación activa*, que se basa en la actividad, creando dinamismo, por ejemplo, la libido fecunda como el toro, es peligrosa como el jabalí.

Por otro lado, la asociación de elementos (formas abstractas u objetos) permite la combinación de significados, creando vínculos complejos entre los distintos niveles de la realidad. En algunos casos, se trata de *símbolos sumativos*, en otros, se trata de *símbolos disidentes*⁸⁷, que, por una vía positiva o negativa, refuerzan la tensión entre los dos niveles (evidente y espiritual), al desempeñar su *papel conec-*

tivo. Se llega de este modo, a la configuración de un **orden simbólico** que se crea, según Jung⁸⁸, dentro de un “sistema de lógica simbólica” y que nos remite a la “correlación general de lo material y lo espiritual (visible e invisible) por el despliegue de las significaciones”⁸⁹, que se expresa en la organización del espacio y la selección/combinación de los elementos simbólicos.

Para comprender la capacidad combinatoria en la imagen simbólica, hay que tener en cuenta también la serialidad, un fenómeno que ordena la riqueza del mundo físico estableciendo gamas de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes etc.,

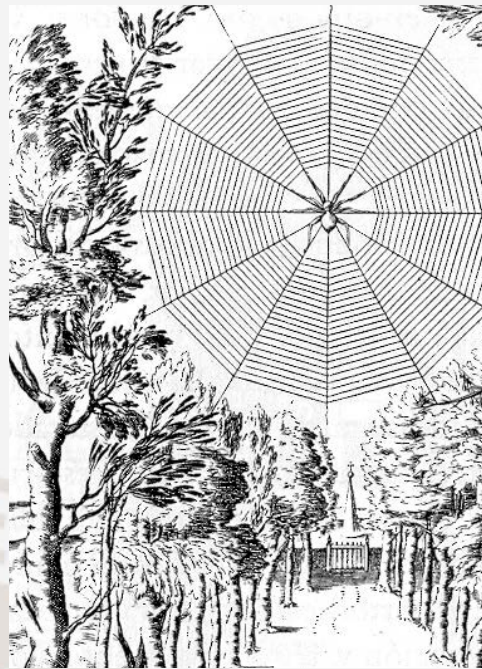


Fig. 42 En este dibujo se realiza una *comparación activa* entre la tolerancia y la conexión entre los elementos. La telaraña presenta, por su forma espiral, la idea de creación y desenvolvimiento, de rueda y de centro, además de la idea de destrucción y la agresión. La telaraña con la araña en medio simboliza el torbellino devorador. Según la gnosis, podría ser un símbolo de la intuición negativa del universo, que ve el mal no sólo en la periferia de la rueda de las transformaciones, sino en su propio centro, es decir en su origen. (Anónimo, siglo XVII-XVIII)

SÍMBOLOS SUMATIVOS

Fig. 43 (a, b, c, d)
En la construcción de los símbolos de Fuego, Aire, Agua y Tierra, Blake ha usado los elementos analógicos sumativos. Por ejemplo, para el Fuego se simboliza la fuerza, la acción, la ascensión, la expansión; para la Tierra, la densidad, la opresión de la gravedad, el apresamiento, la capacidad de moldearse. En el caso del Agua, la caída del agua del cielo, la unión de lo de arriba y lo de abajo a través del agua, la fluidez y la fuerza; para el Aire, la relación con el cosmos, la elevación, la imprecisión de la forma, etc. De la serie de grabados: Las Puertas del Paraíso, 1793/1818.



Fig. 43a



Fig. 43b



Fig. 43c



Fig. 43d



Fig. 44a



Fig. 44b

SÍMBOLOS DISIDENTES

Fig. 44 (a, b) Los símbolos disidentes operan tensiones en el concepto de maternidad y paternidad. William Blake. De la serie de grabados: Las Puertas del Paraíso, 1793/1818.

a la vez que establece conjuntos de valores en el mundo espiritual: virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc. La organización serial se da: por limitación, por integración de lo discontinuo en la continuidad, por ordenación, gradación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto⁹⁰.

A partir de la serialidad, los símbolos pueden formar composiciones simbólicas que se desarrollan en el tiempo como relatos y en el espacio como imágenes. Todo detalle dentro de la composición, guardará un significado, cumpliendo una función simbólica.

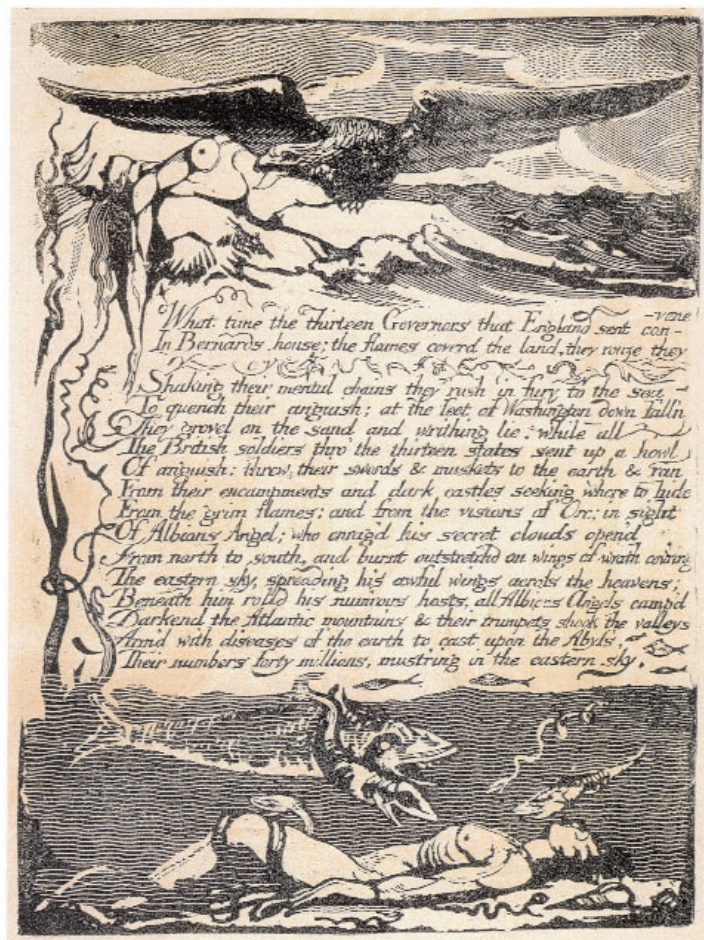


Fig. 45 La serialidad permite, en esta ilustración de Blake, integrar la específica y la profundidad en un conjunto de tensiones simétrico. De la serie de grabados: América, una profecía; 1793, placa 15.

Así, la conexión entre tales elementos, funcionará de cuatro maneras, según Cirlot⁹¹:
a) *modo sucesivo*, colocando un símbolo al lado de otro, sin afectar sus significados, ni creando una relación entre ellos; b) *modo progresivo*, donde no hay alteración de significados, pero son etapas de un proceso; c) *modo compositivo*, los símbolos se modifican por su proximidad, sin mezclarse, produciéndose una complejidad de significados; d) *modo dramático*, los grupos interactúan y se integran todas las posibilidades anteriores.



Fig. 46a



Fig. 46b



Fig. 46c



Fig. 46d

Fig. 46 (a, b, c, d) El modo sucesivo.
De Horus Apollo, *Hieroglyphica*, 1505.

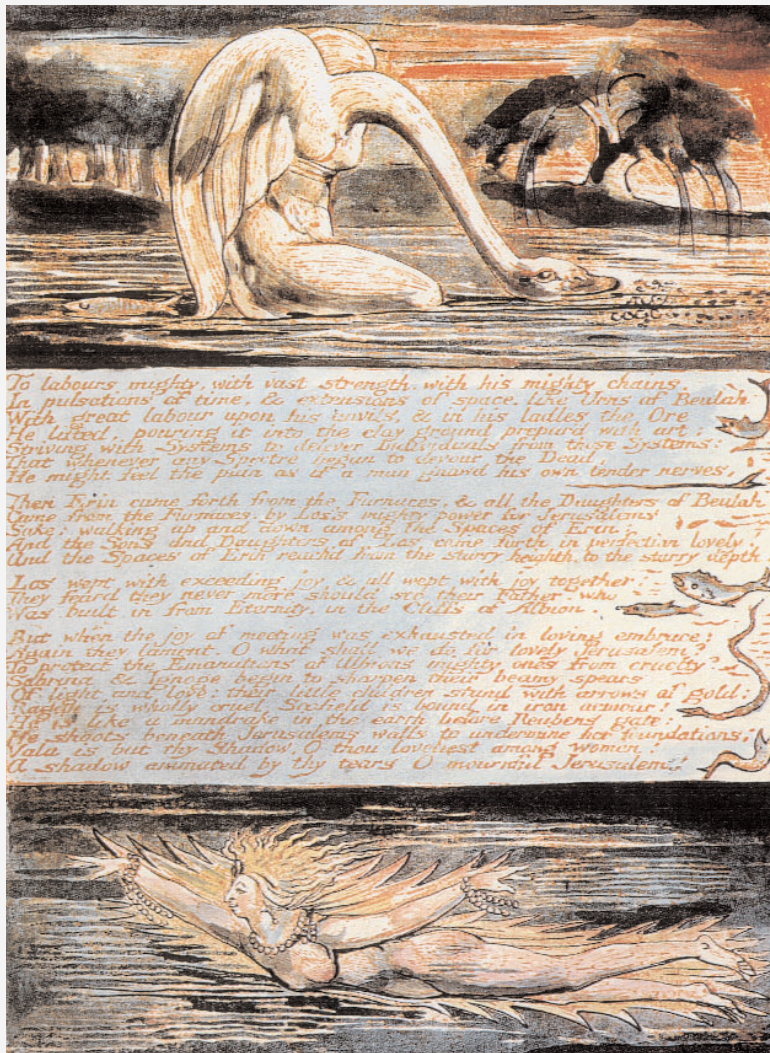


Fig. 47 Modo progresivo. (William Blake. De la serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 11)

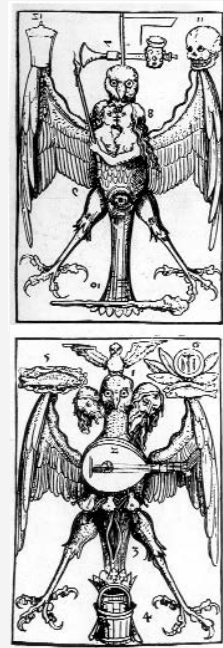


Fig. 49
 Modo dramático.
 (Compoziti i
 mnemotehnice)

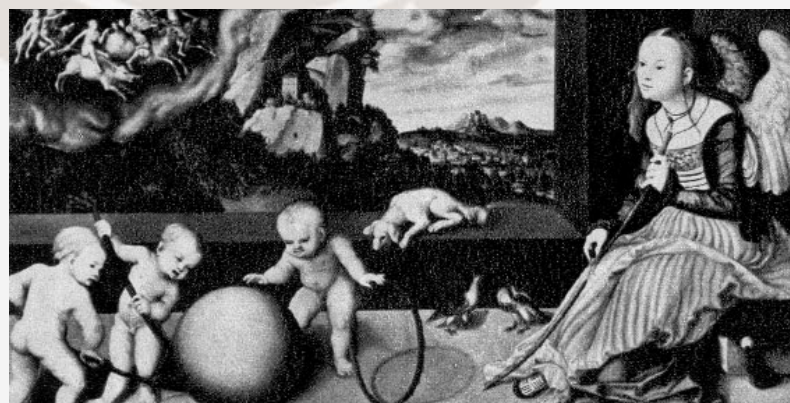


Fig. 48
 Modo compositivo.
 (Lucas Cranach,
 Melancolía,
 1472-1553)

1.2 LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Para definir la relación entre el hombre y sus símbolos, hay que enfocar primero la relación que el ser humano mantiene con su propio inconsciente.

El inconsciente como espacio donde se reúnen los recuerdos, situaciones psíquicas e ideas, donde la ontológico interactúa con lo psicológico, configura patrones para la manera en que las reacciones del hombre frente a la realidad son captadas y organizadas. Del inconsciente germinan los nuevos pensamientos y las ideas creativas, que se encuentran enraizados en la psique subliminal, como en un terreno donde han sido sembradas las vivencias del pasado.

1.2.1 INCONSCIENTE Y CULTURA

Se postula que el inconsciente ha desarrollado, a lo largo de la historia, modelos de pensamiento colectivo, activados por las situaciones que el individuo atraviesa en su vida. Son una especie de “puentes” entre los pensamientos, sentimientos y emociones, depositados en el inconsciente, y la historia propiamente dicha. Son vínculos entre el mundo del instinto y el mundo racional de la conciencia⁹². **Los pensamientos colectivos, al relacionarse con las manifestaciones emotivas, propician el nacimiento de los símbolos.**

Como ya se indicó en el punto anterior, **el símbolo desarrolla la analogía entre el mundo visible y el invisible**; es un planteamiento que viene de las religiones paganas, pasando por la doctrina neoplatónica y llega a las religiones actuales, entre ellas el cristianismo⁹³. Se trata de un patrimonio común de los distintos pensamientos, con raíces en el inconsciente colectivo, que crea una red común, una estructura unitaria entre las diferentes culturas.



Fig. 50a



Fig. 50b

EN LA ANALOGÍA ENTRE EL MUNDO VISIBLE Y EL INVISIBLE

Se basa, por ejemplo, el "poder de predecir el futuro", como tradición tanto en el mundo occidental como oriental.

Fig. 50a Los quirománticos atribuyen un significado adivinatorio especial a cada dedo y línea de la mano.

Fig. 50b En el sur de África se utilizan trozos de hueso con inscripciones mágicas para la adivinación. Cada hueso tiene una cara "positiva" (adornada) y una negativa (lisa). El adivino interpreta la combinación de signos.

Fig. 50c Las antiguas letras germánicas llamadas runas eran poderosos símbolos mágicos. Se utilizaban para la adivinación y para contactar con la sabiduría esotérica (runa significa misterio). Se inscribían en tablas o piedras y se arrojaban sobre un diagrama rúnico especial. La interpretación se realiza a partir del diseño que crean al caer.



Fig. 50c

Para los psicoanalistas, el inconsciente es un producto germinal que marca el cauce universal del acontecer psíquico⁹⁴; tiene una facultad energética, plena, donde el entorno social, las situaciones de la vida individual, modelan de muchas maneras y producen, a través de la metamorfosis, imágenes y actitudes que llevan adelante la voluntad individual y conforman el contenido de la representación⁹⁵. Para los sociólogos, el inconsciente es "siempre vacío"⁹⁶ y se limita a imponer leyes estructurales, mediante una estructuración que no es consciente y que transpone sus formas simples a las imágenes, cargadas de sentido social⁹⁷.

De una manera y otra, tanto para el psicoanálisis como para la sociología, el inconsciente es un espacio de organización, sea que provee imágenes, sea que provee reglas de organización de las imágenes.

Pretender comprender el inconsciente llevaría al estudioso ante la filosofía. Para tal fin, Jung⁹⁸ recomienda revisar la filosofía india, así como el estudio de los místicos cristianos, para evitar la reducción, ya sea al simbolizante explícito, ya sea a las estructuras, y así, más bien, tratar de captar la capacidad creativa, viva, productiva del

simbolismo y su rol para relacionar estructuras y figuras de manera compleja y polisémica. Él ejemplifica con la figura del bosque, presente en sueños y cuentos “como sitio oscuro y opaco, que es como la profundidad del agua y el mar”⁹⁹, un lugar propicio para representar o dejar actuar lo desconocido y lo misterioso. Sería el bosque, para Jung, una clara alegoría del inconsciente. Entre los muchos árboles, que serían como “contenidos vivientes del inconsciente”, hay algunos que sobresalen por su individualidad, que podrían ser considerados como “el sinónimo de la personalidad” del sujeto, representando tipos centrales entre los contenidos del inconsciente, considerados como un “prototipo del yo, símbolo visto en un estado del origen y del fin del proceso de individuación”¹⁰⁰.



*16 I have said to the Worm: Thou
art my mother & my Sister
I abhor thee Worm & yet I love thee*

Fig. 51 En esta ilustración de Blake, la amenaza de lo denso y oscuro del bosque se asocia al híbrido y la metamorfosis, en relación al peligro y a la muerte. De la serie de grabados: Las Puertas del Paraíso, 1793/1818, placa 16.

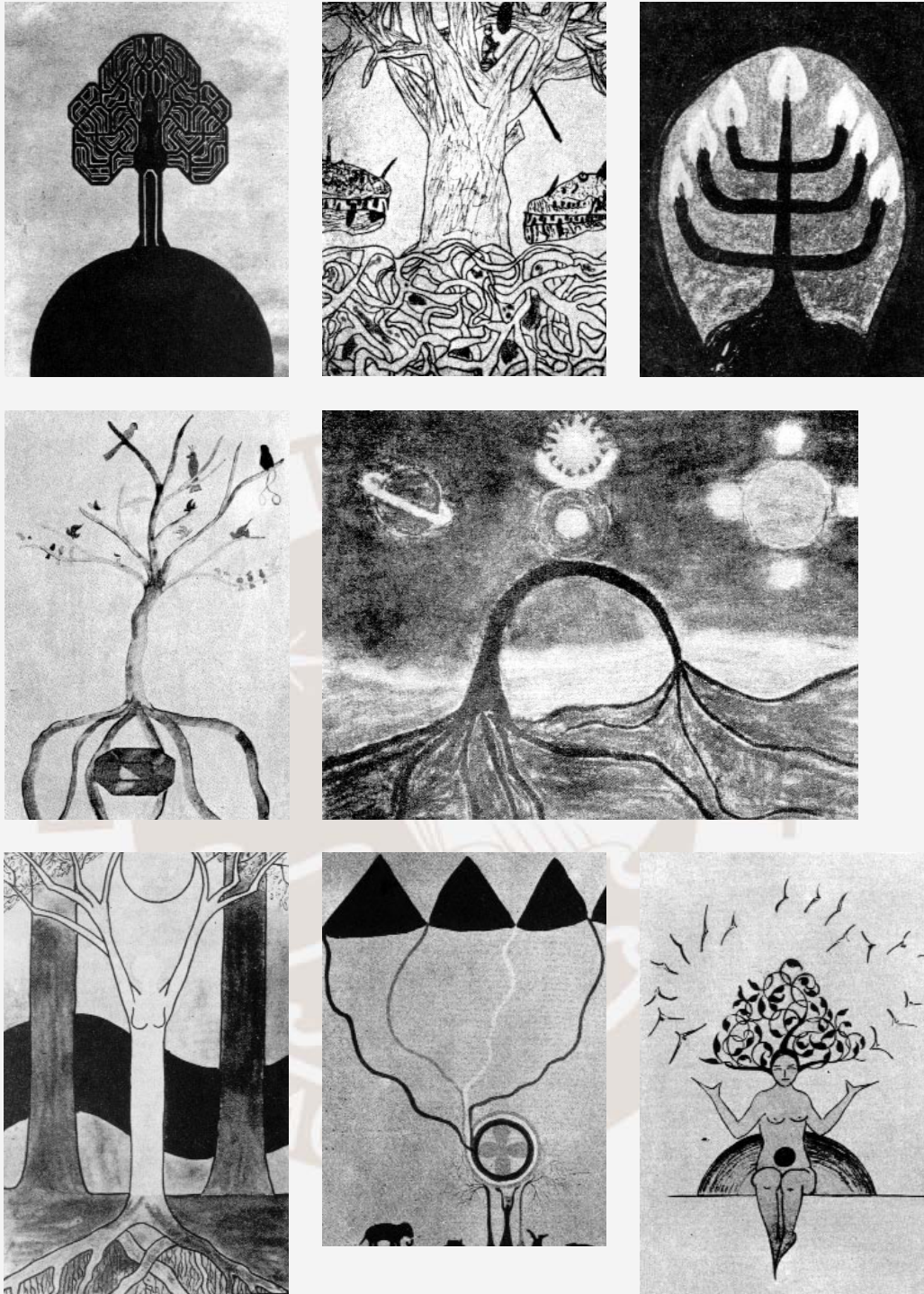


Fig. 52 El inconsciente como espacio de organización. Análisis realizado por Jung a imágenes de algunos pacientes, donde el árbol constituye una representación del proceso de crecimiento del "sí-mismo". Véase Jung, C.G., *Psicología y simbólica del arquetipo*, p. 129.



Fig. 53a Árbol parlante de la leyenda de Alejandro (detalle). *Shāh Nāmē* de Firdusi, comienzos del siglo XIV.



Fig. 53b Hombre árbol



Fig. 53c Árbol parlante. *Maravillas de la Naturaleza*, 1388.

Por otro lado, Durand señala que “la trama del símbolo no se teje en el nivel de la conciencia clara... sino en las complicaciones del inconsciente...”¹⁰¹, por lo cual la figura del árbol puede ser vista como representación —a través de las raíces— del secreto de la personalidad¹⁰²; las raíces penetran “hasta el mundo de lo inanimado, el reino mineral”, en la tierra, es decir en el cuerpo,

precisamente en los elementos químicos. Las raíces tienen que ver con los constituyentes del objetivo del proceso de individuación¹⁰³ y a veces, pueden ser asociadas con otros símbolos anexos, como en el cuento que relata Jung¹⁰⁴, del espíritu que ha sido encerrado en la

botella escondida entre las raíces de un árbol. Se aprecian en este caso dos niveles de lo oculto o del encierro de la esencia del yo, que se identificarían en el cuerpo significado por las raíces¹⁰⁵, interpretación que adquiere sentidos específicos al perfilarse sobre el concepto general cristiano donde el cuerpo es objeto de desprecio por estar bajo la influencia del mal. Por ende, la idea del tesoro y su escondite, asociados al árbol

enraizado en el cuerpo, lleva a un replanteamiento entre la distinción del bien y del mal, a una valoración que se encuentra en el territorio cultural con otros temas como la serpiente en el árbol del paraíso o los árboles “animísticos” de los hechos primitivos (que poseen el carácter de lo animado psíquico, es decir de lo personal), árboles que tiene voz, que pueden dar órdenes a los hombres, etc.¹⁰⁶.

Esta visión del inconsciente nos conduce ante la posibilidad de articular la existencia del inconsciente con la producción consciente del hombre y de la comunidad, viéndose al inconsciente colectivo como una matriz colectiva, de la cual surgen los símbolos.

Siendo por lo tanto **el inconsciente colectivo una matriz de la cual surgen los símbolos**, existe otra dimensión, *cultural y diacrónica*, que tiene ver con la vida de los símbolos. Se trata de una historia cultural de los símbolos, observable desde su primera aparición en el escenario de la cultura a través de las religiones o del arte.

Existen discrepancias en cuanto a una posible fecha inicial. Hay autores que presentan extensas cronologías, que se remontan a los orígenes de la humanidad, mientras que otros, como Krappe¹⁰⁷, señalan que sólo se podría hablar de una producción simbólica, coherente y sistemática, a partir del siglo VII A.C, en Babilonia, cuando surge el estudio científico de los planetas y su identificación con los dioses del panteón babilónico. Los primeros toman como referencia los monumentos de la cultura megalítica tales como “las construcciones ciclópeas, las piedras conmemorativas, las piedras como residencia de las almas, los círculos culturales de piedras, los palafitos, la caza de cabezas, los sacrificios de bueyes, los ornamentos en forma de ojos, los barcos funerarios, las escaleras de los antepasados, los tambores de señales,

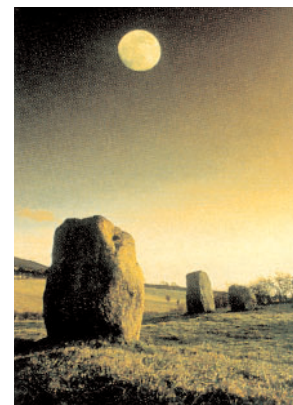


Fig. 54 Menhir

la estaca del sacrificio y los laberintos"¹⁰⁸. Se trataría, en este caso, de elementos muy remotos que se expresaron en formas primarias de vida, que parecen responder a ciertas estructuras o esquemas constantes del inconsciente humano y que remiten a una visión simbólica.

Siguiendo el otro punto de vista, se trata de asignar condiciones específicamente históricas el origen de los símbolos; en este sentido, se trataría de definir **espacios culturales específicos de desarrollo de los símbolos, en tanto que producción simbólica**, pautas referenciales para muchas otras creaciones simbólicas. En esta perspectiva, citemos por ejemplo, el **espacio del Egipto antiguo**, que sistematizó, en su religión y sus jeroglíficos, un conocimiento de doble estructura material y espiritual, donde lo natural y lo cultural presentan múltiples correspondencias. Otros espacios culturales específicos corresponderían a las civilizaciones mesopotámicas que desarrollaron sistemas derivados de este único patrón universal¹⁰⁹; a la Antigüedad grecorromana que estudió profundamente las correspondencias entre los diversos planos de la realidad; a la alquimia como territorio "gremial" que genera símbolos; al cristianismo con toda su historia desde los Padres Latinos, los cuales desarrollaron una tradición simbólica que llegó a su máxima expresión y al mismo tiempo, a su final, en la Edad Media, con consecuencias múltiples en las obras plásticas¹¹⁰. Durante el Renacimiento europeo afloró también una simbolística, pero más individual y profana, ya que para el pensamiento de esa época, el hombre se convierte en el centro del mundo y medida de todas las cosas, dejándose a un lado la supremacía de las cuestiones místicas y religiosas. Asimismo, en el romanticismo alemán, puede apreciarse el gran interés que nació por la vida profunda, los sueños y sus significados y por el inconsciente.

Pero no se trata sólo de espacios culturales definibles en tiempo y ubicación geográfica, se trata también de espacios virtuales, como la tradición del cuento fantástico, un

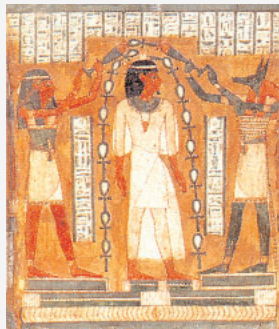


Fig. 55a



Fig. 55b

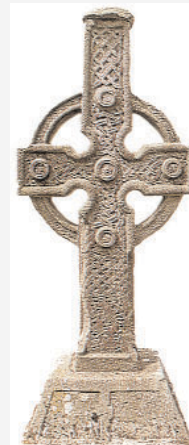


Fig. 55c



Fig. 55d

LA CRUZ DE LA RENOVACIÓN

Fig. 55a El anj, cruz egipcia de la vida, combina un simbolismo solar, fálico y vaginal. Representa la sabiduría y la tradición sagrada adquiridas por medio de la iniciación mágica. La figura central está rodeada por una cadena de anjs. **Fig. 55b** Los griegos veían el lábaro, antiguo talismán sagrado, como una combinación de chi (χ) y rho (ρ), que son las primeras letras de *chreston* ("una buena señal"). Más adelante pasó a representar a Cristo. **Fig. 55c** El anillo en la cruz celta, imagen de los cristianos irlandeses, simbolizaría el sol y la eternidad. **Fig. 55d** La cruz cristiana simboliza la transformación de la humanidad a través de la muerte y la resurrección de Cristo.



Fig. 55e



Fig. 55f

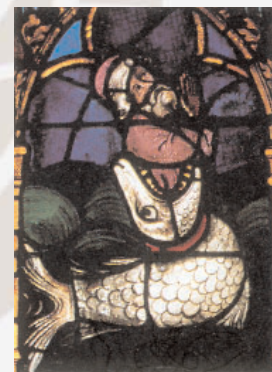


Fig. 55g

EL PEZ DE LA TRANSFIGURACIÓN

Fig. 55e En China, como en tantos otros lugares, el pez representa abundancia y fertilidad. Dos peces junto a una casa simbolizan una unión fructífera y se llevan como amuleto para asegurar la felicidad conyugal. **Fig. 55f** Los tres peces son el símbolo del bautismo cristiano, ya que después de recibir el agua sagrada de la vida, emergen a la gracia de la Trinidad. **Fig. 55g** Los magos medievales interpretaban la historia de Jonás como una metáfora de la transfiguración del espíritu humano. Al huir de Dios, Jonás es consumido por las aguas oscuras del caos (el vientre del "gran pez", no necesariamente una ballena). Tres días más tarde, emerge a la luz, dispuesto a cumplir la voluntad de Dios.

espacio cultural de sentidos simbólicos muy significativo, ya que expresa la interioridad del individuo a la vez que la simbología colectiva ante la diferencia entre las dos realidades puestas en contacto: la realidad del mundo que percibimos y la realidad del mundo del pensamiento, la cual está en nosotros y nos dirige. El cuento fantástico establece una dinámica de interacción entre ambas realidades, donde las cosas se pre-

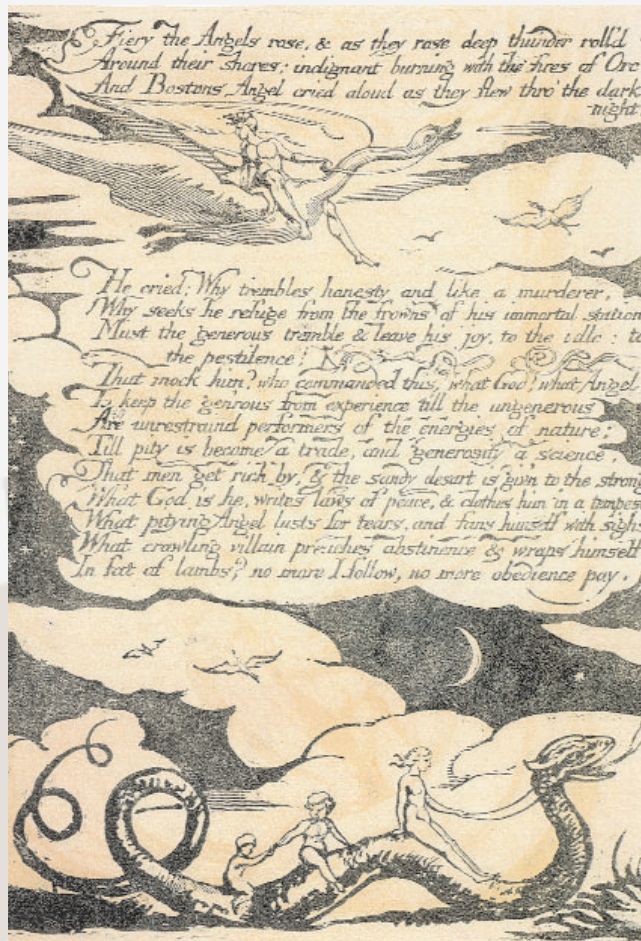


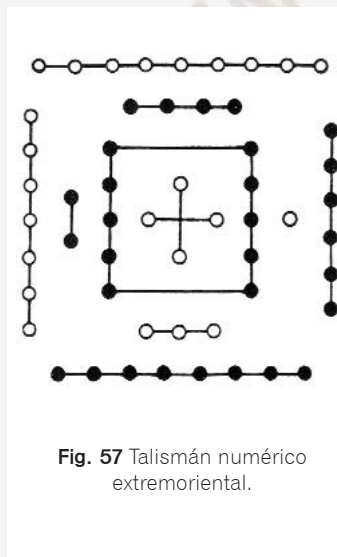
Fig. 56 El arte fantástico de Blake. De la serie de grabados: América, una profecía; 1793, placa 13.

sentan de una manera extraña e inquietante, con la posibilidad de que podrán ser sólo proyecciones de nuestra mente; esto nos remite de manera directa a la doble naturaleza de símbolo, que la literatura fantástica explora de manera ejemplar¹¹¹.

En todos estos casos y espacios de producción simbólica anclados en una cultura —ya sea espacio-temporal, ya sea religiosa, artística o filosófica—, el simbolismo se ha hecho portador de una memoria colectiva, **refiriendo, por un lado, los esquemas y los patrones de pensamiento anclados en el inconsciente colectivo y por otro lado, los datos culturales que alimentan los esquemas primarios de los símbolos.** Este es el

interés que presenta el estudio de los espacios culturales generadores de una visión simbólica determinada.

Para comprender las relaciones entre los dos enfoques y apreciar la dinámica del desarrollo de los patrones de la visión simbólica, hay que dirigirse a las distintas edades de la cultura de la humanidad y observar cómo los símbolos han sido utilizados desde el principio de la historia conocida del ser humano, siendo antecesores del lenguaje escrito, (el cual, dicho sea de paso, nunca ha desplazado a los símbolos) y cómo han servido de medio de comunicación, desempeñando múltiples funciones en la vida del hombre¹¹².



En la imagen, los símbolos se han desarrollado tanto en lo figurativo como en lo abstracto, ya sea de forma individual o a través de sistemas como el alfabeto, lo que conduce a señalar que los primeros códigos simbólicos han sido los números y las letras, los cuales, además de cumplir una función sintetizadora, guardan en sí las huellas del misterio del ser, de lo oculto y lo desconocido, la preocupación humana por la esencia de las cosas, por la proporción, la medida y el ritmo de todo lo creado¹¹³.

Puede ser que en la actualidad, el número o la letra se sientan arbitrarios, pero en su origen conservan un vínculo muy estrecho con la visión simbólica y con el sistema de correspondencias que rige el pensamiento simbólico, como veremos más adelante.

He aquí una breve revisión del fenómeno simbólico en la historia de la cultura. Comenzaremos por postular, junto con otros estudiosos como Dondis, la presencia de informaciones visuales (como las estrellas) que se registraron y conformaron patrones simbólicos, ayudando a las sociedades primitivas a llevar adelante su vida cotidiana, a

TABULA COMBINATORIA

*In qua ex probatissimis Authoribus princepsorum Characterum formae eorum-
que Omnium . qui ab ijs Originem duxerunt successiva temporum propa-
gatione exhibentur ; Ex quibus luculenter deducitur Omnia linguarum Alpha-
beta . novacula in scripturarum literarum vestigia tenere .*

Valor Littera- rum.	Character du- plex mysticus ab Anichis tra- ditus dicitur .	Character uni- plex trans- itus formae Abraham Rabae .	Characterum vete- rum Samaritanorum formae variae ex membris extractae ab ijs Authoribus .	Floribus Character Sa- maritanorum ex Vil- alpando numeralique ex- tractus .	Character Moysae quo Legem in tabu- lis scriptis ex va- riis Rabbinorum mo- numentis depromptus	Charac- ter Sy- riacus	Character veras Be- breae si- ve Assy- rius		
A	N	⌘	F	F	⌘ F F F	X	ι	∩	⌘
B	⌘	⌘	∩	∩		J	∩	∩	∩
C	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
D	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
H	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
V	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Z	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
Ch	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
T	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
I	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
C	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
L	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
M	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
N	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
S	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
Ayn	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
P	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
Is	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
QK	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
R	∩	∩	∩	∩		∩	∩	∩	∩
Sch	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
Th	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩

Fig. 58 Tabla combinatoria.
Athanasius Kircher, *Turris
Babel*, Ámsterdam 1679.

través de la predicción de cambios de estación y la aparición de desastres¹¹⁴. Es una época en que lo simbólico desempeñó una importante función en la vida práctica del ser humano, además de estar presente en el ámbito del pensamiento. Por eso, esta *primera edad del simbolismo*, los animales son tomados como elementos simbólicos, relacionados directamente con las necesidades del hombre, con correspondencias en las señales simbólicas de los tótems¹¹⁵, parte de rituales y representaciones. Con

respecto a la simbólica abstracta, mencionaremos, como ejemplo, las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira y Lascaux. Se ha hablado mucho sobre los seres humanos y animales representados, que son de fácil identificación, pero también se encuentra en esas pinturas un símbolo abstracto: una marca en forma de caja, no precisada aún. Esto indica el ingreso del **símbolo abstracto** desde los inicios de la edad simbólica, a la vez que



Fig. 59 Pintura mural babilónica, detalle de La investidura del rey de Mari, siglo XVIII a. C.

advierte sobre las limitaciones de esta clase de símbolos, cuyos significados, tanto convencionales como añadidos, se conciben de manera arbitraria ya que no mantiene semejanza con alguna forma natural, lo cual hace imposible interpretar el significado de esta marca¹¹⁶. Cabe agregar que esta primera edad basa la transmisión de su visión simbólica en la existencia de los rituales (que incluyen indicaciones, gestos y convenciones visuales), los cuales se convierten en modelos de acción que transportan mensajes de vital importancia para los seres humanos¹¹⁷.

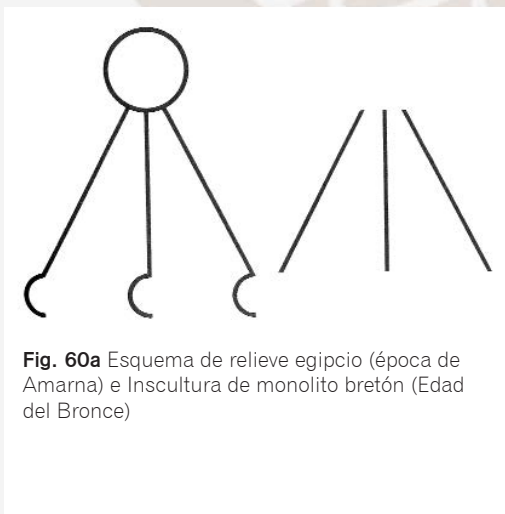


Fig. 60a Esquema de relieve egipcio (época de Amarna) e Insultura de monolito bretón (Edad del Bronce)

En una *segunda edad de lo simbólico*, es preciso enfocar la construcción de los edificios, la cual ha tenido siempre un doble rol: utilidad y comunicación. Los recintos, desde la primera edad, remitieron a una concepción integradora de lo humano con lo cósmico. **Es factible**

observar en lo siguiente el desarrollo del pensamiento humano por medio de la arquitectura, analizando en sus formas cómo se manifiesta la relación de la vida del hombre y del cosmos, mediante la búsqueda del orden, del equilibrio, a la vez cómo se expresan sentimientos diversos, visibles en la escala y el grado de decoración de las edificaciones. Volviendo a la

segunda edad de lo simbólico y si vemos brevemente la comparación entre la arquitectura griega y romana, por un lado, y la arquitectura de las catedrales góticas, por el otro, se muestra que la arquitectura clásica condiciona implícita y explícitamente mi propuesta a la idea del ingreso del hombre en el orden cósmico, a través de la comprensión, del dominio del conocimiento, a lo que corresponde un sentimiento de engrandecimiento del ser humano. Por el contrario, la iglesia gótica sugiere una tensión entre la tierra

y el cielo, fijando el interés en el cielo, expresada simbólicamente en los altísimos arcos, las imponentes dimensiones y bóvedas de pronunciada verticalidad que empequeñecen al hombre y crean al mismo tiempo una sensación de elevación. De esa manera se consigue un fuerte efecto psicológico y se proclama la visión del mundo a través de proporciones y reglas simbólicas de construcción¹¹⁸.

Resulta patente que en *la segunda etapa de lo simbólico*, equivalente a la época de la Antigüedad, la simbólica nutre la visión fundadora del mundo a través

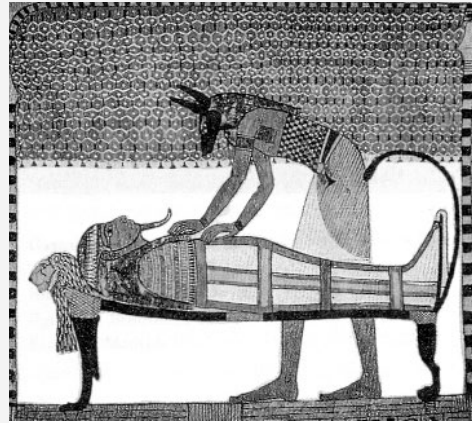


Fig. 60b Representación de Anubis y una momia sobre papiro.



Fig. 61 Estela de Ur, Nammu (2100 a. C)

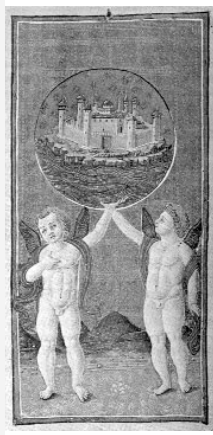


Fig. 62 "El Mundo".
Vigésimo primer arcano
del Tarot de Visconti.

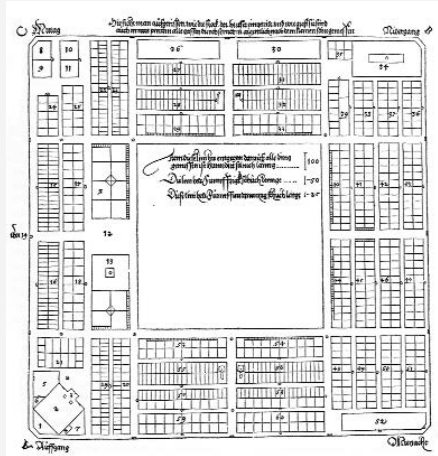


Fig. 63 Ciudad ideal: distribución de las
viviendas y de las actividades. Alberto
Durer, Etliche Unterricht (1527).



Fig. 64 Francesco Coloma.
Hypnerotomachia Poliphili,
Venecia 1499.

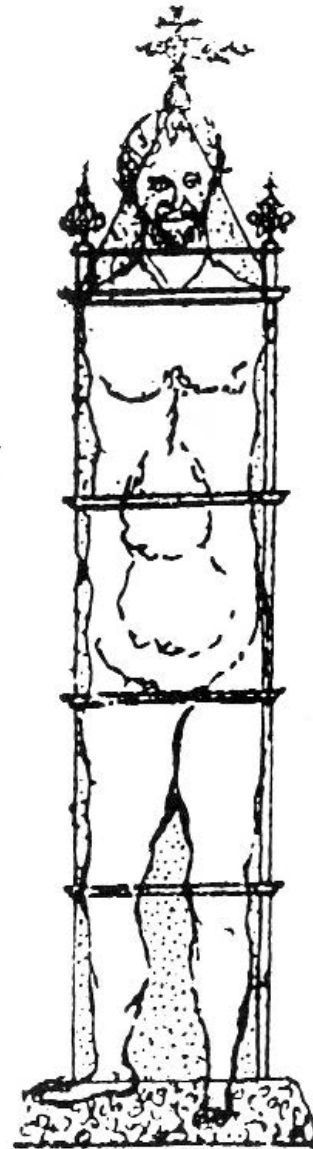


Fig. 65 Alzado de una torre.
Simón García, Compendio
de Architectura, 1681.

de una construcción humana, armonizadora e integradora, diferente de *la tercera edad*, la Edad Media, en la cual los símbolos incrementan su capacidad de velar, ocultar o advertir sobre secretos. La heráldica, por su parte, pone en evidencia el doble papel de los símbolos, de ocultamiento y revelación a la vez, al igual que refuerza la necesidad de

identificación (de pertenencia a una familia o a alguna alianza política), de status social y de reconocimiento de la imagen individual¹¹⁹. Por lo general, en la época medieval los símbolos llegan a representar límites del ser humano, con efectos directos sobre la concepción de la estructura del mundo.

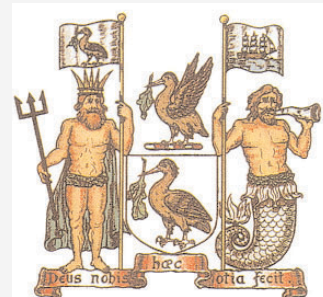


Fig. 66a Escudo de armas de Enrique VIII.

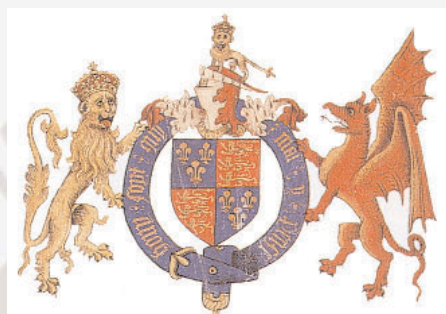


Fig. 66b Escudo de armas de la familia Swinton han evolucionado desde el siglo XII.



Fig. 66c Escudo de armas de la ciudad de Liverpool.

Es muy significativa en esta *tercera edad de lo simbólico* la acción del cristianismo, que da un lugar importante a la expresión simbólica a la vez que plantea principalmente su valor de "misterio". Así, por ejemplo, el cordero y el león representan cualidades opuestas de la personalidad de Cristo; por otro lado, el carácter figurativo de estos símbolos recuerda aún el enfoque de la mentalidad primitiva. En lo abstracto, la cruz, como estructura portadora de energías, se junta con la historia de Cristo para recordar su crucifixión y por ende, su sacrificio. Otros símbolos como el diablo, el pez (símbolo de Jesucristo), recontextualizan elementos previos, y son base de creaciones posteriores. Gracias al rol que tiene el simbolismo visual en el cristianismo, se crearon iconos que representan a la Sagrada Familia, a los santos y figuras bíblicas, que se integran a la



Fig. 67a



Fig. 67b

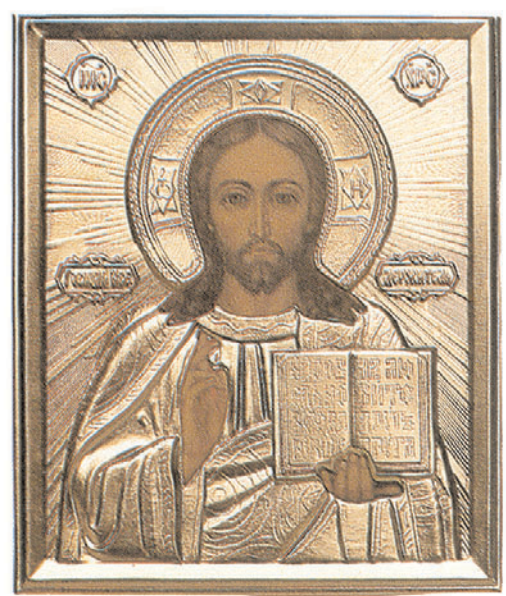


Fig. 67c Este moderno icono ruso muestra la forma de la bendición de Cristo de la iglesia oriental.



Fig. 67d El crucifijo es el símbolo más importante del cristianismo. Es un recordatorio de que aunque Jesús murió en la cruz, triunfó sobre la muerte.

SÍMBOLOS CRISTIANOS

Fig. 67a El pez es símbolo de Cristo, porque las primeras letras de la palabra Jesucristo, Hijo de Dios, el Salvador, forman la palabra griega *ichtus* o pez. La imagen de tres peces entrelazados representa la Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. **Fig. 67b** El cordero sacrificado es otro símbolo de Cristo, conocido como "Cordero de Dios". En este detalle de báculo (cayado del obispo), el cordero representa la salvación del fiel creyente.

tradición del culto e hicieron interactuar lo histórico-cultural con lo religioso propiamente dicho. La creación de iconos –cuestionada por los emperadores iconoclastas debido a su carácter figurativo– constituye una especie de crónica del sincretismo de lo sagrado y lo profano, y de la diversidad a través de un patrón simbólico único y abierto a la vez¹²⁰. Es muy interesante observar este sincretismo en América Latina, donde se registra el encuentro del arte cristiano con la nueva realidad local. Apreciamos así en el arte colonial latinoamericano un desarrollo simbólico que se alimenta de culturas diferentes y que lleva a una sugestiva interpretación sobre lo universal y lo particular.



Fig. 68b Anónimo cuzqueño. San Martín de Tours. Un ejemplo de las diversas representaciones de santos en la pintura cuzqueña.



Fig. 68a Anónimo cuzqueño, s. XVIII. Virgen de la Merced, la Peregrina. Especie de "madona", a la vez que es una perfecta personificación de una dama de la época. La iconografía proviene de la Virgen de la orden mercedaria en Quito.

Fig. 68c Anónimo cuzqueño. Virgen del Rosario de Pomata con Santo Domingo y Santa Rosa de Lima. Con esta imagen se crea el conocido tipo iconográfico de la Virgen con el Niño o "Mamacha".



Después del desarrollo medieval de la simbolística, pasando por el arte románico y el arte gótico, la gloria de Dios es desplazada poco a poco por el sentir humano y los iconos pierden su sentido sagrado; el Renacimiento marca una *cuarta edad de lo simbólico* y ofrece una nueva lectura de la “curiosidad faústica”¹²¹ que el cristianismo había desarrollado a su manera. En esta edad, el Renacimiento plantea grandiosas alegorías,

capaces de integrar el pensamiento científico naciente con el pensamiento cristiano, mostrando sobretodo la posición del hombre en el mundo mediante temas como el nacimiento, la muerte, la fe, el conocimiento. A partir del Renacimiento, empiezan a disminuir las manifestaciones de lo simbólico (con rebrotes a finales del siglo



Fig. 69 Los Embajadores, 1533, Hans Holbein el Joven.

XVIII y en el XIX): la simbolística comienza a cumplir con funciones precisas en esta época, al ser utilizada mediante formas abstractas en la comunicación científica y corporativa. La dimensión arquetipal se “refugia” en la simbolística de la creación artística, siendo en estos dos últimos siglos donde se manifiesta con más fuerza.

En la creación, el símbolo expresa el mundo en un modo “no discursivo”, juntando las cosas sensibles y transitorias (que se derivan en formas formadas) con la realidad no sensible y metafísica del pensamiento (que actúa como forma formante)¹²². En este



Fig. 70a Albinus,
Musculorum Tabula,
1747, plansa IV.

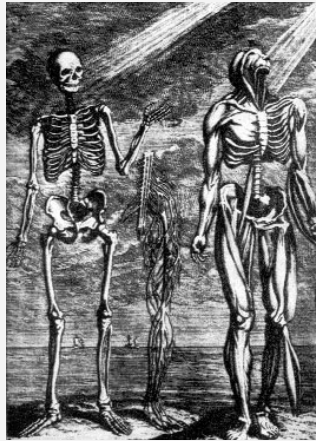


Fig. 70b J. Scheuchzer,
Physica sacra, 1723.



Fig. 70c Pietro Berretini,
Tabulae Anatomicae, 1741.

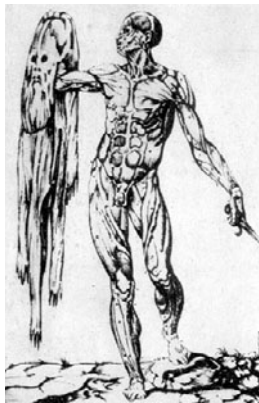


Fig. 70d J. Valverde,
1566, *Jupuit aratindu-si
bielea jupuita*.

sentido, podemos interpretar las corrientes del Romanticismo o del Simbolismo, y reconocer el valor del psicoanálisis y de la antropología social en el redescubrimiento del rol de los símbolos, de la imaginación simbólica, los sueños y las culturas primitivas. Cabe agregar que, en la actualidad, la antropología, la psicología y etnología están proyectando sus esquemas de análisis hacia la realidad en la cual vivimos, para evaluar la función de las imágenes simbólicas en la vida mental donde se generan permanentemente a partir del intento de adaptación del individuo o la comunidad y la sociedad¹²³.

Hoy en día, observamos que la producción de símbolos se registra en muchos campos: desde la creación artística hasta la comunicación comercial y política. Vale resaltar la importancia que adquieren los símbolos comunitarios como las banderas, por ejemplo, que almacenan en su estructura no sólo referencias históricas, sino

también recursos simbólicos con una importante fuerza emocional. El impacto emotivo que tiene el individuo con su bandera se logra a través del proceso interior de la percepción humana, de un conjunto de tensiones, formas y colores que plantean fundamentalmente equilibrio y vigor. La comunicadora Donis Dondis, al analizar estrategias de diseño en las banderas, cita por ejemplo, a la bandera francesa, la cual abandona toda referencia direccional, excepto por la vertical en sus tres paneles que no son proporcionales, ni iguales: el azul ocupa el 30 por ciento del campo, el blanco, el 23 por ciento y el rojo, el 37 por ciento. Esta distribución crea un efecto subconsciente que resulta perturbador para el observador, pues tal sutil modificación preocupa y da qué pensar¹²⁴.



Fig. 71 Banderas.
De arriba a abajo: Francia, Malawi y Corea del Sur.

Hay otros símbolos universales como la Cruz Roja Internacional, que puede ser evaluada desde la perspectiva del uso de la cruz o del color. Por otra parte, se encuentran los símbolos corporativos que funcionan como marcas identificativas de empresas, asociaciones y las señales de tránsito, que informan de una manera concisa y clara. Ambos casos funcionales responden a determinadas necesidades de comunicación¹²⁵.



Fig. 72a
Señales de tránsito y preventivas.

Ubicado el simbolismo en este amplio contexto de la representación y expresión actuales, hemos visto cómo hace referencia a realidades de diversa



Fig. 72b Señales internacionales para el cuidado de la ropa.

índole a través de una condensación visual. Ello no significa una disminución del rol del símbolo, aunque se le haya desplazado hacia pautas funcionales de la vida concreta en vez de seguir pautas de integración en el universo; aunque a través de una funcionalidad diferente, podemos seguir observando la vigencia del enfoque integrador de los símbolos y los arquetipos.



Fig. 72c Ejemplos de señalética.

Teniendo en claro que **en el pensamiento colectivo los patrones de pensamiento y la tradición transmitida son elementos constitutivos de la visión simbólica**, es el momento de dirigirnos hacia los diferentes campos de estudio de la producción simbólica. Un primer campo es aquél de la “mentalidad primitiva”, ya que muchos de los patrones a los cuales hemos aludido se ubican por primera vez en este campo, en el cual el inconsciente ha desarrollado arquetipos, formas de pensamiento caracterizadas por tendencias instintivas.

1.2.2 LOS ARQUETIPOS Y LA MENTALIDAD MÍTICA

En el estudio de la mentalidad primitiva, un primer elemento a destacar sería el vínculo entre los instintos y los arquetipos. Consideramos, siguiendo a Jung, que los instintos son necesidades psicológicas percibidas por los sentidos, que se manifiestan también en fantasías y se presentan por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones que adquieren una consistencia de contenido-forma se llaman **arquetipos**¹²⁶. Su origen es difícil de precisar: han sido rastreados en varias épocas y se dan en cualquier parte del mundo, por lo que es complicado afirmar que el fenómeno de la transmisión podría aclarar la recurrencia de los mismos arquetipos en tiempos y espacios diferentes. El arquetipo tiene entonces, una **universalidad** que no necesariamente se puede explicar por razones históricas, y a su vez plantea la hipótesis de que lo simbólico sea independiente de lo histórico y de que, al tener la virtud de arraigar lo histórico en lo real¹²⁷, pueda serle anterior.

Podemos agregar, con respecto a los arquetipos, **que son imágenes y emociones de manera simultánea** y que, pese a su carácter universal, no son modelos estáticos, sino que, según Jung¹²⁸, **son factores dinámicos manifestados en impulsos formales y espontáneos**, que al igual que los sueños, visiones o pensamientos, pueden resultar repetitivos y no tienen una causa clara o explicable. Se resalta como especialmente significativa la producción de arquetipos por parte de los niños, quienes no tuvieron acceso directo a una tradición: en este caso, **el vínculo entre instinto y arquetipo es evidente**.

Para muchos estudiosos, los símbolos nacen de los arquetipos o incluso, se identifican con ellos; para otros, el arquetipo se centra en un aspecto mítico y simbólico. Hay incluso quienes sostienen que un sistema escueto de los símbolos podría existir sin la conciencia humana, pues se funda en el orden cósmico y en el "ritmo común"

de la existencia, reflejando en este caso un posible modelo fundamental y originario del universo¹²⁹.

Para Jung¹³⁰ las ideas arquetípicas pertenecen a los cimientos indestructibles del espíritu humano y las considera como hechos psicológicos que han existido siempre y en todas partes y que insertan al ser humano en el mundo. El instinto juega un papel importante al generar respuestas a una situación concreta del hombre. Por ejemplo: en el régimen diurno de los símbolos, el reflejo postural y el sostenimiento del cuerpo en los dos pies (bipedestación) en el *homo erectus* se nutre de la experiencia básica del niño que revela el mundo arquetípico del arriba y abajo, coincidente con el bien y el mal respectivamente¹³¹.

A partir de su implicación psicológica, los arquetipos pueden vincularse a imágenes que unidas a varios esquemas, se traducen en **símbolos culturales**¹³². Sin embargo, detrás de esta variedad se encontrarían los mismos “instintos mentales que unen lo imaginario con los procesos racionales”¹³³ como lo señala Durand, permitiendo establecer comparaciones entre los mitos, los cuentos y los sueños.

Si intentamos enfocar esta relación natural entre el imaginario y la razón, en una especie de transformación y recreación eterna del pensamiento para adaptarse a la realidad y luego implementarse en ella¹³⁴, podríamos identificar ciertas imágenes originales que, en forma preconsciente, existirían, según Jung, “en la disposición de la psique humana, de manera universal”¹³⁵. Es por eso que se pueden encontrar motivos comunes de diferentes expresiones simbólicas culturales de la humanidad, tales como el motivo “espíritu”. En muchos casos éste es representado simbólicamente por la figura de un anciano; otras veces se representa a través de duendes o animales que hablan y tienen entendimiento; incluso mediante un niño o un jovencito¹³⁶. No obstante, entre las posibilidades de representación del espíritu a ambos extremos de

la vida del hombre, como niño y como anciano, es la figura del **anciano** la que ocupa un lugar privilegiado para brindar opinión y consejo. El arquetipo del espíritu ayuda al héroe, en los cuentos, a atravesar situaciones difíciles y embarazosas. El anciano resulta ser un guía hacia el conocimiento de sí mismo que provee fuerzas morales al héroe, y hasta los medios mágicos necesarios, entendidos como la fuerza inesperada e inverosímil que conduce al éxito, expresando sólo lo que el héroe pudo haber pensado. Por todo lo dicho, el carácter espiritual del anciano está definido para representar sabiduría, conocimiento, reflexión, astucia, discreción, intuición, y portar cualidades de benevolencia y caridad¹³⁷.

El anciano aparece también en los sueños y en la tradición mágica¹³⁸, a veces como enano, representando las mismas cualidades morales que en los cuentos. Jung sostiene que la figura del anciano podría mantener un vínculo con la divinidad. Con respecto a la tradición mágica y fantástica, el anciano puede adquirir un carácter élfico como en la



Fig. 73b William Blake. De la serie de grabados: Las Puertas del Paraíso, 1793/1818.



Fig. 73a El emperador, cuarto arcano del Tarot. (Tarot de Visconti)

figura de Merlín, que aparece obrando tanto el bien como el mal. Siguiendo en ese sentido, el **anciano** también posee un aspecto maligno, comparable con el hombre médico primitivo que ayudaba a la curación y era a su vez, el preparador del veneno¹³⁹. El **anciano** proyecta entonces una tendencia ambivalente.

En este ejemplo, el motivo del espíritu como forma arquetípica en imágenes plásticas, cuentos y sueños, optó

por una imagen que provoca **una expansión de la conciencia**, la cual comienza originalmente en el terreno inconsciente y se transforma en dominante del acto de voluntad¹⁴⁰.

He aquí, cómo se relaciona el instinto con el arquetipo a través de un complejo proceso psicológico, que sintetiza contenidos y funciones en el ser humano.

Hay varios aspectos en los arquetipos que hay que analizar. En primer lugar, su carácter de **parábola sintética**, cuyo significado es parcialmente accesible y cuya identidad profunda abarca más que el pensamiento del individuo¹⁴¹. En segundo lugar, su predominante **carácter analógico** que se transforma en la conciencia arcaica en verdadera fuente de símbolos¹⁴². La asociación de imágenes y emociones se basa, a menudo, en la realidad del ritmo. Finalmente, los arquetipos poseen la **capacidad de crear mitos, religiones y filosofías** que influyen en naciones enteras¹⁴³.

El vínculo entre arquetipos y símbolos ha sido puesto de manifiesto de manera ejemplar en la creación de mitos, donde genera un dramatismo, una plasticidad y un vigor que traspasa la ficción, convirtiéndose en el lazo más auténtico entre la psique y la representación del mundo. Es así como este vínculo marca su presencia en el inconsciente colectivo, como una "predisposición innata a la formación de representaciones paralelas"¹⁴⁴, donde los arquetipos son estructuras emergentes que sirven como "pautas de comportamiento" para la existencia humana¹⁴⁵, alimentándose a la vez de lo que Freud o Jung han denominado "fantasías primitivas", para producir un sinnúmero de leyendas relacionadas con la racionalización del proceso existencial y las pruebas a las cuales éste se enfrenta.

La mentalidad primitiva, los arquetipos y los símbolos que le corresponden, configuran por tanto, para el estudioso, un primer espacio de investigación. Normalmente son los antropólogos los que han investigado la mentalidad primitiva como "ideación colectiva"¹⁴⁶; lo han hecho también los filósofos de las religiones, o

aquéllos que han visto la vida de la comunidad como un todo psicológico, deudor a ciertos modelos reconocibles de orden¹⁴⁷.

A raíz de estas investigaciones, se caracterizó la mentalidad primitiva a partir de una interpretación fundamental: el hombre primitivo reconocía una voluntad en todas las cosas, es decir, consideraba la idea de un ser omnipotente, inagotable, informal y no particularizado, percepción que sigue funcionando en la doctrina cristiana o hindú¹⁴⁸, generando el sentimiento de la “participación mística”¹⁴⁹, Coomaraswamy señalaba: “una cosa no es sólo lo que ella es visiblemente, sino también lo que ella representa”¹⁵⁰ y cada elemento es el fragmento de una unidad y por lo tanto la unidad misma. **Los símbolos, en este enfoque, serían manifestaciones efectivas de esta realidad única en que todas las cosas no sólo se relacionan, sino también, son una y otra cosa al mismo tiempo, son simultáneas.**



Fig. 74a El caduceo, formado por dos serpientes enroscadas a una vara central rematada por unas alas, es la varita del dios Mercurio.

diferencia entre la belleza artística en la tierra y la Belleza absoluta cósmica¹⁵¹.

La idea de la “participación mística” continúa en la doctrina cristiana (en la Última Cena, Jesús dijo “Esto es mi cuerpo”, donde el cuerpo y el pan eran materialmente

Algunas percepciones de la mentalidad primitiva se mantienen en la Antigüedad grecorromana, aunque aparece justo, en esta etapa cultural de la humanidad, el sentimiento de dualidad, de separación y ruptura, como se aprecia desde Platón, quien trata la participación en la Belleza absoluta, pero también de la



Fig. 74b Caduceo. Marca del impresor Froben, 1515.

y manifiestamente distintos, pero los discípulos no compartieron “sólo pan”)¹⁵² y plantea ante la simbolística un concepto importante: **el símbolo tiene una participación “mística” con su referente que tiende hacia la identificación entre el símbolo y la representación que él refiere.** Eso hace que **el símbolo sea un vehículo de sentidos complejos**, plenarios y evite la simplificación del signo, asociación relativamente



Fig. 75a Bautismo. Xilografía del siglo XV.



Fig. 75b Perceval, Galahad y Bors ante el Graal. Gauthier Moap, *Messire Lancelot du Lac*, siglo XV.

rígida de forma-contenido, adquiriendo al mismo tiempo la fuerza de remitir a una realidad única o una realidad última. El símbolo desarrolla de este modo rasgos que recuerdan lo que para el primitivo eran los actos elementales, los ritos que ayudaban al

hombre a insertarse en lo óntico, liberándose de los automatismos del devenir¹⁵³. El símbolo consigue, entonces, **recuperar la unidad inicial mediante una especie de iniciación o viaje a las raíces de la existencia.**

Esta función relaciona fuertemente la “mentalidad primitiva” con la producción simbólica de todos los tiempos; para profundizar en sus aspectos, hay que estudiar los mitos, por un lado, y el arte primitivo, por otro, como niveles de identificación y análisis privilegiado de la generación de símbolos.

El verdadero estatuto gnoseológico del mito es expresado en palabras de Coomaraswamy: “El mito encarna la más alta aproximación a la verdad absoluta que pueda traducirse en palabras”¹⁵⁴.

Los mitos que se han presentado en el mundo tienen similitudes y resultados predecibles. A pesar de ir más allá de lo obvio y de explicar lo inexplicable, su vigencia se debe a que cuentan **situaciones básicas y humanas comunes a todas las culturas, representadas en imágenes que alientan la percepción del entorno y el entendimiento de las relaciones humanas.** Para comprender esto, se puede observar la mitología griega, la cual tipifica los mitos que tienden a dotar al individuo de forma simbólica. Es clara aquí la asociación de ciertas características y objetos a las figuras míticas que conllevan a la idea de poder. Por ejemplo, las alas en los talones de Hermes que destacan su papel de mensajero de los dioses,

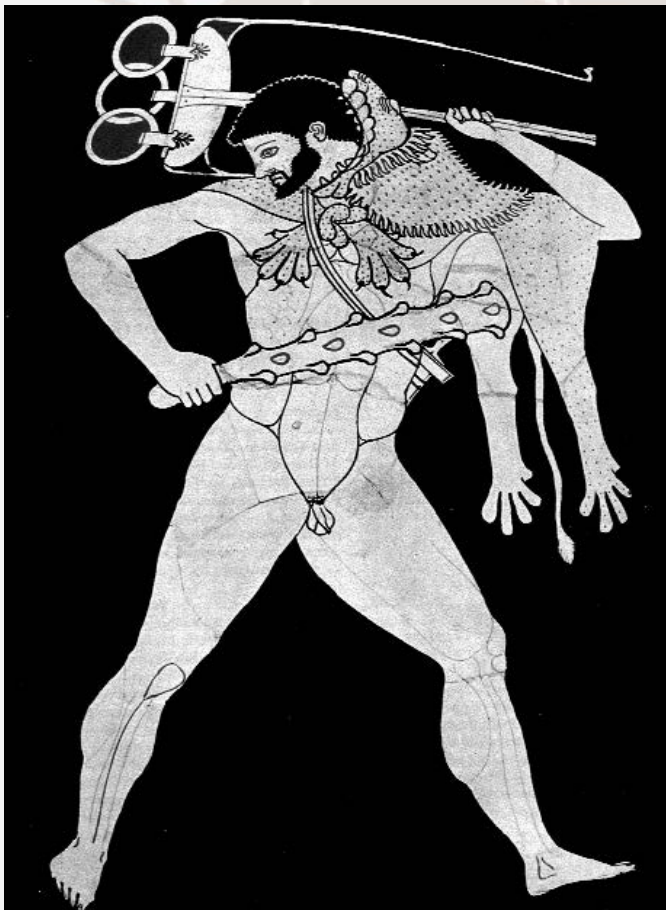


Fig. 76a Vasija ática de estilo dórico, siglo V a.C.

Fig. 76b Hércules (Detalle de un ánfora del siglo V a. C.) Es el héroe que se transformó en símbolo de la deliberación individual, de la búsqueda de la inmortalidad, a través de la expiación del error y del mal por medio del sufrimiento y del "esfuerzo heroico". Sus atributos son la maza (símbolo de aplastamiento, de aniquilación, no sólo de victoria) y la piel de león de Nemea (símbolo solar). Durante la Baja Antigüedad y la Edad Media, los alquimistas interpretaron el mito de Hércules como figuración del combate espiritual que lleva a la inmortalidad.

la lira de Apolo que simboliza sus talentos poéticos y místicos, el casco y la lanza de Atenea que enfatiza su sabiduría de guerrero prudente, la cornucopia de Deméter que la identifica como diosa de la agricultura¹⁵⁵.

Si nos fijamos en las estructuras de los mitos, observaremos que están regidos por imágenes, ya sea de forma verbal o icónica: las montañas, los árboles y las frutas, el sol, son figuras que representan el hábitat de los dioses, el origen de la vida y del conocimiento, el poder sobre la vida, respectivamente. Al prolongarse los mitos, a través de los rituales, y luego diacrónicamente hablando, en leyendas y cuentos populares, los símbolos visuales continúan explicando la relación del individuo con el mundo e influyen posteriormente en su comportamiento y sus costumbres. En la literatura, por ejemplo, la tragedia griega captó en su creación la herencia de la concepción e interpretación mítica del mundo¹⁵⁶.

Los investigadores han hecho estudios sobre las funciones de los mitos y probablemente, es allí donde la corriente del estructuralismo, mediante una visión operativa, ha definido relaciones significativas dentro del conjunto simbólico de los mitos. Se vislumbra así, una combinatoria estructural de unidades de sentido o semantemas, que dan lugar al mitema considerada como la gran unidad constitutiva del mito¹⁵⁷.

En este sentido, se puede apreciar un sistema desarrollado por la antropología estructural para la interpretación de los mitos, donde primeramente se destacan los **motivos redundantes**, obsesivos, que constituyen las sincronicidades míticas de una obra; luego se hace un **mapa de las estructuras del imaginario** que la obra va resaltando, para definir así los **mitemas latentes**. Enseguida, se observan las **combinatorias de situaciones** de los personajes y los demás elementos de la obra, para terminar con una **estructuración** de los mitemas que conformarían el mito y que pueden ser rastreados en otras creaciones míticas paralelas¹⁵⁸.

Otro enfoque sería aquél que distingue, en todo relato y creación humana, componentes de la *percepción mítica del mundo* relacionados con la *teoría de las formas*. De esta manera, la imagen mítica no es considerada como un elemento estructural que ocupa su lugar en un sistema de funciones, sino como una "peripecia del espíritu"¹⁵⁹ según Cassirer, la cual, mediante una forma estable, sigue enriqueciéndose y adaptándose a través de nuevos contenidos a nuevas situaciones existenciales¹⁶⁰.

En la sociedad moderna, los mitos no han cesado de actuar, con una mayor intervención de la tecnología y lo científico¹⁶¹. A este respecto, existe un mito del progreso, que pretende integrar al ser humano a la naturaleza como ordenador, de la mano con el poder. Por otro lado, la modernidad ha desacralizado y desmitificado la realidad; por ende, la visión que consideraba a la imagen mítica como una peripecia del espíritu ha cedido lugar ante una visión sistémica, con la correspondiente pérdida en las creencias e ideas-fuerza que se fundamentan en los mitos¹⁶². Sin embargo, en la creación visual y literaria, la visión de la peripecia del espíritu persiste gracias a la

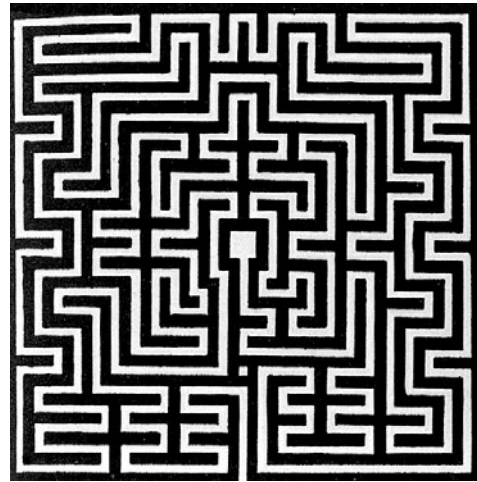


Fig. 77a Laberinto. Dibujo del pavimento de la antigua abadía de San Bertín, en St. Omer, según el dibujo de E. Wallet, 1834.

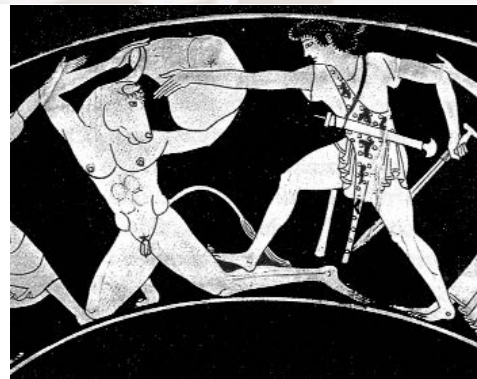


Fig. 77b El minotauro. Detalle de un vaso ático, ca. 510.

resistencia de elementos de la **simbolística del devenir** a través de figuras visuales como, por ejemplo, la rueda, la esfera, el tejido, la svástica, la pelota, los chacras, la cruz, el árbol, la vegetación; a través del lenguaje musical, con la armonía, el fraseo musical, la sonata, la sinfonía; a través de los sonidos, tam-

bores, zapateados, castañuelas, claqué, baterías, etc. Se trata de **formas rítmicas** que domestican el tiempo y constituyen

el *mito del eterno retorno*, que nos hace vivir los acontecimientos originales y nos alimentan de su propia energía¹⁶³.

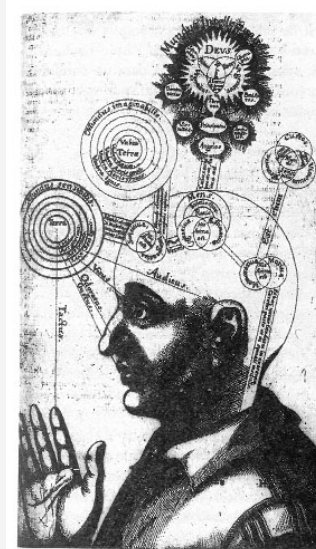


Fig. 78a Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia II, I*, Oppenheim 1619.

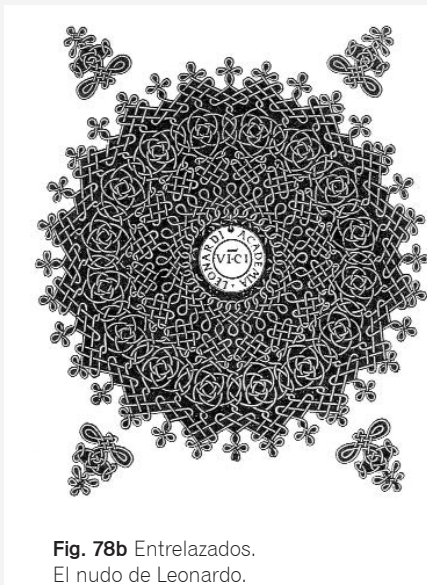


Fig. 78b Entrelazados. El nudo de Leonardo. Escuela de Leonardo da Vinci, ca. 1510.

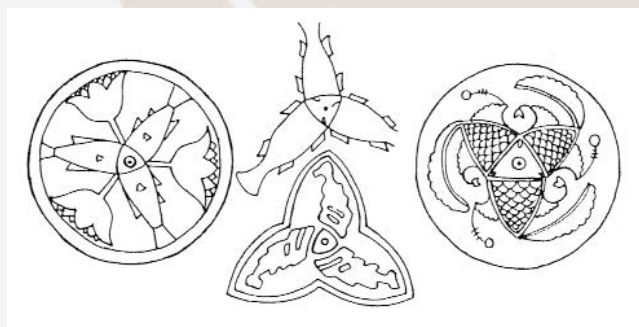


Fig. 78c Peces con cabezas comunes. *Izq.* Cerámica egipcia, XVIII^a-XIX^a dinastías. *Centro.* Dibujo de Villard de Honnecourt, hacia 1235 (arriba), Pavimento de Hérivaux, siglo XIII (abajo). *Der.* Cerámica arabizante de Paterna, siglos XIII-XIV.

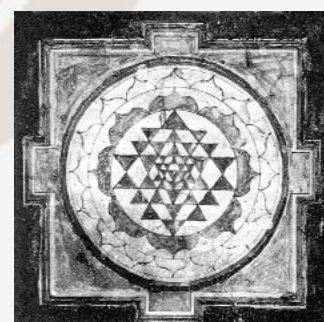


Fig. 78d El *Shri-Yantra* es un mandala hindú, cuyo centro no se representa pues ha de ser adivinado y situado mediante la concentración. Rajasthan, ca. 1700.

Este enfoque se encuentra sustentado por las tesis de Ananda K. Coomaraswamy y de Mircea Eliade, según las cuales los mitos no son ni registros distorsionados de los acontecimientos históricos, ni descripciones perifrásticas de los fenómenos naturales o explicaciones de los últimos¹⁶⁴. Son más bien, estructuras en las que intervienen lo natural y lo cultural para plantear órdenes de la comprensión de la existencia de lo histórico; lo concreto y lo espiritual no registran rupturas en este proceso¹⁶⁵. El mito es, en este sentido una “hierofanía”, una revelación, que remite a los acontecimientos primarios desde cualquier momento de la historia¹⁶⁶. Es también, al igual que la obra de arte, “un acto de creación autónoma del espíritu y es ese acto de creación el que opera la revelación y no su materia o los acontecimientos en que se basa”¹⁶⁷.

Por su parte, el arte primitivo desarrolla principios formales y causas que encaminan a una cultura de situaciones simbólicas y de comunicación que superan ampliamente sus significados aparentes¹⁶⁸. Tanto en los mitos como en el arte primitivo, *lo sagrado* y *lo profano* están en un permanente intercambio. Lo sagrado se manifiesta, de esa manera, en el mundo profano y transforma todo objeto de dicho mundo en una hierofanía, en el cual el objeto deja de ser lo que es, sin sufrir aparentemente ningún cambio y se convierte en un símbolo de una situación básica y fundamental para la comprensión de la existencia. Esta dialéctica de lo sagrado, por otro lado, está presente no sólo en todos los mitos y el arte primitivo, sino también en todas las religiones¹⁶⁹.

1.2.3 LA HIEROFANÍA: LO SAGRADO Y LO PROFANO

La hierofanía es un concepto importante para la simbolística, desarrollado en muchos estudios por Mircea Eliade¹⁷⁰. Una de las primeras hierofanías son las piedras sagradas. Hay piedras que son veneradas por su forma, por su tamaño o por

sus implicaciones rituales. No se trata de un culto a las piedras porque no son simples piedras, sino **hierofanías**, es decir, “algo distinto de su condición normal de objetos”. La hierofanía supone una singularización del objeto que se convierte en sagrado en la medida en que se incorpora y revela algo distinto a él mismo¹⁷¹.

La relación entre lo sagrado y lo profano remite al carácter sintético de los actos religiosos arcaicos donde la presencia del todo se hacía sentir en cualquier situación a la cual remitían las hierofanías. El resultado es una serie de objetos o signos simbólicos que deben su valor y su función sagrada al haber sido integrados a una estructura de

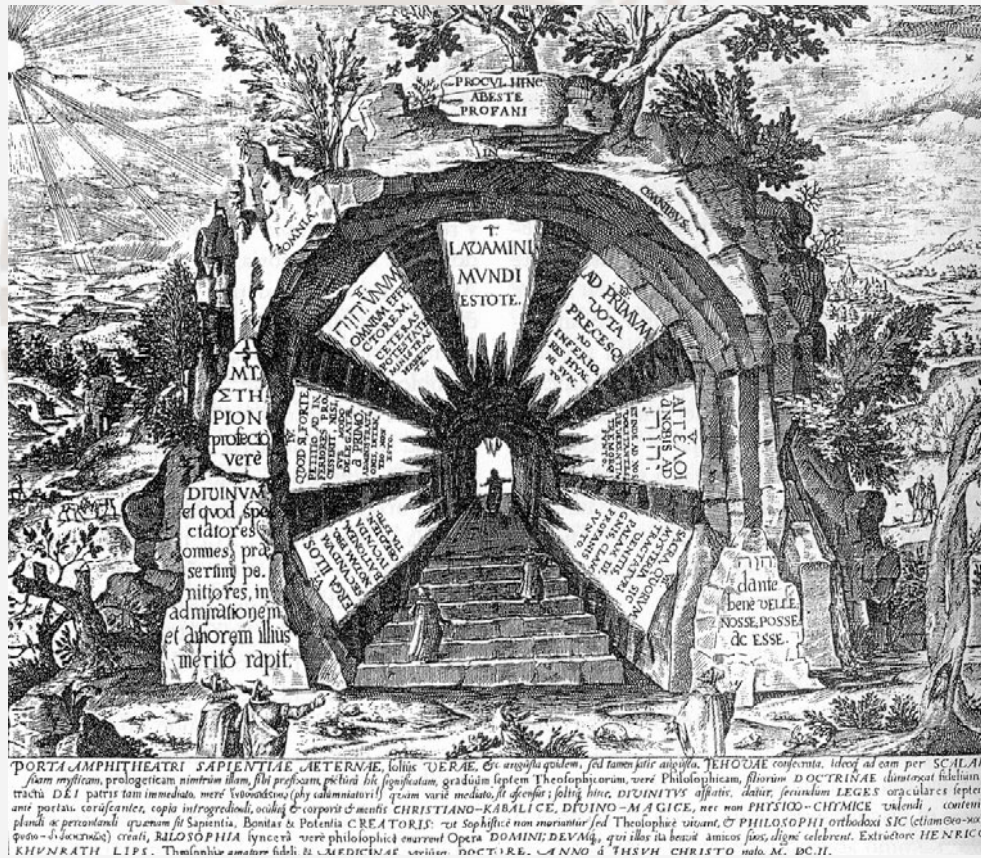


Fig. 79 Grabado de la obra *Amphitheatrum sapientiae aeternae* de Heinrich Khunrath, 1602.

implicación cósmica o divina, lo que no ocurre con todos los símbolos, ya que hay algunos que son anteriores a la forma histórica de la divinidad como los símbolos vegetales, la luna, el sol, el rayo o algunos dibujos geométricos, de cruces, pentágonos, rombos, esvásticas, previos a la existencia de divinidades que protagonizaron la historia antigua de la humanidad¹⁷².



Fig. 80a

Fig. 80b



Fig. 80c



Fig. 80d

LOS AMULETOS

Fig. 80a Este amuleto doméstico de bronce chino representa la unión del cielo (el círculo) y la tierra (el cuadrado). Se cuelga en el hogar para obtener las cuatro bendiciones: suerte, salud, riqueza y felicidad.

Fig. 80b El amuleto más poderoso para los musulmanes es el Basmallah, la invocación "En el nombre de Dios, el Misericordioso, el Compasivo".

Fig. 80c Los chamanes indígenas americanos utilizaban con frecuencia pequeños amuletos de hueso para representar a las criaturas de las que extraerían sus poderes mágicos. Este amuleto tsimshian es un híbrido de humano y pájaro, posiblemente una grulla.

Fig. 80d Los gnósticos, miembros de un influyente movimiento místico que floreció hacia el año 150 de nuestra era, inscribían letras griegas en piedras para crear amuletos mágicos consagrados a Abraxas, una personificación divina.

En el campo de la producción cultural, la arquitectura es un ejemplo evidente de cómo funciona la relación entre lo sagrado y lo profano: en los templos de la arquitectura india o en los templos cristianos, por ejemplo, la construcción implica la comprensión de la divinidad y pasa por toda una articulación simbólica¹⁷³.

El carácter sagrado de los símbolos se da a conocer a través de las imágenes religiosas, representaciones colectivas que Jung explica como emanaciones de sueños primitivos y de fantasías creadoras y que según este autor, “pueden interpretarse como una especie de terapia mental de los sufrimientos y angustias de la humanidad en general: hambre, guerra, enfermedad, vejez, muerte”¹⁷⁴.

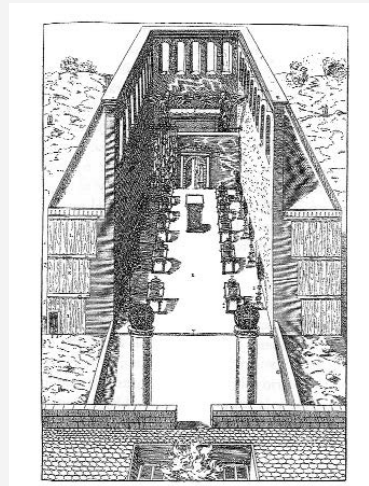


Fig. 81 Lo sagrado. Interior del Templo. Françoise Vatable, 1566.



Fig. 82 La muerte. Johann Daniel Mylius, *Philosophia reformatata*, Francfort, 1622.

Jung, Eliade y Guénon¹⁷⁵ afirman que incluso “el hecho psíquico ‘Dios’ es un arquetipo colectivo, una existencia anímica que, como tal, no debe confundirse con el concepto del Dios metafísico”. Sobre la base de este Dios arquetipo colectivo, se establece una relación con la inspiración, como “una influencia sobrenatural que califica a los hombres para recibir y comunicar la verdad divina”¹⁷⁶, y crear “a la manera divina”. Frente a esta compleja realidad, Mircea Eliade afirma que **“el término de símbolo debería aplicarse exclusivamente a aquellos símbolos que prolongan una hierofanía o constituyen por sí mismos una revelación que no puede ser expresada por otra forma...”**¹⁷⁷. Aun así, todo puede ser símbolo o puede desempeñar el papel de símbolo. Considerado desde este último punto de vista, Eliade concluye¹⁷⁸ que “el símbolo prolongaría *la dialéctica de la hierofanía*”, de lo cual él deduce que **“la mayoría de las hierofanías pueden convertirse en símbolos”**¹⁷⁹.

natural que califica a los hombres para recibir y comunicar la verdad divina”¹⁷⁶, y crear “a la manera divina”. Frente a esta compleja realidad, Mircea Eliade afirma que **“el término de símbolo debería aplicarse exclusivamente a aquellos símbolos que prolongan una hierofanía o constituyen por sí mismos una revelación que no puede ser expresada por otra forma...”**¹⁷⁷. Aun así, todo puede ser símbolo o puede desempeñar el papel de símbolo. Considerado desde este último punto de vista, Eliade concluye¹⁷⁸ que “el símbolo prolongaría *la dialéctica de la hierofanía*”, de lo cual él deduce que **“la mayoría de las hierofanías pueden convertirse en símbolos”**¹⁷⁹.

En la actualidad, vivimos inmersos en lo que se llama una cultura de la profanidad, donde prima la ausencia y el olvido de lo sagrado¹⁸⁰. Recordemos sin embargo que el olvido lleva consigo también la idea de restauración¹⁸¹.

Así, **el concepto sagrado y tradicional de la reali-**

dad, marcadamente opuesto al actual, está planteado como **modo de conocimiento posible**¹⁸² **y objeto de la restauración.**

Probablemente, **es la creación artística una obra de restauración** que, a través de símbolos sagrados, asumen la función de modelo de transmisión de un conocimiento que supera el ámbito de lo puramente racional, distintivo y analítico. Este símbolo sagrado es **analógico**, porque establece una comunicación directa proporcional entre los diversos planos de la manifestación universal; es **sintético**, ya que el conocimiento al que se accede abarca la realidad del todo, entendido globalmente y no como la suma de sus partes; es **polisémico**, debido a que permite diversos niveles de lectura, cada vez más profundos¹⁸³. Es, además, un símbolo **mediador** entre la trascendencia de la existencia y el mundo manifiesto de los signos concretos¹⁸⁴.

De ese modo, **la hierofanía** supera la cultura religiosa –aunque ésta sea su mejor territorio– y **pretende una restauración en el plano creativo del imaginario humano de la esencia de lo sagrado, unificando los niveles de la manifestación universal.**

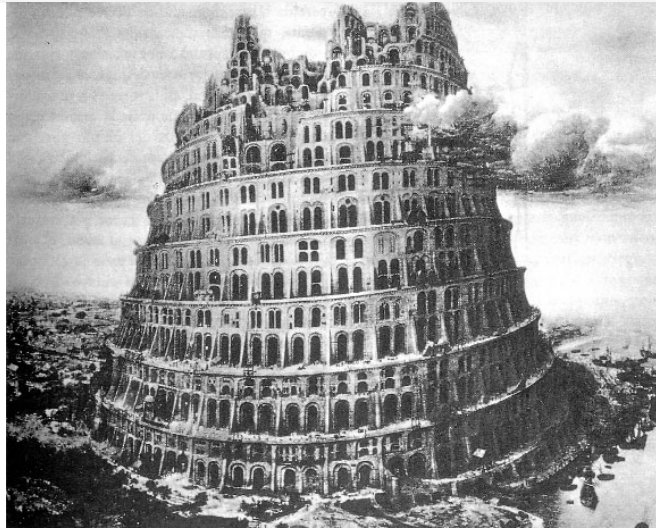


Fig. 83 La torre corresponde principalmente al simbolismo ascensional, donde la altura material equivale a elevación espiritual. Pieter Bruegel el Viejo, La torre de Babel, siglo XVI.



Fig. 84 Miniatura inglesa sobre el Infierno, siglo XII.

Podemos ver entonces, cómo los símbolos captan las fuerzas naturales a través de figuras o cosas como trozos de madera, reliquias de santos, estatuas, cruces, comida y bebida (pan, vino), el agua bautismal o cosas vivas como el animal totémico (la vaca sagrada, el árbol sagrado) o procesos tales como los movimientos de la danza sagrada. Es en estas formas primitivas de religión sacramental, y

cuando el objeto en sí es tratado como sagrado y divino, donde se puede **apreciar la importancia que adquiere la forma para transportar la función de recuperación**¹⁸⁵.

Siguiendo esta pauta, se puede interpretar el valor del fetiche, el cual es en realidad un símbolo que guarda una fe emparentada con el origen de las religiones, y que recorre la historia de la humanidad desde estos primeros objetos sagrados hasta la invocación de las fuerzas mediante los poderes mágicos probablemente inherentes¹⁸⁶, destacando al mismo tiempo la importancia que tiene la forma.

El carácter de revelación del símbolo, el carácter de coincidencia con el todo¹⁸⁷, la **articulación de lo sagrado y lo profano, son elementos que no sólo hacen del símbolo**

un componente importante de la experiencia religiosa, sino que además, establece una solidaridad permanente del hombre con la sacralidad¹⁸⁸.

Este vínculo crucial entre la creación humana y los símbolos producidos por el inconsciente, manifestados en los mitos primitivos o arcaicos, y más tarde en el arte y las religiones, permite identificar e interpretar los símbolos, por un lado, en la perspectiva histórica que contempla también un significado psicológico¹⁸⁹, y por otro lado, en la perspectiva

de las correspondencias de niveles –en los cuales el hombre está integrado– y que, a través del pensamiento, intenta relacionar. Es así como se desarrolla un conocimiento que abarca la **subconciencia** o el pensamiento de los instintos y de los sentimientos; la **conciencia** como el pensamiento de las ideas y de lo reflexivo; y la **sobreconciencia**, que alude al pensamiento intuitivo y de las verdades superiores¹⁹⁰.

Si nos ubicamos en la definición psicoanalítica del inconsciente, consideraríamos entonces, la subconciencia como la fuente primordial de la producción simbólica. Si nos ubicamos en el territorio arquetipal de los símbolos, nos interesaría el nivel de la sobreconciencia. Si articulamos los dos casos, las imágenes simbólicas (registrados en sueños, visiones, fantasías, creaciones artísticas) tienen, en realidad, para la vida individual **una doble dimensión: arquetipal y psicológica**. Y los investigadores pueden ver a menudo “analogías entre las imágenes oníricas del hombre moderno y los productos de la mente primitiva, sus imágenes colectivas y sus motivos mitológicos”¹⁹¹.

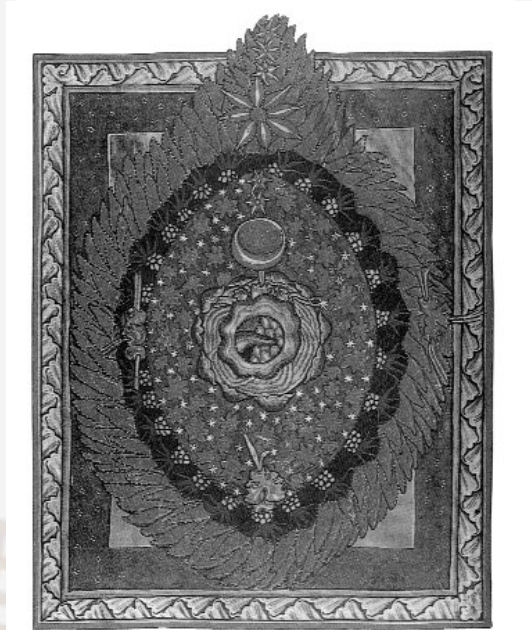


Fig. 85 La *hylé* es considerada como la protomateria, símbolo del principio pasivo, femenino y primordial. Hildegarde de Bingen, abadesa de Rupertsberg, *Scivias*, 1150.

Para el creador de imágenes simbólicas es importante el estudio de estas imágenes colectivas, sus variaciones en torno a los temas de la muerte, la resurrección, la restauración, el origen del mundo, la creación del hombre y la relatividad de los valores: estas imágenes colectivas son ventanas hacia el inconsciente, así como puntos de partida para la creación personal.

1.2.4 LOS SUEÑOS Y SU CONTENIDO SIMBÓLICO

Hasta ahora hemos enfocado sobretudo el **valor arquetipal** de las imágenes colectivas; cabe encarar, en este momento, el **valor psicológico**, el cual, según los psicoanalistas, se despliega en **los sueños**.

El interés hacia los sueños y su contenido simbólico viene desde la Antigüedad, según Cirlot, quien considera este “fenómeno como una suerte de mitología personal”¹⁹², donde el idioma que utiliza en su manifestación, parece ser tan objetivo como el de los mitos colectivos. Cirlot agrega también¹⁹³, que los símbolos oníricos no son pues, en rigor, distintos de los primitivos, míticos, religiosos y artísticos. Entre los grandes arquetipos, que se transparentan en los sueños, aparecen mezclados –como en un submundo– los residuos de imágenes de carácter existencial y contextual, que pueden carecer de significado simbólico –como recuerdos reprimidos– pero que se relacionan a través del simbolismo con la formas matrices y primarias de los valores arquetipales.

En muchos sueños, Freud destacó¹⁹⁴ la presencia de asociaciones análogas a las ideas, mitos y ritos



Fig. 86 Xilografía, siglo XVI.

primitivos, llamando a estas imágenes soñadas “remanentes arcaicos”. De otro lado, Jung consideró¹⁹⁵ que los símbolos oníricos “son mensajeros esenciales de la parte instintiva” del ser humano, enviados a la parte racional de la mente humana para su respectiva interpretación, destinada a compensar la pobreza de la conciencia. Sería éste un medio por el cual el ser humano vuelve a aprender “el olvidado lenguaje de los instintos”.

Freud se mostró interesado sobretodo por la interpretación de los sueños y no tanto por la profundización del carácter del símbolo, ya que considera al sueño como punto de partida para indagar en los términos de la “asociación libre” y llegar así al problema fundamental que haya ocasionado el símbolo. Por el contrario, Jung¹⁹⁶ intenta interpretar el sueño a partir del material que pertenece a la parte clara y visible del sueño, para destacar “motivos” típicos y llegar así al punto de partida inicial de su producción. Jung se interesa por los “motivos” de las caídas, los vuelos, la persecución, la



Fig. 87a William Blake. De la serie de grabados: Europa, una profecía; 1794, placa 3.

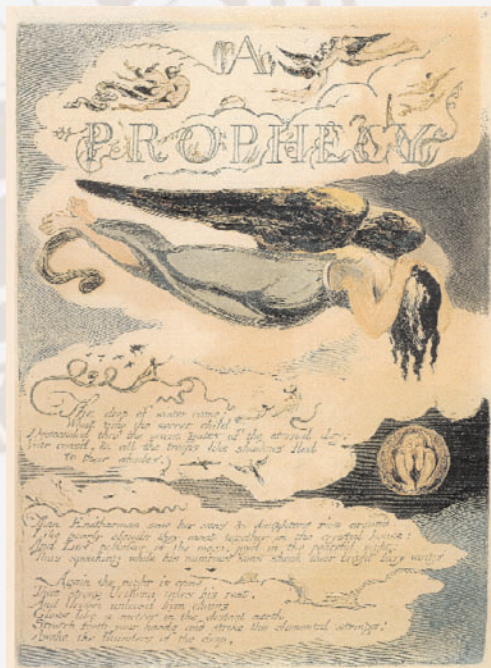


Fig. 87b William Blake. De la serie de grabados: América, una profecía; 1793, placa 9.

descontextualización, el fracaso, la falta de defensa, el sentimiento de inutilidad. A partir de éstos configura un “lenguaje onírico” que articula esquemas recurrentes de la energía emotiva del individuo¹⁹⁷.

Para Freud, esta energía se relaciona básicamente con el acto sexual. Las asociaciones que él investiga están centradas en la idea de relación sexual y en los complejos específicos que el individuo puede tener con respecto a sus propios actos sexuales. Por ejemplo: un hombre puede soñar que introduce una llave en una cerradura, que empuña un pesado bastón, o que echa abajo una puerta con un ariete. Cada una de estas imágenes, para Freud, sería una alegoría sexual. Sin embargo, para Jung no es tan importante la elección de las imágenes –llave, bastón, ariete– como la comprensión del por qué se prefería la llave al bastón o el bastón al ariete¹⁹⁸.

“Todo sueño es un deseo reprimido”, afirmaba Freud, quien encontró símbolos en los “actos fallidos” y como representación de los traumas de la infancia o de la transición a la adolescencia. Por su parte, Jung remitió los símbolos a otras etapas de la vida como la madurez, la experiencia de la ancianidad o la preparación para la muerte¹⁹⁹, concediendo siempre mayor importancia a las razones de preferencia de tal o cual elemento dentro de un sueño.

Como consecuencia, Jung encontró un territorio muchísimo más amplio para los símbolos oníricos. Además de las etapas de la vida, abarcó estados de ánimo, citando como ejemplo típico, la aparición de los paisajes en los sueños, situación que comparte con la esfera del arte. Asimismo, observa la progresión de las ideas simbólicas en la mente inconsciente del hombre moderno de una manera parecida a los rituales de las sociedades antiguas²⁰⁰. No obstante, Mircea Eliade se interroga sobre estos vínculos, y dice “no existe solución de continuidad entre las creaciones espontáneas del subconsciente (los sueños ascensionales, por ejemplo, etc.) y los sistemas teóricos elaborados

en estado de vigilia (por ejemplo, la metafísica de la elevación y de la ascensión espirituales, etc.)”²⁰¹. Por esta razón, él postula no sólo la existencia del **subconsciente**, sino también la existencia del **transconsciente** como un lugar para los símbolos de origen arquetipal.



Fig. 88a William Blake. De la serie de grabados: Milton, un poema; 1804, placa 43.

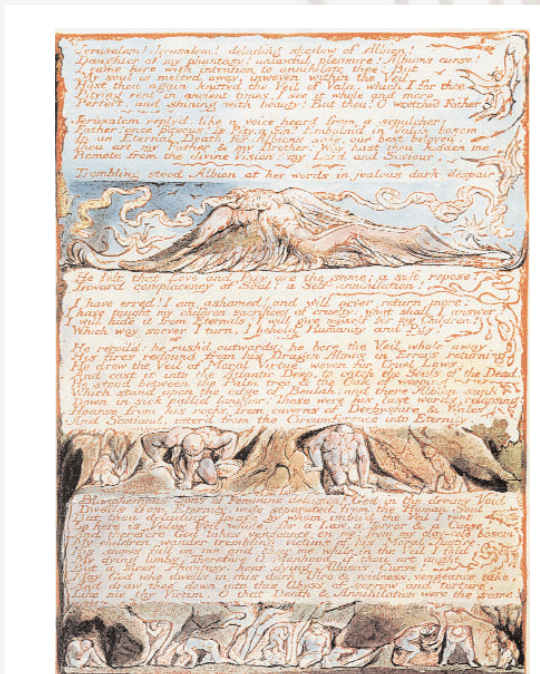


Fig. 88b William Blake. De la serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 23.

Se ha escrito mucho sobre las imágenes oníricas y su vínculo con la libido y el origen biográfico, es decir con *lo universal* y *lo particular*; surgió así una “causa conflictual” al intersectarse el pasado biográfico (situado por los especialistas durante los primeros cinco años

de vida) y la energía que impulsa al ser humano a ser parte del universo, a través de la libido, que normalmente está pugnando con todo tipo de bloqueos y censuras²⁰². De esta intersección, surge una tipología arquetipal que para el análisis freudiano, apareció obsesionado por la sexualidad²⁰³, mientras que para el análisis de Jung,

apareció marcada por una reflexión de corte antropológico generalizador que insiste en las constantes de la vida humana, vistas a través de una producción simbólica, y que constituye una solución a lo desconocido²⁰⁴.

Entre la **traducción sexual** y la **traducción sobre la condición del ser humano**, los sueños se definen como remitentes a algo, sin poder reducirse a una única cosa, es decir, semióticamente, se muestran como la **representación misma de la**



Fig. 89a G. Ghisi (catre 1520-1582), Visul lui Rafael

pulsión (entendida como la libido) y simbólicamente, como el sentido que asume el instinto natural, nutrido por lo general y lo particular. Los arquetipos que aparecen como



Fig. 89b M.A Raimondi (1480-1534) dupá Giorgione?, Visul lui Rafael.

“sistema de virtualidades”, tendrán siempre un núcleo dinámico en el inconsciente colectivo como una estructura organizadora de imágenes y que, al ser energía psíquica, pone de manifiesto su papel mediador y

su capacidad restauradora de una relación fluida e integradora del ser humano con su entorno²⁰⁵.

El análisis del simbolismo de los sueños tiene que estar siempre atento al carácter abierto del símbolo y no ver en las figuras del sueño sólo traducciones de acontecimientos ocurridos, ya que van más allá de lo individual al fusionarse con las pulsiones comunes de la humanidad.



Fig. 90 Jaspas Isaac (Illustratie la Filostrate: Hercule in tara pigmelior)

La producción simbólica se ha sustentado en esta relación entre lo universal y lo particular, artística, libre de cualquier intención comunicativa estratégica y restrictiva; por esta razón, la producción onírica es una fuente de inspiración, por ejemplo, en el surrealismo.

1.2.5 LA HERENCIA DEL FOLKLORE

Los arquetipos y los sueños no son los únicos que establecen constantes en la memoria colectiva. El folklore es otro espacio, que como “cuerpo de cultura íntegro y consistente”²⁰⁶, ha registrado una transmisión oral de leyendas, cuentos de hadas, baladas, juegos, juguetes, oficios, medicina, agricultura y ritos tribales de la organización social. Se conforma así un cuerpo de “motivos” –cuyo origen se deja sin explicar– y que,

al ser estudiados, se definen como estructuras perennes que parecen haber sido previas a las producciones folklóricas, sobreviviendo en el folklore como “figuras de pensamiento” transformadas en “figuras de lenguaje”²⁰⁷. Un ejemplo propio está relacionado con la vida de los héroes, “en los cuales se encuentran esencialmente las mismas aventuras y se exhiben las mismas cualidades”²⁰⁸, permitiendo a una idea de pensamiento unitario, la cual simbólicamente se muestra como una *estructura de iniciación*²⁰⁹. Asimismo, todos los cuentos de las diferentes culturas guardan imágenes simbólicas que responden a las preguntas y enigmas que han acompañan al hombre desde siempre. Al respecto, el filósofo Heinrich Zimmer comenta a propósito de las leyendas del ciclo artúrico (Rey Arturo):

“Las generaciones que compusieron estas historias no son sólo nuestros antepasados espirituales, sino en cierta medida nuestros antepasados físicos. Están en nuestros huesos... y cuando escuchamos, también ellos escuchan. Mientras leemos, quizás un vago yo ancestral del cual no somos conscientes se alegra de oír de nuevo la vieja historia, complaciéndose en reconocer una vez más aquello que antaño formaba parte de su antigua sabiduría. Y si le prestamos oídos, esta presencia interior puede enseñarnos a escuchar, a reaccionar ante estas historias, a comprenderlas y a utilizar su enseñanza en el mundo de cada día”²¹⁰.



Fig. 91 El Tarot era simplemente un juego de naipes hasta el siglo XVIII. Luego los magos interpretaron las cartas como un complejo sistema de adivinación procedente del antiguo saber popular. Les atribuyeron nuevos significados simbólicos, entre ellos (de arriba a abajo): el Mago (fuerza de voluntad), la Papisa (conocimiento), el Emperador (éxito) y los Enamorados (aspiración). La psicología ha reconocido que las cartas del Tarot son, como lo han probado Eliphas Lévi, Marc Haven y Oswald Wirth, una imagen del camino de la iniciación y similares a los sueños.

1.2.6 LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Un territorio privilegiado de manifestación de los símbolos es definitivamente la creación artística, la que exhibe el “arte de pensar en imágenes”²¹¹, y que, de por sí, aporta, por el carácter sintético, a la configuración de un espacio muy sensible para la expresión del símbolo. La imagen artística tiene la posibilidad de juntar en su concepción una serie de realidades²¹², mostrando más allá de lo aparente, algo mucho más compuesto y/o profundo. El artista trabaja con respecto a una causa final que es la creación compleja inscrita entre el paradigma (esencia) y la imagen conseguida²¹³. Desde este punto de vista, nos referimos por un lado al arte y por otro a la obra: el arte es símbolo, mientras que la obra es artefacto. Esta diferencia nos conduce ante la



necesidad de observar en la imagen artística la calidad del proceso artístico de creación de esta “imitación” de un modelo interno de una realidad del imaginario, que no se limita a las características físicas del objeto de la realidad, sino que trata de

Fig. 92 Frida Kahlo. "Lo que el agua me dio", 1939.

capturar los rasgos de emoción, sensaciones, ideas y contenidos, con los cuales este objeto es trabajado en el imaginario particular. Definitivamente, esto implica la observación de los vínculos con el imaginario colectivo.

“El arte es imitación (de este mundo interno), expresión y participación”²¹⁴, “implica una transformación del material, la impresión de una forma nueva en el material que había sido más o menos sin forma”²¹⁵. Es así como hay que comprender la existencia de los símbolos en el arte, lo que significa, en última instancia, **acceder a estos vínculos de unificación que existen entre los distintos niveles de la realidad.**

Vale recordar que desde la Edad Media se hablaba de la verdad de la obra de arte, según la “ley de las correspondencias” que había entre la obra y su forma esencial, tal como existía en el intelecto del artista²¹⁶, mientras que en el arte contemporáneo, se prefiere concebir al arte como un lenguaje para la comunicación de ideas. Por lo cual, **sólo en una dirección, que podría ser el arte simbólico, se situaría esta captación de las correspondencias, alimentando el carácter**

revelatorio que tiene tanto el régimen onírico como el régimen arquetipal.

Enfocaremos, por tanto, **el arte como visión simbólica**, cuyos fundamentos descansan en figuras simbólicas del pensamiento y su correspondiente lenguaje. Como en los casos precedentes, hablaremos de *la analogía*, del carácter “*mimético*” como algo

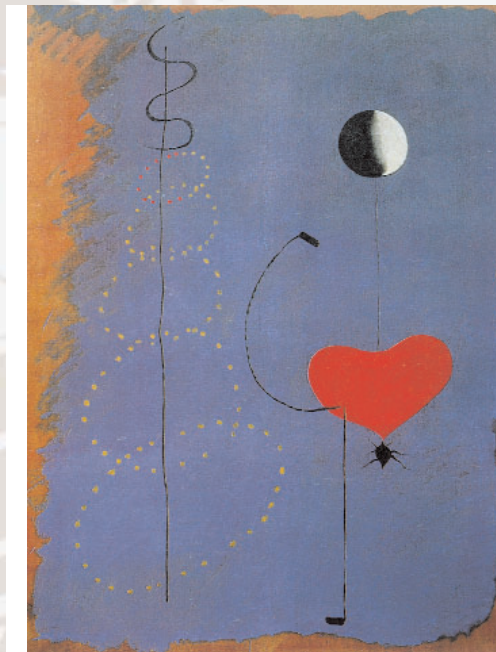


Fig. 93 Joan Miró. *Ballarina II*, 1925.



Fig. 94 La bruja del folklore eslavo es *Baba laga*, una horrible arpía que vive en un bosque umbrío, en una cabaña sostenida por patas de gallina. Suele ser malévola, aunque en ocasiones lucha contra monstruos como el "cocodrilo", semejante al dragón.

*invisible*²¹⁷, difícil de captar, de un simbolismo adecuado, que remite, recuerda, sugiere el referente propuesto aunque no pueda representarlo a través de una semejanza ilusoria²¹⁸. De hecho, la obra de arte tiene sus propios arquetipos y la razón de ser de la obra de arte simbólica se refiere al acceso a un modelo de integración de la existencia.

Las artes simbólicas populares, ya sean tradicionales o actuales, son las que nos han acostumbrado en mayor medida a esta interpretación. En ellas hay referencias constantes a ideas, a una cualidad "abstracta"²¹⁹; apreciamos la permanencia del culto a las fuerzas naturales y la personificación de estas fuerzas; por ejemplo la representación del círculo es muy frecuente y remite hasta la rueda neolítica del sol.

Es un hecho establecido que el arte primitivo, el arte geométrico, el arte tradicional, el arte popular, reciben una lectura simbólica mucho más evidente que el arte culto. Sin embargo, podemos ver en el arte culto cómo ingresa la analogía simbólica. En la relación entre el arte y la realidad, en primer lugar, está una *semejanza absoluta* que equivale a una transparencia de la realidad; hay una *semejanza imitativa o analógica* como la semejanza de un hombre en piedra, y por último, una *semejanza expresiva* que es la que nos interesa, donde "la imitación no es idéntica ni comparable al original, sino que es un símbolo y un recordador adecuado de eso que representa, y que ha de ser juzgado sólo por su verdad"²²⁰, así como por su carácter de revelación y por la esfera de su referencia. "La función de recordador no depende de la semejanza visual,

sino de la adecuación de la representación: por ejemplo...las representaciones del árbol bajo que el Buddha se sentó..."²²¹.

Sacando conclusiones, nos encontramos con varios niveles de simbolismo en el arte. Al juzgar normalmente la obra de arte en términos de relación entre intención y resultado, un *primer nivel simbólico* tendría que ver con la relación entre el modelo invisible de la obra de arte y su "imitación material"²²². Por esta razón, Coomaraswamy dice que la obra está realizada cuando parece haber cumplido su intención²²³. En un *segundo nivel simbólico*, el artista sigue la intención de mostrar lo invisible o de plasmar la complejidad ingresando a **un modelo de interpretación de la existencia**. Si bien este nivel es notorio en el arte visual religioso, la creación artística, por su calidad emotiva y significativa, está normalmente abierta a la expresión de ciertas verdades que abarcan la condición del hombre, y como tal, captar una "realidad del fondo o el espíritu de la materia"²²⁴ a través de modalidades que pueden ser muy variadas, pero donde la transmutación entre lo espiritual a lo material, abren bastantes posibilidades de expresión, que pueden conducir a una lectura surrealista u onírica, al empleo del azar o a un enfoque abstracto.

Los artistas tienen una clara percepción de este segundo nivel. Citemos algunas opiniones. Para Wassily Kandinsky²²⁵, el uso de objetos de lo cotidiano o no, responde a la necesidad de expresión de verdades ubicadas en



Fig. 95 Wassily Kandinsky. *Mit und Gegen*.

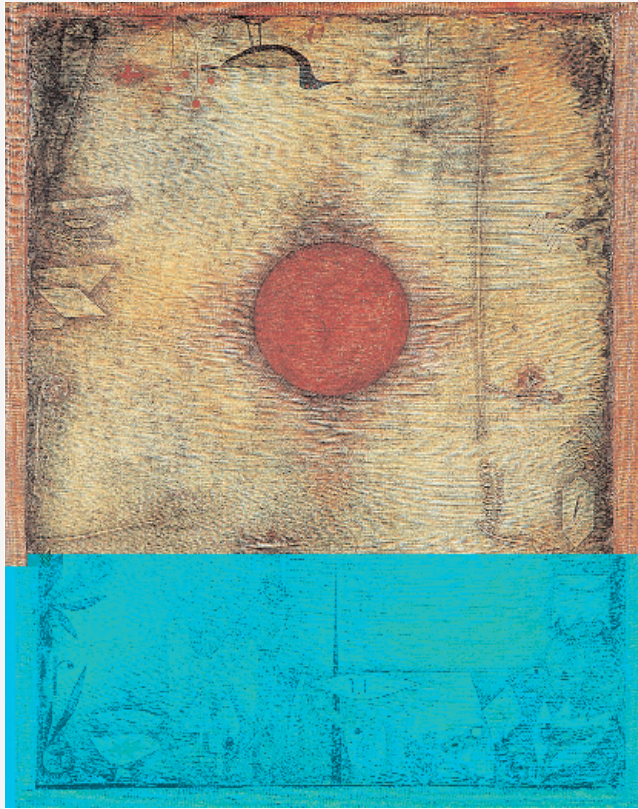


Fig. 96 Paul Klee, *Ad marginem*, 1930 y 1935-1936.

una existencia invisible del mundo: “Los ojos del artista han de volverse siempre hacia su vida interior, y sus oídos han de estar siempre alerta a la voz de la necesidad interior. Esta es la única forma de dar expresión a lo que ordena la visión mística”²²⁶. Para este pintor, el contenido místico del arte es la base de toda expresión

artística y los dos extremos, la abstracción y el realismo, pueden tratar de captarlo, sea a través del objeto desnudo (material), sea el no-objeto desnudo (espíritu)²²⁷.

El objeto “obra de arte” es un “portador de poderes”, en palabras de Jean Bazaine, que diferencia y genera estilos, escuelas o enfoques, pero también actualiza “transposiciones de la realidad”²²⁸ análogas a las diferentes lecturas de la memoria colectiva o del inconsciente colectivo. De esa manera, “el objeto se expande, –decía Paul Klee–, más allá de los límites de su apariencia...”²²⁹, llegando a un conocimiento, del cual el objeto artístico es sólo el exterior y cuya esencia va mucho más allá de lo que podría ser, hacia el enigma identificado por Marc Chagall como²³⁰ la “poesía misteriosa y solitaria” del espíritu.



Fig. 97 Marc Chagall,
Sobre la ciudad, 1915.

El artista, de esa manera, cumple un rol importantísimo en la sociedad, el de **restaurar la función esencial de la imagen simbólica**, de reintegrar a través del ritmo y de las proporciones, al hombre con el universo, y de desarrollar a través de su obra una conciencia creadora que plantea relaciones entre los niveles de lo existente, reconciliando lo sensitivo y lo emocional, con la verdad y el sentido; reanudando, lo exterior con el interior²³¹. En esa dirección, Hebbel decía: “El deber más importante de mi vida es, para mí, el de simbolizar mi interioridad”²³², siendo esta interioridad la que permite al hombre articularse y comprender su entorno, el mundo exterior.

Resulta importante para ello la constante observación de las correspondencias entre lo invisible y lo visible, entre lo espiritual y lo material, entre la comprensión y la expresión, cuya finalidad es la persecución de los modelos secretos de las cosas, entre los cuales el arte desarrolla diversas formas de captación. De este modo se abre una auténtica lectura de la simbolística de la imagen artística.

1.3 LENGUAJE SIMBÓLICO Y COMUNICACIÓN GRÁFICA

Los símbolos constituidos en un lenguaje simbólico basado en las figuras simbólicas ancladas en la memoria colectiva son recursos comunicativos con una fuerte intervención en la producción gráfica. La razón es obvia. Tratándose en la *comunicación gráfica* de una transmisión



Fig. 98a

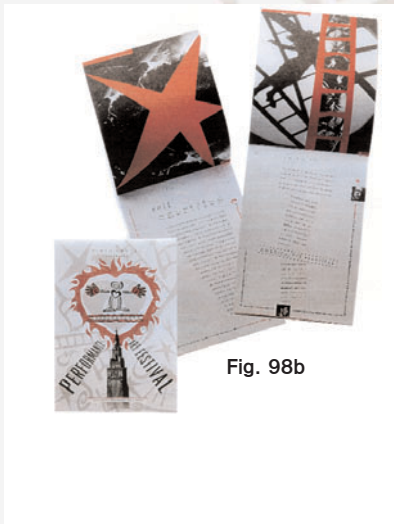


Fig. 98b

de sentidos con una clara intención de llegar al otro, para provocar reacciones, acudir a la memoria colectiva aparece como una condición natural de todo proyecto gráfico. La complejidad del lenguaje



Fig. 98c



Fig. 98d

SIMBOLÍSTICA ONÍRICA O ARQUETIPAL EN EL DISEÑO GRÁFICO.

Fig. 98a Afiche para The Museum of Textiles.

Fig. 98b Brochures promocionales del: Cleveland Performance Art Festival.

Fig. 98c Brochure promocional por correo de Vanderschuit Fotografie.

Fig. 98d Afiches Champion Paper.



Fig. 99 Afiches promocionales de APAC - Servicio al cliente.

simbólico y la existencia de figuras simbólicas nucleares, dan al diseñador gráfico la posibilidad de cultivar la riqueza de los sentidos y no reducir la comunicación a una dirección unilateral o demasiado obvia.

Asimismo, dan la posibilidad de acudir en la fase de investigación previa a la estrategia expresiva, a todo un repertorio de figuras simbólicas, cuyas funciones y consecuencias en el plano de la comunicación, han sido puestos de relieve por estudios de simbolística onírica o arquetipal.

Partiendo de estas premisas, queremos dejar en claro que enfocar la comunicación gráfica a través de sus opciones simbólicas, brinda a la imaginación creativa, la posibilidad de manifestarse en todas sus dimensiones sin perder vínculos con el imaginario colectivo, más bien todo lo contrario, reforzando la relación con éste.

La imaginación, enfocada a través del concepto forma-materia, permite la intervención de los mensajes gráficos, en un plano estético y psicológico al mismo tiempo, reuniendo lo pragmático de la vida de la comunidad con la dimensión espiritual. Si a este planteamiento se logra dar profundidad a través del lenguaje simbólico, el acto comunicativo adquiere otra dimensión, recorriendo los planos de la interpretación individual y colectiva del mundo.

Hay que comprender esta realidad sobre el trasfondo de la **comunicación humana**, la cual no tiene que ser vista sólo como un intercambio de mensajes, entendido así en su simple acepción²³³, sino más bien, como **la representación e interacción de sentidos**,

haciendo que en cada acto de comunicación exista **un trasfondo cultural referente a la visión de mundo, al concepto de las relaciones interhumanas, a los valores y actitudes que el ser humano maneja en su vida cotidiana.**

Desde este punto de vista, los símbolos visuales ocupan un lugar preferencial y van a encontrarse en muchos ámbitos de la comunicación visual, como símbolos simples o complejos, con acción en



Fig. 100a Afiche para un psicólogo especialista en terapia sexual.



Fig. 100b Afiche de la marca de aire acondicionado Carrier.

los campos prácticos de la vida o en campos espirituales de su aprendizaje, formación y concepción del mundo, manejando ideas relativamente transparentes o abriéndose hacia la búsqueda de los significados que la existencia de los símbolos visuales pone en movimiento²³⁴.



Fig. 101a Panel promocional del Departamento de Deportes de la Universidad de Nebraska.

Por lo anteriormente dicho, podemos asociar el lenguaje simbólico gráfico a varios niveles de interpretación²³⁵, que podríamos agrupar en dos globales: un nivel se referiría a *símbolos que tienen que ver con un registro de informaciones o*



Fig. 101b Afiche promocional para Aruba.

significados concretos codificados, según los usos de la comunidad, mientras que el segundo nivel sería la *producción del pensamiento simbólico actualizado* en nuestros

tiempos y en nuestras sociedades, pero anclado en el pensamiento simbólico del ser humano²³⁶. Cada uno de estos dos niveles requieren, a modo de estudio, de elementos diferentes a considerar.

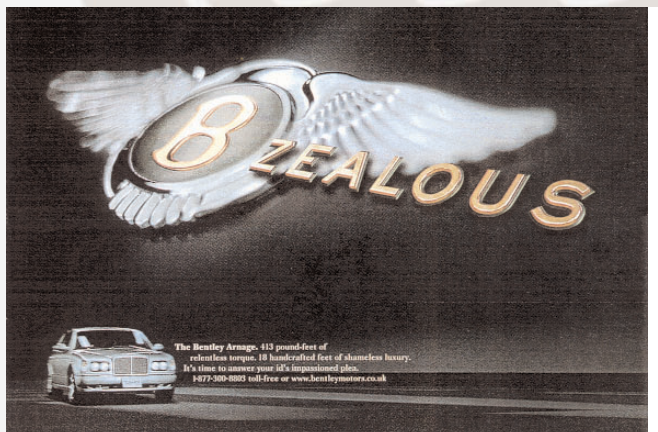


Fig. 102 En este afiche promocional de un modelo de autos Bentley, el símbolo desarrollado tiene que ver con un registro de informaciones o significados concretos.



Fig. 103 Producción del pensamiento simbólico actualizado en un afiche promocional de Seguros de Vida Familiar de la compañía Conseco.

Antes de dirigirnos hacia cualquiera de ellos, vale remarcar que el lenguaje simbólico y la lógica simbólica se alimentan por lo general “de la plenitud del lenguaje”²³⁷, a lo cual, el carácter visual aporta las cualidades propias de lo icónico, de la representación, de la similitud, al mismo tiempo que interviene el espacio con un soporte, una presencia, que pone en movimiento toda una serie de conocimientos que van más allá de la significación propiamente dicha de la imagen para llegar a la significación del objeto gráfico.

Consideremos ahora los dos niveles mencionados. En el primer nivel, como base de la comunicación pragmática se observa la relación entre el objeto y el intérprete del objeto, tomando en cuenta seis factores clave: mensaje y código, fuente y destino, canal y contexto²³⁸. Los estudios en esta dirección se pueden relacionar, bien con la iconicidad, es decir, con la relación entre la forma “naturalmente motivada” que representa al “referente”, o bien con el carácter aparentemente arbitrario de los símbolos pragmáticos, donde si hubo una motivación, un análisis implícito de la naturaleza y un



Fig. 104 Brochures de la empresa Identix Incorporated, destacando dos de sus principales servicios: captura de huella digital y verificación de tecnología

reconocimiento de las relaciones fundamentales del mundo del sentido con situaciones y objetos²³⁹, el paso del tiempo ha hecho que se produzca –en la práctica de estos símbolos pragmáticos y abstractos– una concentración del sentido y una especie de arbitrariedad cada vez más evidentes. Sólo para dar algunos ejemplos en esta dirección, estamos hablando de emblemas, de señales, de insignias, o de símbolos como las banderas.

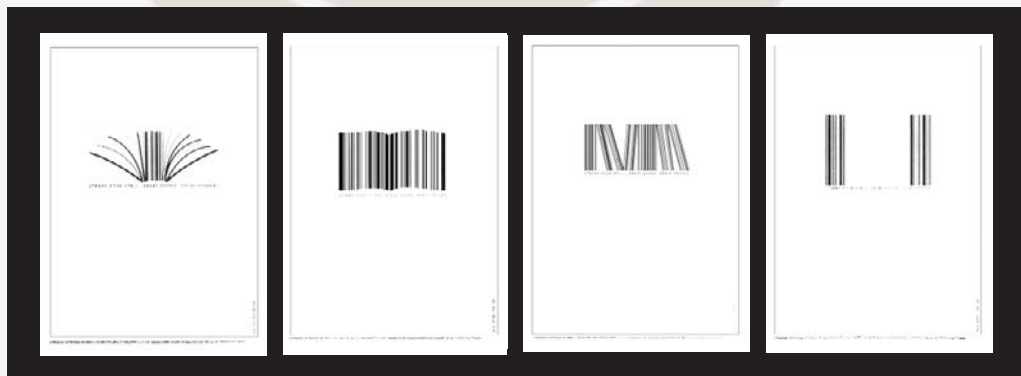


Fig. 105 Afiches promocionales de la tienda de libros Strand Book Stall.

En este nivel, los símbolos mantienen con los objetos referidos una relación profunda que Peirce²⁴⁰ define como una “cualidad atribuida”. Aún así, no deja de funcionar el carácter metafórico de la imagen simbólica, lo que hace que el proceso de la representación incluya una fuerte dimensión cognitiva y epistemológica²⁴¹, donde la relación entre la imagen y la realidad representada ha pasado por varias operaciones mentales y donde la semejanza o la asociación funciona como una matriz semiótica bastante compleja.

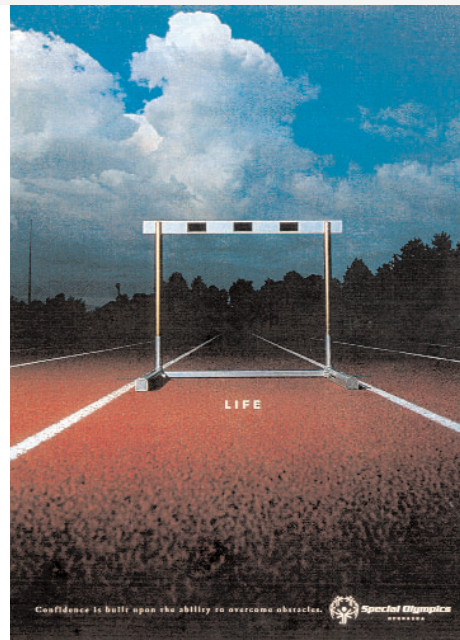


Fig. 106 Afiche promocional de las Olimpiadas Especiales de Nebraska.

En el segundo nivel, en el cual se desarrolla el proceso del pensamiento simbólico relacionado generalmente con lo estético, nos enfrentamos a la “densidad semántica” propia de la representación artística, que de por sí, diferencia esta dirección del carácter esquemático o diagramático de los símbolos pragmáticos²⁴². El pensamiento simbólico y la producción de imágenes simbólicas que de ello deriva, pueden relacionar el símbolo con un referente a través de la denotación y la ejemplificación, pero también permiten comprender la distancia del símbolo de todo aquello que podría representar una lectura unívoca, no siendo sólo un significante de algo²⁴³.

El símbolo que interviene en la comunicación gráfica y que se alimenta de este proceso del pensamiento simbólico, va a hacer aflorar características como la *densidad estética*, así como la *articularidad de lo pragmático*²⁴⁴. Esto significa que se ha de remitir a una realidad –por cierto no unilateral– que el receptor puede captar y que se

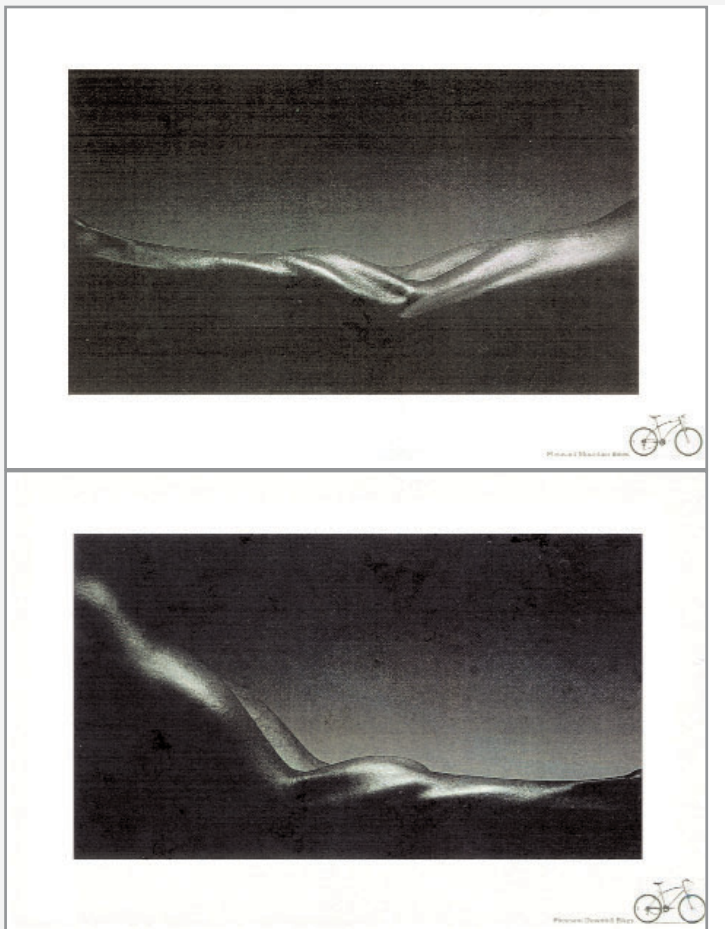


Fig. 107 Afiches promocionales de bicicletas Pheasant.

puede llegar a ello, a través de una estrategia de la representación, sin que en ningún momento se renuncie a la densidad y a la posibilidad de una interpretación en varios niveles.

El territorio de los símbolos de la comunicación gráfica que corresponde a esta dirección se relaciona, evidentemente, con la actividad de ilustración, sea editorial o artística. En la ilustración, la concepción de la experiencia estética, como forma de

comprensión, ayuda a trabajar el valor estético²⁴⁵ de una manera compenetrada con el valor comunicativo, de igual modo como trabaja la excelencia cognoscitiva junto con la excelencia emotiva²⁴⁶.

La experiencia estética, de por sí, es una experiencia cognoscitiva que desarrolla algunas características simbólicas reconocibles, identificables, que se pueden evaluar a través de las normas de la eficacia cognoscitiva²⁴⁷. Es allí, definitivamente, donde intervienen **las estructuras simbólicas arquetipales**, las que provienen de un enfoque de síntesis totalizadora²⁴⁸ de la expresión visual y del concepto de la realidad.

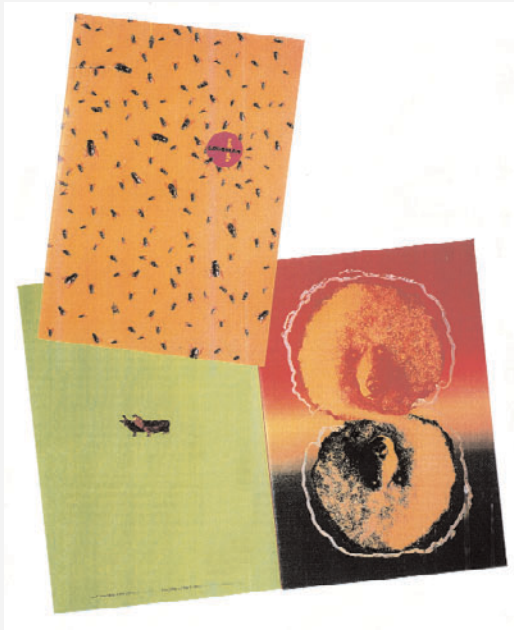


Fig. 108a Brochure promocional de Grubman-Fotografía de animales.

A partir de esta representación, en la cual se incluye a través del universo simbólico los roles de identidad²⁴⁹, la reacción emotiva no queda excluida. Sin embargo, hay que resaltar que “en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente”²⁵⁰, y de esta manera, la imagen gráfica puede ser aprehendida por los sentidos –que se reconfiguran en el acto de interpretación– y por los sentimientos que provienen desde estratos más profundos, pero que llegan a actuar a través de las estructuras cognoscitivas.

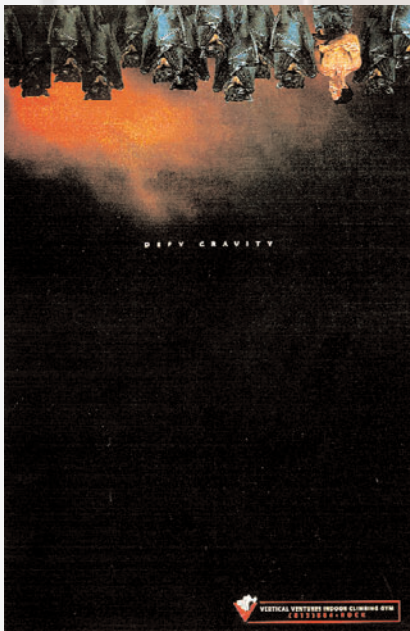


Fig. 108b Afiche promocional de un centro de deportivo para escalada de aventura, Vertical Ventures Climbing Gym.



Fig. 108c Brochure promocional de Color Dynamics (Preprensa e Imprenta).

Estamos hablando en el caso de la ilustración simbólica, de emociones tanto positivas como negativas, por supuesto desde el punto de vista cognoscitivo, que representan maneras de sensibilizarse del individuo ante la realidad²⁵¹, ayudándole a tomar una actitud. En el acto de la comprensión, ha de actuar una especie de rejilla de sentidos, a través de la interpretación de las “categorías topológicas”, como por ejemplo: alto/bajo, derecha/izquierda, periférico/central, cercante/cercado; elementos que segmentan el conjunto de la imagen en partes discretas y que sustentan por un lado, las estructuras cognoscitivas y por otro, las emotivas²⁵².

Partiendo de este primer contacto, se ponen en acción *varios niveles o estructuras del lenguaje simbólico*. Luego del **dispositivo topológico** que puede ser reconocido por el sujeto intérprete en la materialidad de la imagen y en la selección de su formante, vehículo de una simbólica primaria que sustenta un conjunto de presuposiciones que se establecen entre el productor de la imagen y el lector de la imagen²⁵³, el

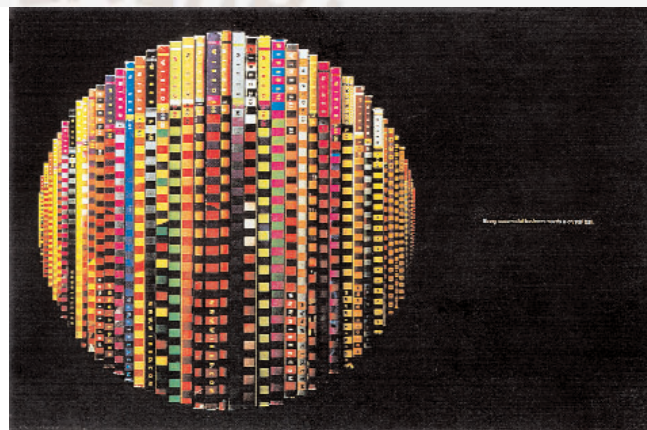


Fig. 109a Dispositivo tipológico.
Afiche publicitario de la editorial Wired.

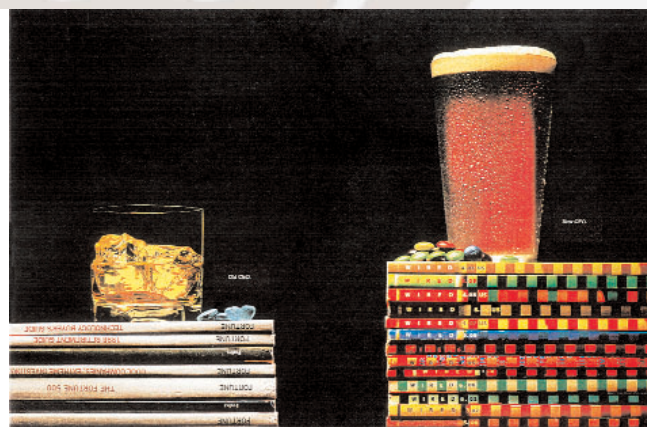


Fig. 109b Figuras simbólicas.
Afiche publicitario de la editorial Wired.



Fig. 110a Brochure promocional de la compañía Cast Management Consultants, Inc.

siguiente nivel actuante es el de las **figuras simbólicas** propiamente dichas. Éstas son *asociaciones formales con función simbólica* que integran en su acción interpretativa, no sólo códigos simbólicos, sino toda una tradición de asociación contenido-forma-intención. Este segundo plano del lenguaje, puede ser interpretado tanto a través de su concentración de sentidos, como a través de la capacidad combina-

toria que los elementos han puesto de manifiesto para revelar y ocultar los pensamientos y emociones que se pretenden transmitir²⁵⁴.

Es en este sentido, una vez más, que la investigación hace sus opciones de interés, porque a través de la producción de una ilustración simbólica, se va a interesar tanto en el **dispositivo topológico**, y por tanto en el **ordenamiento espacial** y las interpretaciones de las categorías espaciales, como con las **figuras simbólicas**

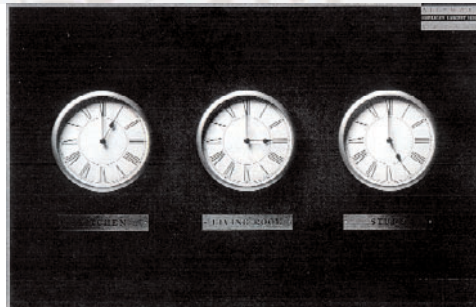


Fig. 110b Afiche promocional para el hotel estadounidense Biltmore Estate.

propiamente dichas, vistas como fenómenos de **condensación o desplazamiento de sentidos** con respecto a un contenido cognoscitivo o emotivo.

Quedaría por ver un *tercer nivel simbólico* de la ilustración que remite a la capacidad de la imagen, denominada por Bergson como “función fabuladora” de la imaginación²⁵⁵,

a través de la cual se pretende interpretar, sin llegar a reducirse en alegoría, la posición del hombre en el mundo, sobre todo con respecto a las grandes categorías como: vida/muerte, Eros/Thanatos etc. Definitivamente en este último nivel, vamos a observar la función dual de los regímenes de lo imaginario y también la “función de equilibrio psicosocial” desarrollada por la imaginación simbólica, que dicho sea de paso, el psicoanálisis clásico ya había observado, determinando en la concepción de la sublimación este papel amortiguador que cumple la imaginación entre la pulsión y su represión²⁵⁶.

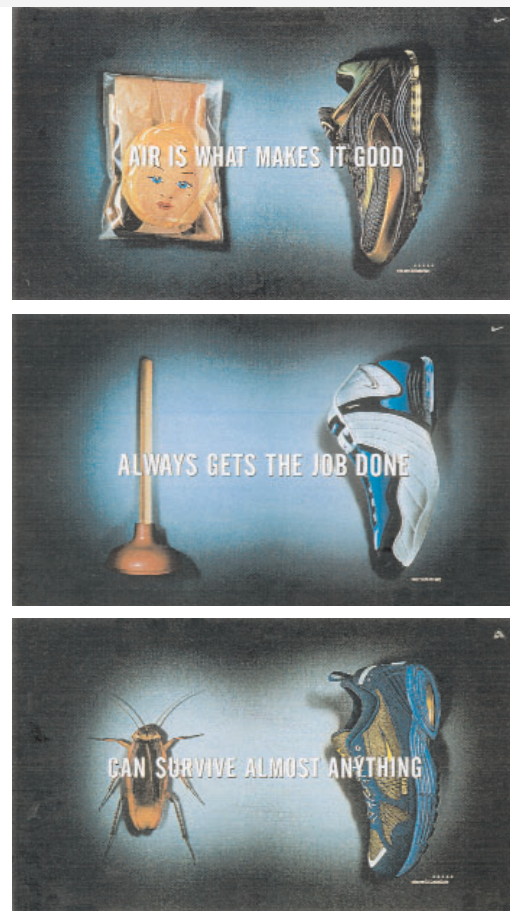


Fig. 111 Afiches promocionales de zapatillas Nike.

En este tercer nivel, **cada imagen podría constituirse como una imagen del mundo** y en este campo, acudimos tanto a las interpretaciones arquetipales, míticas, de los símbolos, como a las interpretaciones oníricas, ya que la imagen y su función simbólica crecen en el límite entre la condición del individuo y la condición de la humanidad. Es una especie de dialéctica, necesaria para el equilibrio, presente en cada momento de la conciencia, de la historia cultural y de los temas, estilos y formas que la creación ha desarrollado, preocupada por dar una respuesta a la necesidad de equilibrio, entre la conciencia individual y la conciencia histórica²⁵⁷.

Cabe agregar que, en este último nivel, hay una evidente implicación de los contenidos estudiados por la antropología de lo imaginario: se trata de las “facultades constantes” que el imaginario ha desarrollado, así como por ejemplo, el dualismo

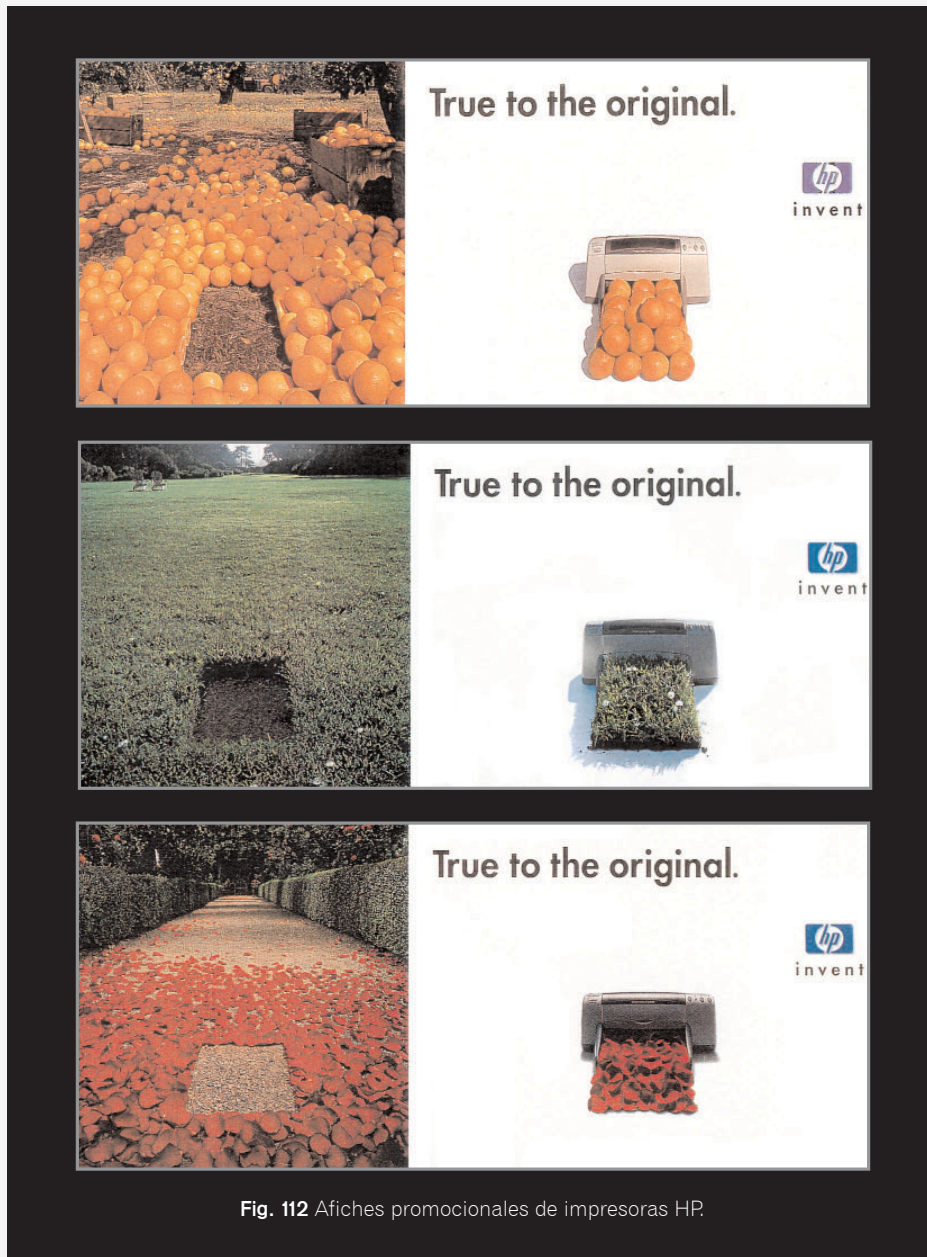


Fig. 112 Afiches promocionales de impresoras HP.

“coherente” que organiza como estructura básica las concepciones que el hombre generó sobre su entorno y su propio mundo interior²⁵⁸.

Una vez tomados en cuenta estos tres niveles, vale resaltar que la ilustración simbólica, además de representar, implica y conduce a una interacción humana que produce nece-



Fig. 113a



Fig. 113b



Fig. 113 a, b, c
Afiches promocionales de impresoras HP.

sariamente un sentido²⁵⁹, complementario al sentido de la representación. De esa manera, la ilustración simbólica no sólo actúa para llegar a una representación determinada, sino que está planteando una especie de aprehensión

de la situación, en la cual dicha representación está actuando a través de “efectos de sentido” que se deben, no sólo, a la representación de lo vivido y de lo sentido, por medio de estructuras simbólicas, sino también a efectos de sentido que la imagen desarrolla con su situación de comunicación²⁶⁰.

¿Qué importancia puede tener en esta visión, la historia del arte, la historia de los mitos o la historia de cualquiera de las formas simbólicas del lenguaje? Se trata de una fase necesaria de estudio y documentación de las estructuras simbólicas, denominadas por Cassirer como “auténticos fenómenos originarios de la mente”²⁶¹, que participan en la construcción mental del mundo de los objetos²⁶² y en la relación que el ser humano entable con este mundo. Esta documentación permite al ilustrador la comprensión del proceso de la captación espiritual de ciertos contenidos, para orientarlos hacia la máxima intensificación de los mismos, en lo que a la matriz de la conciencia se refiere²⁶³, e incrementar de este modo su potencial comunicativo. De esta manera, la ilustración simbólica remite a una realidad más o menos puntual, pero al mismo tiempo, remite a una situación de conciencia, a una concepción que reúne los elementos globales de la conciencia en un sistema articulado de sentidos.

Por consiguiente, tanto el mundo onírico como el mundo mítico, permite comprender cómo **el lenguaje simbólico es parte de una articulación y de un proceso de organización de los datos, que**

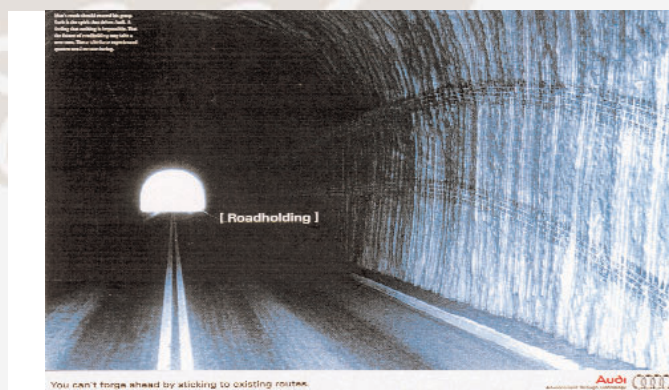


Fig. 114a Afiche promocional de la marca de autos Audi para América.

se apoya en un intento de progresiva “materialización”²⁶⁴ de las relaciones que el ser humano mantiene con su propio mundo.

En ese sentido Paul Ricoeur indica “el símbolo da qué pensar”²⁶⁵ porque no sólo plantea sentidos, sino que abre visiones y caminos que tienen siempre que ver con la articulación de la dimensión humana en una dimensión mayor, sea social o cósmica, haciendo recircular el pensamiento. En esta perspectiva, la ilustración simbólica recuperaría las grandes funciones que los símbolos han desarrollado en la historia de la humanidad y que hemos visto durante todo este capítulo.



Fig. 114 b



Fig. 114 c



Fig. 114 d

Fig. 114 b, c, d Afiches promocionales de la marca de autos Audi para Asia Pacífico.

Por esta razón, la ilustración simbólica debe conservar el pluralismo de toda imagen simbólica, es decir, la posibilidad de múltiples interpretaciones, siempre y cuando se trate de un "pluralismo coherente"²⁶⁶, que integre y organice la multiplicidad de las posibilidades interpretativas en torno a un núcleo, el mismo que es el objeto puntual de la comunicación. La equivocidad del símbolo desarrollará alrededor de él una especie de hermenéutica que remite a componentes de tipo filosófico, tanto ontológicos como gnoseológicos y que se (re)constituye en la imaginación simbólica del receptor de la imagen, pasando a ser parte de su propia "actividad dialéctica propia del espíritu", proceso descrito por Durand²⁶⁷.

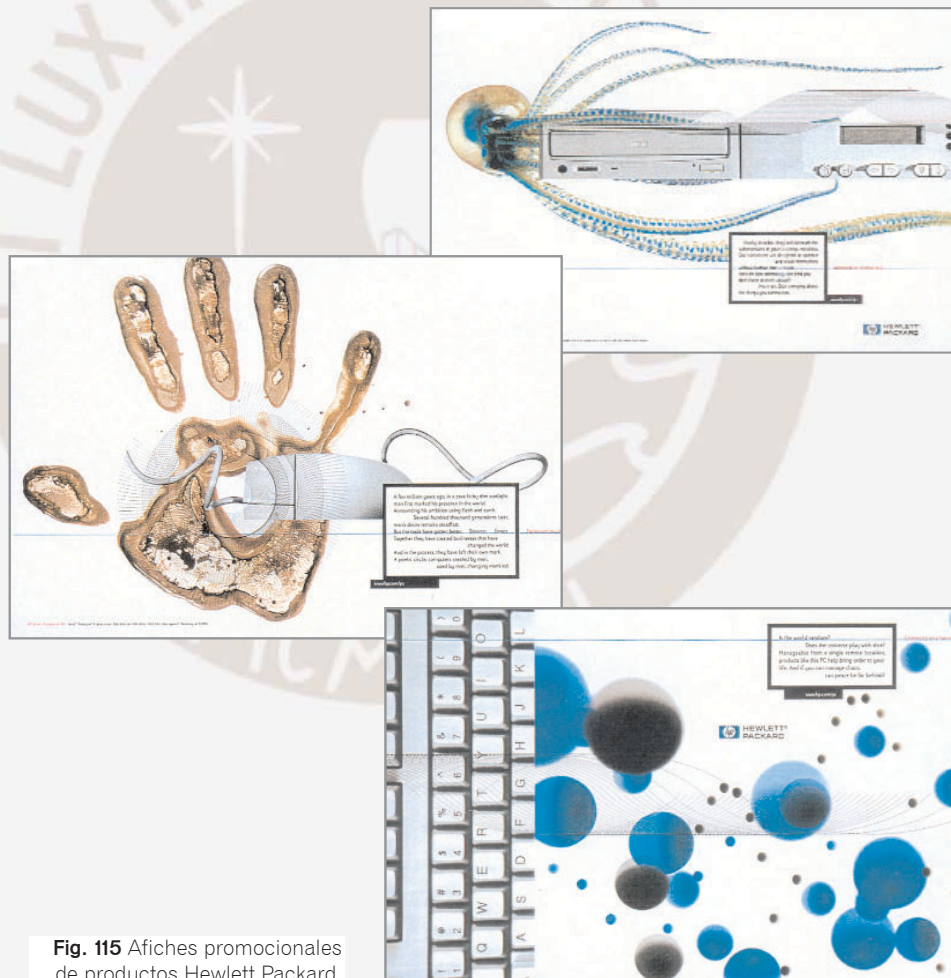


Fig. 115 Afiches promocionales de productos Hewlett Packard.

La ambigüedad en este sentido no es dañina, sino que más bien permite a la ilustración no reducir sus alcances y ejercer su función instauradora de la vida, de equilibrio, de soluciones razonadoras en la visión del mundo del otro. El ser humano es un *homo symbolicus*²⁶⁸, que encuentra su equilibrio en la dialéctica de los símbolos, que si bien pueden organizarse de diversas maneras, en el fondo conducen hacia una trascendencia infinita²⁶⁹.

Por otro lado, no se trata de implementar en la ilustración un registro de símbolos adaptados a cierta vocación comunicativa, sino de **asumir una actividad simbólica**, la expresión como representación y simbolización al mismo tiempo²⁷⁰, utilizando probablemente la metáfora en casi todas las maneras posibles y proponiéndole a la referencia toda una serie de propiedades que le permitan abarcar varios niveles de la realidad y de comunicación.

Aunque la utilidad comunicativa debe quedar asegurada, ello no implica una “traducción” simbólica de contenidos, sino un camino que sirva al “propósito cognoscitivo”, es decir, que permita a la visión individual explorar e informarse sobre el mundo; analizar, clasificar, ordenar y organizar el cúmulo de conocimientos²⁷¹.



Fig. 116 Panel publicitario.

Por ende, postulamos en cada ilustración simbólica, no sólo una eficacia comunicativa de la simbolización, sino una “eficacia cognoscitiva”²⁷², apoyada por la excelencia estética, donde el

componente simbólico se vea alimentado por una forma simbolizante, que haya desarrollado sus contenidos culturales mediante una estética auténtica y no a través de una copia o una adaptación.

Para que ello se haga efectivo, tendríamos que remitirnos nuevamente a la "ley de las correspondencias" como fuente de la pluralidad de los sentidos múltiples y jerárquicamente superpuestos, que no se excluyen los unos a



Fig. 117 Afiche publicitario de la marca de autos Land Rover.

los otros, como en la armonía de la síntesis total²⁷³, y así, orientar la imagen a su máxima cohesión como modalidad expresiva²⁷⁴.

Entre el discurso y la poética, la ilustración simbólica caracterizará la imagen con el poder de su acción interna y con los valores de su capacidad interpretativa, creando en el sujeto-intérprete un pensamiento que parte del símbolo y que lo obliga a apelar a todos los niveles de interpretación que su propia visión tiene sobre el mundo²⁷⁵. La formación de un concepto, de cualquier dominio y aplicación, lleva implícito un determinado principio de enlace y ordenación²⁷⁶. Los conceptos que resultarán de esta interpretación no serán rígidos o fijos sino que tendrán la plurivalencia de la emoción y los vínculos contextuales con los cuales los elementos cognoscitivos existen en una memoria individual.

Los significados simbólicos entablarán su propia fenomenología en la imagen. Esto da a cada imagen la consistencia de un mundo²⁷⁷ que, si bien puede ser interpretado a

través del reconocimiento de las estructuras simbólicas, en el marco de la producción simbólica cultural, tiene como valor principal la capacidad de ser una lectura única de la experiencia de una individualidad ante el mundo.

Fig. 118 Afiche publicitario de Cherry Coke.



Por esta razón, la producción de una simbólica sigue siendo la confirmación de una libertad personal²⁷⁸, que encuentra su lugar en un espacio de pensamientos, de representaciones y de necesidades, donde el ser humano busca solucionar a través de mediaciones, los problemas con los cuales se enfrenta a partir de sus conocimientos concretos sobre el mundo.

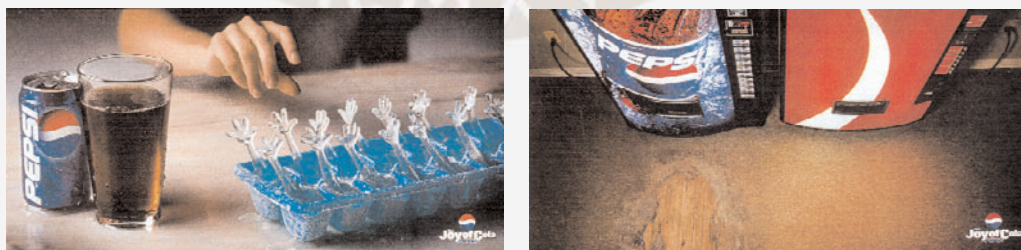


Fig. 119 Afiches publicitarios de Pepsi-Cola.

Encontraríamos de este modo, nuevas dimensiones a la ilustración simbólica que implicaría la dimensión del relato de sí mismo, además de la dimensión comunicativa del discurso o de poética constructora de mundos²⁷⁹. La imagen no es, por lo tanto, un fin en sí, pero tampoco es un simple medio²⁸⁰, un simple vehículo, tiene más bien una función compleja que capta sin mayores tensiones la capacidad de la imagen de representarse a ella misma, de transportar verdades sobre la condición humana y llegar al otro con una propuesta de interpretación.

Vista así, lo que más puede dañar la producción de la ilustración simbólica, es que se transforme en un estereotipo, o una convención²⁸¹, debido a la necesidad de reconocimiento social, con la que la imagen gráfica desea contar.

No obstante, es preciso señalar que la estructura simbólica tampoco debe volverse opaca. La analogía debe ser activa, es decir, capaz de actualizarse a través de sus sentidos latentes en el imaginario de quien esté en contacto con la imagen²⁸². La metáfora, que anuda el vínculo espiritual entre el lenguaje simbólico y el mito²⁸³, ha de tener un carácter natural, anclado en el simbolismo universal. Por último, acotaremos que las dominantes del lenguaje simbólico, como, por ejemplo, el geometrismo, la síntesis, el deseo de equilibrio y de solución a las tensiones duales, son procedimientos generativos que permiten al símbolo, además de la producción formal de la imagen, cumplir con su función de mediación entre el inconsciente y la conciencia, siendo a la vez, un mediador entre la personalidad individual y el acto de comunicación, por un lado, y por otro, entre la imagen y la comunidad hacia la cual el acto de comunicación se dirige²⁸⁴.

Comprendiendo que la imaginación creadora y su función de mediación²⁸⁵ tienen no sólo prioridad para la condición del ser humano, sino también tiene una función importante en la comunicación de determinada realidad, vale resaltar que la ilustración simbólica asume toda una serie de funciones que derivan de ello. Se trata de una *función*

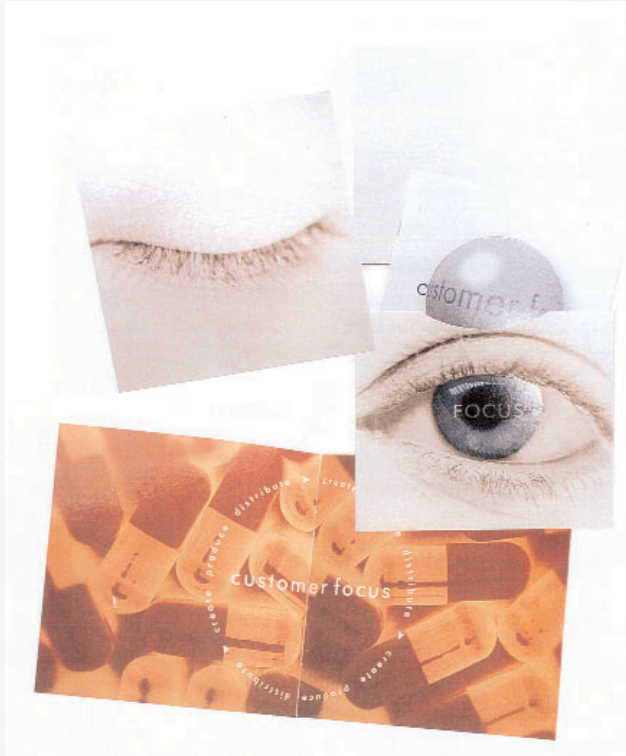


Fig. 120a Brochure promocional de una división encargada del diseño, impresión y distribución de envases farmacéuticos.

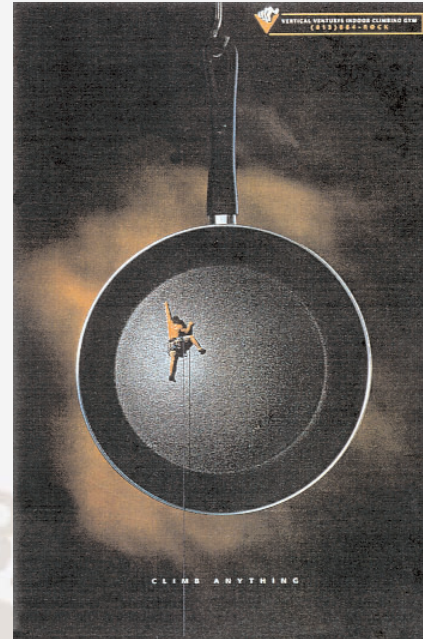


Fig. 120b Afiche promocional de un centro de deportivo para escalada de aventura, Vertical Ventures Climbing Gym

formativa, cognoscitiva centrada en la generación de figuras, representaciones, imágenes²⁸⁶, en el ámbito de lo universal, a través de la cual el simbolismo prevalece a

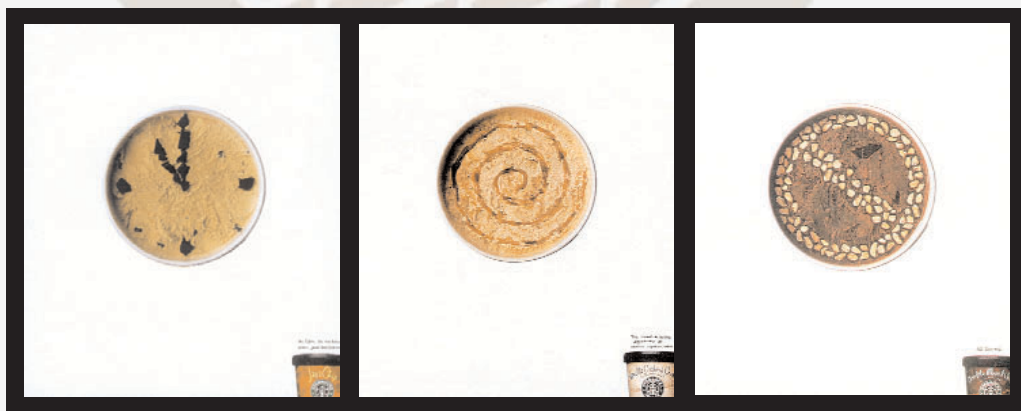


Fig. 120c Afiches promocionales del Café Starbucks.

sistematizaciones y clasificaciones demasiado cerrados o acabados²⁸⁷, las únicas que podrían hacer pensar en un lenguaje estereotipado de símbolos. Se trata de una *función dialógica*, ya que la vida simbólica de la imagen se postula a través de un lenguaje cultural dialógico²⁸⁸, con roles mediadores, que interviene en lo temporal y en lo permanente a igual medida, y cuya especificidad radical se ubica entre el estereotipo y la intraducibilidad²⁸⁹, en un terreno móvil de representación de realidades, expresión del sí y aprehensión del mundo. Se trata de una *función estética*, que integra la imagen en un patrimonio artístico cultural y por supuesto, se trata de una *función comunicativa referencial*, a través de la cual se transmite información sobre determinada realidad.

He aquí el sentido de la **“pregnancia simbólica”** de una ilustración gráfica, que nos ayudará a llegar al otro con mayor libertad y a la vez con mayor autenticidad del acto de comunicación, en un nivel sustantivo de la comunicación, en un “nivel epítetico” como dice Gilbert Durand²⁹⁰, en el que se instauran cualidades afectivas y sentimientos, a la vez que actúan *patterns*²⁹¹ (pautas) culturales con efecto en una conciencia individual parte de una conciencia colectiva.

CAPÍTULO 2



EL ORDENAMIENTO
SIMBÓLICO
DEL MUNDO

En el primer capítulo hemos visto cómo el símbolo surge en el límite de lo individual y lo colectivo, a partir de una realidad imbricada, en la cual actúan por un lado, las tendencias psicológicas, y por el otro, las estructuras cognitivas propias del pensamiento humano, y donde intervienen también las herencias culturales de las sucesivas creaciones simbólicas. Nos hemos acercado de este modo a una fenomenología de los símbolos y de los distintos niveles en los cuales puede intervenir, con el fin de delimitar significados universales y sus asociaciones formales recurrentes.

Se ha destacado en este primer capítulo que los símbolos reúnen informaciones referentes al lugar del hombre en el mundo, las procesan y recrean una imagen del mundo, a partir de un ordenamiento simbólico. Esto supone un dominio de las tensiones de la realidad previo reconocimiento de las mismas, a partir de lo cual se configura un engranaje de conceptos, en el que el hombre ubica un lugar en el universo de fuerzas.

En este ordenamiento simbólico del mundo pueden diferenciarse líneas energéticas que conllevan a un **diseño simbólico de la existencia** de carácter universal, cuyas características estructurales y funcionales proporcionan bastante información para una semiología de la imagen simbólica con aplicaciones en el proceso creativo.

Por lo consiguiente, nos interesa distinguir y enfocar **los fundamentos del orden simbólico** como las orientaciones en la interpretación simbólica del mundo que alimentan las diferentes figuras del mismo. Para un creador visual, es sumamente importante el estudio de los fundamentos del orden simbólico, ya que a partir de estos fundamentos sus imágenes desarrollarán conceptos y crearán sus propias interpretaciones. Dicho de otro modo, **desde el punto de vista de una estrategia creativa, los fundamentos del orden simbólico serían los núcleos de poder desde los cuales crecen –en la creación– las diferentes representaciones.**

Hemos investigado en la esfera de las imágenes simbólicas, tanto a nivel teórico como expresivo, y hemos encontrado algunos fundamentos que nos parecen preponderantes, en cuanto a la sistematización de la producción simbólica del imaginario humano: *la dualidad simbólica, la trascendencia simbólica, el conocimiento integrador y el acto de creación*. No se trata de categorías provenientes de una fuente teórica específica sino de conceptualizaciones de la realidad estudiada, operativas tanto en el análisis como en la producción de imágenes. Para cada uno de estos cuatro núcleos o fundamentos, hay una expansión, conceptual y formal, cuya observación permite explorar el territorio de sentidos de cada fundamento. Por otra parte, los cuatro fundamentos se encuentran en una red de interrelaciones. La dualidad puede ser vista como una estructura-eje, en un doble plano, cósmico y humano, a partir del cual puede plantearse el impulso perenne del imaginario que busca la trascendencia y, a su vez, alimenta la acción humana. Este impulso –que parte de la tensión básica de la dualidad simbólica– se sustenta en una actividad integradora de datos, a través de la percepción, del conocimiento, pero sobretodo a través del mismo acto de creación que termina siendo siempre una recreación simbólica del mundo.

Es así como enfocamos en esta etapa de la investigación la existencia de los símbolos visuales: **a partir de una estructura simbólica conceptual, fundadora del pensamiento del mundo, que termina articulándose en cada caso en una representación del mundo.**

En este segundo capítulo, trataremos de identificar las estructuras y las funciones semánticas que se generan a partir de la representación simbólica del mundo en la actualidad; esto significa verificar la productividad actual del planteamiento hecho, y por ende el carácter universal, en tiempo y espacio, del ordenamiento simbólico y sus fundamentos.

2.1 FUNDAMENTOS DEL ORDENAMIENTO SIMBÓLICO

Para abordar los fundamentos del orden simbólico como ejes de productividad universal, con una acción que supera las delimitaciones de tiempo y espacio, es preciso dirigirnos una vez más hacia la matriz común del **mito**, de donde se desprenden el lenguaje, el arte y la religión, viendo –a través de las manifestaciones posteriores– el pensamiento y la concepción del mundo, así como los mitos los han propuesto, desarrollando la función regeneradora del imaginario humano y de la expresión que de éste deriva¹.

De esa manera, la reconfiguración expresiva del mundo se verá recorrida –a través de las culturas– por los mismos motivos espirituales que hemos podido observar en los mitos, en la religión, en el arte o en el conocimiento teórico de la historia espiritual de la humanidad. Sin embargo, es el mundo mítico y el mundo religioso, como ya lo hemos indicado, los que presentan en sus configuraciones un cúmulo de significados ya ordenados en cuanto a una “sobredeterminación”², de los sentidos de la existencia del mundo.

Con respecto a esta realidad fenomenológica, la subjetividad del artista interviene con lo que da la medida de su individualidad, como la manera que, junto a la subjetividad del arte, conforma el estilo³; para ello, el artista –desde su propia memoria individual, marcada por el aquí-ahora– se nutre de la memoria colectiva, de una hermenéutica que amplifica la realidad del símbolo y la integra en una especie de sobreconsciente vivido⁴. Desde este punto de vista, no consideraremos en ningún momento el símbolo como un efecto, o como un síntoma de la época o de determinada vivencia; por el contrario, lo que incrementa enormemente su valor comunicativo, lo consideramos basado en **la visión del orden esencial** que la humanidad está recuperando en cada acto creativo. Al mismo tiempo, se trata de la reactualización del

pasado biográfico, histórico y sociológico del creador, a partir de las pulsiones del momento⁵. Para esta investigación, nos interesa específicamente la dimensión de la “remitización” de la existencia, según la denominación que le da Durand⁶, es decir de la recuperación de la **epifanía instaurativa** que constituye el impulso básico de la conciencia y que lleva a construir, a través del orden simbólico, lecturas que remiten –en cierto modo– a situaciones, objetos o construcciones del sentido previstos a comunicarse como tal, representativas para el **drama fundamental del hombre** en el que éste se enfrenta al mundo y trata de ordenar su multiplicidad.

En este sentido, los fundamentos del orden simbólico terminan siendo los fundamentos del alma del sujeto, del **yo** ubicado en el mundo en cuanto que condición humana, se desarrollan las funciones simbólicas de la imagen en una construcción expresiva donde la subjetividad y la inserción en el orden existencial y cósmico de lo humano conlleva a una visión dinámica, siempre productiva⁷, que permite desarrollar múltiples vínculos con el contexto propiamente dicho.

En esta visión, los conceptos de “orden” y “ordenamiento” son centrales. Enfocaremos brevemente las consecuencias primarias de estos conceptos en un planteamiento creativo y constructivo, que se desarrolla en el campo de la semántica de la composición. Es evidente, para toda imagen que crece en el registro simbólico, la importancia del ordenamiento que se traduce –en un nivel interno– en la composición de la imagen. Es aquí, entonces, donde el simbolismo numérico define ritmos y distribuciones.

Al tratarse de orden, estamos ante una creación que se configura a partir del elemento **uno** y que se expande a través de estructuras como la dualidad, la tríada, el cuaternario, siguiendo enérgicamente las fuerzas numéricas almacenadas en la mirada y en el conocimiento del mundo. Se pretende captar, a través de estas estructuras, la totalidad del mundo, concebida a partir de un orden nuclear que se mantiene en ella

y que se manifiesta como principal fuerza ordenadora-creadora. Su modo de actuar permite ubicar cada acontecimiento en determinada posición.

La percepción del **uno** tuvo un lugar privilegiado desde la Edad Media, donde el **dos** es la primera advertencia sobre la separación y la multiplicación, así como también es una primera advertencia sobre la existencia del otro⁸.



Fig. 121 Antes que se inicie la disociación, la existencia de la unidad –y por ende de la participación– inspiró a varios artistas, como por ejemplo, a Yves Klein, en IKB79.



Fig. 122 La disociación comienza a desarrollar sus sentidos desde los elementos visuales primarios: línea y forma. Franz Kline, Sin título, 1951.

Con eso se disocia ya compositivamente, la derecha y la izquierda, el arriba y abajo; por otra parte, se disocia la estructura de fuerzas de la existencia, como el bien y el mal⁹. El desglose del uno en el dos o el remplazo del uno por el dos representarían el paso de una actividad cósmica a una actividad configurada a partir de la realidad del mundo conocido. Significa, además, pasar del inicio al sistema, al orden, porque si bien el **uno** absoluto es incontable, indeterminable e irreconocible¹⁰, el **dos**, al plantear una polaridad (que prácticamente rige la simbólica¹¹, como veremos más adelante, a través de

Fig. 123 En esta obra de Patrick Heron, *Fourteen Discs: July 20, 1963*, hay una evidente definición izquierda-derecha, a partir de la cual se establece la fuerza y el dinamismo cromático, en un antes/después, posible/realizado, libertad/orden.

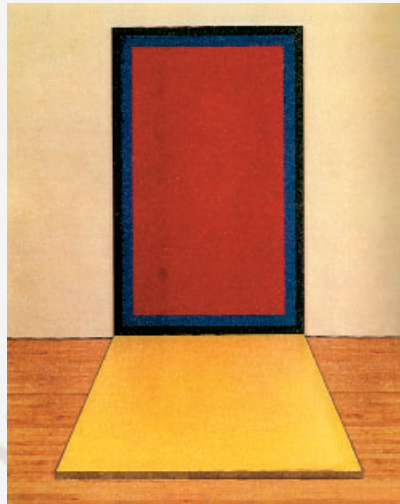
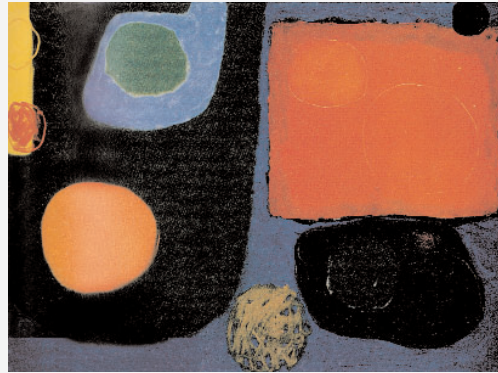


Fig. 124 El arriba/abajo entra en una correlación de fuerzas y desarrollo de motivos de la consistencia, de la definición, etc. Ellsworth Kelly, *Red Blue Green Yellow*, 1923.

conceptos como lo individual y lo colectivo, el cuerpo y el alma, la imaginación y la realidad, el significante y el significado), logrará conducir el imaginario a una estructura coherente. La coherencia en el campo de las ideas y la cohesión en el campo de las formas son, de hecho, las dos estructuras que condicionan la eficiencia comunicativa de las imágenes.

En el mundo andino la idea de unidad parece haber sido contenido en la figura geométrica del cuadrado. Este se dividía en dos entidades distintas a la vez complementarias, que aludían al concepto de dualidad dentro de la unidad. Estas formas esenciales que evocaban lo positivo-negativo, arriba-abajo, adentro-afuera, femenino-masculino, luz-oscuridad, etc., fueron convertidas en símbolos del arte prehispánico, siendo destacados particularmente en los textiles de diseños abstractos de las culturas Huari, Nazca, Moche e Inca.

Por otro lado, entre el “uno” y el “otro” que constituyen una antítesis se establece una dinámica, una aspiración del otro hacia el uno y una expansión del “uno” en el “otro”. Esta tensión de doble dirección que se mantiene entre el “uno” y el “otro” se busca una salida de la cual resulta el tercero¹². En el **tres** desaparece la tensión de la dualidad a la vez que nuevamente aparece el uno como elemento que se contrapone a una tensión ya establecida.

En el pensamiento medieval y específicamente en la religión cristiana hubo un gran interés en este fundamento sobre el mundo: el actuar del “uno” y de la dualidad. Dios, en el segundo día de la creación, separó las aguas superiores de las inferiores y se produjo la dualidad de arriba-abajo, de aire-agua; esta dualidad podría ser el origen del mal¹³, ya que introduce la primera tensión en la existencia unitaria del mundo.

Otra dualidad que se trabajó constantemente es la que se establece entre el mundo del Padre y el mundo del Hijo; el primero es una época caracterizada por la unidad original con la naturaleza misma, mientras que el mundo del Hijo representa al “otro”¹⁴, y se caracteriza por la intersección de un sinnúmero de dualidades que termina fragmentando el mundo y proponiendo al hombre el desafío de su reconstitución.

Otra dualidad que hay que considerar es aquélla que se establece en este contexto entre el arquetipo del Dios Redentor y el arquetipo del primer hombre. En la misma existencia del mundo terrenal que se inicia con la existencia del primer hombre, se define de forma retrospectiva la unidad, propia del reino del Padre que en realidad no pudo ser percibida en aquel primer momento, porque no había una independización de la conciencia humana¹⁵. Por esta razón, es en el mundo del Hijo donde se recompone de manera ideal la unidad, a la vez que se vive la dualidad en todos los niveles.

Los mitos se han centrado en las dualidades para definir el origen del mal, así como la inminencia de la catástrofe sobre la suerte del mundo¹⁶, desde sus símbolos primitivos dinámicos que tienen que ver con el origen del hombre.

La psicología ha observado la existencia de las tensiones duales, como escisiones permanentes en el sistema psíquico del hombre. Simbólicamente podría definirse que están regidas por los poderes de la luz y de las tinieblas¹⁷; que pueden influir en lo individual y en la relación que el “uno” entabla con el “otro” o la que el “uno” entabla con los demás, es decir la relación entre lo individual y lo colectivo.



Fig. 125 El yo y el otro, interno-externo, luminoso-oscuro, acto-resultado, son fusiones duales que recorren constantemente la obra de Jackson Pollock: *Number 1A*, 1948.

La misma evaluación que hicimos en el primer capítulo, sobre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo, remite a este fundamento del ordenamiento y a las tensiones de la polaridad, instalados en la mente humana a la vez que remite al intento de superación de las mismas a través de la tríada y de la aspiración hacia la unidad.

Es evidente en las teorías que reúnen espíritu, alma y cuerpo, cómo la división ternaria supera la dualidad cartesiana de espíritu y cuerpo¹⁸, a través de un pensamiento articulador.

Otra visión, proveniente de los pitagóricos, considera la existencia de un cuaternario fundamental que comprendía el Principio, trascendente con respecto al cosmos, después un Espíritu y un Alma universales, y por último, la *Hy/ê* primordial, siendo este elemento la pura potencialidad, que corresponde más bien a la “Tierra” como principio y no necesariamente al cuerpo¹⁹.

Vemos de este modo cómo actúa el ordenamiento simbólico en el pensamiento humano y en la disposición de organizar los datos de la realidad. Comienza con la dualidad y se remite retrospectivamente a la posible existencia del “uno”; en otro sentido,



Fig. 126 Los tres elementos se articulan invisiblemente en una unidad. Liebres con orejas comunes. Grabado holandés, 1576.

progresivo, se desarrolla en sistemas de tres, cuatro, hasta componer una red completa de articulación, en la cual inte-

gra al hombre. En la

siguiente página, pre-

sentamos una serie de gráficos

que desarrollan este principio del ordenamiento.

Esta visión está en la base de la composición espacial de los relatos y discursos visuales, a través de imágenes fijas o movibles. El Hombre es el término medio de todo ordenamiento, ya que el modo en que se constituyen estas relaciones tienen que ver con un punto de referencia que es el ser humano, considerado tanto a nivel espiritual como a nivel material propiamente dicho²⁰. Esto redundante, tanto en el concepto como en la representación, en la ubicación del hombre con respecto al arriba y abajo, con respecto a la perspectiva, o con respecto a la idea del centro de la manifestación, en el cual el hombre y su mirada van instalándose. La composición recaba esta disposición y la emplea para crear sentidos.



Fig. 127 En esta obra de Josef Beuys, la triada de las piezas compara un juego entre la dualidad del cuerpo y el sostén del mismo (espíritu), para componer una nueva dualidad, cuerpo-espíritu, apoyada en la estabilidad de las tres.

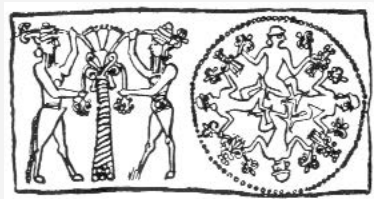


Fig. 128a



Fig. 128b



Fig. 128c



Fig. 128d

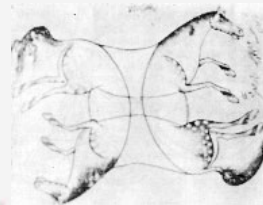


Fig. 128e



Fig. 128f

ORDENAMIENTO SIMBÓLICO EN EL PENSAMIENTO HUMANO

Fig. 128a Personajes rotantes. Cilindro asirio. **Fig. 128b** Símbolos alquímicos: el azufre y el mercurio, hacia 1413. **Fig. 128c** Monos músicos con cabeza y piernas intercambiables. Grabado suizo. **Fig. 128d** Símbolo de un amor inconstante, hacia 1561. **Fig. 128e** Caballos con cuerpos intercambiables, comienzos del siglo XVII. **Fig. 128f** Escena bufa. Grabado holandés, 1576.

Al acercarnos al desarrollo progresivo de la red de ordenamiento en la imagen mental o visible, podemos observar más detenidamente el rol de la tríada. El triángulo cuyo vértice es el polo esencial, tiene que ver con la idea de la multiplicidad que va aumentando a medida que se acerca al punto único que sirve de vértice superior²¹. Se constituye así un esquema de integración y de comunicación, cuyo rol se puede ver en la figura de la Trinidad o en las representaciones del orden piramidal.



Fig. 129 Este motivo se desarrolla en cuatro elementos con la consiguiente formación de un centro, a través de las orejas de las liebres. Catedral de Lyon, 1310-1320.

En cuanto, a la Trinidad, símbolo central del cristianismo²², vemos por ejemplo, cómo puede la idea trinitaria de un proceso vital intradivino, responder en lo fundamental al rito primitivo de la continuidad²³. Si bien es cierto que, el rito primitivo apunta sobretodo a la renovación,

una continuidad vista a través del ciclo, la idea trinitaria a través de los términos “Cielo, Tierra, Hombre” (la “Tríada” de Guénon)²⁴ permite generar una dinámica fluida y continua, donde los términos opuestos se vean básicamente integrados, atenuando las tensiones, teniendo como figura correspondiente al triángulo cuya cúspide está situada arriba²⁵ y estableciendo de esa manera un principio de autoridad que corresponde al orden patriarcal²⁶.



Fig. 130a Katsushika Hokusai, Monte Fuji en clima claro, 1823-9.



Fig. 130b Ferdinand Hodler, Lago Thun, 1905.

La Tríada apunta, entonces, a la superación de la dualidad, porque el tercer punto que reconstruye con ello la unidad, es el Espíritu Santo, donde culmina realmente el despliegue del “uno” después de haberse enfrentado, como Padre, al Hijo. El descenso al cuerpo humano significa convertirse en otro, una oposición a sí mismo, de manera que Padre e Hijo desarrollan la tensión del “uno” con el “otro”²⁷.

El Espíritu Santo, por consiguiente, representa la consumación de la divinidad y el drama divino y corresponde a un estado reflexivo, más consciente de

la humanidad, en que la tensión es necesaria para llegar a la redención y con ello a la unidad. Es un concepto mucho más complejo que la imagen de la misma unidad como punto de referencia²⁸. Introduce un modo de construir sobre las tensiones, fomentando la unidad dinámica, capaz de captar la complejidad de toda manifestación.

Al interpretar el símbolo de la Trinidad desde un punto de vista psicológico, comparándolo con las representaciones de los sueños, Jung indica que puede ser considerado como representación del drama²⁹ del desarrollo espiritual, de la autonomía del pensamiento relacionada con el arquetipo de energía rectora que conduce a la espiritualización³⁰.

Desde este enfoque, la Trinidad corresponde a un proceso de maduración, un proceso que consistiría en tres partes y que estaría internalizado de modo inconsciente en el individuo. Son como tres personificaciones de las tres fases de un acontecer psíquico, regular e instintivo, instituido también en los mitos por los rituales de nacimiento, matrimonio, enfermedad, guerra y muerte. Las características de estas etapas tienen que ver con un ordenamiento de la conciencia, de lo vivido, una regularización de la vida humana, a la vez que constituye un ordenamiento de sí mismo como acceso a una etapa de desarrollo³¹.

De este modo, la estructura ternaria interviene en lo formal y lo conceptual, con posibilidades de articulación discursiva. Cabe mencionar la representación del dios Aiapaec, una de las principales deidades Mochicas. Fue el dios más importante de la Huaca de La Luna, al que se le ofrecían sacrificios. Su rostro antropomorfo demostraría el dominio del dios en los tres espacios: aire (ojos de búho), tierra (colmillos de felino) y mar (ondas negras que rodean el rostro).



Fig. 131 El dios Aiapaec. Pared con alto relieve. Huaca de la Luna.

La trinidad también se puede relacionar con su complemento que es la cuaternidad, tal como se representa, por ejemplo, en las figuras metafísicas³² que corresponden a un "juicio sobre la totalidad"³³. Así, frente al pensamiento trinitario de Platón, la filosofía griega antigua razonaba en forma cuaternaria. En Pitágoras, el papel principal no lo

tiene la tríada, sino la tétrada, que representa en su enfoque las raíces de la naturaleza eterna. La cuaternidad es entonces un arquetipo que refiere la idea de totalidad y que representa un esquema de ordenamiento natural (mientras que la tríada lo es de la razón humana). A dicho esquema corresponde la existencia de los cuatro puntos cardinales, los cuatro ele-



Fig. 132 Tres Mundos, 1955, litografía. En esta composición, M.C. Escher hace coexistir la tríada, como ordenamiento de los tres mundos –aire, tierra, agua– con la unidad, receptáculo de los flujos de transformaciones e intercambios entre los tres mundos; capta –de este modo– la dinámica del acontecer, psíquico y físico al mismo tiempo.

mentos, las cuatro cualidades primitivas, los cuatro colores³⁴, lo que indica claramente su importancia en la organización formal y conceptual de la imagen. Sin embargo, no contempla una reflexión sobre la relación naturaleza-espíritu, que sí es tomado en cuenta e incluso, es cuestionada, en el caso del pensamiento trinitario³⁵.

La razón misma, en Schopenhauer por ejemplo, tiene una raíz cuádruple; para este filósofo el aspecto cuádruple representaría el mínimo de perfección de un juicio, mientras que la perfección ideal sería lo redondo, el círculo, que a su vez puede ser visto en su división mínima natural que es la tétrada³⁶.

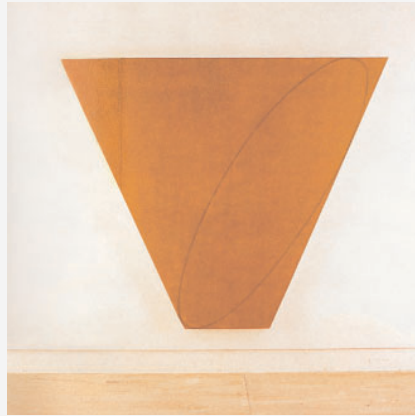


Fig. 133 Robert Mangold,
Attic Series III, 1990.

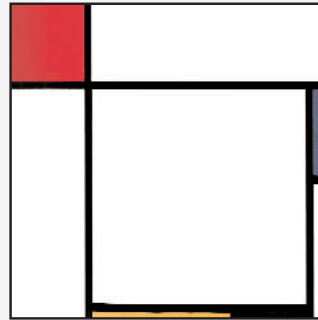


Fig. 134a Piet Mondrian,
Composición, 1929.

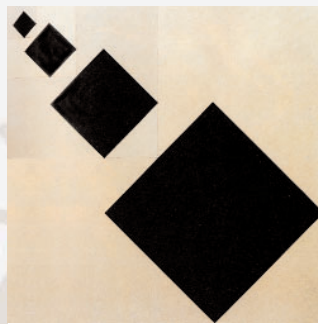


Fig. 134b Theo
Van Doesburg,
Composición
Aritmética, 1930.

El vínculo entre el círculo y la tétrada también nos remite a un vínculo directo

entre la unidad y la cuadratura que sería la relación entre el punto de vista humano alimentado por los cuatro cuadrantes y el punto de referencia del inicio o de la plenitud que representaría el punto³⁷.

De la cuaternidad deriva uno de los principios fundamentales del pensamiento y de la representación que es la cruz, y que define la intersección de las dos grandes líneas de fuerza para la realización hacia un estado diferente; se representa la idea de “realización” en el estado de materialidad del mundo, subordinado al principio de ordenamiento y de dinámica del mundo procedente del “uno”³⁸.

Como podemos apreciar, los fundamentos del orden simbólico se relacionan con una visión ordenadora que comienza desde la tensión. Es por eso, que **consideramos la dualidad simbólica como el principal fundamento del orden**, a partir del cual se



Fig. 135a



Fig. 135b

EL VÍNCULO ENTRE EL CÍRCULO Y LA TÉTRADA

Fig. 135a Orcagna, San Mateo rodeado de escenas de su vida, 1367.

Fig. 135d Luca della Robbia, La Virgen y el Niño entre dos ángeles, 1475/80.

Fig. 135c Kenneth Noland, *Gift*, 1962.



Fig. 135c

construyen fundamentos conceptuales importantes, como **la trascendencia simbólica, el conocimiento integrador y el acto de creación.**

A continuación, enfocaremos cada uno de estos cuatro fundamentos, ilustrando sus contenidos con imágenes modernas y contemporáneas —con algunas excepciones— donde quisimos asignar un lugar especial a las imágenes precolombinas. De este modo, planteamos una comparación implícita entre las figuras precolombinas surgidas del imaginario cultural americano y las figuras modernas y contemporáneas, no sólo del Occidente y Oriente, sino también del Perú actual, cuyas representaciones se alimentan de las estructuras universales del pensamiento simbólico. Sin profundizar en esta dirección, consideramos que la comparación plantea la situación de encuentro



Fig. 136a



Fig. 136b



Fig. 136c



Fig. 136d



Fig. 136e

LA CRUZ

- Fig. 136a Arias y Aragón.
- Fig. 136b Murales de La Habana, Cuba.
- Fig. 136c Instalación de Ramón Ortiz.
- Fig. 136d Mishelle Ramos.
- Fig. 136e Escultura de Ivonne Lima.

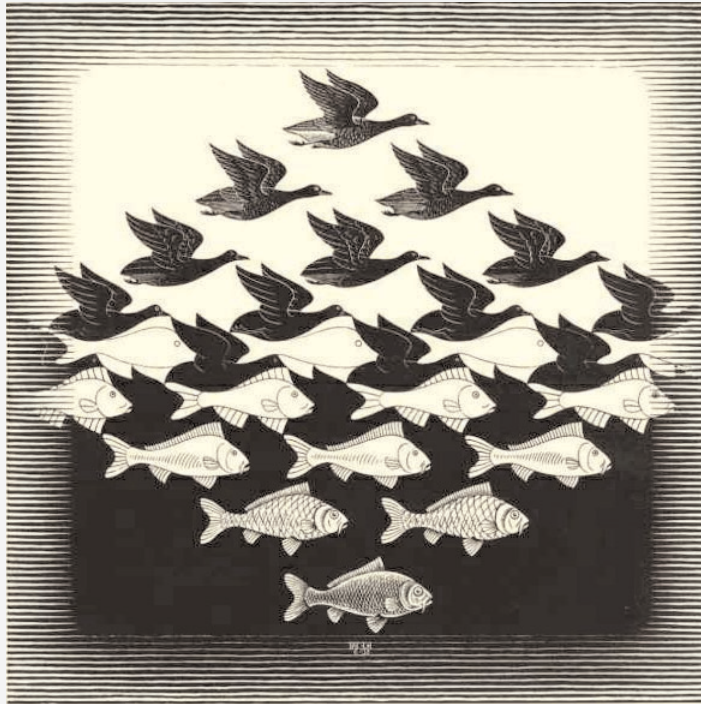


Fig. 137 En este grabado en madera titulado "Cielo y agua I" (1938), Escher construye a partir de la dualidad arriba-abajo, los sentidos de la trascendencia y de la integración, desde el punto de vista explícito y sustentado (por la creación de una visión sintética del dinamismo del mundo) de quien asume el acto de creación para valorar dichos sentidos.

entre lo tradicional local y lo universal, a través de sus imágenes recientes. Es un encuentro real, que se da constantemente en nuestra sociedad, en cuyo marco exploraremos las formas de expresión y comunicación gráfica. Los rasgos semánticos comunicativos y el comportamiento simbólico ilustrados serán a través de imágenes artísticas modernas, en una interacción permanente texto-imagen, dejando para el final de cada punto la ilustración de los conceptos desarrollados en el campo del Diseño Gráfico. Pretendemos resaltar la vigencia de la fuerza significativa y de su capacidad comunicativa en un contexto cuyas características están al alcance de la interpretación directa, poniendo de manifiesto su actuación conceptual.

2.1.1 LA DUALIDAD SIMBÓLICA

La dualidad establece una sistematización en la multiplicidad de los sentidos: define los aspectos ligados entre ellos por correlación o que adoptan la forma de una oposición. La dualidad aparece así como el presupuesto de toda manifestación, que condiciona por consiguiente sus modalidades, pues siempre, de una forma u otra, ha de encontrarse en la manifestación³⁹.

Complementariedad u oposición: la dualidad siempre es susceptible de definirse en términos de opuestos, donde la oposición existe como tal en un nivel determinado a partir del cual se puede crear una representación. En cuanto al enfoque complementarista, podríamos decir que ocupa cierto lugar intermedio entre la oposición y la unificación⁴⁰. Sin embargo, vale resaltar que el carácter de oposición resulta más productivo.

Una dualidad, ya se trate de una oposición o de una complementariedad, según el punto de vista adoptado, tiende a disponerse en el plano físico de la representación, en el sentido vertical u horizontal. De ello se deduce inmediatamente el esquema de cruz de la cuaterna y la descomposición en las dos dualidades, vertical una y horizontal la otra. La dualidad vertical se puede ver como las dos extremidades de un eje o las direcciones contrarias según las cuales pueden ser recorridas; la dualidad horizontal es la de dos elementos que se sitúan de manera simétrica a ambos lados del eje. Como ejemplos se puede citar los dos triángulos componentes del sello de Salomón y las dos serpientes del caduceo⁴¹. La dualidad vertical define también dos espacios, lo alto y lo bajo, mientras que la dualidad horizontal define la derecha y la izquierda⁴².

Si damos una mirada al mundo prehispánico, encontraremos a la dualidad como parte de su cosmovisión. Así, podemos señalar algunos aspectos simbólicos en la tumba del Señor de Sipán, perteneciente a la Cultura Mochica. El oro y la plata de los

objetos corresponden a la dualidad (sol-luna, día-noche), como por ejemplo, en el collar de diez maníes que usa ambos metales, a la derecha y a la izquierda. Asimismo, las vigas de algarrobo que cubrían la tumba tenían disposición simbólica, entrecruzadas hacia los cuatro puntos cardinales.

El ser se manifiesta a partir de las dualidades, por elementos que se cristalizan en función de las dualidades espaciales, pero también en función de la dualidad entre lo corporal y lo psíquico, traducida en la dualidad cartesiana "cuerpo-alma", equivalente a la dualidad de lo fisiológico y lo psíquico, que corresponde también a lo exterior y a lo interior⁴³.

La existencia, vista a nivel del individuo y a nivel del espacio, puede registrar, a partir del sistema de dualidades, tendencias de transformación o tendencias de desplazamiento. Esto nos conlleva a hablar de planos (vertical y horizontal), pero también de una visión material-espiritual que se podría definir en los términos de la Tríada (Cielo, Hombre y Tierra)⁴⁴.

La intersección de las tensiones duales es representada de una manera sintética por la cruz, un símbolo que se encuentra casi en todo el mundo desde las épocas más



COSMOVISIÓN INCA

En estos *unkus* de la cultura inca, se expresa el concepto de dualidad andina. El dualismo es uno de los conceptos más importantes de la cosmovisión andina (arriba/abajo, derecha/izquierda). Los estudiosos dicen que *hanan* era lo alto, la mano derecha, lo masculino y la cabeza trasquilada; *hurin* era lo bajo, la mano izquierda, lo femenino y los cabellos largos.

remotas y que el cristianismo ha valorado en gran medida⁴⁵. La cruz es la unión del movimiento vertical y horizontal; se relaciona con el simbolismo del centro, del círculo y de la *svástika*⁴⁶. Al respecto, René Guénon cita a T.H Darel:

“La cruz es el signo cósmico por excelencia. Tan lejos como es posible remontarse en el pasado, la cruz representa lo que une lo vertical y lo horizontal en su doble significación; ella hace particular, al movimiento que le es propio, de un solo centro, de un mismo generador...”⁴⁷

A partir de la cruz se han desarrollado valores simbólicos en todas las tradiciones; uno de los más importantes tiene que ver con el sentido de “amplitud” y de “exaltación” desarrollados por Guénon⁴⁸, lo que llevaría a una doble expansión del ser, que se efectúa, por una parte, horizontalmente, a través de niveles o grados de existencia, y por otra, verticalmente, recorriendo la jerarquía de todos los grados. De esa manera, el sentido horizontal representa la amplitud o la extensión integral de la individualidad tomando como base la realización, que consiste en el desarrollo de un conjunto de posibilidades dentro de ciertas condiciones de manifestación. Se trata de la extensión humana que no es limitada por la parte corporal de la individualidad, ya que el estado corporal es sólo una modalidad. El sentido vertical representa la jerarquía de los estados múltiples que, considerado cada uno en su integridad, es un conjunto de posibilidades que se refiere a mundos o grados y que se ven comprendidos en la síntesis total del “Hombre Universal”. Es así como la expansión horizontal correspondería a las modalidades posibles de un mismo estado del ser, considerado integralmente, mientras que la superposición vertical, correspondería a la serie indefinida de los estados del ser total⁴⁹.

El centro de la cruz representa la síntesis donde todas las oposiciones se resuelven, en el sentido de que dejan de ser puntos de vista exteriores y particulares del conocimiento por lo cual ya no hay distinción de por medio⁵⁰.

La cruz se puede relacionar también con la urdimbre, formada de los hilos tendidos sobre el telar, como un elemento, una definición de una intersección propia de lo vertical y lo horizontal de la urdimbre⁵¹.

Existen diferentes formas de cruces, por ejemplo, la cruz de tres dimensiones, que según el lenguaje geométrico, sería un “sistema de coordenadas” que puede referir el espacio entero. El espacio simbolizaría el conjunto de todas las posibilidades, ya sea de un ser particular, ya sea de la Existencia universal. Es un sistema formado de tres ejes, uno vertical y dos horizontales, que son tres diámetros rectangulares de una esfera indefinida, y que, independientemente de toda consideración astronómica, se orientan hacia los seis puntos cardinales⁵². Esta cruz con brazos en seis direcciones es el símbolo del “Hombre Universal”, pero no del hombre individual, que amplifica la figura de la extensión⁵³.

Por otro lado, la *svástika* incide en la acción del Principio con respecto al mundo en un dinamismo de las fuerzas registradas por la cruz⁵⁴.

A continuación, observaremos la dualidad cósmica a través de imágenes en las cuales determinaremos una posible definición, separando, por un lado, los términos cósmicos que integran los grandes referentes de la existencia y, por otro lado, los términos humanos que tienen que ver con el mundo interior del ser humano. De esa manera, mundo interior y mundo exterior, una dualidad básica en la apreciación y el ordenamiento del mundo, será contemplada en estos planos de actualización de la dualidad simbólica.

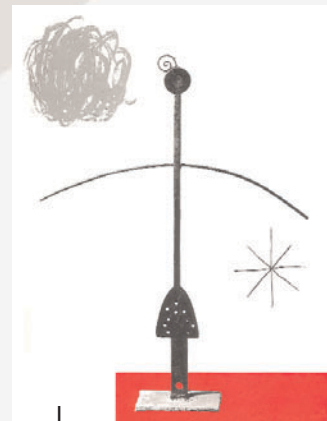
En la gráfica, la dualidad, como fundadora del orden compositivo, tiene un rol irremplazable. Ilustraremos escuetamente con muestras de la obra de Peret, reconocido artista gráfico español.

MUESTRAS DE LA OBRA DE PERET



Fig. 138

- a Imagen para exposición "*Les droits de l'homme et du citoyen*". ARTIS 89, París 1989.
- b Proyecto para "Architectures", estudio de arquitectura.
- c Imagen cartel campaña para la donación de sangre. Generalitat de Catalunya.
- d Logotipo para "a3", muebles para colectividades, Amat.
- e "Districte Olympic". Distrito Santa-Montjuïc, Barcelona.
- f Logotipo para bar "El Sol de Gracia".
- g Logotipo para "Eureka", programa europeo de alta tecnología, CDTI.
- h Imagen cartel de un Baile de Máscaras en Barcelona.
- i Logotipo para "Rothko", café-bar.
- j Imagen para "d'avui", boutique de moda.
- k Escultura.
- l "Gitanes". Exposición en París.



2.1.1.1 DUALIDADES CÓSMICAS

Apreciaremos en el conjunto de las dualidades cósmicas cómo se define la percepción del mundo exterior a través de las interacciones *cielo-tierra*, *sol-luna*, *luz-oscuridad* y *vida-muerte*.



Fig. 140

Fig. 139 En esta imagen contemporánea sobre el encuentro entre el cielo y la tierra, de Javier Ruzo, la visión desde arriba marca una nueva posición del hombre e incluye una sensación de envolvimiento del cielo y de centro de la tierra.

Fig. 140 El ritmo, en esta imagen, es una alternancia moderna de lo regular/irregular, a través de formas que remiten en su multiplicidad —a las estrellas y a las gotas de lluvia—, resaltando el vínculo implícito entre el cielo y la tierra, sugeridos como elementos por la profundidad del fondo y las marcas. (Trabajo de la VI Bienal de La Habana “El individuo y su memoria”, 1997).



Fig. 139

2.1.1.1.1 CIELO Y TIERRA

El cielo, como bóveda y región atmosférica, ha sido interpretado y asociado desde los inicios de la cultura a valores mítico-religiosos relacionados con la hierofanía de lo *trascendente*, de lo *sagrado* por excelencia⁵⁵. El cielo es lo alto, lo elevado, que se percibe a través de los conceptos de “trascendencia, fuerza y sacralidad”⁵⁶, es el lugar donde los pueblos primitivos ubicaron a sus dioses. La misma contemplación del cielo remite a la contemplación del orden universal y es por eso que el creador del

mundo se relaciona con el espacio del cielo, garantizándose así la perennidad del mundo y la intangibilidad de los ritmos cósmicos, con consecuencias directas en el equilibrio de las sociedades humanas⁵⁷.

El resultado es la tríada *cielo-creador-soberano universal*, que garantiza el orden cósmico y la continuidad de la vida sobre la tierra⁵⁸.

En Grecia, por ejemplo, Uranos es el cielo. Hesíodo lo describe como un dios que se extiende en todas las direcciones, por lo cual no hay una imagen que lo pueda representar⁵⁹. En América del Norte, el ser supremo celeste se representa míticamente por el trueno y el viento, asumiendo la forma arquetipal de un gran pájaro, cuyo batir de alas produce el viento y cuya lengua es el rayo⁶⁰. Por lo general, las divinidades de la tormenta se encuentran relacionadas con la simbólica del cielo y de la génesis⁶¹.



Fig. 141 Christian Bendayán. Esta Santa Rosa surgida de una cultura de lo ecléctico, lleva por nimbo el cielo, símbolo de la soberanía, auténtica marca del orden, de la vida y del sentido.



Fig. 142 En esta pintura de Marilú Dávila, la ascensión hacia el cielo implica, a menudo, la visualización de la altura, del punto de partida y al modo de realizar la ascensión. La escalera que apunta al cielo como único punto de apoyo, es una imagen cuyo complejo simbolismo no altera la percepción directa del sentido.

Por otro lado, el carácter sagrado del cielo va a tomar forma en diferentes experiencias religiosas que manejan los conceptos de *altura*, *ascensión* y *centro*: es el momento en que la divinidad uránica pasa a segundo término, siendo sustituida por una divinidad fertilizadora⁶²; el cielo es –en este caso– el lugar por alcanzar.

Para Guénon, los dos polos de la manifestación son el cielo y la tierra, dos regiones que componen un espacio dividido donde *lo de encima* representa los aspectos celestiales del Cosmos y *lo de abajo* los aspectos terrenales⁶³.

“El cielo cubre, la tierra sostiene”⁶⁴, es la fórmula tradicional que determina los papeles de estos dos principios complementarios; el Hombre, que se sitúa entre cielo y tierra, ha de ser considerado como “producto o resultante de sus influencias recíprocas... (y) por la doble naturaleza que posee de los dos, se convierte en el término medio o ‘mediador’ que los une”⁶⁵, es el “puente que va de uno a otro”⁶⁶.



Fig. 143 Víctor Churay. El cielo y la tierra se representan en un claro sentido de complementariedad y el hombre que convoca los sentidos de la naturaleza –como fuerzas de la existencia– se transforma en centro semántico de la misma.

En ese sentido, hay que recordar también otra interpretación de la dualidad cielo-tierra, aquélla que pone en contacto Esencia y Substancia, siendo la esencia el polo superior y la substancia el polo inferior⁶⁷.

Además, el Cielo y la Tierra representan la idea de **perfección**: la “perfección activa” corresponde al Cielo mientras que “la perfección pasiva” corresponde a la Tierra. Cabe



Fig. 144 Marilú Echegaray. El cielo asociado a una posición vertical, se vincula con el sol, la luz y el poder generador.



Fig. 145 Eduardo Tokeshi. El cuadrado asociado a la tierra acentúa su simbolística por el ritmo de la multiplicidad de zapatos, referencias directas a la tierra y al hombre que la recorre.



Fig. 146 Jack Beng-Thi (VI Bienal de La Habana). El cielo desarrolla asociaciones con los rayos, el centro y el agua como poder de la vida, que se expande por la cinta azul que traza su mapa en el suelo.

resaltar que ninguno de estos elementos es la perfección absoluta, porque la misma distinción supone forzosa-mente una limitación y así como sólo es Esencia o Substancia, de igual manera se necesitan la una a la otra para la manifestación, lo que también conlleva a la confrontación entre el principio activo y el pasivo, o dicho en términos de género, de lo masculino y lo femenino⁶⁸.

Se plantea, de ese modo, una estructura de complementariedad, que en algunos momentos se interpreta como una estructura de oposición. Desde un punto de vista temporal y/o espacial, son considerados complementarios porque el Cielo es el lugar de los ciclos astronómicos y la Tierra es el lugar de las apariencias sensibles, que representan la extensión mensurable⁶⁹.

Las formas con las cuales se representa son: **el cubo** para la tierra, como elemento corpóreo y principio de orden; **las formas esféricas o circulares** lo son para el cielo⁷⁰.

Al ser complementarias, se habla a menudo de la unión del cielo y de la tierra: lo que separa al mismo tiempo une. Esto hace que **se comuniquen por un eje que pasa por el centro**, de manera que la extensión del Cosmos según el sentido vertical está relacionada con la extensión horizontal de la tierra, a través de una multiplicidad de estados⁷¹.



Fig. 147 En este grabado de William Blake, el eje es el cuerpo humano invertido, que recuerda tanto la caída como la figura del árbol invertido. Serie: Urizen, 1794, placa 13.

En términos literarios, se habla del matrimonio del dios Sol con la Tierra⁷², representando en este caso el dios Sol al cielo que lo alberga. El culto al Sol guarda de hecho un vínculo muy fuerte con la interpretación cósmica del cielo. La hierofanía solar y la hierofanía celeste comparten muchos rasgos propios del régimen cósmico, al igual que la Luna comparte rasgos con la tierra.

La tierra es la matriz que procrea, dentro de la hierofanía cósmica del cielo y la tierra; es la procreadora incansable de formas vivas en una epifanía telúrica, es una presencia sagrada que remite al destino de la maternidad y al inagotable poder de creación⁷³.



ARTE PLUMARIO EN LA CULTURA NAZCA

Fue una de las manifestaciones mágico-religiosas, simbólicas y estéticas más importante. Dado su origen oritomorfo, se le relaciona al cielo—donde se producen las lluvias— y al vuelo, vinculándose así al arte ritual. Con este manto de plumas, los tejedores Nazca representaron la impresión que tenían del sol.



LA RELIGIÓN INCA

Se reconoce en Viracocha (creador del mundo y de los hombres) y el Sol, dioses complementarios que traducen las categorías dualistas del pensamiento inca. Otras divinidades reverenciadas fueron: la luna o *quilla*, el rayo o *illapa*, la tierra o *pachamama*, el mar o *mamacocha*.



Fig. 148 El matrimonio del sol con la tierra es representado como dualidad y tensión simbólica en esta intervención de espacio público. Murales en La Habana, Cuba.

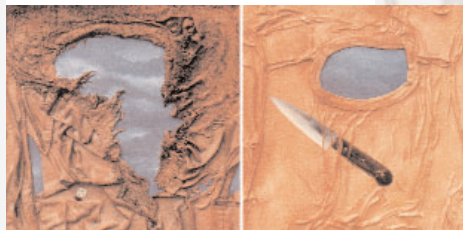


Fig. 149 Arias y Aragón. A la tierra le corresponde la totalidad de la materia-cuerpo, representado como vestimenta, símbolo de lo externo del cuerpo que envuelve el espíritu-cielo. La tierra rodea y encierra el cielo.



Fig. 150 Escuela Amazónica de Arte de Pablo Amaringo. La tierra y la vegetación experimentan una actividad intensa, en que el crecimiento envuelve el mundo en todas las direcciones.

Además, la tierra es, ya sea en las primeras experiencias religiosas o en las primeras intuiciones místicas, la “totalidad del lugar” que rodea al hombre; este sentido es evidente en muchas de las palabras que identificaron a la tierra, las cuales recogen impresiones espaciales como lugar, amplitud, provincia, o impresiones sensoriales primarias como duro, persistente, negro⁷⁴.

Las divinidades asociadas a la tierra son divinidades de fertilidad telúrica-vegetal y divinidades funerarias que no están completamente separadas de las primeras, pues la tierra y la vegetación se encuentran implicadas en un dinamismo de crecimiento, de estructura y de origen ctónico, que asimila el mundo de los muertos y lo hace pertenecer a la existencia de la tierra (los difuntos son “los que moran bajo tierra” y cuya benevolencia deben los vivos captar)⁷⁵.

Hay formas, citadas por Coomaraswamy, que se relacionan específicamente con la tierra, como la serpiente, las ondinas, las sirenas, formas que desarrollan un carácter unificador.

Señalaremos, que también fue en el Renacimiento cuando el hombre experimentó un interés especial por la tierra, invirtiéndose el movimiento hacia arriba, hacia el cielo y la divinidad, que había alcanzado su máxima expresión en la Edad Media⁷⁶.

En los contextos célticos, la tierra es también el lugar de las transformaciones⁷⁷, lo que nos remite al concepto de materia y en última instancia a la "materia prima" que es la "nada" de la que se hizo el mundo. Así como **el cielo se remite al centro, al punto desde el cual procede la génesis, la tierra remite a la materia prima**, la potencialidad que, más que el concepto de la nada, pone en funcionamiento el concepto del devenir y de la transformación. La potencialidad es casi infinita, tiene que ver con el dinamismo de las formas naturales y con las formas que el principio de la creación asume y desarrolla⁷⁸. De esa

manera, el misterio del matrimonio cielo-tierra remite a un matrimonio de la materia con el intelecto, entre la primitiva imagen de la materia, la Gran Madre que abarca el concepto de Madre Tierra y el intelecto que es asimilado a la imagen del Padre creador⁷⁹.

La pareja divina cielo-tierra es uno de los motivos principales de la mitología universal⁸⁰ y su asociación nos devela un modelo mítico universal, el mismo que va a persistir después en el "misterio del matrimonio"⁸¹.



Fig. 151 Elizabeth Huamanchumo, La estrella. El centro, la fuente de la vida, el vínculo entre el cielo y la tierra, el devenir y la infinita potencialidad de la naturaleza, recuperan la idea de la revelación y la percepción de la existencia.



Fig. 152 En esta pintura de Javier Rufo, la asociación tierra-sol aparece inmersa en un conjunto de sentidos que valoran la disposición de la dualidad de crear tensiones.

Entre las imágenes de la asociación cielo-tierra citaríamos aquéllos de la cara “ventral” en contraposición con la cara “dorsal”: el cielo que lo envuelve o abarca todo, presenta al cosmos una cara ventral, es decir, interior mientras que la tierra, que todo lo sostiene, le presenta una cara dorsal, es decir, exterior; siguiendo con las extrapolaciones, podríamos ver dicha relación en la representación del círculo y del cuadrado⁸².

Las consecuencias conceptuales y formales de esta dualidad son múltiples. Intervienen en fundamentar lecturas explícitas de la percepción del cosmos, pero también lecturas implícitas, donde una manifestación de lo cotidiano humano es relacionada con los ritmos y estructuras universales de sentidos, para darle sustento y explicación. Este último fenómeno es visible en la producción

gráfica actual, por ejemplo, donde la contextualización simbólica permite abordar la problemática de los sentidos en su dimensión estable y/o duradera.



Fig. 154 Invitación para ayuda social de una marca de zapatos.



Fig. 153 Piezas gráficas de una tienda japonesa.



Fig. 155 Material promocional de una línea de ropa.



Fig. 156 Portada de una revista de marketing.



Fig. 157 Afiche para una conferencia en Polonia.



Fig. 158 Afiche para el evento deportivo Pallastrada '98.

2.1.1.2 EL SOL Y LA LUNA

El simbolismo solar se relaciona con el “régimen diurno del espíritu”⁸³ y se asocia con el complejo cultural *sol-fecundidad-héroe*, donde el sol es visto como un dios-héroe; en una de sus lecturas se convierte en el prototipo del muerto que resucita todos los días, una imagen relacionada con la iniciación y la soberanía, derivadas de la valorización del sol como dios (héroe) que, sin conocer la muerte (al contrario de la luna), atraviesa todas las noches el mundo de la muerte y reaparece al día siguiente, eternamente igual⁸⁴.

La figura del sol se relaciona también con la rueda o con símbolos florales como la rosa y el loto, que inciden en captar el movimiento, la permanencia y el poder del sol. La



Fig. 160 Herbert Rodríguez

rueda es un símbolo del Mundo⁸⁵ y comparte este concepto con el sol, el cual no desaparece y cuya puesta no llega a ser considerada una muerte, sino la visita cíclica del astro en el reino de los muertos, lo que indica su “privilegio de poder atravesar el infierno sin morir”⁸⁶.

Eliade señala que el culto solar sólo alcanzó desarrollo en el Nuevo Continente, en México y Perú, siendo precisamente éstos los dos centros más avanzados. Este autor deduce que, al ser los únicos países de la América precolombina que lograron una auténtica organización política, puede establecerse una concordancia entre la



Fig. 159 Javier Ruza

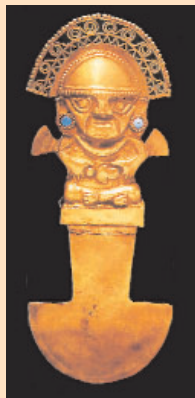


LA PORTADA DEL SOL

Sobre la abertura de esta puerta se puede ver una serie de diseños tallados en relieve. El lugar central lo ocupa el denominado Dios de los Báculos, personaje antropomorfo de cuya cabeza salen rayos que terminan en pequeñas cabezas de animales o en figuras redondas. Este dios abre sus brazos hacia los lados y en cada uno sostiene un bastón o báculo. Los rayos lo identifican con el sol. Algunos investigadores han planteado que esta portada la cultura Tiahuanaco es un calendario en el cual los doce meses del año están representados por los rostros solares incluido el del personaje central.

EL TUMI

Este tumi o cuchillo cremonial de oro de la cultura Lambayeque representa a Naylamp. En el pecho tiene dos objetos que podrían evocar al sol y a la luna. La hoja de media luna parecería haber tenido solamente un carácter evolutivo ritual ligado a conceptos mágico-religiosos.



supremacía de los cultos solares y las formas históricas del existir humano. En este sentido, podemos mencionar a Roma, máximo poder político de la Antigüedad y creadora del sentido de la historia, donde la hierofanía solar dominó el Imperio⁸⁷.

Al establecer la relación dual del sol y la luna, resaltaremos que el sol es igual a sí mismo, no cambia y no tiene devenir, mientras que la luna se subordina a la ley universal del devenir, crece y decrece, transitando entre la vida y la muerte⁸⁸. En esta relación, el sol representaría la razón y la luna representaría el alma⁸⁹.

Las hierofanías solares y las hierofanías lunares se dan desde las civilizaciones arcaicas y sus simbolismos

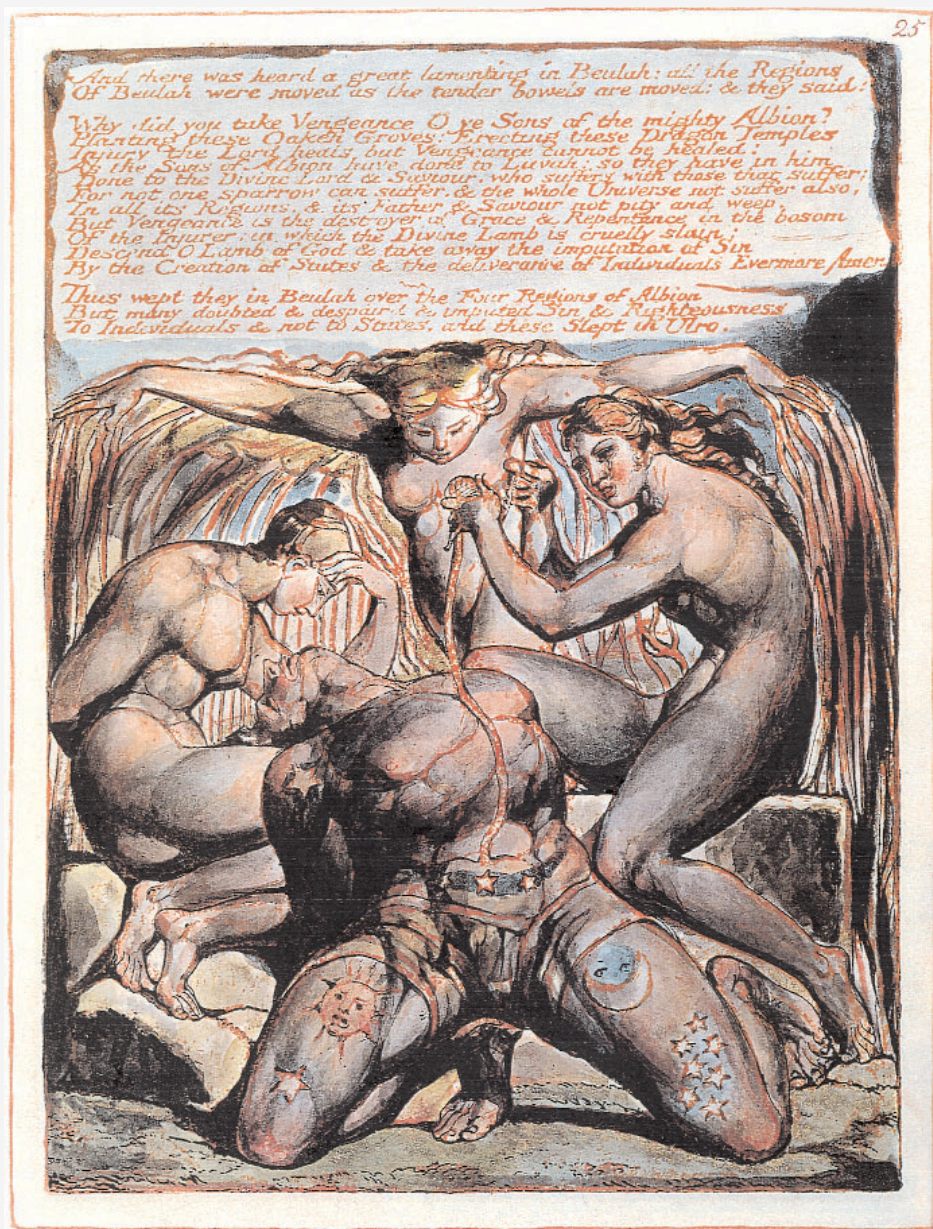


Fig. 161 La figura masculina del centro –probablemente Albión– es torturado por tres mujeres y lleva tatuados motivos celestiales en su cuerpo, entre ellos un sol y una luna antropomorfos en cada muslo. William Blake. Serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 25.

apuestan por **el poder dominante del sol y el poder unificador de la luna**. De ese modo, el cosmos entero se hace transparente y queda sometido a leyes, coordinaciones y equivalencias⁹⁰.



Fig. 162
Herbert
Rodríguez



Fig. 163
Cuco Morales



LAS OLAS

Participan en las representaciones de la cosmovisión de las distintas culturas prehispánicas peruanas. Las podemos observar en escenas religiosas, por ejemplo, en un mural de la huaca Las Ventanas, correspondiente a la cultura Sicán o Lambayeque. Asimismo, en esta corona cilíndrica de oro, encontrada en huaca Loro –perteneciente a la misma cultura– se aprecian las olas estilizadas terminando cada una en la cabeza de una criatura mítica emplumada.

El simbolismo lunar mantiene un fuerte contacto con el simbolismo acuático, así como el simbolismo del sol presenta conexiones similares con el simbolismo del fuego. Por tanto, sol-luna, fuego-agua se relacionan con las dualidades vida y muerte o devenir y formas⁹¹.

El simbolismo que se desarrolla en la relación de la luna con el agua tiene que ver con los ritmos de la vida y el devenir, con el ciclo que incorpora en el mismo espacio conceptual: aguas, lluvias, vegetación, fertilidad; la luna, exponente principal del eterno retorno a las formas iniciales, es la clave para los ritmos de la

vida⁹². Las formas y las imágenes comparadas serían, por ejemplo, las perlas, las conchas, los moluscos, cuyas significaciones se remiten a lo mágico, religioso, medicinal y funerario. Se trata de objetos que han nacido de las aguas, de la luna, y que representan el principio *yin*, pues se encuentran dentro de una concha, símbolo de la feminidad creadora. Al reunir estas características, la perla se convierte en una especie de "centro cosmológico" que concentra los atributos de la luna, de la mujer, la fecundidad y la parturición. La perla está cargada de la fuerza germinadora del agua en que se ha formado y, "nacida de la luna" comparte sus virtudes mágicas, reflejando lo bello y lo femenino. Por otro lado, el simbolismo sexual de la concha le transmite todas las fuerzas que implica. Finalmente, se puede establecer un parecido entre el feto y la perla, la cual recibe las propiedades genéticas y obstétricas. Así pues, "de este triple simbolismo (luna, aguas, mujer) derivan todas las propiedades mágicas de la perla, medicinales, ginecológicas, funerarias"⁹³.

Si la luna es el devenir, eterno y rítmico, que pasa por momentos dramáticos como el nacimiento, plenitud y desaparición, es natural su asociación con la idea de "enumeración", de "fragmentación" y desde luego, con la idea de los hilos que entretejen el

LAS CONCHAS DEL MAR

El *spondylus princeps* o "mullu" es una concha marina que tiene su hábitat en la costa sur del Ecuador. Tiene un color que va del rosado suave al naranja intenso. Siempre se la relacionó con las lluvias y su abundante presencia en costas peruanas presagiaba inundaciones. Cuando se presentaba el fenómeno de "El Niño", esta especie marina bajaba hasta las costas del norte del Perú y era un signo que anticipaba intensas lluvias. Esa relación "mullu-lluvias" llevó al hombre andino a tratar de obtener este material para ofrendarlo a los dioses como sacrificio propiciatorio que aseguraría buenas cosechas. El *strombus* o "pututu", que puede ser usado como instrumento de viento, es otra concha marina de suma importancia. En los rituales milenarios del Ande estas dos conchas formaban una dualidad simbólica que atribuía al *spondylus* características femeninas y al *strombus* cualidades masculinas que representaban las dos fuerzas complementarias del universo.

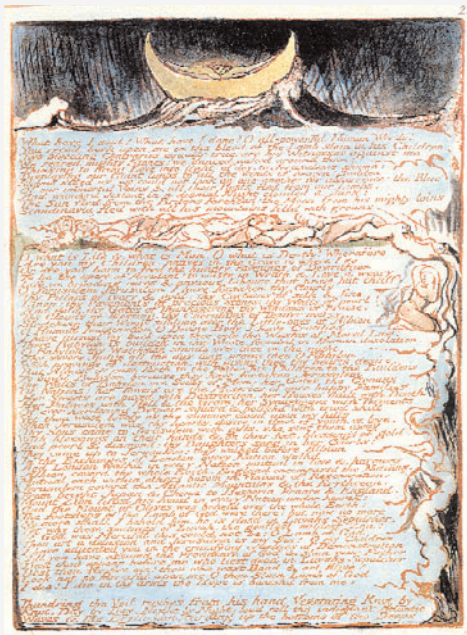


Fig. 164 Un arca en forma de luna creciente flota en la oscuridad del mar y la tormenta. Siguiendo la forma del arca, una persona está postrada con los brazos extendidos como si fueran alas, siendo quizás la forma humana de la paloma del Espíritu Santo. William Blake. Serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 24.

destino de los hombres y los pueblos. Hay una heterogeneidad relativamente grande en torno al simbolismo lunar, pues a la luna le corresponden actividades que pueden parecer hasta opuestas, ya que “reparte”, “mide” y en otros casos, fecunda, alimenta, bendice o recibe las almas de los muertos, inicia y purifica⁹⁴. Sin embargo, todas estas actividades pueden ser integradas en la sacralidad de la luna y en sus poderes articuladores que unen la facultad de ser con las formas que la materia asume. De esa manera, quedan asociadas con hierofanías de lugares u objetos determinados por ser formas que revelan el ritmo, el devenir y la vida inagotable de la luna⁹⁵.

Mircea Eliade elabora una clasificación de los motivos del simbolismo lunar, encontrando los siguientes⁹⁶:

- a) Fertilidad (aguas, vegetación, mujer, “antepasado” mítico)
- b) Regeneración periódica (simbolismo de la serpiente y de todos los animales lunares; “hombre nuevo”, que sobrevive a una catástrofe acuática provocada por la luna, muerte y resurrección iniciáticas, etc.)
- c) “Tiempo” y “Destino” (la luna “mide”, “teje” los destinos, “vincula” entre sí los distintos planos cósmicos y las realidades heterogéneas)
- d) Cambio, señalado por la oposición luz-oscuridad (luna llena-luna nueva, “mundo superior” y “mundo inferior”, “hermanos enemigos”, bien y mal) o por la polarización ser-no ser, virtual-actual (simbolismo de las “latencias”: noche oscura, oscuridad, muerte, simientes y larvas).

En todos estos motivos, señala Eliade, domina la idea del ritmo debido a la sucesión de los contrarios y se desarrolla la idea del devenir por la sucesión de las modalidades polares como el **ser-no ser, formas-latencias, vida-muerte** etc.

En la creación literaria, probablemente, el simbolismo lunar que más impacto ha causado es aquél que relaciona a la luna con la muerte y la resurrección. Ya de por sí la luna es considerada como “el primer muerto”⁹⁷ y todos sus símbolos, hierofanías, mitos, rituales y amuletos lunares entablan correspondencias, analogías y formas de participación en una gran “red” cósmica, donde todo está entretelado y nada está aislado⁹⁸, y donde la muerte es correspondida por la resurrección. La luna muere y resucita⁹⁹, a través de sus fases, lo que alude a la vida misma de una manera cíclica, tanto a nivel temporal como a nivel espacial, pues en estos aspectos el espacio lunar es también una etapa de la ascensión¹⁰⁰.

De este poder de resurrección de la luna derivan los rasgos de vitalidad que nutren sus correspondencias; por otro lado, relaciona el simbolismo lunar con estructuras de la “revelación” de lo cíclico, presentando de manera simultánea y panorámica lo que aparentemente es sucesivo y fragmentario.

De este modo, el simbolismo de la luna hace transparente la estructura misma de la hierofanía¹⁰¹, la continuidad en la cual la vivencia es elemento; por esta razón, la espiral es, quizás, la figura geométrica que más le corresponda¹⁰².



Fig. 165 Karla Gerdau

En la gráfica, se puede observar a la dualidad sol-luna como protagonista de logotipos y representaciones gráficas, así como también la presencia de elementos relacionados a estos astros.



Fig. 166a

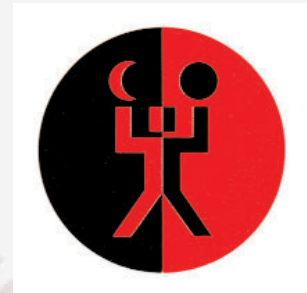


Fig. 166b

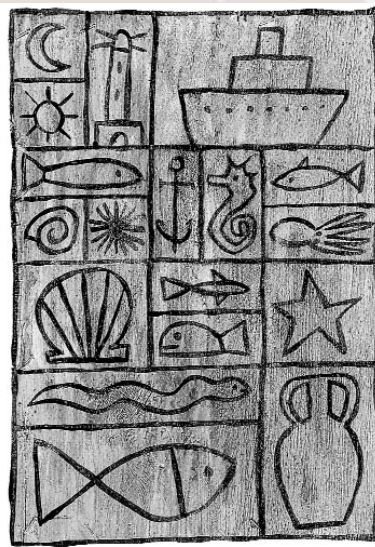


Fig. 166c



Fig. 166d

OBRA GRÁFICA DE PERET

Fig. 166a Logotipo para "Mito". Fotografía, imagen y sonido.

Fig. 166b Pictograma para "Mito".

Fig. 166c Elementos lunares en ilustración para calendario, KDF.

Fig. 166d Símbolo para IAAF Mobil Gran Prix Final (Atletismo).



Fig. 167 Presencia del sol y la luna en esta tarjeta de Navidad.

2.1.1.3 LUZ Y OSCURIDAD



Fig. 168 Arias y Aragón

La luz y la oscuridad definen otra dualidad, dominada probablemente por los motivos de la luz, la cual es el símbolo más recurrido para el conocimiento. Propone un conocimiento directo, es decir intuitivo, que se relaciona con el intelecto puro cuando se trata de la luz solar, mientras que en el caso de la luz lunar se refiere al conocimiento reflejo, discursivo, es decir, al conocimiento de la razón¹⁰³. De esa manera, la luz solar se asocia más con la esfera cósmica, mientras que la luz lunar lo hace con la esfera humana.

El origen del cosmos es visto en la Luz primordial; es justamente esta luz la que interviene la oscuridad o el caos, propiciando la creación que, de esa manera, resulta ser instantánea. La luz primordial es el “espíritu puro”, donde residen las esencias de todas las cosas y que, a partir de ese momento, se manifiesta en expansión hacia el mundo de la materialidad¹⁰⁴.

Además de la **Luz primordial**, para los estudiosos de la Luz aparecen otros conceptos como la **luz física**, que es la que provoca los colores, la **luz formal**, que representa la belleza de todas las formas¹⁰⁵, y la **luz verdadera** que tiene que ver con la idea de armonía e iluminación. Definitivamente, el concepto de la luz verdadera ha sido

ubicado principalmente en el ámbito de la creación mística, donde Dios resulta como la “única luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene al mundo (San



Fig. 169 Escuela Amazónica de Arte de Pablo Amaringo.

Juan1:9)”¹⁰⁶. Entonces, la luz es parte de la Naturaleza Divina y también es el espacio donde Dios mora: una luz inaccesible que a la vez es la Naturaleza de Dios¹⁰⁷.

A partir de este concentrado de luz, Dios envía a cada criatura una distribución de su irradiación luminosa que es fuente de toda luz, por lo cual la belleza que hay en las cosas es resultante de esta participación de los objetos en la luz, después de haber recibido las “distribuciones”¹⁰⁸.

Se conoce la irradiación con el nombre de *claritas*, es decir, la brillantez, iluminación, claridad, esplendor o gloria propia del efecto mismo, y no el efecto de una iluminación externa. El sol y el oro son ejemplos de lo que en el lenguaje místico se denomina “cuerpo glorificado”¹⁰⁹.



Fig. 170 El Sol de Siete Rayos hindú (A) y cristiana (B). En B, el largo trazo del séptimo rayo se extiende hacia abajo desde el Sol hasta el Bambino en la cuna.

La luz espiritual es vinculada con la luz tridimensional, cuyos brazos corresponden a seis de los siete rayos del sol, concepto desarrollado en la tradición védica y cristiana. Así, la luz espiritual llega al universo que es la vez creado y soportado¹¹⁰.

Después de haber recibido la Luz formal todas las cosas llegan a tener su propia “claridad genérica”¹¹¹, además de participar en la belleza física de la luz verdadera y primordial¹¹².

De esa manera, Dios, vida y luz quedan permanentemente asociados como conceptos (San Juan 1:4)¹¹³, y, por otro lado, participan en la integración del universo en una “imagen del mundo” en el cual opera el intelecto divino y que se basa, de cierto modo, en la participación de todas las cosas en una estructura unitaria¹¹⁴.

Volviendo al planteamiento físico solar de la luz, ésta es asociada al calor y al fuego, formando un campo semántico donde intervienen también los conceptos de la **inmediatez de la intuición** y la **mediatez del instinto**¹¹⁵.

Si bien la luz ha tenido este despliegue de sentidos, no hay que olvidarse del hecho que su dualidad con la oscuridad le ofrece más sentidos que por sí misma.

La oscuridad es, el inicio, el caos primordial; pero también, en la oposición cualitativa entre la luz y la oscuridad, se forma otra característica, aquélla que considera a cada término, luz o oscuridad, como un ser, como un todo complejo, del que se desprenden figuraciones particulares¹¹⁶.



Fig. 171 Patricia Saucedo

Estas figuraciones pueden llegar, a través de la metafísica, a dividir o a producir una escisión en el alma humana, donde se daría una lucha permanente entre la luz y las tinieblas. De esta manera el cuerpo es absorbido al interior de esta misma dualidad, que siendo externa termina siendo interna¹¹⁷.

Dionisio, al hablar de la belleza de la luz Divina, se refiere incluso a una Oscuridad Divina, o el Rayo Oscuro pues, desde el punto de vista metafísico se considera que la Oscuridad Divina es una oscuridad tan real como la luz Divina es una luz. Ninguna de las dos se explicaría en términos de exceso y cada una supondría a la otra. No puede saberse como se vería la luz sino a partir de la oscuridad¹¹⁸. De esa manera las profundidades

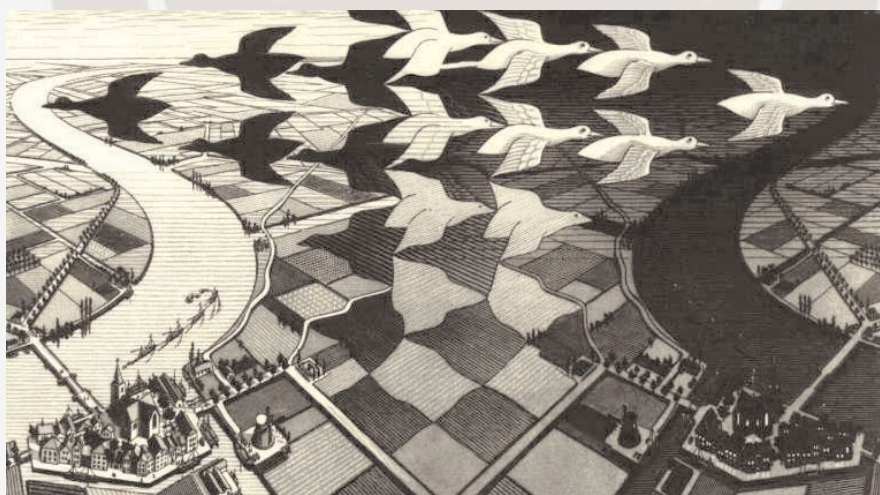


Fig. 172 M.C. Escher.
Día y noche, 1938,
grabado en madera.



Fig. 173 M.C. Escher.
Encuentro, 1944,
grabado.

de la oscuridad y la habitación de la luz, como Boehme¹¹⁹ las denomina, forman un principio de dualidad constante que no tiene ni inicio ni fin y que hace que estas dos instancias permanezcan juntas y tengan sus realizaciones conjuntas en varios niveles de la existencia.

Entre tales realizaciones, que captan de una forma muy apropiada la complejidad de la relación luz-oscuridad, está la relación entre el blanco y el negro, como opuestos o complementarios, como una yuxtaposición que representa la luz y las tinieblas, el día y la noche y que resaltan la oposición o la complementariedad¹²⁰.

Por último, lo negro y lo blanco también podrían ser vistos según el concepto oriental como la oposición o relación simbólica de no-manifestado y lo manifestado¹²¹.

En el Diseño Gráfico, la relación luz-oscuridad se explora en varios niveles, desde el contraste en la iluminación hasta el predominio del blanco y negro.

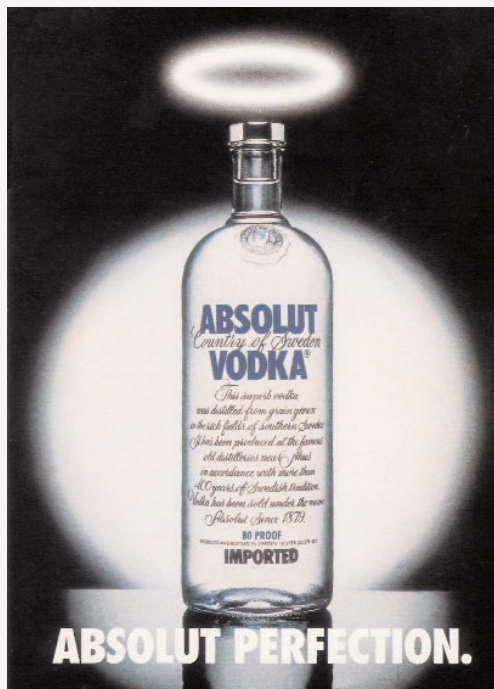


Fig. 174 Publicidad de vodka Absolut.



Fig. 175 Interior de una guía de Escuela de Diseño.



Fig. 176a



Fig. 176b

LOGOTIPOS DE PERET.

Fig. 176a Logotipo de una boutique de moda.

Fig. 176b Logotipo de un café-bar.

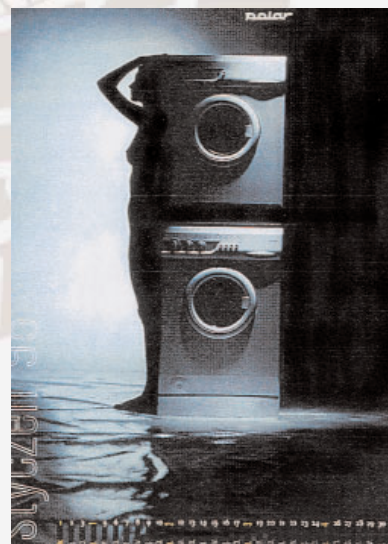


Fig. 177 Calendario de artefactos Polar.

2.1.1.1.4 VIDA Y MUERTE



Fig. 178
Pablo Amaringo

Las dualidades llegan a internalizarse cada vez más en el concepto humano de la existencia, para tomar la forma de una dualidad básica que une al ser humano con el universo mediato, diferenciándolo del universo mayor o cósmico. Esta es la relación o ambivalencia **vida-muerte**, que podría ser considerada, tanto desde el punto de vista de la naturaleza como desde el punto de vista de la condición humana, como parte de la naturaleza.

La ambivalencia vida-muerte ha sido vista casi siempre desde la perspectiva de la muerte como amenaza, siendo la muerte, según Jung¹²², un misterio para el cual tenemos que prepararnos con sumisión y humildad. Plantea la idea del fin y automáticamente la idea del comienzo. Por eso, cuando se ponen en marcha los pensamientos cíclicos de

la vida-muerte, se hace presente en un determinado momento la inminencia de la “catástrofe” como una caída súbita, que da paso inmediatamente a la idea del nuevo principio, el “enderezamiento”, mediante el cual las cosas son devueltas a su estado primordial¹²³. Se trata de puntos nucleares en que *la caída* puede ser tan súbita como *la resurrección*, empleando una acepción que pertenece al pensamiento cíclico de la existencia.

Los grandes términos de la muerte y la resurrección, relacionados con la idea de ciclo, han sido desarrollados en el campo del pensamiento sobre la involución –que sería una progresiva materialización– o de la evolución –que sería una espiritualización, un retorno al origen–, inspirando una serie de mitos y símbolos¹²⁴.

De esa manera, **volverse cada vez más materia o retornar al origen para recuperar la condición espiritual, hace activar, por un lado, la contradicción entre materia y espíritu, y por otro lado da qué pensar en cuanto a la materialidad.** Es por eso que el fin, la desaparición o la muerte, desde un punto de vista material, es muchas veces asociado a formas de disolución como la pulverización, la volatilización, que llegan a niveles

de desmembración o hasta de desaparición de la materia¹²⁵.



Fig. 179 Fernando Gutiérrez, La Muerte.

La ambivalencia vida-muerte, entonces, incluye un pensamiento cíclico y remite a un concepto bastante complejo, donde los términos no pueden separarse y donde la muerte es sólo parte de un ciclo que necesita de una continua renovación, de una materia sentida agudamente en sus sentimientos de degradación.

Tal vez el elemento que más capte este sentimiento de la dualidad vida-muerte sea el agua, que, al no ser enteramente material por su calidad de fluidez y por su in-formalidad, se escapa al sentimiento de degradación y de finalización para volver a empezar en otro rango.



Fig. 180 Luis Arias Vera, "Danzak".

El agua como símbolo de la vida, sobretodo en los sentidos que desarrollan al mismo tiempo la simbología de la muerte, se asocia estrechamente con el "nuevo nacimiento", por medio de rituales iniciáticos, mágicos y funerarios¹²⁶. Esto ocurre debido a que el agua incorpora todas las virtualidades: es fuente, origen y matriz de todas las posibilidades de la existencia¹²⁷ y también incorpora, por su misma consistencia, el momento de la separación de lo preformal y la forma¹²⁸. Este pensamiento es reflejado de una manera visual en la separación de las tierras y las aguas en el relato de la Creación en el Antiguo Testamento.

El simbolismo acuático, además de ser fuente y origen de la vida, se asocia con el apocalipsis acuático. En muchas de las cosmologías va a encontrarse, dentro del concepto de la sacralidad de las aguas, el apocalipsis a través del diluvio, que se vincula a la idea de una reabsorción de la humanidad en el agua, cuyo fin es la instauración de una nueva era con una nueva humanidad. Es una concepción cíclica del cosmos de la historia: la época que queda abolida por la catástrofe y la nueva era que comienza regenerada,¹²⁹ significando por un lado una nueva fuerza y por otro, una purificación.

Siguiendo este enfoque, se puede observar el motivo simbólico de la inmersión en las aguas, por ejemplo, a través del bautismo o libaciones funerarias, que pueden equipararse al fenómeno del diluvio o el hundimiento (de la Atlántida, por ejemplo). Se conforma entonces un sistema bien articulado en toda hierofanía acuática, como lo indica Mircea Eliade¹³⁰, el cual puede ser jerarquizado, teniendo en primer lugar a la **precosmogonía** con el motivo de la separación de las aguas de la tierra, luego el motivo de la **isla** que configura una especie de lugar de definición del poder de las aguas, pasando por la invocación de sus cualidades como en el **bautismo o libaciones funerarias**, y llegando a la intervención del fin de ciclo por **diluvio o hundimiento**.

Si avanzamos en esta percepción, vamos a encontrar que el “volver a nacer”, el cual supone **la inmersión en el agua, simboliza la regresión a lo preformal**, con la correspondiente regeneración por la reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia, donde la salida de las aguas reproduce el gesto cosmogónico de la manifestación formal. La disolución supone siempre un nuevo nacimiento y siempre la inmersión fertiliza, aumenta el potencial de la vida y de creación¹³¹.

Al ubicarse el agua en lo indiferenciado y lo virtual, adquiere el carácter de fundamento de toda manifestación cósmica y, como tal, es receptáculo de todas las fuerzas vitales o gérmenes de vida; a partir del espacio acuático las formas nacen y regresan. En la cosmogonía, en el mito, en el ritual, en la iconografía de las aguas de todos los conjuntos culturales, puede observarse sentidos que atribuyen al agua la calidad de preceder a todas las formas y de ser soporte de todo lo creado¹³².

Finalmente, al relacionarse el agua con la tierra, además de tomar contacto con la forma, que no es propia del agua que definitivamente tiene un carácter virtual, de germen y latencia¹³³ de la existencia, se resalta el rol de la tierra; **el rol de la tierra es producir las formas vivas, mientras que el destino mítico de las aguas es abrir y cerrar los**



Fig. 181 Instalación de Mónica Luza.

ciclos cósmicos, siendo anteriores a toda creación y a toda forma. La tierra, unida al tiempo y al espacio, es el ámbito de la aparición y desaparición de las formas vivas¹³⁴.

La presencia del agua se observa también en los ritos funerarios, debido a que indica la supresión de la condición humana¹³⁵.

Otra asociación recurrente del agua en el pensamiento de vida y muerte es la de **agua-luna**, ya que el agua al igual que la luna es receptáculo de virtualidades y es parte del ciclo de la fecundidad¹³⁶. Así pues, **agua-luna-mujer** es un conjunto, que desde la época prehistórica, es percibido como el **círculo antropocósmico de la fecundidad**¹³⁷.

Si bien hemos revisado los sentidos que asume el agua en la dualidad vida-muerte, vale resaltar que algunas representaciones suyas han gozado de especial interés. Hemos mencionado la representación del bautismo dentro de la idea de la inmersión, la cual se observa también en los cultos de regeneración y fecundidad –a través de los ritos de la agricultura– implicando purificación, por un lado, y desintegración y regeneración, por el otro. Asimismo, se alude a la restauración de la integridad original y, por lo tanto, a la superación momentánea de la dicotomía vida-muerte, como reintegración en los valores mayores de la existencia¹³⁸.

Otra figura simbólica constante que se relaciona con las características vida-muerte, es la del **agua viva** que remite a la juventud y vida eterna, donde el agua es eficiente, fecunda, medicinal¹³⁹ y se convierte, al igual que al momento del bautismo, en la

sustancia mágica y medicinal por excelencia¹⁴⁰, donde la fecundidad y la energía han reemplazado las tensiones establecidas por la dualidad vida-muerte.

El **mar** constituye otra representación simbólica: "la inmensidad misteriosa de la que todo surge y a la que todo torna"¹⁴¹; es el símbolo del nirvana del pensamiento budista, es el océano místico en el contexto islámico, así como es fuente de todas las existencias y símbolo de su fin en el pensamiento occidental, donde el mar es comparable con la eternidad; por último, en el pensamiento cristiano, Dios es visto como un mar de sustancia infinito e indeterminado¹⁴².

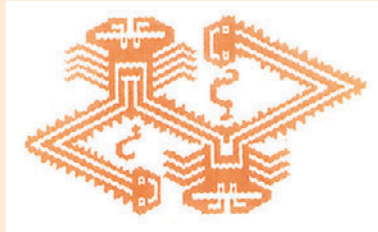
En todas estas actualizaciones del motivo del mar, se encuentran almacenados, a través de su extensión espacial y de sus profundidades, aquellos sentidos que se refieren al punto nuclear, al **inicio-fin del todo**, que conlleva todas las virtualidades y todas las posibilidades.

Otras características del agua son recuperadas en los motivos de la **fuelle** o del **río**, donde más que nada se trata del poder mágico del agua; de inspirar, de curar, de profetizar¹⁴³; es una cuestión de poder del iniciado, en lo que a la fuente se refiere, o de la fluencia de la vida, en lo que al río se refiere¹⁴⁴.

Como emblemas del agua, se encuentran los motivos animales de dragones, serpientes, conchas, delfines, peces, los cuales comparten con el agua su fuerza sagrada y los sentidos de vida-muerte¹⁴⁵.



Fig. 182 Una mujer desnuda enrollada, al parecer, por una gran serpiente, cuya punta se confunde con un mechón de sus cabellos. William Blake. Serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 63.



INICIOS DE LA ICONOGRAFÍA ANDINA

La serpiente de dos cabezas es un tema que aparece en uno de los textiles más antiguos del Perú y del mundo, encontrado en Huaca Prieta, departamento de La Libertad. Este símbolo reaparecerá a lo largo de la iconografía prehispánica.



EL CULTO A LA MUERTE

Un aspecto interesante de la religión en la cultura Paracas y en todas las culturas prehispánicas que trasciende hasta el día de hoy es el culto a los muertos. Por el cuidado que puso el hombre de Paracas al hacer sus cementerios, sus fardos funerarios, los mantos que cubrían al difunto y cada ofrenda que lo acompañaba debajo de la tierra se puede deducir que una de las características principales del hombre paraquense fue rendirle culto a la muerte. En este detalle de manto Paracas, el personaje es antropomorfo con colmillos, bigotes, serpientes, cabeza trofeo y báculo.

Una de las figuras más interesantes, tal vez, es la **serpiente**, porque comparte algunos sentidos con el simbolismo lunar y con el simbolismo de la tierra. La serpiente es, por esa razón, fuente del conocimiento y a la vez es existencia secreta; al vivir bajo tierra, queda asociada al mundo de los muertos. Además, tiene que ver con la idea de regeneración y fecundidad, por lo cual se asocia a menudo con el principio femenino. Se le encuentra, por ejemplo, en los cultos de diosas de la fertilidad, asumiendo junto a la luna los rituales de fertilidad universal, mostrando o actualizando el poder de fecundidad y regeneración que deriva de su simbolismo acuático¹⁴⁶.

Finalmente, en el conocido símbolo de la serpiente que muerde su propia cola, el eterno retorno a Dios es puesto de manifiesto tanto por la forma espiralada de

esta serpiente sinfín como por la luz que incorpora a esta unión circular¹⁴⁷. Cabe resaltar que, en la tumba del Señor de Sipán, se encontró un ceramio de iguana con cola cortada que sería un símbolo de regeneración necrológica.



Fig. 183 Walter Piscoya

En la gráfica, el simbolismo vida-muerte se articula a menudo con aquel de luz-oscuridad y da cabida al motivo de la serpiente como portadora de los sentidos de la vida-muerte.



Fig. 184 Afiche para un comité sobre medio ambiente.



Fig. 185 Peret. Ilustración para el suplemento dominical de un diario español.

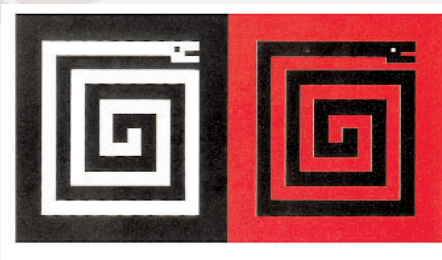


Fig. 186 Peret. Símbolo de una boutique.

2.1.1.1.5 TIEMPO Y ESPACIO

El tiempo-espacio visto no en la profundidad de cada uno de los términos sino como contraposición, como dualidad, tiene que ver con una especie de enfrentamiento al poder. El tiempo parece desgastar el espacio por un efecto del



Fig. 187 Luz Letts

poder de contracción que representa y tiende a reducir la expansión espacial a la cual se opone. Guénon afirma¹⁴⁸ “el tiempo no sólo contrae el espacio sino que también se contrae a sí mismo progresivamente”. El tiempo transcurre a una velocidad siempre creciente (en vez de ser homogéneo) y califica de manera diferente para cada condición cíclica de la manifestación.

Esta aceleración se puede observar, por ejemplo, en nuestra época, la cual produce en la materialidad del espacio una degradación también constante. Goethe había concebido ya en su obra Fausto, la disolución de los vínculos entre el tiempo y el espacio, la globalización, así como la insinuación del ritmo de vida acelerado, prediciendo lo que vivimos hoy en día: una aceleración que afecta a todos los aspectos de la vida. Goethe atribuyó esta opresión de la prisa a la acción del diablo, creando la palabra “velociferino”, conjunción de velocidad y Lucifer¹⁴⁹. Al respecto, Goethe escribió en una de sus cartas:

“No tengo más remedio que considerar que la mayor desgracia de nuestra época, de este tiempo que no permite que nada madure, es que devoramos cada instante al cabo de un instante, que arruinamos el día antes de que acabe, y que así vivimos siempre al día, sin engendrar nada. Tenemos periódicos para todas las horas del día, pero una buena cabeza aún podría interpolar alguno más. De esta manera, lo que cada cual hace, practica o compone, todo incluso todo lo que piensa hacer, es sacado a rastras a la esfera de lo público. Nadie puede alegrarse ni sufrir si no es para entretenimiento de los demás: y así todo salta de casa en casa, de ciudad a ciudad, de reino a reino y de continente a continente: todo velocífero”¹⁵⁰.

Nos suena tan familiar, como un claro reflejo del mundo actual, y resulta sorprendente que haya sido descrito... en 1778.

Por su lado, el espacio opone resistencia ante el tiempo y su misma destrucción parece conducir al tiempo a una contracción que se arriesga a reducirlo finalmente a un instante único. De esa manera, “el tiempo devorador acaba por devorarse a sí mismo”, así que, en el fin del mundo, además de una destrucción del espacio por la concentración del tiempo sobre él mismo, resultaría una especie de implosión, en que los elementos se anularían prácticamente al mismo tiempo¹⁵¹.



Fig. 188 Víctor Churay

Esto hace que el tiempo, además de ser una condición determinante de la existencia corpórea, se relacione con una calidad material; una vez suprimida esa, el tiempo deja de ser registrado¹⁵². Tal pensamiento se plantea la pregunta del inicio y del final, que se vincula al ciclo, en el cual vida y muerte son etapas de un transcurrir. Efectivamente, el inicio, que correspondería al centro del mundo desde el punto de vista espacial, sería el inicio del tiempo. Se trataría de un lugar donde el tiempo y el espacio se transforman permanentemente el uno y el otro, dando pie a este **inicio del mundo donde el tiempo asume la forma del espacio**. Por lo cual, este punto inicial de la existencia temporal, **“centro del mundo”**, es –a rigor– una especie de morada de la inmortalidad en que todo vive en perfecta simultaneidad en un presente inmutable¹⁵³, para desencadenar esta expansión temporal y la aceleración del tiempo, dos maneras de avanzar imbricadas que se dirigen hacia una disolución¹⁵⁴, pero como hemos visto, también se dirigen a una resurrección.



Fig. 189 Cerámica aguaruna

Las preguntas pueden abordar la estabilidad o solidez de la existencia: la estabilidad del tiempo o solidez del espacio, son momentos cualitativamente definibles aunque no de manera cuantitativa, y que para muchos pensadores se realizan en el mundo interior de la mente y no en el mundo exterior del entorno en el que el ser humano está inmerso.

En la gráfica, la dualidad tiempo-espacio es capturada sobretodo, desde el punto de vista del tiempo. Presentamos a continuación, algunos ejemplos.



Fig. 190 Afiches promocionales para un festival de teatro en Italia.



Fig. 191 Peret. Ilustración del mito hindú Maya para un mural.

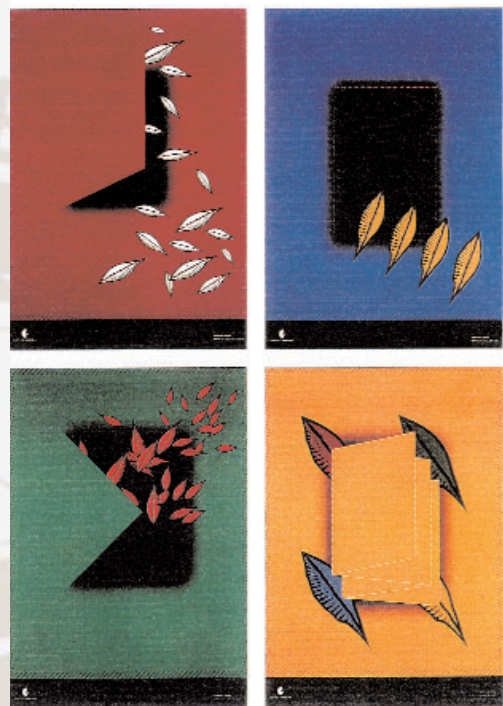


Fig. 192 Afiches promocionales que representan las estaciones del año para la marca de papel Carreira.



Fig. 193 Brochure para una empresa de servicios.

2.1.1.2 DUALIDADES HUMANAS

En este punto, nos ocupamos de algunas dualidades presentes en el mundo interior del ser humano, un mundo muy complejo, que nunca terminaremos de entender completamente y que siempre nos sorprenderá. Éstas son: **bien-mal, la piedra y la sombra** (lo consciente-lo inconsciente) y lo **masculino-femenino**.

2.1.1.2.1 EL BIEN Y EL MAL

La contraposición *bien-mal* plantea la necesidad de la existencia conjunta de los dos términos de esta relación, pues cómo se podría hablar de bien, cuando no hay mal y viceversa, de la misma manera que hablamos de luz-oscuridad o de arriba-abajo.

Este mutuo condicionamiento de la dualidad nos deja ver en la coexistencia del lado benéfico y del lado maléfico una especie de dinámica que oscila entre *la sublimación hacia el bien y la precipitación en el caos*¹⁵⁵. Esto significa que el mundo polarizado se encuentra en permanente transformación hacia uno u otro de los dos polos, en cuyo alrededor se agrupan figuras simbólicas en permanente transformación. Por ejemplo, en torno al polo del mal se agrupan las figuras representativas del dolor interno del hombre que tuvo el mal como opción y los símbolos primarios que remiten el mal como rasgo externo, más allá de lo humano¹⁵⁶. Es a partir de esta polarización que han crecido mitos, religiones y relatos.

Resulta interesante que en los mitos de origen, el mal sea anterior al hombre (debido a una catástrofe o conflicto); en otros, el mal es culpa del hombre. En el caso de los relatos míticos griegos, por ejemplo, el mal está ya planteado pues los dioses griegos, quienes a menudo tienen malos procedimientos que no se relacionan con la existencia

del hombre. Otros mitos muestran que el hombre cae en la falta y con eso se inicia el mal: es el caso del relato bíblico de la caída de Adán, donde el mal del hombre se inicia con el pecado original. El mito



Fig. 194 Anónimo cusqueño. El Pecado Original, iglesia de Paucartambo. Cusco.

relata una constitución perversa que surge en el seno de una creación buena y el origen del mal estaría en el fin de la inocencia pero, a la vez, sería el producto de una provocación¹⁵⁷. Esto nos lleva también ante la pregunta, en el contexto del imaginario cristiano, si el mal se inicia efectivamente con la caída de Adán y qué ocurre con toda la simbólica relacionada con el diablo.

Veremos que la visión ética del mal y del mundo tiene ciertos puntos diferenciadores con respecto a la dualidad compensatoria del bien y del mal. En la visión ética, el mal no es otra cosa que, según Paul Ricoeur¹⁵⁸, “la subversión de una relación”, “la trastocación del orden”, mientras que en la dualidad *bien-mal*, cada término se alimenta de una manera mítica del otro, para referir una relación de poderes, y fuerzas, dinámica y activa, donde la visión ética del mal se constituye en un recorrido particular.

Por otro lado, la simbólica del mal podría ser enfocada como una simbólica de la subjetividad del sujeto humano separado en dos, una toma de conciencia de su propia condición. El mal sería, en este caso, la aventura del ser y formaría parte de la historia del ser¹⁵⁹.

He aquí tres situaciones mediante las cuales puede ser observada la dualidad bien-mal: como **una situación que se autoalimenta y que fomenta la dinámica de la**

existencia; como **una corrupción del bien**, **una caída**; o como **un acto de conciencia de la propia condición disociada y del “cautiverio”**¹⁶⁰. En el mal, el ser humano parece encontrarse en un mundo al cual no puede dominar ni a veces comprender. En una exploración de las imágenes concretas que surgieron a partir de estas situaciones, comenzaríamos por revisar la dualidad entre las figuras de la divinidad y el diablo.



Fig. 195 Demonios de Occidente y Oriente. De izq. a der.: *Calendrier des Berges* (1491), Estatuilla Tang y *Ars moriendi* (hacia 1455).

Recordaremos que, en la visión cristiana, el diablo fue creado por Dios como un ángel que “fue precipitado a la tierra”, pero que definitivamente surgió de la divinidad y de cierta manera es parte de ella. El diablo entonces representa el poder de las tinieblas ante las cuales surge Cristo para redimir a los hombres y recuperar, para ellos, la luz¹⁶¹.



Fig. 196 Luis de Riaño, 1628. Arcángel San Miguel encima de un demonio. Iglesia de Andahuailillas, Cusco.

Frente a lo expuesto, establezcamos primero estas dos condiciones sobre el diablo: surge de la divinidad, por lo tanto es parte de la divinidad, y representa la oscuridad, la cual hemos visto, es una condición intrínseca de la luz.

Esto nos lleva a comprender que la figura del diablo o Satanás no puede ser comprendida sino en relación con Dios y su esencia¹⁶². Enno Littmann¹⁶³ dice al respecto, que Satanás es básicamente el opositor,

incluso lingüísticamente hablando, la forma que se le asigna, *schaitán* (término árabe), significa también “serpiente”, de manera que podríamos verlo representado en el impulso al pecado original.

A pesar que el diablo es creado, es también, autónomo y eterno. Su condición, según Jung¹⁶⁴, es la de ser adversario de Cristo, quien trata de anular o compensar la corrupción.

Para algunos investigadores de la problemática de Satanás, como Roskoff, Satanás en sí no representa ningún poder y el dualismo que se plantea a través de él es una referencia fantasmagórica, una calificación de la impureza abstracta frente a la absoluta pureza de Yavé, una sombra frente al poder de Yavé¹⁶⁵.

Para Riwkah Scharf, colaborador en el libro de Jung “Simbología del espíritu”, la esencia de Satanás se define más que como poder, como adversario que se interpone en el camino del hombre y referencia negativa para la creación¹⁶⁶.

Sin embargo, cabe resaltar que, en esta calidad de adversario, Satanás se opone al mismo Dios y que **es un “concepto funcional” del enfrentamiento para toda situación:** no es un residuo demoniaco, no es una degradación de un mal primordial¹⁶⁷, sino un término de referencia que conlleva por tanto, al pensamiento cíclico del cual hemos hablado anteriormente.

Nos acerca a esta comprensión la asociación de Azazel (una deidad antigua demoniaca) con el desierto, el lugar donde no hay vida y que se opone al Dios vivo¹⁶⁸; entenderíamos entonces que, si bien no se identifica con la dicotomía vida-muerte, sí lo puede hacer con vida-no vida.

En un enfoque relacional, Scharf señala que Satanás es “un demonio espiritual, frente al cual Dios está en controversia dialéctica”, que de ese modo se convierte en una “función personificada de Dios, que... se desprende paulatinamente de la personalidad de Dios hasta quedar libre”¹⁶⁹.

La relación que hay entre Cristo y el diablo hace transparentes los modelos arquetípicos¹⁷⁰. Cristo es la imagen de un ser superior o en camino de perfección, representado por un hombre con cualidades heroicas, cuyo propósito es revertir el camino de la degradación¹⁷¹. Es, además, una imagen que corresponde a la idea del ciclo y también a la intervención y la dialéctica de la dualidad.

Vale observar en la figura de Cristo los atributos de la vida del héroe: procedencia inverosímil, padre divino, nacimiento arriesgado, salvamento difícil, madurez prematura, superación frente a la madre y la muerte, hechos milagrosos, fin trágico y prematuro, muerte de trascendencia simbólica, efectos posteriores a la muerte. De esa manera, el Hijo del Padre ingresa en la totalidad de la divinidad, es decir en la "totalidad que todo lo abarca" donde el héroe, al verse incluido en un círculo de tipo *mandala*, va reintegrándose en su propio origen¹⁷². Por otro lado, el simbolismo que deriva de la figura del Cristo se relaciona en gran parte con el concepto numérico: en cuanto al ordenamiento de la existencia, éste es el uso de la cuaternidad. En la composición visual, el Cristo (o Dios) es el centro del conjunto del coro de santos, ángeles y patriarcas que le rodean. Asimismo, representa la integración de los reyes y profetas de la antigua alianza. La simbólica de la participación en el ciclo se da después a través de la figura del pastor como guía y centro del rebaño; a través de la vid, de la cual dependen y se integran los racimos de uva; a través del pan que es su cuerpo, y el vino, su sangre, de los cuales los demás pueden alimentarse e ingresar a esta misma estructura integradora de héroe y hombre-dios sin pecado, junto a la divinidad a la cual pueden aspirar¹⁷³.

El choque de Cristo con el diablo es representado, según Jung¹⁷⁴, en la **cruz**, que se erige exactamente en medio, entre el cielo y el infierno, correspondiendo a las posibilidades de expresión de lo cuaternario.

El verdadero diablo aparece como opositor o adversario de Cristo, replanteando el dualismo de un mundo luminoso de la divinidad y los abismos oscuros del infierno. El diablo guarda su característica de autonomía que proviene de esta relación abstracta e inicial de la convivencia y de la necesidad del bien y el mal de definirse el uno con respecto al otro, por lo que no puede estar subordinado al dominio de Cristo¹⁷⁵.

En un enfoque psicológico, **la oposición entre Cristo y el diablo se traduciría en la oposición entre conciencia e inconsciente¹⁷⁶, como territorios del espíritu y el instinto, respectivamente.**

La luz representada por el Cristo se enfrenta no sólo a las oscuridades del infierno, sino también a la falsa luz de Lucifer, es decir, a la luz mentirosa que resulta ser la misma posibilidad de que lo positivo sea mostrado o usado de manera negativa¹⁷⁷.

Finalmente, en la oposición entre Cristo y el diablo, Cristo se enfrenta a la negación de Lucifer en un acto de amor¹⁷⁸, por lo cual entraría en actualización otra dualidad cósmica, la *creación-destrucción*, incorporándose de esta manera las dualidades humanas y las dualidades cósmicas.

Probablemente tengan cabida en esta dualidad bien-mal, los relatos de las luchas entre ángeles y demonios, que



Fig. 197 Luis Castellanos

dirigen esta dualidad a estratos superiores e inferiores: se actualizan de este modo los términos de lo celeste y lo infernal, de lo de arriba y lo de abajo. En el ámbito de las figuras, los **pájaros**, por ejemplo, son símbolos de los ángeles, debido evidentemente a su ubicación, son “las aves del cielo” que vinculan los estados superiores entre sí y desarrollan un lenguaje rítmico, siendo el ritmo justamente el elemento interno del orden y de la comunicación con estados superiores¹⁷⁹.



Fig. 198 Diagrama o mapa del universo según el mito –propuesto por Blake– de “Los cuatro Zoas”: *Urizen* (razón), *Tharmas* (cuerpo), *Urthona* o *Los* (imaginación) y *Luvah* (pasión) representados por cuatro círculos o esferas imbricados. Al centro de ellos está el huevo ordinario o cáscara, dividido en Adán (punto en la mitad del círculo superior, la tierra, quizás) y Satán (debajo y en llamas). William Blake. Serie de grabados: Milton, 1804, placa 32.

Una de las tradiciones en las cuales la confrontación del bien y el mal toma una forma ejemplar, es el **mito adánico**, donde por un lado se trata de la creación y por el otro, de la caída. Se habla a la vez de la prohibición y de la transgresión de dicha prohibición, de la seducción de la serpiente y de la mujer seducida. Es un mito que concentra en un acto, en un instante, toda la complejidad del acontecimiento de la caída y la intervención de estos diferentes factores: la prohibición, la tentación, la seducción como estructura que determina la inocencia y la hacen pasar a la condición de falta¹⁸⁰.

Vale resaltar en esta complejidad mítica el hecho de que es difícil atribuir al bien y al mal los rasgos contundentes, por ejemplo, del mito de la cesura, de la ruptura del paraíso, que a la vez es el mito de la transición a otro nivel de existencia. El mito de la mala

opción es también el mito del vértigo, de la tentación, del deslizamiento hacia el mal. La mujer como imagen de la fragilidad, reacciona ante el otro polo que es el hombre, imagen de la decisión perversa. Por último, la presencia de la serpiente representa el mal anterior, que atrae y seduce al hombre, lo que significa que el hombre no inicia el mal sino que lo encuentra y lo continúa. Para el hombre iniciar es continuar. De manera que esta energía de varias dualidades que intervienen en el seno mismo del mito adánico, plantea más que la dualidad entre el bien y el mal, la complejidad de las relaciones entre el bien y el mal¹⁸¹.

Podemos ubicar también la dualidad bien-mal más allá de lo racional; en lo prerracional. La riqueza analógica de los símbolos prerracionales tales como deambulación, rebelión, cautiverio, ubican la realidad de la condición humana bajo el mal. Por un lado, hay la racionalidad aceptada del orden, en el cual el hombre se encontraba ubicado¹⁸².

El concepto de pecado original indica que el mal subsiste como integralmente humano¹⁸³ y que de esa manera, lo divino y lo humano podrían ubicarse al menos en un primer momento bajo la luz de la dualidad bien-mal.

Este concepto radical da lugar a una hermeneútica, desarrollada por Ricoeur, que recupera un amplio campo de imágenes y mitos, encontrando en la función simbólica del pecado original, el arquetipo del hombre que internaliza una dualidad y que internaliza asimismo la dinámica de esta dualidad, expresando así la experiencia humana¹⁸⁴.

Por lo cual, **la historia del hombre no sería sólo la escena de una caída sino la historia de caídas y de recuperaciones, de resurrecciones permanentes.**

En la representación del bien y el mal, a través del motivo del pecado podemos observar que se toman opciones por imágenes que advierten sobre la calidad dialéctica de la simbólica del mal: se nota movimientos de ruptura y de recaptación¹⁸⁵. Puede ser que en la representación del recorrido dialéctico del hombre, en que éste se encuentra

inmerso en la confrontación del bien y el mal, actúe la simbólica de lo puro y de lo impuro¹⁸⁶, según Ricoeur, para indicar el estado de ser-en-el mundo como portador del pecado, como un destino interiorizado¹⁸⁷.



Fig. 199 Personajes grotescos en una mandorla. Detalle de *La Dulle Griet*, P. Bruegel, 1564.

En este sentido, la gnosis del mal se concreta en un realismo de la imagen, en una mundanización del símbolo y es el punto de partida para el imaginario fantástico occidental¹⁸⁸, en que el desorden, la muerte, el asesinato, la guerra, la enfermedad, el crimen y otras atrocidades, entran no sólo en la dialéctica bien-mal, sino también en esta unidad que significa el funcionamiento de la antítesis¹⁸⁹.

Se trata de recorridos desarrollados en un espacio de escisiones, de diferencias y dudas, que permite que las imágenes se ubiquen en el límite de lo exterior y lo interior, y que puedan recabar toda la complejidad de las manifestaciones de la vida dentro del planteamiento de esta dualidad.

Si bien en el pensamiento cristiano el concepto del pecado original en el mito adánico tal vez sea el más ejemplificador para la definición del bien y el mal, otra realización interesante sería aquella que opone **el cuerpo y el espíritu, al cuerpo como materia y el espíritu como amor**¹⁹⁰. Se incide una y otra vez en el mito que el cuerpo no puede ser considerado un principio¹⁹¹, por un lado y por el otro, que el cuerpo es sede de la libido,



colores, ansias sin cuento. A este horrible tormento, Fuego y hornos del Cate, A tu cuerpo amargado de años, carnos, cadenas, Con la gran pena de dolo, Dime y me abraza a dos, Devivoras y dragón que siempre sea crides penas. No sea en penas de natio, lo dos son fuego y puñado, ya pos se prezo el pejo por el mayor tormento. Sois duros, Sin cuento con los mas, en tales, se dan en daga de la vida. Dios mío, memento. Sin alivio de un momento, los por se y suales, No pensar lo de dar les, sta esta pena sin par: Eternamente he de estar, Aquinabando han de estar. Como lo po das pasar, en aquesta obscura Cans, Per el fuego de este infierno, en que se horrible fuego fue. Con fuego de mien in Dios, y sin impio, Para siempre he de estar, Para siempre han de pena. Por tu se ha escrito a

Fig. 200 Anónimo. Condenado en el infierno, Convento de La Merced, Cusco.

de cuya escisión surge tanto el instinto del mal como la sublimación hacia el bien. Hay una libido pecaminosa que va a su origen, al desierto, es decir, se reprime en el inconsciente que, debido a la escisión, tiene carácter de desierto, cargando el inconsciente con los pecados; hay también una libido, una energía que se ofrenda, se sacrifica a la divinidad¹⁹².

De esa manera, los instintos sacrificados por un lado o desechados, expulsados, por el otro, surgen del concepto del **cuerpo** para definirse en su doble tensión hacia el bien y hacia el mal. Hacia el bien, se podrá ver toda la tradición de sacrificios en pos de la fertilidad o aún de la creación, desde humanos hasta animales, que simboliza la naturaleza primitiva e instintiva del hombre¹⁹³. En la dirección de lo desechado, de esta reclusión en el inconsciente de la libido pecaminosa que va organizándose en el refugio de lo inconsciente para cargar el cuerpo con fuerzas del mal, la tradición medieval cristiana ha hecho de la mujer el espacio ejemplar, por su acercamiento a la tierra y a las tinieblas del inconsciente¹⁹⁴.

En la gráfica, la relación entre el bien y el mal ha sido explorada para la representación del pecado, a través de la mujer, de la tentación, del cautiverio, del tormento.



Fig. 201



Fig. 202



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205



Fig. 206



Fig. 207

Fig. 201 Folleto promocional de una agencia de diseño.

Fig. 202 Afiche de la obra teatral "Medea".

Fig. 203 Peret. Imagen para "Desigual", compañía española sobre moda.

Fig. 204 Afiche para la fundación de diabetes juvenil Georgia JDFI.

Fig. 205 Portada de revista de marketing (Eslovenia).

Fig. 206 Portada de una revista italiana bimensual sobre literatura, política y arte.

Fig. 207 Peret. Imagen para el restaurante español "Mordisco".

2.1.1.2.2 LA PIEDRA Y LA SOMBRA: LO CONSCIENTE Y LO INCONSCIENTE

La unidad en cuyo interior se constituye la dualidad de la piedra y la sombra es la totalidad completa del ser humano, a la cual asume como símbolo del sí-mismo, en el cual convergen aspectos diurnos y nocturnos de su naturaleza psíquica, la luz y la sombra, el bien y el mal¹⁹⁵.

El centro organizador desde el cual emana el efecto regulador de esta totalidad sería el eje del "sí-mismo". Como nos indica Jung¹⁹⁶, los griegos lo llamaban el *daimon* interior del hombre. En Egipto lo denominaron el alma-*ba*, los romanos lo veneraban como *genius* innato de cada individuo, mientras que en sociedades primitivas, se creía que era un espíritu tutelar encarnado en un animal o en un fetiche. Por último, se trata de la totalidad de la psique, que hay que distinguirla del



Fig. 208 (a,b, c) Esterio Segura

ego, el cual constituye sólo una pequeña parte.

El “sí-mismo” podría definirse, de hecho, como un factor de guía interior distinto a la personalidad consciente y podría captarse a través de la investigación de los sueños¹⁹⁷.



Fig. 209 Alberto Quintanilla



Fig. 210
Fotografías de
Juan Carlos
Ponce de León.

En las representaciones del “sí-mismo”, la dualidad se instala de muchas formas, como la dualidad de **la piedra y la sombra**, como la del **ánimus y ánima** o las figuras de **lo masculino y lo femenino**¹⁹⁸. Entre todos estos símbolos que ubican al hombre en una dimensión espacio-tiempo internalizada dentro de él mismo, hay un aspecto claro y otro oscuro que se traducen en las dualidades, y existe también una renovación interna constante, producto del poder de la dualidad¹⁹⁹.

Una primera traducción de la dualidad productiva de lo claro y lo oscuro, que reside como eje en el universo del “sí-mismo”, sería **la piedra y la sombra**.

La piedra aparece desde culturas primitivas como alma o espíritu²⁰⁰; las piedras son parte de cultos, en los cuales representan por un lado,

moradas de lo divino²⁰¹ y por otro, representan “el sí-mismo” por la exactitud de su materia, que a la vez guarda un misterio, un significado protector y configurador, que no se deja necesariamente conocer²⁰².

En ese sentido, podemos recordar el uso de los altares de piedra, así como el vallado, el muro o la cerca de piedras, entre las estructuras arquitectónicas propias de santuarios²⁰³.

Cabe resaltar las diversas funciones que han desempeñado las piedras dentro del culto, desde tiempos remotos. Son protectoras de los muertos en el caso de los megalitos neolíticos, sirven de morada provisionales a las almas de los muertos, son testimonios del pacto entre el hombre y Dios, desarrollan un carácter sagrado que remite a su forma o a su origen uránico (como los meteoritos); finalmente representan teofanías o puntos de interferencia de las zonas cósmicas o de las imágenes del centro. Las piedras deben siempre su valor cultural a la presencia divina que las ha transfigurado, a fuerzas extrahumanas como las almas de los muertos que se encarnan en ellas y transportan un simbolismo erótico, cosmológico, religioso o político. Las piedras son hierofanías representativas de realidades trascendentes que constituyen para el espíritu del hombre, debido a la solidez, dureza y majestad propias de la piedra, un desafío de significados²⁰⁴.

La piedra no sólo es el medio por el cual la divinidad se manifiesta²⁰⁵, sino es un punto de contacto entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos²⁰⁶.

La protección que brindan **las piedras**, junto a las funciones que hemos mencionado, hacen de estos elementos **investiduras de poder, que concentran el poder del conocimiento, el poder del contacto, el poder de la participación**, a través de los cuales, el “sí-mismo” reivindica la totalidad, el ingreso y la participación en ella²⁰⁷.

Como contraparte, la sombra se define como aquella parte inconsciente de la personalidad –cuyo misterio y funcionalidad no pueden ser desentrañadas– que representa cualidades y atributos, desconocidos o poco conocidos, pertenecientes a la esfera

personal, pero que pueden captar factores colectivos aunque difícilmente pueden ser definibles²⁰⁸. **La sombra, entonces, representa lo desconocido, lo indefinible, aquel lado de la indeterminación que remite a lo preformal.**

De esa manera, entre la piedra y la sombra se establece nuevamente *la tensión entre lo formal y lo informal*, el camino hacia la integración y la visualización –previa al orden– de lo caótico, de lo indistinto, donde no se puede hablar de organización o articulación de las partes, ya que ni siquiera existen los conceptos de tales partes, sino sólo los elementos sometidos a este movimiento libre, caótico y desconocido.



Fig. 212
Sebastián
Sun Cok



Fig. 211
Sebastián
Sun Cok

Es así como esta segunda dualidad humana configurada metafóricamente a través de la piedra y la sombra, representaría **el conocimiento**, como vocación integradora a través del contacto y vocación desintegradora, previa a cualquier intento de integración.

Podría representar, por otro lado, la dualidad entre la conciencia y el inconsciente o, en una traducción psicológica, la dualidad de la percepción cósmica de lo definible y de lo indefinible.

En la gráfica, se valora sobretodo el componente onírico que toma forma a través de esta dualidad, pero también las figuras de la piedra o de la sombra.



Fig. 214



Fig. 213



Fig. 215

- Fig. 213** Afiche de la obra teatral Masquerade (Lituania).
Fig. 214 Afiche para el Quart Music Festival en Noruega.
Fig. 215 Folleto promocional para una marca de zapatos.

2.1.1.2.3 LO MASCULINO Y LO FEMENINO



LOS CUCHIMILCOS

Esta pareja de cuchimilcos es típica de la cerámica Chancay. Los cuchimilcos representan a hombres y mujeres desnudos con el sexo bien definido. Casi siempre están de pie y tienen los brazos levantados, con las palmas de las manos hacia delante. Algunos llevan a un pequeño personaje, a veces sólo un bulto, atado a la espalda lo que según la tradición oral representa su alma. Se cree que los cuchimilcos eran protectores de las tumbas, pues muchas veces han sido encontrados sobre el cuerpo del difunto. También se les considera amuletos u ofrendas vinculadas a la fertilidad y al culto de los ancestros.

Al investigar sobre esta dualidad genérica, hemos descubierto cómo se actualiza en dualidades con diferente identidad cultural, entre las cuales resaltaríamos a **yin-yang**, **corazón-cerebro** y **ánimus-ánima**.

A continuación, nos acercaremos a los contenidos de estas tres dualidades, para observar cómo se relacionan los sentidos asumidos con las formas visuales de la representación simbólica. Es éste el punto de partida de una dialéctica forma-contenido que llevará a la constitución de un repertorio universal de formas con contenido simbólico, capaces de actualizar sus asociaciones en planos diferentes de la manifestación artística y cultural.



Fig. 216a

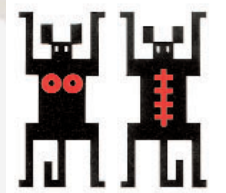


Fig. 216b

PERET

Fig. 216a Imagen para boutique "Zas".

Fig. 216b Pictograma decorativo.

Fig. 216c Imagen para el cava "Clos Damiana".

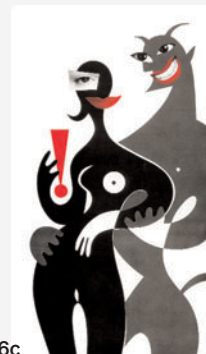


Fig. 216c

2.1.1.2.3.1 YIN - YANG

Los componentes *yin-yang* de la espiritualidad tienen que ver con un pensamiento que retoma la existencia de los términos cósmicos como el cielo y la tierra para delimitar su presencia pura: el cielo es *yang* y la tierra es *yin*, de una manera total y completa, lo que equivale a decir que la Esencia es acto puro y la Substancia es potencia pura. El *yin-yang* es la dualidad entre la acción y la potencialidad, los dos polos de la manifestación universal en tanto que energía vital, que necesitan estar juntos puesto que la naturaleza no puede realizarse sin ninguno de los dos²⁰⁹.

René Guénon en su libro "La Gran Tríada", toca el tema del *yin* y el *yang*, señalando que su complementarismo cósmico de cielo y tierra es un punto de partida que recupera otras dualidades como la luz-sombra, por ejemplo. El aspecto *yang* de los seres responde a lo que hay de esencial o espiritual en ellos, y por tanto, corresponde a **la luz** en casi todas las tradiciones. En cambio, el aspecto *yin* es aquél en donde proviene **la materia**, la substancia, por la cual conlleva cierta ininteligibilidad, inherente a su carácter indistinto o a su estado de pura potencialidad; es lo que podría definirse como la raíz oscura de toda existencia²¹⁰.

Hay representaciones visuales en las que la tierra aparece enfocada por su cara dorsal, y el cielo por su cara ventral. Por eso, se asimila también el *yin* como el exterior, mientras que el *yang* está en el interior²¹¹.

Yin y *Yang*, considerados por separado el uno del otro, tienen por símbolos lineales lo que se denominan las "dos determinaciones", es decir, el trazo entero y el trazo partido, elementos de los trigramas y hexagramas del *Yi-Ching*, de tal manera que éstos puedan representar a todas las combinaciones posibles de estos dos términos, que constituirían la integridad del mundo manifiesto. Por ejemplo, los hexagramas primero y último,

el *Khien* y el *Khuen* están formados respectivamente por seis trazos enteros y seis trazos partidos; los primeros representan la plenitud del *yang*, que se identifica con el cielo, y los últimos, representan al *yin* que se identifica con la tierra. Todos los demás hexagramas en los que *yin* y *yang* se mezclan en distintas proporciones, se ubican entre estos dos extremos y corresponden así al desarrollo de toda manifestación²¹².

Además de esta visión compuesta de gradaciones, en que el mundo manifiesto nace y se desarrolla entre el cielo y la tierra, los dos términos *yin* y *yang* unidos se representan por el símbolo visual que se llama justamente, *yin-yang*, conocido también bajo el nombre de “círculo del destino individual”²¹³.

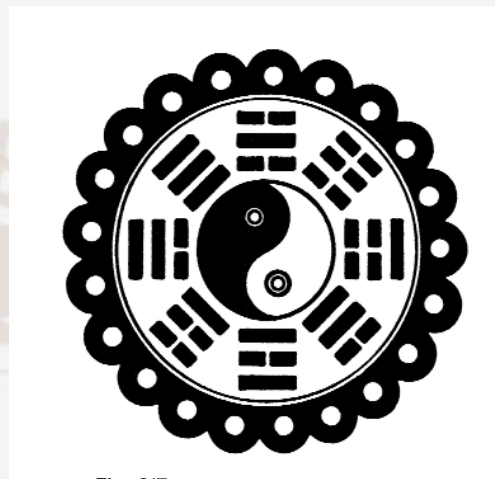


Fig. 217
Símbolo del
ying-yang

En cuanto al simbolismo de la luz y la sombra, la parte clara es *yang* y la parte oscura es *yin*. Los puntos centrales, oscuro en la parte clara y claro en la parte oscura, recuerdan que *yin* y *yang* nunca van el uno sin el otro.

Cuando *yin* y *yang* pueden ser distinguidos aunque estén unidos como en la figura del *yin-yang*, es porque se trata del símbolo del “Andrógino” primordial, ya que sus dos elementos representan también los principios de lo masculino y de lo femenino. En un simbolismo tradicional más general, se le considera alusivo al “Huevo del Mundo”, pues al separarse sus dos mitades se formarían, respectivamente, el cielo y la tierra²¹⁴.

Aparte de este motivo de la conjunción *yin-yang*, hay otro símbolo relacionado que los pone en contacto. Se trata de la doble espiral, motivo que desempeñó un papel

importante en el arte tradicional de varios espacios culturales y que podría ser considerado como “la proyección plana de los dos hemisferios del Andrógino, (ofreciendo) la imagen del ritmo alterno de evolución e involución, de nacimiento y muerte; en una palabra representa la manifestación en su doble aspecto”²¹⁵.

Siguiendo este enfoque, cabe considerar las dos espirales como indicación de una fuerza cósmica que actúa en sentido inverso en los dos hemisferios, mitades del “Huevo del Mundo”, siendo los polos las puntas alrededor de las cuales se enrollan las dos espirales²¹⁶.

La doble espiral aparece también en el símbolo del caduceo con las dos serpientes, donde se vierte al mismo tiempo el simbolismo general de la serpiente. En este caso, la doble espiral representaría una serpiente enroscada sobre sí misma en dos sentidos contrarios: una “anfíserpente”, cuyas dos cabezas corresponden a los dos polos, y que, por sí sola, equivale al conjunto de las dos serpientes opuestas del caduceo²¹⁷.

En los símbolos antiguos, esta doble espiral se sustituye a veces por dos conjuntos de círculos concéntricos, trazados alrededor de dos puntos que también representan los polos y que significarían los círculos celestiales e infernales; los segundos serían el reflejo invertido de los primeros. Por otra parte, estos círculos son los estados superiores e inferiores con respecto al ciclo actual, lo que verifica el significado del *yin-yang* considerado como proyección plana de la hélice representativa de los estados múltiples de la Existencia universal. Además, la doble espiral, en forma implícita, señala la continuidad entre los ciclos, es decir, remite a un aspecto dinámico, evidente al tratarse de la espiral, mientras que la representación a través de círculos concéntricos remite más bien a un aspecto estático²¹⁸.

La dualidad del *yin* y el *yang* también puede verse en el contexto de los números. Según el *Yi-Ching*, los números impares corresponden al *yang*, es decir, son masculinos y activos, en cambio los pares corresponden al *yin*, es decir, son femeninos y pasivos. Los números

impares son llamados "celestiales" debido a la representatividad del *yang* para el cielo, y los números pares que son *yin*, pueden llamarse "terrenales"²¹⁹.

En la cultura occidental y el arte contemporáneo, incluyendo el arte gráfico, la complementariedad y/o unión de la pareja y el motivo del andrógino aparecen de preferencia en formas figurativas.



Fig. 218
Constantin
Brancusi,
"El beso".



Fig. 219 Lucía Wong,
Chang-Eng "Los Gemelos".



Fig. 220 Bernardí Roig, "Adán y Eva", VI Bienal de La Habana.



Fig. 223 Cuco Morales



Fig. 221 Símbolo de un "zone therapist".



Fig. 222 Bolsas de compras de una marca de zapatos.

2.1.1.2.3.2 CORAZÓN Y CEREBRO

Otra dualidad a considerar dentro de lo masculino-femenino es la de corazón y cerebro, dos elementos complementarios pero que a la vez plantean cierto tipo de oposición. En cada ser, esta dualidad se establece como parte profunda y esencial de su unidad, observando en la dinámica entre estos dos polos una relación, que no es de correlación o de coordinación, sino de subordinación. Ninguno de estos polos pueden colocarse en un mismo plano, como si fueran equivalentes; por lo contrario, uno depende del otro al contener su principio²²⁰.

El corazón se relaciona con la vida y la afectividad, debido al rol desempeñando por el corazón como “centro vital” y sede del “calor vivificante” según Guénon²²¹, donde la vida y la afectividad pertenecen al mismo orden.

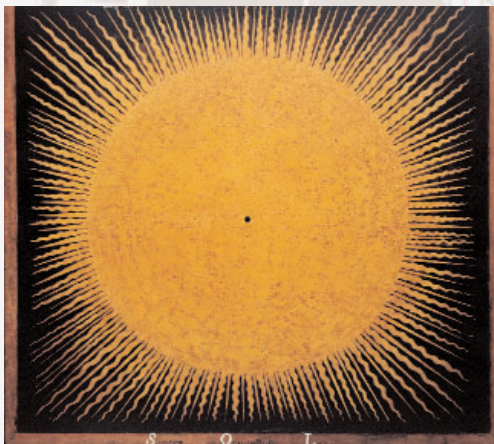


Fig. 224 Javier Ruza

En varias ocasiones, se ha representado al corazón como un sol de rayos, unos rectilíneos y otros ondulados. Esta semejanza entre el sol y el corazón es común a todas las tradiciones, tanto de Occidente como de Oriente²²². De allí, proceden imágenes como el corazón irradiante ya que tanto la luz como el calor se representan por irradiación simple; la luz está formada por rayos rectilíneos y el calor es representado generalmente



Fig. 225 Figura que personificaría –probablemente– a *Los* (el Tiempo) durante la creación de *Enitharmon* (el Espacio), donde se representa la “esfera de la sangre de la vida”, que según los versos de Blake: “tiembla y se ramifica para encarnar una mujer, que ahora se separa”. William Blake. Serie de grabados: *Urizen*, 1794, placa 15.

por llamas que brotan del corazón. En ambos casos, el aspecto del trasfondo es el universo. Cabe agregar que en las antiguas representaciones del corazón irradiante, es en el corazón donde se ubica la inteligencia, mientras que en las ideas modernas se reduce el corazón al campo del sentimiento²²³.

Al considerarse el corazón como centro del ser, todas sus modalidades expresivas remiten al menos indirectamente a la afectividad; sólo en algunos casos, casi olvidados, aparece como sede de la intuición intelectual. Al respecto, el mundo moderno ha desarrollado dos conceptos que se contraponen, el racionalismo y el sentimentalismo, en los cuales, el sentimiento y la inteligencia se consideran como dos niveles que buscan la supremacía dentro del ser humano²²⁴.

Siguiendo este sentido, en el ser humano la fuerza centrífuga tiene por órgano al cerebro y la fuerza centrípeta, al corazón. El corazón es la sede y el conservador del movimiento inicial y es representado como propulsor de la sangre generadora de vida física. Al igual que el sol es el difusor de los efluvios de la vida. Desde este punto de vista, el corazón podría ser la sede y el conservador de la vida cósmica. Es por eso que las religiones "hicieron del corazón el símbolo sagrado, y también los constructores de catedrales (...) erigieron el lugar santo en el corazón del templo"²²⁵.

Frente a esta visión, el cerebro tiene más que nada, un papel de "transmisor" o "transformador"²²⁶, y que alcanza al entorno el poder de la individualidad.

Guénon nos indica que a veces, la relación entre el corazón y el cerebro es comparada con la relación entre el sol y la luna, con los respectivos rasgos que confrontan la inteligencia intuitiva y la inteligencia discursiva o racional²²⁷.

Si bien, el corazón es el centro del ser y el desarrollo del "conocimiento del corazón" es comparable al "conocimiento divino"²²⁸, el corazón es simbólicamente el Principio, el elemento primordial del cual todos los demás proceden, así como la fuente de la expansión luminosa²²⁹. Entonces, como centro vital de todo ser, se remite, por transposición analógica, a todas las posibilidades del ser considerado²³⁰.

Asimismo, el corazón es la "Ciudad divina" como algunos indican y es realmente el principio activo. En esta última afirmación, se actualiza una vez más la comparación



Fig. 226 Calendario promocional de un estudio de diseño (Polonia).

entre el corazón-sol y cerebro-luna, es decir los principios cósmicos representados por estos dos astros, ubicándolos como imágenes de los dos principios, activo y pasivo, o masculino y femenino²³¹.

En el área gráfica, el corazón y el cerebro intervienen a menudo en una lectura irónica o lúdica, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos.



Fig. 227 Portada para la revista de marketing MM (Eslovenia)

2.1.1.2.3.3 ÁNIMUS Y ÁNIMA

El *ánimus* y el *ánima* son manifestaciones de la psicología humana, que representan el hombre interior y la mujer interior, respectivamente, cuya interacción produce a nivel del subconsciente, la transformación y el desarrollo de la personalidad y de la vida²³².

El *ánimus* es la personificación masculina en el inconsciente de la mujer y muestra aspectos buenos y malos. Del mismo modo, el *ánima*, es la personificación femenina en el inconsciente del hombre. Sin embargo, se considera que el *ánimus* no aparece con tanta frecuencia en forma de fantasía o modalidad erótica como lo hace el *ánima*, sino que prefiere mostrarse con rasgos sagrados y más bien ocultos²³³. El *ánimus*, así como el *ánima*, desarrollan progresivamente la iniciativa y capacidad para la acción, la sabiduría, llegando a la adquisición de sentidos²³⁴. A través de esta transformación, se muestran como medidores en la experiencia de comprensión del mundo y de aprehensión del mismo.

En ambos casos, *ánimus* y *ánima*, pueden producir tanto alteraciones²³⁵, como compensaciones; finalmente, son fuentes de fuerza y acción.

Psicológicamente hablando, se considera al *ánima* y al *ánimus*, como personificaciones de tendencias que logran captar sentimientos y estados de humor, lo irracional y lo racional, a partir de la información del inconsciente²³⁶.

En este sentido, contribuyen a forjar la dualidad del "sí-mismo" de una manera vital, donde la fantasía y la emotividad tienen un lugar importante.

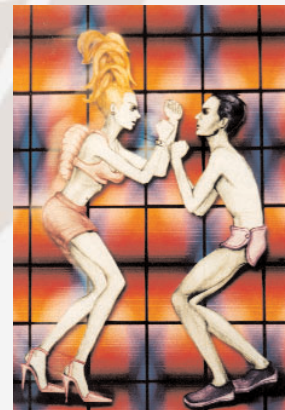


Fig. 228
Andrés Villavicencio

El planteamiento de la dualidad de lo masculino y lo femenino nos lleva ante varios niveles de actuación. Hay una dualidad que se realiza entre *ánimus* y *ánima*; hay una dualidad que se realiza entre el *ánimus* y su hábitat, la psicología femenina y hay una dualidad entre el *ánima* y su hábitat, la psicología masculina. Es obvio que la dualidad masculino-femenino se realiza en estos niveles como una fuente de intercambio y alimentación. A la vez, por su misma existencia, remite a la condición de la humanidad perfecta, en la que los sexos coexistían, como en el caso de la divinidad, junto a sus demás cualidades y atributos²³⁷.

Es así como se despliega el motivo de la androginia, donde el andrógino primordial, perfecto e idealizado, guarda en sí la idea de la totalización, vista no sólo a nivel conceptual sino también a nivel físico, ya que muchas veces el andrógino primordial era concebido como esférico (en Australia, por Platón), y esto es porque la esfera, como sabemos, ha simbolizado la perfección y la totalidad desde las culturas antiguas²³⁸.

De ese modo, Mircea Eliade afirma que el mito del andrógino esférico se funde con el mito del huevo cosmogónico, presentándose lo masculino y lo femenino, en ambos casos, como una articulación armónica, como una *coincidencia oppositorum* que remite a la androginia divina²³⁹, por un lado, y a un concepto dinámico de la interacción entre los polos de una dualidad, por el otro. Los polos en una dualidad son elementos opuestos y contradictorios, pero surgen del mismo concepto, de la misma totalidad. Al respecto, Jung en su libro "Simbología del Espíritu", considera al *lapis* y la figura de Cristo como expresiones simbólicas del yo.

Lapis es un término que significa piedra en latín y tiene una significación compleja, ya que según el autor y el contexto (alquimia, psicología, religión cristiana), se plantean versiones diferentes. Lo común en todas es que se trata de un fruto del inconsciente que describe un aspecto complementario y es una totalidad a la vez, siendo vista también

como una figura de luz oculta en la materia²⁴⁰. Nos interesa el sentido del *lapis* como porción del alma, como aspecto del yo, aislado y ligado a la naturaleza, que se muestra ambiguo, tenebroso y hasta pagano, lo que se contrapone al espíritu cristiano.

Es así como el *lapis* y *Cristo* responden a los polos de esta totalidad y son la totalidad al mismo tiempo. Jung, inclusive agrega que en el trasfondo de estos conceptos, puede vislumbrarse al “hombre y su sombra”, una imagen reflejada del estado psíquico subjetivo²⁴¹.

En estos términos, surgen y funcionan varias figuras simbólicas. En primer lugar, la idea del *Anima Mundi* o mundo “anímico”, que es el ámbito propio de las fuerzas cósmicas, cuya dualidad se hace presente al actuar tanto en el orden terrenal como en el celestial. El principal símbolo del *Anima Mundi* es la **serpiente**, que posee una doble naturaleza, al ser esencia y substancia en el mundo corporal y espiritual, respectivamente. Veamos la representación circular del **Uroboros**, serpiente que muerde su propia cola y que es un símbolo alquímico de la transformación de la materia, que se crea al alimentarse con su propio cuerpo²⁴². En este sentido, mencionaremos finalmente a la mujer y su ya destacada naturaleza doble: “es creadora de un sentido y al mismo tiempo un receptáculo concreto. Pasiva y activa”²⁴³.

Los conceptos de *ánimus* y *ánima* se ponen de manifiesto en otra figura simbólica importante para la condición humana: nos referimos al **héroe**.

El símbolo del **héroe**, según Jung, aparece como una respuesta a la necesidad del ego de fortalecerse, es decir, cuando la mente consciente requiere de ayuda en alguna tarea que no puede realizar sola y tiene que apelar a las fuerzas que existen en el inconsciente²⁴⁴.

La figura del héroe se desarrolla como medio simbólico desde lo inconsciente hacia lo consciente, interviniendo en la evolución de la personalidad humana desde el

nacimiento hasta la muerte²⁴⁵. Probablemente, es también un de los mitos más comunes, pues se encuentra en Grecia, Roma, la Edad Media, el Lejano Oriente y en las tribus primitivas contemporáneas.

Su esencia tiene que ver con el vencimiento del mal, encarnado en obstáculo y figuras como dragones, serpientes, monstruos, demonios, lo que conlleva a una liberación de la comunidad de la destrucción y la muerte. Los rituales heroicos se manifiestan a través de ceremonias en las cuales intervienen la danza, la música, la oración y el sacrificio, pretendiendo producir en el participante una exaltación que lo lleve a una identificación con el héroe²⁴⁶.

Por otro lado, la figura del héroe como arquetipo, se muestra también en las fantasías personales y en el imaginario individual.

Si ubicamos en este contexto la dualidad *ánimus-ánima*, podemos apreciar que la tarea es liberar tanto el *ánima* como el *ánimus* de aquello que impide la creación, la realización y la voluntad de la psique²⁴⁷.

Aún así, la existencia del **Héroe** y de la **Heroína**, como los dos "sí-mismos", en una especie de tensión, como la tensión entre el espíritu y el alma por ejemplo, no nos llevan necesariamente a la realización que mencionamos. Puede ser que esta tensión que se da con respecto a la posición que el "yo" debe asumir, puede inclinarse hacia la figura de la Heroína descrita a menudo como altanera, desdeñosa, orgullosa²⁴⁸, o hacia la figura del Héroe, el cual puede aparecer como limitado al enfrentamiento o a una empresa de liberación de los lazos que lo atan a este mundo²⁴⁹.

Pero tanto el Héroe como la Heroína, los dos "sí-mismos" que concretan la existencia de lo masculino y de lo femenino en cada individuo, realizan su acción más significativa en el enfrentamiento y el triunfo del ego sobre las tendencias regresivas, es decir sobre el lado oscuro o negativo de la personalidad. El Héroe o la Heroína han de percibir



Fig. 229a Marko



Fig. 229b Marko

la existencia de la sombra y deben extraer la fuerza de ella, llegando a una especie de acuerdo con sus fuerzas destructivas para así poder dominar y asimilar su sombra²⁵⁰.

Generalmente, en los relatos mitológicos, el héroe vence en su lucha contra el monstruo; no así en los sueños donde se trata de representar el momento exacto en que la personalidad individual se enfrenta a una serie de obstáculos, a través del simbolismo.

Por fin, podemos asociar a estas extrapolaciones de *ánimus* y *ánima*, otra figura dual, relativamente alejada, que es la **Bella** y la **Bestia**, en la cual la vida se plantea en el mismo sentido de lo heroico, como algo que hay que conquistar al asalto, como un acto de voluntad heroica. En el caso de una mujer, para que se sienta satisfecha de sí misma, la vida se ha de asumir a través de un proceso de despertamiento²⁵¹, mientras que para lo masculino, se trataría de darse a conocer y empezar el descubrimiento verdadero de la auténtica personalidad²⁵².

En la gráfica, el ánimus-ánima se carga de la exploración de la condición de género, para “retratar” las personalidades femenina y masculina.

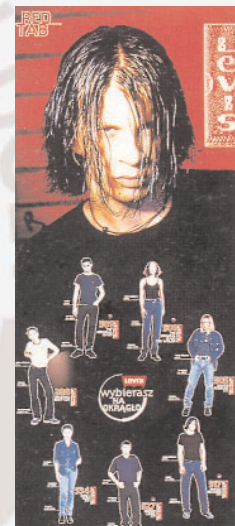
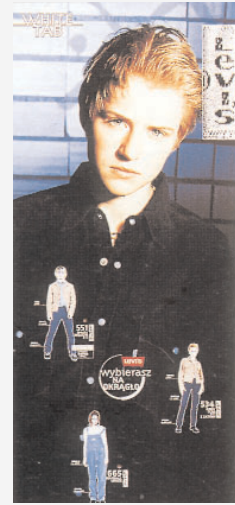
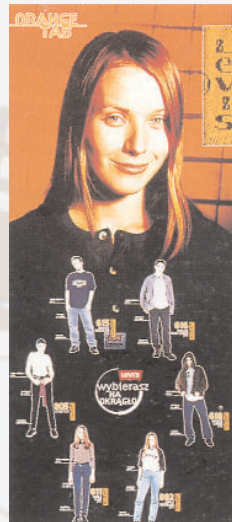
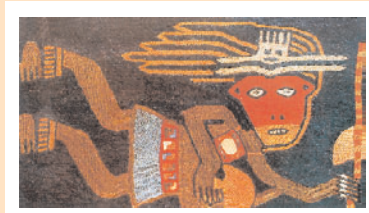


Fig. 230 a, b, c,
Afiches para la marca
de jeans Levi's.



Fig. 231 Afiche para
la marca de jeans
Levi's Red Tab.

2.1.2 LA TRASCENDENCIA SIMBÓLICA



PERSONAJES VOLADORES

En este detalle de manto Paracas Neocrópolis, podemos apreciar un personaje en actitud de vuelo con tocado, parte de una iconografía que ha sido considerada por los historiadores del arte como la de "personajes voladores" o "danzantes en éxtasis". Además, de que casi siempre se elegía un personaje mítico, los textiles Paracas pueden ser vistos desde varias perspectivas. Dependiendo de qué ángulo se miren las figuras, éstas cambiarán. La percepción de las imágenes, entonces, no es estática ni lineal, sino más bien la de estar viendo varios niveles de la realidad simultánea, un reflejo de la creencia en una realidad extraordinaria.

La trascendencia simbólica se relaciona con la necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo. Se trata del desligamiento del hombre, o trascendencia, de todo modelo definitorio de existencia, avanzando hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo. Los símbolos de trascendencia son símbolos que representan la lucha del hombre por alcanzar esta finalidad y proporcionan los medios por los cuales los contenidos del inconsciente pueden entrar en la mente consciente²⁵³.

Antes de abordar las definiciones de las categorías de **altura**, **ascensión**, **centro** y **renovación**, relacionadas con la trascendencia simbólica, pueden mencionarse algunas de las imágenes inmediatamente referentes a la trascendencia como es el poder volar o tener alas, que simboliza el trascender la condición humana. De este modo, la capacidad de volar permite acceder a una realidad última o deseada²⁵⁴. Asimismo, el **ave** es

probablemente el símbolo más apropiado de trascendencia, ya que representa la naturaleza de la intuición, así como el movimiento que ejemplifica la liberación²⁵⁵. Por ejemplo, en la cosmovisión religiosa de nuestras culturas prehispánicas, que se mantuvo incluso hasta la llegada de los españoles, el ave –ya sea rapaz o en cualquiera de sus formas– era considerado un animal sagrado, por su relación con el cielo. El *shamán* o sacerdote-guerrero, cuyos poderes eran naturales como sobrenaturales, era representado con alas o tocado de plumas, al igual que el ave. Él era convocado desde otro plano de la realidad para servir de guía,

no sólo con relación al tiempo de ofrenda,

siembra, cosecha o lucha sino también después de la muerte. Al *shamán* se le atribuía el don de penetrar y unir los tres mundos de la cosmovisión andina: el mundo de arriba, el mundo de abajo o de adentro y el mundo del medio o de la existencia terrenal.



LA SERPIENTE Y EL PEZ

La presencia e importancia de representaciones de serpientes y de peces en el arte prehispánico es notable. En la parte superior, tenemos un textil Chimú representando una serie de peces; mientras que en la parte inferior, se encuentra una cerámica Cajamarca, donde se representa una cabeza con un conjunto de apéndices serpentiformes.





LA SERPIENTE BICÉFALA

En esta tela pintada de la cultura Chancay, destaca la serpiente bicéfala. Según el investigador Arturo Jiménez Borja, la serpiente de dos cabezas simboliza el cielo o el cosmos. En general, representa el concepto de dualidad, presente en la mayoría de las culturas del antiguo Perú.



En la manera en la que el hombre se asume a sí mismo, podemos observar que la verticalidad propia del ser humano remite a una estabilidad voluntaria²⁵⁶ que plantea como dirección preferencial el ir hacia arriba, hacia los cielos, de modo que la trascendencia de la conciencia se asocia con la trascendencia del espíritu y la identidad del hombre.

Hay otros animales relacionados con la trascendencia, propios de las profundidades de la antigua Madre Tierra. Serían los habitantes simbólicos del inconsciente colectivo, en el cual el deseo o la aspiración a la trascendencia asignan a animales como roedores, lagartos, serpientes, peces, el poder de la simbólica trascendente, ir desde la profundidad hacia la superficie, hacia el límite que marcaría otro nivel. Finalmente, hay criaturas intermediarias que combinan la actividad subacuática y el vuelo del ave con una vida terrestre intermedia, como por ejemplo, el pato silvestre y el cisne²⁵⁷.

Es interesante que dentro de la simbólica animal de la trascendencia, la serpiente y aún más, las dos serpientes entrelazadas, también tienen que ver con la trascendencia de la conciencia desde un mundo inferior hacia una realidad terrenal, para llegar a

una realidad sobrehumana transpersonal representada por la conjunción de las dos serpientes²⁵⁸.

Si bien la trascendencia se manifiesta básicamente hacia arriba, hacia el cielo o hacia niveles superiores, también se da en el sentido opuesto, a través de los símbolos oníricos; es la trascendencia por medio del viaje solitario o la peregrinación espiritual, por medio de la cual el iniciado entra en conocimiento con la naturaleza de la muerte. Es un viaje de liberación, renunciación y expiación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión²⁵⁹.

No obstante, como ya lo hemos indicado, la trascendencia se realiza normalmente por las figuras simbólicas de la verticalidad, donde el cielo es la revelación de la trascendencia. De esa manera la altura y la ascensión son definitorias como categorías, al igual que el centro como punto de partida para la trascendencia.

LA SERPIENTE BICÉFALA Y ENTRELAZADA

Encontramos la serpiente bicéfala en los primeros textiles de Huaca Prieta, en el valle de Chicama; en los pelos y las cejas del Lanzón de Chavín de Huantar. Está representada en los textiles Paracas y en los rayos serpentiniformes, a modo de cabellera, en la metalurgia Nazca. Destaca en la cerámica "interlocking" de la cultura Lima; en la cultura Chancay aparece totalmente inofensiva y vinculada al agua; en el Tahuantinsuyo la encontramos grabada en las piedras arquitectónicas de la ciudad de Chincheros, no lejos del Cusco. En este cuenco con motivo "interlocking", se aprecian serpientes entrelazadas y estilizadas.



Los diseños hexagonales se originarían de redes de hebras torcidas.

2.1.2.1 LA ALTURA



Fig. 232 Figura arrodillada en un altar ante un probable sol lleno de caos y oscuridad. Se trataría de un sacerdote (o podría referirse también a *Urizen*) representando a la falsa religión. William Blake. Serie de grabados: *La Canción de Los*, 1795, frontispicio.

La altura debe sus características a una visión cósmica de lo que está “arriba”, de lo que está “elevado”, que se transforma para el imaginario mítico en una revelación de lo trascendente. Las formas divinas se ubican en el cielo, es decir en un espacio aparentemente inalcanzable por un medio físico, excepto a través de la mirada. Este simbolismo celeste de la altura nutre, por consiguiente, ritos de ascensión, de subida, de iniciación, y figuras como el árbol cósmico, la montaña cósmica, la cadena de flechas, el vuelo mágico²⁶⁰.

En todo este conjunto, lo importante es que la contemplación de la altura del cielo equivale a una revelación de su carácter infinito y trascendente. La bóveda celeste representa por excelencia “lo otro”, lo opuesto al hombre y a su espacio vital. La altura es infinita, es decir conduce a regiones inaccesibles del ser humano, es por eso que los dioses moran en los cielos y algunas civilizaciones consideran el cielo un privilegio para los humanos, lugar al cual se llega a través de los ritos de ascensión celeste. Según algunas religiones, es el espacio adonde ascienden las almas de los muertos. Es lo alto,



Fig. 233 Probable representación de la creación de Eva –a partir de Adán– los cuales están envueltos en llamas. Están acompañados de una figura, en la parte superior, que vuela y se abre paso entre el fuego. William Blake. Serie de grabados: Jerusalén, 1804, placa 35.

entonces, desde los principios del imaginario de la humanidad, el espacio inaccesible para el hombre. Sin embargo, pueden establecerse recorridos como niveles de referencia, a través de peldaños de un santuario o de una escalera ritual, que son parte de la iniciación que permitiría al ser humano participar en el carácter sagrado de la altura y de lo celeste²⁶¹.



Fig. 234 Arias y Aragón.
Una forma ambigua flota instalada en el cielo, en la altura: una pareja bailando o una ropa íntima de mujer. La ascensión del cuerpo reemplaza la ascensión de la imaginación mística, en una evidente lectura erótica.

Las figuras simbólicas visuales como el monte, el templo, la ciudad, guardan el carácter sagrado de la altura y comparten el prestigio del centro, es decir del punto de iniciación, desde el cual se dirige hacia la cúspide más alta del universo, el punto que une el cielo y la tierra. El trascender la condición humana, ya sea penetrando en una zona sagrada como el templo o el altar, por la consagración ritual, por la muerte u otras modalidades de transición, de subida y ascensión, define la altura y el carácter trascendente del cielo como una virtud consagrante de fuerzas sagradas, que plantea una transición y acceso a otro nivel²⁶².

Como ya hemos visto, en el tema de la verticalidad del hombre, éste aún guarda en su memoria las etapas de la conquista vertical del ser humano y la asocia –en el ámbito de la conciencia– con las figuras de la luz, la fuerza, la dominación, el vuelo, la ligereza, todo esto dentro de un concepto de revitalización moral. De manera que la verticalidad, inductora de proezas físicas, es también inductora de proezas morales²⁶³.



Fig. 235 Arias y Aragón. El cuerpo se proyecta en el cielo a través de elementos irónicamente simbólicos: los sostenes del cuerpo real y del cuerpo segundo, de los objetos que envuelven al cuerpo. El sostén –el colgador y el objeto que viste– permite al cuerpo ubicarse en el cielo, accediendo a él simbólicamente.



Fig. 236
Pablo Amaringo,
Vuelo shamánico.

La gráfica explora los sentidos de la verticalidad y de la altura para ahondar en el sentido de las proezas.

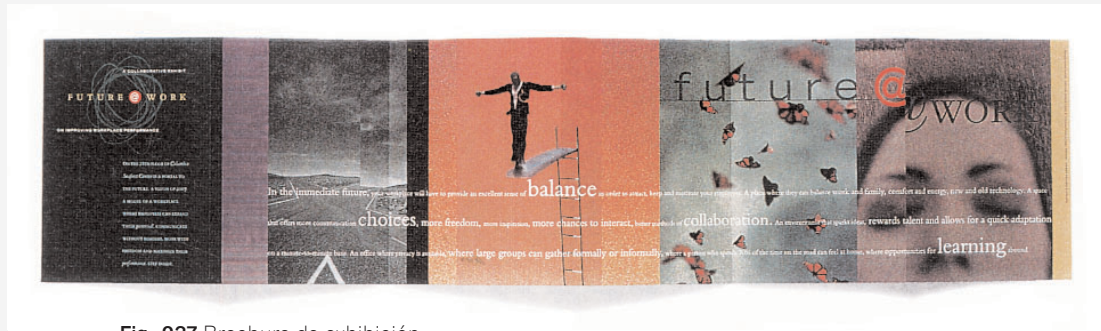


Fig. 237 Brochure de exhibición.

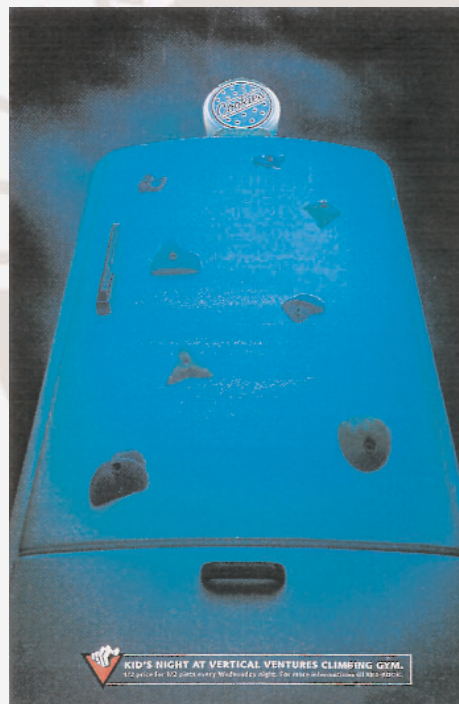


Fig. 238 Afiche promocional de un centro deportivo de escalada de aventura.



Fig. 239 Empaque de Cd.

2.1.2.2. LA ASCENSIÓN



Fig. 240 Remedios Varo. La huída (Tríptico), 1962.

Una vez que se establece la prioridad de la altura y su fascinación en el ser humano, la ascensión y sus esquemas se imponen de manera arquetipal. La cima, el jefe, la luminaria, son esquemas de ascensión, que plantean arquetipos hacia la altura, cuyos términos antagónicos los encontramos en los esquemas del descenso: el hueco, la noche, la cueva protectora (que van hacia nosotros).

La ascensión está presente en todas las visiones y en todos los éxtasis místicos, y tiene algo de iniciación y de heroico a la vez, porque significa siempre el trascender la condición humana e ingresar a niveles cósmicos superiores²⁶⁴.

Visualmente, las figuras simbólicas de la ascensión son las subidas al cielo a través de la cuerda, del vuelo, un árbol, la escalera, el camino que recorre y sube por las montañas, la gruta situada en lo alto de los montes. Entre todos ellos, la montaña, que representa la ascensión de la tierra hacia el cielo, es un símbolo destacable por un lado, porque está más cerca del cielo, lo que la convierte en sagrada, y por otro, participa del simbolismo espacial de la trascendencia: no sólo es alta, vertical y suprema, sino también permite el ascenso. Recordemos que casi todas las mitologías tienen su montaña sagrada, como el Olimpo griego.

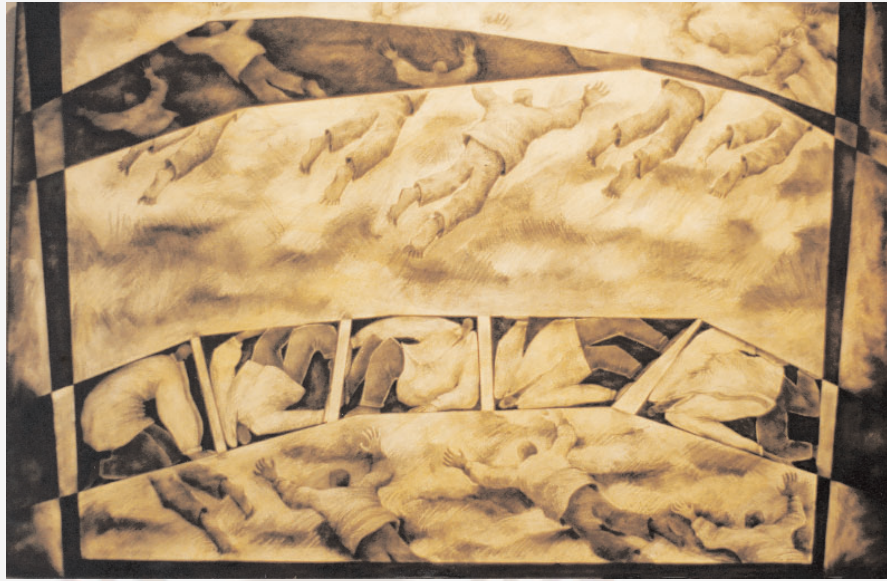
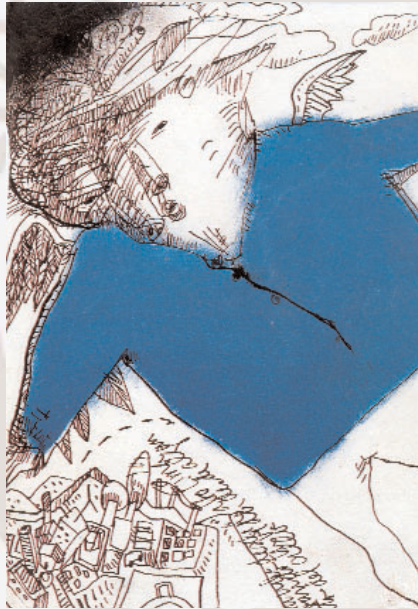


Fig. 241 Luz Letts



**EL TEMA DEL VUELO
EN IMÁGENES DE
DOS ARTISTAS
CONTEMPORÁNEOS.**

Fig. 242
Eduardo Tokeshi

La **montaña** puede definirse no sólo como el punto más alto de la tierra sino también como el centro del mundo²⁶⁵. De esta manera, la montaña incluye en la ascensión una doble idea: la subida y el centro, la aspiración hacia arriba y la fuerza que parte desde abajo.



Fig. 243
Pablo Picasso,
Cap, 1913.

Según cronistas españoles y documentos que datan de la época colonial peruana, en el mundo andino, los cerros o montañas –llamados *apu* – fueron considerados deidades tutelares, en cuyas faldas se edificaron las huacas.

Otra figura de la ascensión es la **escalera**, la cual tiene que ver también con la idea de iniciación y con el recorrido de niveles. Es por eso que la escalera ceremonial tiene peldaños de cierto número, de cierta calidad material, que permite concebir el recorrido iniciático dentro de un concepto de progresión. Por ejemplo, Mircea Eliade en su “Tratado de historia de las religiones” explica que:

“en los misterios de Mitra, la escalera (clímax) ceremonial tenía siete peldaños, cada uno de un metal diferente (...), el primer peldaño era de plomo y correspondía al “cielo” del planeta Saturno; el segundo era de estaño (Venus); el tercero, de bronce (Júpiter); el cuarto, de hierro (Mercurio); el quinto, de “aleación monetaria” (Marte); el sexto, de plata (Luna), el séptimo, de oro (Sol). El octavo peldaño, (...), representa la esfera de las estrellas fijas. Al subir esta escalera ceremonial, el iniciado recorría, en efecto, los “siete cielos” elevándose así hasta el empíreo”²⁶⁶.

También Jacob sueña, en Génesis, con una escalera cuya parte más alta llegaba al cielo, por la cual los ángeles del Señor subían y bajaban. El sueño se produce cuando Jacob se queda dormido sobre una piedra, por lo cual, **la piedra** y **la escalera** componen un vínculo iniciático entre un centro y el punto de la ascensión, constituyendo un eje que une las diferentes regiones cósmicas²⁶⁷.

Otros símbolos compuestos que unen regiones cósmicas son el **caballo alado** o el **dragón alado** u otras criaturas que abundan en las expresiones artísticas de la alquimia y sobre los cuales Jung ha hecho estudios muy interesantes.

Volviendo a la escalera y la piedra como símbolos, podemos mencionar al respecto, la “escalera de la ascensión”, con una cita de Abulafia²⁶⁸:

LA ESCALERA DE LA ASCENSIÓN

“Abraham, Abraham desciende.
Abraham, Abraham asciende.
Aguas de nieve, el granizo devasta.
Aguas del pozo, el valle se empobrece.
La verdad es semejante a una escalera, para alabar a la Roca.
/–principios de los intelectos supremos
sin determinación, su nombre es las *díez sefirot* –adoradas por
/ los corazones circuncisos”.

La escalera es, en este caso, un símbolo doble, tanto de subida como de bajada, lo que plantea el eje de la ascensión y da la fuerza necesaria para impulsar la ascensión. Este ejemplo apoya la idea de la escalera como símbolo axial, eje del universo, con un permanente movimiento ascendente y descendente, similar al simbolismo bíblico de la escalera de Jacob, por la cual suben y bajan los ángeles, y que explica también la importancia de la piedra como un pilar, que llega incluso a sustituir a la escalera misma.

Finalmente, el símbolo de la escalera doble corresponde más que a una trascendencia, a un esquema



Fig. 244
Escultura de
Sonia Prager



Fig. 245 Ariás y Aragón

de conocimiento del mundo y del "sí-mismo", ya que se juntan las fuerzas de las dos corrientes cósmicas, de la tierra al cielo y viceversa²⁶⁹.

En la gráfica, el vuelo como figura de la ascensión, es ampliamente explorado, como superación y alcance de lo deseado.



Fig. 248



Fig. 246



Fig. 247



Fig. 249

Fig. 246 Portada de una guía cultural portuguesa.

Fig. 247 Folleto de una serie educativa para niños.

Fig. 248 Afiche para un teatro italiano.

Fig. 249 Afiche para una galería en Japón.

2.1.2.3 EL CENTRO

En el tema referente a la ascensión, hemos visto ya la importancia que adquiere el centro como punto de partida, así como punto final de la representación descendente de la escalera.



Fig. 250 Cerámica aguaruna



Fig. 251 Remedios Varo, Naturaleza muerta resucitando, 1963.

Ahora bien, el centro, es ante todo, el origen, el punto de partida de todas las cosas. Desde una visión cíclica, podría ser el punto de referencia para un recorrido iniciático, lo cual significaría que el recorrido pretende recuperar la unidad primordial. En muchas de las figuras simbólicas, el centro se asocia a un simbolismo geométrico y a un simbolismo numérico, lo que recuerda que siendo el Principio, el Ser puro, en la expansión e irradiación de esta energía en el espacio hay



Fig. 252 Remedios Varo,
Tránsito en espiral, 1962.

una sistema de orden (parte de la manifestación universal)²⁷⁰, donde comienzan a regir principios como la dualidad. Porque, si bien en el punto central hay una ausencia de oposiciones, o mejor dicho estas oposiciones son tan diversificadas que resultan ser imperceptibles, una vez que comienza la manifestación contingente, se activan las estructuras del orden²⁷¹ y la actividad que está en su plenitud, en el centro, comienza a organizarse de diferentes formas²⁷².

Una de las formas más coherentes es aquélla de los **círculos concéntricos** o de **la espiral** como en los ideogramas chinos, que al trazar círculos concéntricos o espirales en torno a los objetos aluden a ritos de fijación o estabilización²⁷³.

Eso ocurre porque la corriente de las formas plantea la dualidad vida-muerte, condensación-disipación, centro-circunferencia (rueda) y las formas circulares o las espirales son capaces de remitir a toda la complejidad del concepto de la “actividad actuante” que parte desde el origen, a diferencia de la “actividad no actuante” que está incluida en el origen o en el Principio²⁷⁴.



Fig. 253 Javier Ruza

Finalmente, el centro como tal es la sede del principio divino, es la presencia divina en el ser, que podría ser ubicada en el centro de la existencia de todo ser, como decía San Juan: “la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo”. Sin embargo, es una presencia divina virtual, en el sentido que el ser no tiene conciencia actual de ella y se hace efectiva sólo cuando se toma conciencia y se realiza por lo que se podría llamar la “Unión” consciente²⁷⁵.



Fig. 254 Luz Letts

Se establece de esta manera un puente o equilibrio entre el centro y la circunferencia, siendo el momento de autoconocimiento un estado de perfecto equilibrio. Esto nos remite a que el centro tiene incorporado el principio del movimiento, aunque no manifiesto, pero que se da sobretodo en las figuras de la circunferencia²⁷⁶.

El centro del mundo va unido también, en este movimiento de rotación o expansión, a la idea del eje del mundo, el cual fue mencionado en el punto anterior, referente a la ascensión. El eje del mundo tiene representaciones muy frecuentes y diversas en las tradiciones antiguas, las cuales representan el vínculo entra la unidad y la multiplicidad, entre la unidad del centro y la multiplicidad de la circunferencia, que el eje del mundo alcanza, para así unificar la esencia y la substancia en una doble manifestación²⁷⁷, poniendo en movimiento, según el concepto de dualidad, la idea del centro como punto de partida, pero también como término: "todo ha surgido del centro y todo ha de volver finalmente a él"²⁷⁸.

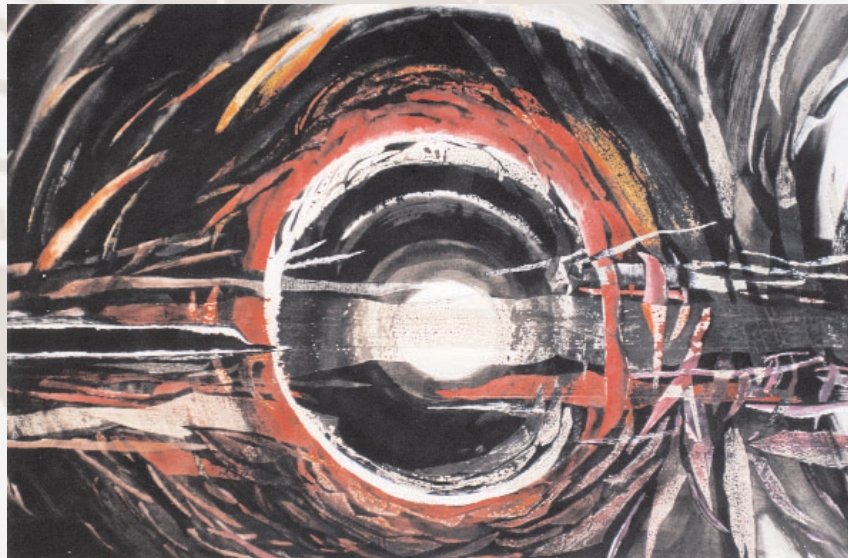


Fig. 255 Rosa Gonzáles

Considerando la relación entre el centro y la circunferencia, es preciso señalar también la dirección horizontal y vertical de la tangente y del radio respectivamente, como ejes virtuales que guardan los significados de lo alto y lo bajo.

En el orden de las apariencias sensibles, lo bajo está hacia el centro (que es entonces el centro de la tierra) y habría que aplicar aquí el “sentido inverso” y considerar el centro como el punto más alto. De esa manera, desde cualquier punto de la circunferencia que se parta, ese punto más alto será siempre el mismo. El hombre se asimila al rayo de la rueda, que se representa con los pies en la circunferencia y la cabeza tocando el centro, ésta es una visión propia del microcosmo, en la que los pies están en correspondencia con la tierra y la cabeza con el cielo²⁷⁹.

Otra asociación a la cual conlleva el vínculo entre el centro y la circunferencia es la rueda. La rueda es el símbolo del mundo manifestado, de la naturaleza tomada por la manifestación, que incluye la idea de **círculo**, es decir manifestación y de **centro**, es decir principio. Es así como el Principio es representado geoméricamente por el **punto** que es la unidad y la **circunferencia** que representa la manifestación, medida efectivamente por el rayo y que va siendo implicada en el movimiento, en el hacer de la rueda²⁸⁰.

Esto termina formando un simbolismo gráfico fundamental que incorpora el **círculo**, el **centro** y el **eje** en una representación del estado humano como circunferencia que además toma en cuenta lo vertical y lo horizontal.

El “hombre verdadero” estaría situado en el centro y cada hombre caído ocuparía un punto de la periferia²⁸¹. Por esta razón el hombre trascendente se ubica siempre en el centro de la rueda cósmica, que es el lugar del sabio perfecto, que por su mera presencia, sin participar en su movimiento, la hace mover invisiblemente²⁸².

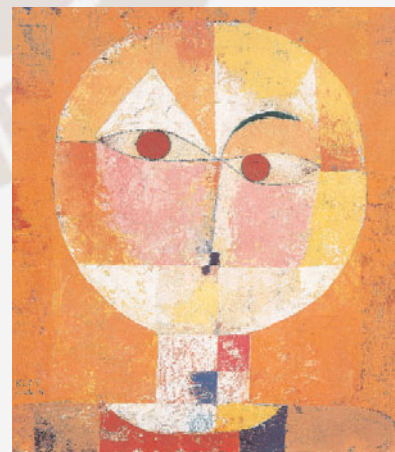


Fig. 256 Paul Klee, Senecio, 1922.

Sin embargo, entre el hombre situado en el centro y el hombre situado en la circunferencia, hay espacios intermedios de manifestación del hombre, nos referimos especialmente al camino iniciático que se concentra en el canal o radio que une la periferia y el centro²⁸³.

Cabe añadir que el centro es propiamente el medio, el punto equidistante de todos los puntos de la circunferencia y que divide todo diámetro en dos partes iguales. Asimismo, el centro es fijo, en el sentido en que la rotación de la circunferencia, la sucesión de los puntos siempre se va a dar a igual distancia con respecto al centro y de esa manera se constituye como imagen de la eternidad, donde todas las cosas son presentes en simultaneidad perfecta²⁸⁴.

Por último, entre las significaciones del centro, los radios que recorren el espacio en dos sentidos opuestos, del centro a la circunferencia y viceversa, constituyen dos fases complementarias. La primera está representada por un movimiento centrífugo y la segunda por un movimiento centrípeto, que pueden compararse con la respiración, según un simbolismo de las doctrinas hindúes, y con la función fisiológica del corazón²⁸⁵. Esto conlleva una vez más a interpretar la imagen del centro y la circunferencia como una imagen dinámica de la existencia.

En cuanto a las figuras complejas que se construyen a partir del simbolismo del centro, mencionaremos en primer lugar la **cueva iniciática** como imagen del mundo que es un todo completo que contiene en sí tanto el cielo como la tierra. El cielo es como la bóveda de la cueva y representa el espacio de la iluminación interna, mientras que la oscuridad reina fuera de ella. Se le puede ver como un segundo nacimiento, una iluminación y es interesante que el simbolismo cristiano de la Natividad haya usado la cueva como lugar de nacimiento, a la vez que en el pensamiento mítico, la cueva también reúne los valores de sepultura o del lugar de muerte, por un lado y del corazón de la tierra, por el otro²⁸⁶.



Fig. 257 Cueva iniciática.
Ludwig Angerer der Ältere.

La **cueva** o **caverna** pone en relación los estados superiores e inferiores, por eso, siendo el lugar de la muerte iniciática y del segundo nacimiento, es considerada similar al punto central, tanto en el orden macrocósmico como en el microcósmico. De esa manera, la caverna o cueva es el punto más central e interno de una figura representante del camino iniciático, el laberinto, que se convierte en un centro espiritual por excelencia, al cual el ser pretende llegar²⁸⁷.

Con respecto a la cueva, podemos encontrar otro símbolo interesante, es el emblema del **corazón**. Se trata de un triángulo con el vértice hacia abajo, lo que se llama "triángulo del corazón", el cual se aplica también a la cueva, mientras que la montaña equivale, al igual que la pirámide, al triángulo con el vértice hacia arriba²⁸⁸.

De ese modo, la **pirámide-montaña**, por un lado, y la **cueva** por otro, establecen una relación en la que se manifiesta una vez más la dualidad de lo superior y lo inferior, de la montaña y la cueva, que instala un principio polar o axial en el pensamiento de la existencia, tanto física como espiritual. Ahora, si comparamos la montaña con la caverna, definitivamente la montaña posee un carácter primordial, por el hecho de ser visible al exterior –incluso es el más visible de todos los lugares–; mientras que, por el contrario, la cueva es generalmente un lugar oculto y cerrado.



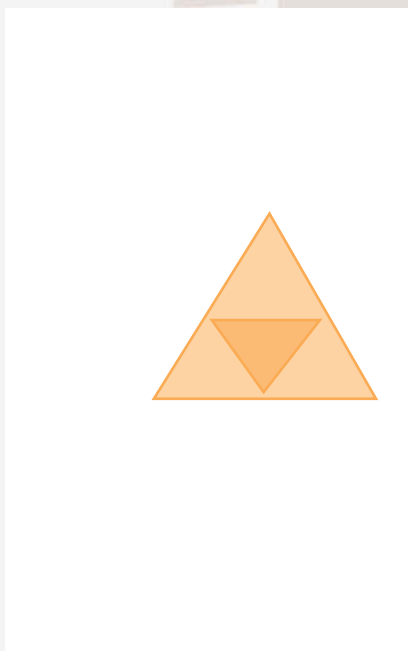
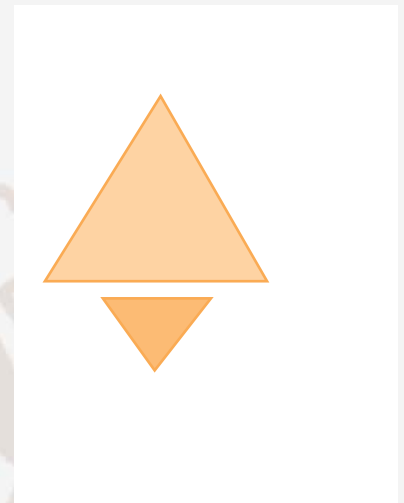
Fig. 258
Pablo Picasso,
Paisatge amb dues figures, 1908.

Debido a esto, puede deducirse que la representación del centro primordial de la montaña corresponde al periodo originario de la humanidad terrestre, durante el cual la verdad plena era accesible a todo el mundo como la montaña. Cuando la verdad se torna oculta para la mayoría de la gente, el simbolismo de la montaña pasa a refugiarse en el simbolismo de la cueva, adquiere este carácter oculto, sagrado, difícil, que fortalece la dificultad iniciática y la idea de revelación. No significa que con

este cambio el centro abandona la montaña, sino que se retira desde la cima hacia el interior, haciendo una especie de inversión, en la que el mundo celeste pasa ser en cierto sentido, el mundo subterráneo²⁸⁹.

Esto plantea, según Guénon²⁹⁰, la idea de lo complementario, del principio activo-masculino que es la montaña y el principio pasivo-femenino que es la caverna.

Si se disponen en representación gráfica los dos triángulos, es decir los símbolos de la montaña y la caverna, uno debajo del otro, el segundo (caverna) podría considerarse como reflejo del primero. Esta idea de reflejo encaja muy bien al relacionarse los dos símbolos, como lo hemos hecho anteriormente, viendo el símbolo de la caverna como un reflejo derivado del símbolo principal de la montaña, lo que conlleva también a una idea de desarrollo cíclico y complementariedad²⁹¹.



Otra posibilidad de representación de ambos símbolos, es situando la caverna en el interior mismo, en el corazón de la montaña. Esto significa transportar el triángulo invertido al interior del triángulo recto de manera que sus centros coincidan, para lo cual es obvio que el primero tiene que ser más pequeño que el segundo. La figura así concebida es idéntica al “sello de Salomón”, donde los dos triángulos opuestos representan los principios complementarios²⁹², e indican desde su punto de vista, una especie de impulso de retornar hacia el centro, de recuperar consciente o inconscientemente el Principio²⁹³ y con ello el desarrollo del renacimiento.

Por estas razones, el simbolismo del centro tiene un papel preponderante en las religiones y los imaginarios colectivos para definir el Principio, el punto central, el eje del mundo, el vínculo entre las diferentes regiones cósmicas, las rupturas de nivel y el paso de una zona a otra que se realizan siempre en el centro²⁹⁴.

Citaremos, para terminar este punto, algunas de las imágenes simbólicas complejas como aquélla del Santo Grial, pues por su representación de **vaso** y de **libro**, tiene que ver con el simbolismo antes explicado. Vale resaltar que el libro sería una inscripción trazada por Cristo o por un ángel en la copa misma²⁹⁵.

La leyenda del Santo Grial representa el centro del mundo, el corazón divino y también remite al paraíso terrestre. La copa es un símbolo del corazón, ya que el corazón del hombre es la copa en que la vida se elabora continuamente con su sangre. Desde este punto de vista, se conecta tanto con la idea de cueva como de montaña, como punto de partida, como esencia, como lugar por revelar y también como lugar de tránsito mediante el cual puede conseguir la ascensión.

En el Santo Grial, el corazón es representado por la sangre que fue recabada en la copa, de manera que el Santo Grial al igual que el corazón de Cristo, son receptáculos de su sangre. Se establece así un equivalente simbólico que se traduce por un sentido de la eternidad, así como de manifestación de la vida y recuperación del orden primordial. A través de él, se restaura un centro espiritual (imagen del Paraíso perdido) y se manifiesta el deseo de reintegrarse a él. En las leyendas sobre el Grial, se dice a veces que éste fue confiado a Adán en el Paraíso terrestre, pero que debido a su caída, lo perdió, o no pudo llevarlo consigo cuando fue expulsado del Edén²⁹⁶.

El Grial, según la leyenda, después de la muerte de Cristo fue llevado a Gran Bretaña por José de Arimatea y Nicodemo; es a partir de este hecho que surge la historia de los Caballeros de la Mesa Redonda y de sus hazañas. La Mesa Redonda estaba destinada

a recibir el Grial, relacionado con el círculo, el ciclo zodiacal y todo el imaginario del centro y la circunferencia²⁹⁷.

La **copa** es un motivo que ha estado presente en todas las tradiciones y extiende su concepto a la copa sacrificial, representada muchas veces por el triángulo con el vértice hacia abajo y como tal se encuentra en numerosas figuras de las tradiciones orientales²⁹⁸.

Otras imágenes en las cuales se resuelve la figura de la copa es el símbolo floral, ya que la **flor** evoca por su forma la idea de un receptáculo. Entre las flores que adquieren este simbolismo, el loto es probablemente uno de las más complejas, por la misma definición concreta de la flor. Por ejemplo, en el pensamiento hindú, el número de pétalos tiene un significado simbólico y los colores son asociados a diversas características²⁹⁹.



Fig. 259



Fig. 260

El centro tiene, como motivo y como factor ordenador, una gran relevancia en la gráfica, tanto en un enfoque geométrico como en un enfoque figurativo.

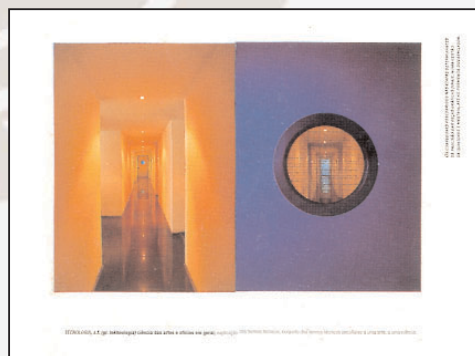


Fig. 261

Fig. 259 Afiche promocional del Día Nacional del Agua en Portugal.

Fig. 260 Polo promocional.

Fig. 261 Folleto promocional para una imprenta.

2.1.2.4 LA RENOVACIÓN

En puntos anteriores se ha mencionado la doble dirección, ya sea de ascensión y descenso, de la periferia al centro, y viceversa, construyéndose así paulatinamente la idea de ciclo, en relación con el centro, eje y lugar privilegiado.



Fig. 262 Remedios Varo, Papilla estelar, 1958.

En el imaginario colectivo, la **renovación** ha sido asociada también a las categorías de espacio y de tiempo y, sobre todo, a la idea de un centro del mundo que –por definición– debería ubicarse en un lugar inaccesible, sea que se trate de una caverna o una montaña, sea que se trate de un punto ubicado en el centro de un laberinto. Este espacio ha de ser alcanzado y los obstáculos traspasados, en una iniciación que permita llegar a un punto en el cual pueda ocurrir la repetición de un gesto arquetípico³⁰⁰.

De esa manera el centro, al recuperar espacialmente el concepto de simultaneidad, también remite a la renovación del tiempo. Con respecto a este punto, Eliade señala en su "Tratado de Historia de las Religiones"³⁰¹ que el tiempo es percibido en el imaginario colectivo con un doble carácter heterogéneo: sagrado y profano. El carácter profano se entiende en el sentido de la duración profana progresiva, cronológica, en la cual se inserta el tiempo sagrado como "espacio de tiempo" que opera una sección arquetípica en la historia y permite la reintegración y la recuperación de un tiempo mítico que de este modo se vuelve presente. Las rituales tienen esta propiedad, hacer que el momento en el cual el individuo se reintegra vuelva a ocurrir, en el instante del hecho, El tiempo que vio el acontecimiento primordial se conmemora y se repite como hecho presente, es "re-presentado".

De este modo, el tiempo sagrado adquiere características de periodicidad y repetición, a la vez que se manifiesta como un eterno presente. Esto permite la restauración del tiempo mítico y la reinsertión del hombre en él.

La restauración del tiempo mítico corresponde a la necesidad de un modelo del tiempo originario que pueda repetirse simbólicamente mediante ceremonias periódicas. Es el caso del acto de la creación, que es recuperado y re-experimentado como ensayo integrador de la existencia que



Fig. 263 Remedios Varo, Hacia Acuario, 1961.

remite a la experimentación del tiempo en su totalidad, como punto de partida y como repetición generadora de la cosmogonía.

La necesidad de reintegración y regeneración se expresa en todos los mitos y las doctrinas del tiempo cíclico que Mircea Eliade presenta ampliamente en el texto “El Mito del Eterno Retorno”. Las creencias en un tiempo cíclico, en el eterno retorno, en la destrucción periódica del universo y de la humanidad, que precede a un nuevo universo y a una nueva humanidad regenerada, forman una estructura básica del ciclo de la existencia que puede integrar la nostalgia de la eternidad con la recuperación del paraíso en el tiempo sagrado, por la regeneración del tiempo.



Fig. 264 Remedios Varo, Reflejo lunar, 1957.

De esta manera, la vida histórica se contacta con la eternidad por la repetición de los arquetipos a la vez que denuncia el deseo de realizar una forma ideal (el arquetipo) dentro de la condición misma de la existencia humana, inmersa en lo irreversible pero, al mismo tiempo, en conexión con lo perenne y eterno.



Fig. 265 Remedios Varo, Alegoría del invierno, 1948.

Entre las figuras asociadas a la renovación como el punto de todas las posibilidades está el **huevo cósmico**. Las imágenes simbólicas y antropológicas del huevo cósmico se han difundido a lo largo del tiempo en otros símbolos y emblemas de la renovación de la naturaleza y de la vegetación como los llamados **árboles de Año Nuevo**, **el árbol de San Juan**, que por cierto se decoran con huevos o cáscaras de huevo.



Fig. 266 William Blake. De la serie de grabados: Las Puertas del Paraíso (1793/1818), placa 6.

Finalmente, el huevo remite básicamente a la repetición del acto de creación que dio nacimiento a las formas vivas pero también garantiza la posibilidad de repetir el acto primordial, es decir la creación³⁰².

En la gráfica, encontramos con frecuencia al árbol como símbolo de renovación de la naturaleza y de la vida. Si a esto, se suma la repetición y multiplicidad –como en la tarjeta de Navidad de la parte inferior– reforzaremos la idea de fertilidad y abundancia, característicos deseos en dicha época del año.



Fig. 267 Tarjeta de Navidad de una imprenta francesa.

2.1.3 EL CONOCIMIENTO INTEGRADOR

TAPIZ COMO COSMOS IDEOLÓGICO



Los tapices Huari guardan un contenido iconográfico sintetizado de manera geométrica, con una vital combinación de colores que parece transformarse en pura vibración. Al examinar con detenimiento estos tapices multicolores, nos encontramos con la descomposición de seres míticos: ojos, colas y dientes de felinos, garras, picos, alas de cóndores y sobretodo, el dios de las Varas o de los Báculos, como apreciamos en esta variedad de poncho. Se piensa que fueron utilizados tanto para la vida como para la muerte. En el primer caso, eran portados por los sacerdotes como vehículos de la religión Tiahuanaco-Huari, una especie de cosmos ideológico en forma de mantos. Además de esta función religiosa y ritual, estos tapices constituían, por otro lado, un elemento funerario. Así, el difunto llevaría a la otra vida la ideología del dios de las Varas.

El reconocimiento de la dualidad como fundamento del orden simbólico y las implicaciones de sus referentes, cielo-tierra, sol-luna, luz-oscuridad, vida-muerte, tiempo-espacio, llevan por un lado, a enfocar la acción humana como respuesta a un modelo cósmico y, por el otro, a observar las necesidades y modos del conocimiento integrador.

La energía sintetiza sus sentidos de trascendencia a partir de la totalidad. El imaginario ha creado una serie de figuras cósmicas como el *hombre cósmico*, el *mandala*, el *ojo* o la compleja figura de la *iniciación* como conceptos dinámicos del conocimiento integrador en lo trascendente.

Esta voluntad de integración se percibe desde niveles básicos como son aquellos que integran en un modelo sintético los elementos fundamentales de la existencia natural, el aire, el agua, la tierra y el fuego, por ejemplo.

En esta percepción de la integración podemos observar como actúa una corriente psíquica específica, a la cual los especialistas denominan *eudomonismo específico*: en el núcleo de cada uno de estos ensamblajes hay una dominante psicológica como la gravedad, la melancolía o la soledad.

El agua sería el motivo de la melancolía y de la ensoñación letal; unida a la tierra y el aire llevaría a una exaltación, como en la figura del árbol sobre el abismo referida por Nietzsche o la exploración para encontrar el agua en nuestros laberintos interiores, de la cual habla Bachelard. En este conjunto de imágenes, el fuego intervendría con los sentidos de la liberación, ya que afirma y se nutre de él mismo³⁰³. En una metafísica de la soledad, esta organización del subsuelo psíquico arquetípico pondría de manifiesto la integración de agua, aire y tierra.

En el imaginario humano hay mucha propensión para la integración. Por ejemplo, los planteamientos de la cábala al igual que aquellos de la iniciación, probablemente de una manera más compleja, contemplan la integración de los elementos para trascender en un acto de creación³⁰⁴.

A continuación, veremos algunas figuras representativas del conocimiento integrador. Empezaremos por **el hombre cósmico** –presente desde tiempos remotos–, luego pasaremos por **el mandala** –una estructura que se encuentra tanto en Oriente como en Occidente– y **el ojo** –elemento muy importante dentro de las religiones y cosmovisiones del mundo–, para finalmente hacer hincapié en la figura de **la iniciación**, recorrido que llevaría a la comprensión de la propia existencia.

2.1.3.1 EL HOMBRE CÓSMICO

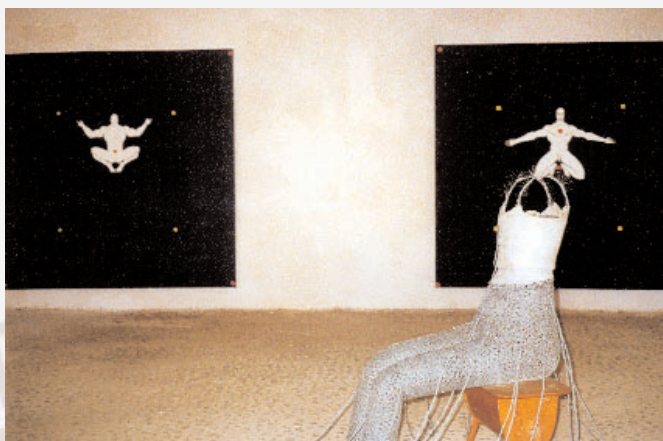


Fig. 268

Owusu Ankomah, *Harmonius perception* (pintura) y Óscar Machado, *Cuerpos desgregados*, (escultura). VI Bienal de La Habana.

En la figura del hombre cósmico se concentra la idea de la humanidad como misterio vivo, integrado al cosmos. En muchas civilizaciones y en distintos periodos aparece el símbolo del Gran Hombre como una especie de meta o expresión del misterio básico de nuestra vida. Como representa la totalidad y lo completo, a menudo se concibe como un ser bisexual, es decir, resuelve e integra uno de los más importantes pares de opuestos psicológicos: el macho y la hembra³⁰⁵.

En algunos pensamientos míticos, el Hombre Cósmico no es sólo el principio sino la meta final de toda vida y toda creación. Se insinúa en este concepto la idea del cielo. En el Oriente y en algunos círculos gnósticos del Occidente, el Hombre Cósmico es una imagen psíquica interior³⁰⁶.

Al contener el Hombre Cósmico una presentación integral del universo, así como la imagen del germen que con-



Fig. 269
Osvaldo Salerno,
Ropa usada, instala-
ción. VI Bienal
de La Habana.

tiene la totalidad del ser que se desarrollará³⁰⁷, encontramos en el simbolismo de la India que el “Hombre Universal” (Vaishwânara) se divide en siete partes principales, expuestos por Guénon (*L’Homme et son devenir selon le Vêdanta*, París, 1941):

“1) el conjunto de las esferas luminosas superiores o estados supremos del ser; 2) el sol y la luna, expresados en los ojos derecho e izquierdo, respectivamente, o, mejor dicho, los principios a los que ellos corresponden; 3) el principio ígneo, o la boca; 4) las direcciones del espacio, o los oídos; 5) la atmósfera, o los pulmones; 6) la región intermedia que se extiende entre la tierra y el cielo, o el estómago; 7) la tierra, el cumplimiento de las funciones corporales, o la parte inferior del cuerpo. Del corazón no se habla, porque, como «centro» o morada de Brama, se considera al margen de la rueda de las cosas”³⁰⁷

En la práctica, se trata de un modelo creado a partir del deseo de revivir, a través de la reintegración en dicho modelo. De este modo, se resuelve una dualidad que está presente en el imaginario colectivo desde el inicio del pensamiento arquetípico y que llega a asumir formas actuales.



Fig. 270 Logotipo de una cadena rusa de provisiones militares.

2.1.3.2 EL MANDALA

Así como el Hombre Cósmico integra las características humanas al modelo cósmico, existe otra figura simbólica que se dedica a la integración del cosmos y de la energía que éste representa. Es el *mandala*, figura considerada muchas veces como representación del sí-mismo, pero que, de hecho, representa el modelo cósmico para el sí-mismo. Hay pinturas con representaciones mitológicas donde el Gran Hombre está ubicado en el centro de un círculo dividido en cuatro que representan las cuatro esquinas del mundo y que componen la figura del mandala. Se trata de una palabra hindú que significa círculo mágico y que designa una estructura circular. Es la "representación simbólica del átomo nuclear de la psique humana que repite la configuración cósmica"³⁰⁹. Al respecto, M.-L. von Franz indica en "El Hombre y sus Símbolos" que un cazador naskapi representó a su Gran Hombre no como un ser humano, sino como un *mandala*, lo que establece todo un esquema de comparaciones y de confrontaciones entre estas dos figuras.

En las civilizaciones orientales, el *mandala* existe desde muchísimo tiempo y cumple con el rol de ayudar a uno para que se sumerja en la meditación, consolidando su ser interior, brindándole una sensación de paz interior y también de reintegración, donde la vida vuelve a encontrar su significado y su orden³¹⁰. Asimismo, en el lamaísmo tibetano, los mandalas representan el cosmos en su relación con las potencias divinas³¹¹.

El *mandala* tiene una calidad dinámica que implica un proceso de creación, de llegar a ser y de completamiento. Las figuras de círculos de cuatro u ocho radios representan el completamiento como tal, como una entidad existente: el proceso y el producto³¹².

Tomando en cuenta que el concepto del *mandala* tiene que ver con la proyección de una imagen arquetípica que surge del inconsciente humano hacia el mundo exterior, a la vez que contiene el efecto del orden de este mundo exterior en el interior humano y



Fig. 271
Luz Letts

representa por tanto un deseo de fusión de estos dos mundos, podemos ver que implica definitivamente los conceptos de actividad, de crecimiento, de edificación. Es por eso que la arquitectura sagrada o similar ha aplicado la figura del *mandala* en la ciudad, la fortaleza y el templo. Lo ha hecho para los fundamentos arquitectónicos pero también la ha inscrito en las paredes, los techos o en los pisos de los edificios³¹³.

El *mandala* puede ser observado también en la historia del arte, en varias figuras gráficas como las “ruedas solares” que aparecen grabadas en rocas desde la época neolítica, incluso antes de la invención de la rueda. Jung indica que la denominación de “rueda solar” denota sólo el aspecto externo de la figura³¹⁴.

Otra figura es el círculo abstracto de la pintura Zen, como en la pintura del famoso sacerdote Zen Sangai titulada “El Círculo”. Otro maestro Zen expresó: “En la secta

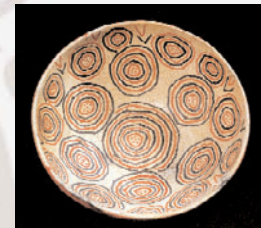


Fig. 272
Cerámica aguaruna

Zen, el círculo representa iluminación. Simboliza la perfección humana³¹⁵. Esta percepción se relaciona con el arte cristiano a través de su símbolo central, la cruz o crucifijo, cuya forma actual –conocida también como latina– de palo largo y un travesaño se remonta a la cruz griega o de brazos iguales, donde indirectamente el *mandala* está implicado³¹⁶.

Además, el arte cristiano registra *mandalas* abstractos como son los rosetones de las catedrales: transposiciones del “sí-mismo” del hombre en el plano cósmico. Dante, por ejemplo, refiere una visión en la que aparece un *mandala* cósmico en forma de brillante rosa blanca. Para los místicos, los *mandalas* son los halos de Cristo y de los santos cristianos, como se pueden ver en las pinturas religiosas. En muchos casos el halo de Cristo está solo y dividido en cuatro, lo que alude a sus sufrimientos como Hijo del Hombre y a su muerte en la cruz, pero a la vez es un símbolo de complementamiento diferenciado. Incluso, en las primeras iglesias románicas, aún perduran figuras circulares abstractas que representarían los halos de los celtas, remontándose, como figura o como acción simbólica, a sus originales paganos³¹⁷.

En la gráfica, el mandala explora sobretudo los sentidos del engranaje y acción.

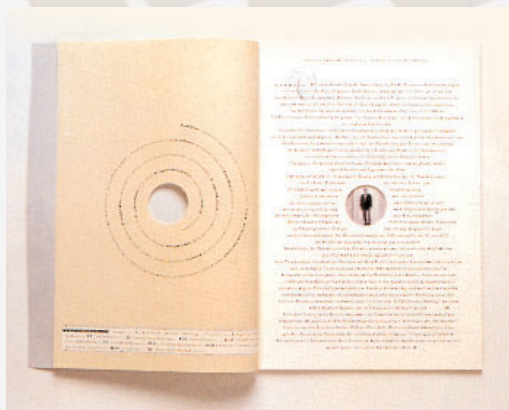


Fig. 273

Fig. 273 Interior de Reporte Anual para un banco.
Fig. 274 Portada para un suplemento de la revista Media Polska.



Fig. 274

2.1.3.3 EL OJO

El vínculo entre lo humano y lo cósmico encuentra en el ojo el poder de una figura simbólica que se dirige ya no al conjunto de fuerzas sino a la misma esencia. El budismo, por ejemplo, considera a Buddha como “el ojo del mundo” y en la tradición védica el sol supernal es el ojo de Varuna que “contempla todo el universo”³¹⁸.

El ojo simbólico es el que todo lo ve y automáticamente el que todo lo integra. Se le encuentra en el cristianismo y en pensamientos específicos como la masonería. El triángulo en el que va inscrito el tetragrama hebreo o a veces sólo la primera letra del tetragrama (*yod*) a modo de abreviatura, que constituye de por sí un nombre divino, e incluso el primero de todos según ciertas tradiciones, representa la figura conceptualizada del ojo.

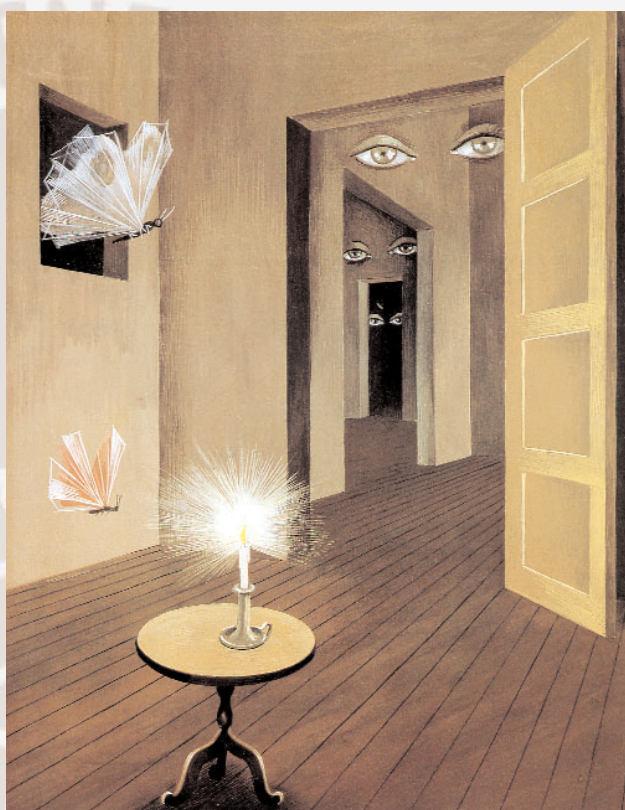


Fig. 275 Remedios Varo, *Insomnio I*, 1947.

A veces, en el lugar de este signo interior, aparece explícitamente un ojo que se denomina “el ojo que todo lo ve”³¹⁹.

Los vínculos que el ojo simbólico establece con el pensamiento simbólico, ponen de manifiesto su condición de centro. En las construcciones, esta condición se refleja en la abertura superior llamada el “ojo del domo”, donde ojo se definiría en contextos arquitectónicos según J. Gwilt (Enciclopedia de Arquitectura, Londres, 1667) como un “término general que significa el centro de alguna parte. El ojo de un domo es la abertura horizontal en su sumidad y el ojo de una voluta es el círculo de su centro”³²⁰.

El ojo que todo lo ve, el ojo que integra todo, el ojo que está ubicado en el centro, es también el punto de partida de una expansión asociada al concepto de la luz. Para esto hay que ver el sol como una esfera cósmica que extiende en todas direcciones sus innumerables rayos con el fin de que la oscuridad se llene de luz. Por medio de los rayos, el sol conoce las formas expresadas hasta las cuales los rayos se extienden. Esto



Fig. 276
Murales en
La Habana, Cuba.



Fig. 277 Miguel Lescano.

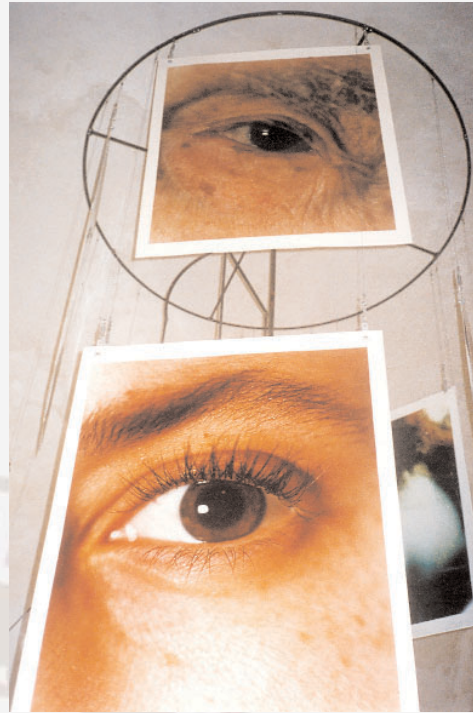


Fig. 278 Fotografías de Roberto Huarcaya.

funcionaría como visión, en la que el sol sería el ojo central y cada rayo implicaría un ojo o una pupila de donde la mirada procede y un ojo hasta donde se extiende y a través del cual pasa. De esa manera, la visión, por medio de un rayo de luz proyectado desde el ojo central que reúne la multiplicidad, sería la razón misma de la existencia, de la divinidad que ve en nosotros y no al revés³²¹.

La conexión de los ojos con el espíritu y la luz es frecuente tanto en Occidente como en Oriente, y puede asumir ciertas formas específicas como es “el tercer ojo”, relacionado con el eterno presente. Guenón señala que el ojo contenido en el triángulo no es un ojo ordinario, derecho o izquierdo, pues en realidad el sol y la luna corresponderían



EL DIOS ANTROPOMORFO

La presencia de la divinidad felínica es considerada como la fuerza que unifica todas las culturas andinas. Sin embargo, no se encuentra representado de manera realista y completa en la iconografía prehispánica. Esta interpretación corresponde al Señor de las Serpientes de un tejido de Carhua, perteneciente a la cultura Chavín, período tardío. Este dios antropomorfo y felinizado, con las pupilas de los ojos hacia arriba, los dedos de los pies y de las manos que terminan en forma de garras y cuyas cejas y cabellos se transforman en serpientes, es similar a la deidad representada en la Estela Raimondi y el Lanzón de Chavín Huántar, ambas talladas en piedra.

respectivamente, en este pensamiento, al ojo derecho e izquierdo del Hombre Universal (Hombre Cósmico) en tanto que éste es idéntico al macrocosmos. Entonces, para que este simbolismo sea válido, ese ojo debe ser un ojo frontal o central, vale decir un “tercer ojo”. Es allí, donde la semejanza con la *yod* (primera letra del tetragrama hebreo) es aún más clara, por lo que al hablar del “tercer ojo” nos referimos al “ojo que todo lo ve” en la perfecta simultaneidad de la existencia, es decir, del eterno presente³²².

Por el contrario, la multiplicidad de ojos, en una concepción que se centra en el conjunto, asegura la misma integración. Es una imagen que se encuentra sobretodo en divinidades primitivas, que tienen muchos ojos o están cubiertas de ellos, mostrando de este modo una primera versión de esta concepción universal y de la idea de la omnipresencia de Dios. Además, en este simbolismo podemos ver el concepto del sol antes mencionado y los nexos que tendrían estas figuras con la doctrina del Espíritu y de la Luz³²³.

Los tetramorfos o Querubines de Ezequiel tienen múltiples ojos y están conectados con el Espíritu y con la Luz, constituyendo cuatro aspectos, reflejos o poderes de la gloria de Dios³²⁴. En la tradición védica, el dios principal Indra, llamado el “de mil ojos”, es también una figura ejemplificadora de esta estructura.

Asimismo, una forma combinatoria en la que el ojo y el *mandala* van conjugando sus sentidos, es aquella de los círculos abulafianos. Éstos siguen el principio del círculo y el de los discos giratorios. El uso de los círculos concéntricos para combinar las letras de diferentes nombres divinos lleva a un planteamiento emparentado con la tradición de la rueda y del *mandala* que indica el poder del conocimiento y del ingreso a la meditación, a través de estos círculos abulafianos o “círculos de instrucción”, en el intento de trascender lo racional y percibir las esferas sobrenaturales³²⁵.

Finalmente, la tradición del ojo se desarrolló y expandió llegando hasta el presente, con la misma productividad de siempre, a través de su asociación con la figura de Cristo. Se indica por ejemplo, que los siete ojos del Cordero Apocalíptico mencionado en el Apocalipsis, son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra, que corresponden a los “siete dones del Espíritu” y a los “siete rayos del Sol” de la tradición védica³²⁶.

El hecho de que los ojos se sitúan en la cabeza y no en el cuerpo, así como su ubicación en el círculo correspondiente al ojo solar del domo (por ejemplo, en la iglesia española San Clemente de Tahull), conlleva a que el simbolismo del ojo, junto al conocimiento, la integración, la acción, la multiplicidad y la unicidad, adquieran sentidos complementarios que permitan crear, para los conocedores, la compleja estructura del ojo en el simbolismo de la imagen cristiana.

En la gráfica, el ojo es un símbolo constante, que captura los sentidos simbólicos y los integra en lo pragmático o lo lúdico.

Fig. 279 Germán Fernández. Invitación a 64ª exposición anual de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Fig. 280 Reporte Anual de un banco.

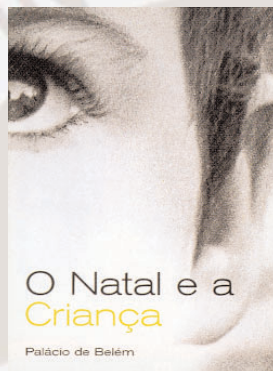


Fig. 281 Catálogo de una exposición navideña.



Fig. 282 Peret. Símbolo de una cubierta de calendario.



Fig. 283, 284, 285 Peret. Ilustraciones para un suplemento del diario catalán La Vanguardia.

2.1.3.4 LA INICIACIÓN



Fig. 286 Víctor Churay.
Imágenes amazónicas.

El conocimiento integrador asume un camino activo por excelencia en el planteamiento del recorrido iniciático.

La iniciación se propone llegar a conocer la verdadera teofanía, es decir la situación del hombre en el cosmos, de donde derivaría la comprensión de la existencia de uno, así como la comprensión y seguimiento de las leyes morales y sociales. Esto lleva a ampliar el sentido común de la iniciación, concebido a menudo como un ritual de regeneración, transformándolo en un acto de conocimiento y de inserción en el mundo. El conocimiento, la comprensión global del mundo, la explicación de la unidad cósmica, la revelación de las causas últimas de la existencia, son posibles gracias a la iniciación³²⁷.

En el simbolismo iniciático, pueden definirse recorridos que manifiestan un predominante interés por las influencias psíquicas, por un lado, y las espirituales, por el otro. En el primer caso, se concibe la figura de la iniciación como una navegación, que

habría de realizarse a través del océano representativo del ámbito psíquico, una travesía que debe evitar todos los peligros para llegar a la meta, que es la fusión con una “conciencia cósmica” que no es más que el conjunto confuso e indiferenciado de todas las influencias psíquicas³²⁸.

En el caso de las influencias espirituales que conllevaron en la historia antigua de los mitos y de los ritos, a toda una serie de prácticas mediante las cuales los jóvenes, varones y hembras, se integraban en el orden de su sociedad, la finalidad de la iniciación se define, por un lado, como la búsqueda del conocimiento, de la trascendencia y purificación, y, por el otro, como la preparación para otra etapa, destacando en este caso la preparación para la muerte.

En la búsqueda de lo trascendente, se trabajan varios escenarios míticos como por ejemplo, el paso por la “puerta estrecha”, por el “ojo de la aguja”, entre las “rocas que se tocan”. Se pone siempre en juego una pareja de contrarios, bien-mal, día-noche, alto-bajo. La búsqueda va siempre asociada a un carácter predominante de las pruebas iniciáticas que se revela en forma plástica y dramática: el acto mismo por el cual el espíritu trasciende un cosmos condicionado, polar y fragmentario, para volver a la unidad fundamental, antes de la creación³²⁹.

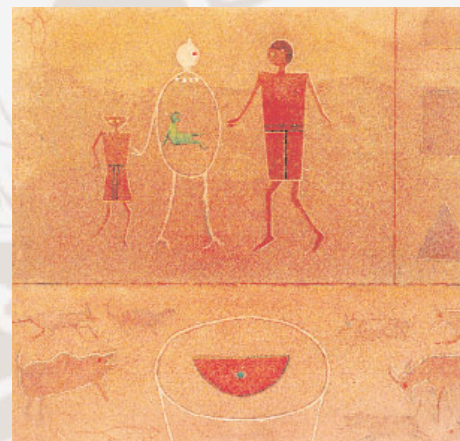


Fig. 287 Pintura de Walter Piscoya con personajes sintetizados y composición que nos recuerda al arte rupestre.

Esta búsqueda es un espacio con funciones específicas donde actúan los símbolos con un propósito espiritual o civilizador, pero sin renunciar a cierta violencia en los ritos, en los que perdura aún la originaria ferocidad de un mundo indomable³³⁰.

En cuanto a la iniciación como purificación, que se relaciona en gran medida con cultos hacia divinidades celestes, como el de la tormenta por ejemplo, se han desarrollado ritos que articulan lo interior con lo exterior y que suponen una serie de gestos sustituibles como **huir, expeler, lanzar lejos**, cuyo fin es hacer adquirir, por la liberación de los rasgos incongruentes, una integridad que sólo puede expresarse de manera simbólica³³¹. Son ritos arcaicos donde el “yo” o identidad se disuelve temporalmente en el inconsciente colectivo, al que tiene acceso a través de los ritos de purificación³³².

Con respecto a la preparación para otra etapa de vida, no se trata de satisfacer la sed de conocimiento sino más bien de fortalecer la existencia entera y promover la continuación de la vida. Asimismo, se trata de un cambio, de asegurarse un destino mejor, integrado y aceptar una etapa diferente a la que ya se había vivido³³³.

Entre los ritos de iniciación que preparan para la muerte destaca aquél celebrado por los misterios eleusinos, ritos de adoración a las diosas de la fertilidad Demeter y Persefone, en la civilización griega. Pero en religiones como el cristianismo, el budismo Zen, ¿qué sentido tiene la iniciación para la muerte? No es una finalidad parecida al duelo, por ejemplo, ni tiene que ver con los que se quedan atrás; se trata de la insinuación de una promesa de inmortalidad, asegurándose que la muerte no es más que una nueva etapa, asociada –en el caso del cristianismo– con la vida eterna en el cielo³³⁴.

La iniciación destaca, por otro lado, un conjunto ceremonial, donde las estructuras por recorrer, tanto espaciales como temporales, tienen un contenido de teofanía, debido a que en el ritual de iniciación se revela la verdadera naturaleza y el verdadero nombre de la divinidad. Tiene también un contenido de soteriología –ya que asegura la



Fig. 288 Remedios Varo.
Caja pintada (interior), 1948.

salvación del iniciado— y de metafísica, porque es el espacio que tiene revelaciones acerca del principio y origen del universo y del hombre. En el centro de la ceremonia secreta hay siempre un pensamiento de la divinidad uránica, que hizo el universo, creó el hombre y llegó a la tierra de una manera u otra para instaurar la cultura y los ritos de iniciación³³⁵.

La cantidad de luchas, trabajos y monstruos que intervienen en los ritos de iniciación y sus recorridos, simboliza las potencias instintivas que encadenan al hombre y lo empujan hacia abajo, en el sentido contrario a la iniciación. Para Diel, por ejemplo "los símbolos más típicos para el espíritu y la intuición son el sol y el cielo iluminado; para la imaginación y el aspecto inferior del inconsciente, la luna y la noche. Sin embargo, existe una «noche del alma», es decir, unas tinieblas superiores"³³⁶. Éstas últimas permiten visualizar en forma simbólica los obstáculos mayores que el hombre enfrenta en el intento de reintegrarse en el cosmos a través del conocimiento.

Tal vez la figura más compleja que la iniciación ha desarrollado es **el laberinto**, que goza de un tratamiento especial en los recorridos iniciáticos.

El laberinto aparece no sólo como una prueba de iniciación sino también como una figura que corresponde a la existencia. La vida o la existencia es concebida como un gran laberinto en que uno transita y sigue para llegar al centro. El laberinto está lleno de obstáculos y sin embargo, todo lo que hay está en el centro del universo. Penetrar en un laberinto y conseguir salir de él es el rito iniciático por excelencia, pero en realidad la existencia misma es asimilable al caminar en un laberinto³³⁷.

En este contexto puede hablarse de las tinieblas exteriores, de la errancia e incluso del descenso a los infiernos, propio de la caverna, junto con los motivos derivados de la muerte iniciática y el segundo nacimiento³³⁸. Puede enfocarse también el laberinto como prueba.

Todos estos elementos, el recorrido en horizontal o en vertical, las tinieblas exteriores, la errancia, la búsqueda, la salida, el centro son configurados visualmente en una estructura idónea que es el laberinto construido. Se introduce de este modo la relación con el laberinto externo y el concepto de lugar central o centro. Esto significa que el laberinto construido puede ser el centro del propio laberinto mayor, cuyo complejo recorrido representa la multiplicidad de los estados ó modalidades de la existencia manifestada³³⁹.

El laberinto se relaciona con lo oscuro, con las decisiones y las pruebas. Cabe mencionar que la palabra *laberinto* no tiene una etimología muy clara, al parecer deriva de una palabra muy antigua donde "la" significa piedra, por lo que significaría construcción de piedra, o ciclópea³⁴⁰. En este sentido, la visión arquitectónica nos presenta al laberinto en forma de pasadizos extraños, cámaras y salidas sin cerrar, lo que recuerda a la antigua representación egipcia del mundo infernal, y a la vez es un símbolo reconocido de la representación del inconsciente y de sus posibilidades desconocidas, que se muestra abierto a influencias en el lado de la sombra inconsciente, que pueden irrumpir en él con elementos misteriosos y ajenos³⁴¹.



Fig. 289
Remedios Varo, Personaje astral, 1961. Pintura que nos remite a la figura de la peregrinación.

El laberinto es visto como una iniciación. A través de él se permite o restringe el acceso a un lugar donde no todos pueden penetrar, sólo los calificados pueden recorrerlo hasta el fin, mientras que otros ni siquiera podrán ver la entrada o se perderán en el camino. Hay una selección en la admisión a la iniciación: el recorrido del laberinto no es accesible a todos e implica también la idea de **viaje**, ya que a través de las pruebas se llega al conocimiento de uno mismo y del mundo, lo que –en la práctica cultural– nutre la figura de la **peregrinación**³⁴².

Asimismo, este difícil acceso a la iniciación supone un camino a la sacralidad y a la inmortalidad, cuya conquista heroica o mística significa. En un sentido diferente, supone la **defensa de un centro**, implicada además en la idea de **selección**³⁴³.

Cabe mencionar otros aspectos del laberinto, no tan manifiestos como los

anteriores y que lo señalan como medio de protección o defensa³⁴⁴; asimismo el acceso a un **símbolo de poder** y un sentido más elevado, **el acceso a la realidad absoluta**, es decir una manera de entrar en la esencia sin perderse en los territorios de la muerte³⁴⁵.

Es preciso conjugar todos estos sentidos en la idea del laberinto para comprender su verdadera significación.

Se relacionaría también con el hecho que para el pensamiento mítico, el cielo y el infierno son ámbitos prohibidos por ser terrenos trascendentes que, al igual que los laberintos, presentan obstáculos que dificultan su acceso. Es por eso que las pruebas adquieren un carácter desafiante, que sólo un semidiós o un héroe podrían superar, como por ejemplo, atravesar un puente como el filo de un cuchillo, una liana que se tambalea, pasar por un espacio entre dos rocas que casi se tocan, una puerta que se entreabre sólo un segundo, acceder a una región rodeada de montañas, de agua, de un círculo de fuego y guardada por monstruos, o entrar por una puerta situada en el lugar en que se juntan el cielo y la tierra o en que se reúnen los finales del año³⁴⁶.

Estas pruebas, analizadas por Mircea Eliade en sus estudios, se encuentran presentes (además de mitos y leyendas) en los cuentos populares que en su gran mayoría representan historias de iniciación.

Por último, un concepto especial del laberinto es aquél que lo une a la caverna y al viaje subterráneo. Esta iniciación se relaciona directamente con el descenso a los infiernos. El mundo subterráneo al que da acceso la caverna es una preparación a la iniciación, donde el final y el segundo nacimiento es como un paso de las tinieblas a la luz. La caverna es el espacio que alberga el segundo nacimiento³⁴⁷.

La caverna y el laberinto se relacionan a menudo. La **caverna** es el lugar donde se lleva a cabo la iniciación y el laberinto es el ámbito de las pruebas previas que conduce a la caverna, en los cuales los no calificados se pierden. En Cumas, dice René



Fig. 290
Ludwig Angerer
der Ältere.

Guénon³⁴⁸, el laberinto estaba grabado en las puertas, como si de algún modo dicho grabado sustituyera al propio laberinto. De manera que Eneas, al detenerse en la entrada para contemplarlo, recorre el laberinto pero ya no corporalmentemente sino mentalmente.

Entre las historias de mayor relevancia que se relacionan con el laberinto mencionaremos la de Orfeo, personaje mítico que parece asumir un rol de mediador entre la religión dionisiaca y la religión cristiana, en las que Dioniso y Cristo son representantes del encuentro entre la religión cíclica del mundo inferior y la religión cíclica del mundo celestial³⁴⁹. En este sentido, Orfeo ingresa al interior del iniciado poniéndolo en contacto con la naturaleza y así conseguir su renacimiento, luego de pasar por una especie de prueba, lo que nos ilustra una vez más la relación entre el laberinto y la caverna.

En la gráfica, podemos observar que los símbolos del laberinto, de la puerta etc. se nutren de los sentidos de la iniciación.

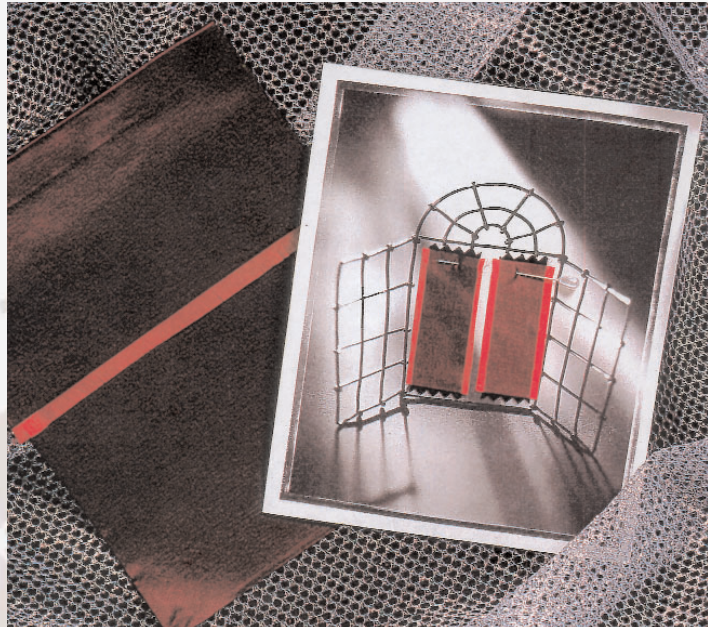


Fig. 291



Fig. 292



Fig. 293

Fig. 291 Promoción de ventas para un proveedor de muebles para el hogar.

Fig. 292 Portada de Reporte Anual para un banco.

Fig. 293 Tarjeta de saludo para un estudio de diseño japonés.

2.1.4 EL ACTO DE CREACIÓN

El acto de creación es la acción vital por excelencia a través de la cual la comprensión del mundo y de su unidad se transforma en poder y fuerza para relacionarlo, unificarlo, construirlo y reconstruirlo en imágenes, que son parte y todo al mismo tiempo.

Entre las figuras simbólicas de la creación consideraremos tres: *el Árbol de la Vida* que se concreta a partir del símbolo del Eje del Mundo; *la construcción* en sus diversas formas, como el tejido, la casa y el carro; y *los símbolos de poder* como el toro y la espada. De esa manera, los conceptos de **vida**, **construcción** y **poder** se definen como partes imbricadas del acto de la creación.

2.1.4.1 EL ÁRBOL DE LA VIDA O EL EJE DEL MUNDO

El **árbol** es uno de los símbolos principales a través del cual se manifiesta formal y conceptualmente el principio organizador del “Eje del Mundo”, como lo son también **la montaña** y **la piedra**. El árbol y la montaña se asocian a menudo entre sí, así como la piedra y el árbol se relacionan con la serpiente. Por otro lado, el Eje del Mundo, que se manifiesta en la montaña, el árbol, la piedra y la serpiente, remiten a su vez a un “Centro del Mundo”, simbolizando el corazón del mundo, y pone en acción vínculos esenciales que se establecen entre los elementos con miras a la recuperación de la unidad. Es en ese sentido que el Árbol de la Vida adquiere su principal relevancia³⁵⁰.

El **Árbol del Medio** es probablemente la figura simbólica que representa de la manera más “visual” el Eje del Mundo. Se trata de la línea vertical de la cruz, que es el elemento central del eje y constituye el tronco del árbol, mientras que la línea horizontal (o “dos líneas horizontales para la cruz de tres dimensiones”) forma sus ramas.

La cruz, que articula lo vertical con lo horizontal, se sitúa y se eleva en el centro del mundo, el cual es, más bien, un estado de existencia donde la condición humana busca la esencia planteada como meta. En el simbolismo bíblico, el **Árbol del Medio** o “Eje del Mundo” toma la forma del “Árbol de la Vida”, en el medio del Paraíso terrestre, lo que nos remite –por extensión– al centro de nuestro propio mundo³⁵¹.

El **simbolismo axial** que el árbol comparte con la montaña y con la cueva y el **simbolismo del centro** como lugar de unión de lo individual con lo universal se relacionan también con el ascenso del ser, traducido, por ejemplo, en el rito de trepar el árbol. Guénon indica al respecto que en el simbolismo conservado entre los indios de América del Norte, los diferentes mundos se representan como una serie de cavernas superpuestas y los seres pasan de un mundo a otro subiendo a través de un árbol central. Por otro lado, continúa Guénon, estos ritos de “trepar el árbol” aparecen en los ritos védicos y en las visiones shamánicas y siempre desarrollan una función de referencia al carácter primordial de esta realidad³⁵².

Asimismo son numerosos los mitos y las leyendas donde interviene un **árbol cósmico** que simboliza el universo (sus siete ramas corresponden a los siete cielos), o un **árbol columna** que sostiene el mundo, o un **árbol de la vida** o un **árbol milagroso** que confiere la inmortalidad a quienes comen sus frutos.

Todos estos mitos y leyendas se fundamentan en lo visible en la posición del centro que el **Árbol-Eje del Mundo** se sitúa, reforzando la idea de que en el árbol está incorporada la realidad absoluta y que puede ser, por identificación, la fuente de la vida y de la sacralidad. Al situarse el árbol en el centro del mundo, puede ser el Centro del Mundo mismo, por lo cual el contenido de vida o conocimiento, a través de la revelación, nos llevaría hacia el centro por un camino difícil, sembrado de obstáculos, ya que este árbol está normalmente en regiones inaccesibles y está siendo guardado por monstruos³⁵³.



Fig. 294
Ludwig Angerer
der Ältere.

Por otra parte, el camino lleva a un punto que permite la creación porque ésta tiene que hacerse desde un punto central y trascendente, donde se encuentra la fuente de toda realidad y, por lo tanto, la energía de la vida³⁵⁴.

En el **Árbol-Eje del Mundo** se manifiesta una simbología con tendencia cósmica que se abre hacia lo infinito y que alude a los misterios del centro místico³⁵⁵. El árbol recupera, en este sentido, el impulso del espíritu hacia la unificación y la estabilidad, así como la vida que representa y guarda en su interior: el reposo, el equilibrio y la unidad. Se constituye como fuerza que aspira cosmificar su existencia, es decir, asimilarse a los ritmos que dominan el universo para llegar a rehacer por su misma existencia la unidad primordial anterior a la creación.

El árbol se relaciona entonces con la creación pero también con la unidad primordial previa a la creación. No se trata del caos de la pre-creación sino del ser indiferenciado en que todas las formas están absorbidas y donde se encuentra el cosmos entero³⁵⁶.



Fig. 295a



Fig. 295b

EL ÁRBOL DE LA VIDA

Fig. 295a Izq. Lucy Angulo.
Centro. Maki Corzo. Der.
Ana Uribe.

Fig. 295b Lucy Angulo.

Unificar la creación aboliendo la multiplicidad o unificar la creación asumiendo la multiplicidad son maneras de proceder de la razón, por lo cual comprenderemos cómo el árbol no sólo se desarrolla como identidad o dimensión cósmica, sino también como dimensión del conocimiento, uniéndose en el mismo símbolo la capacidad de conocimiento y la capacidad de reintegración, en lo que podríamos considerar como una **propuesta de creación**³⁵⁷.

Pero existe otro camino desde el cual nos acercamos al poder de creación del árbol: es el camino que valora la simbólica de la vegetación. En las ceremonias populares que asumen la celebración de los acontecimientos cósmicos siempre se manejan símbolos de la vegetación como el árbol, la flor, el animal y se representan escenas dramáticas, luchas, competiciones, relacionados con la muerte o con la resurrección,

principalmente en función de las estaciones de primavera o de verano, es decir de aquellos momentos que representen el renacimiento de la naturaleza, el florecimiento o la fecundidad.

A partir de la vida vegetal el hombre ha desarrollado la capacidad de representar el ciclo de la vida y de recorrer, así como de significar los niveles de crecimiento, agotamiento y regeneración periódica de la vida³⁵⁸.



Fig. 296 Árboles cuyas ramas se arquean y entrelazan hacia arriba. William Blake. Serie de grabados: Canciones de inocencia, 1789, placa 2.

Las fuerzas vegetales remiten de este modo a una epifanía de la vida cósmica³⁵⁹, puesto que la vegetación representa lo que es, lo que está vivo y lo que es creador, lo que se regenera en múltiples ritmos, encarnando la vida inagotable. Corresponden, en la ontología arcaica, a la realidad absoluta y a lo sagrado por excelencia. Desde este punto de vista, el cosmos es simbolizado por el árbol que acumula rasgos de fecundidad, opulencia, suerte, salud y en un nivel superior, de eterna juventud o de inmortalidad. Su regeneración periódica pone de manifiesto el vigor de las fuerzas creadoras, así como la capacidad de volver a empezar remite a la repetición del acto primordial de la creación cósmica porque toda regeneración es un nuevo nacimiento, una vuelta a aquel tiempo mítico en que apareció, por primera vez, la forma que se regenera³⁶⁰.

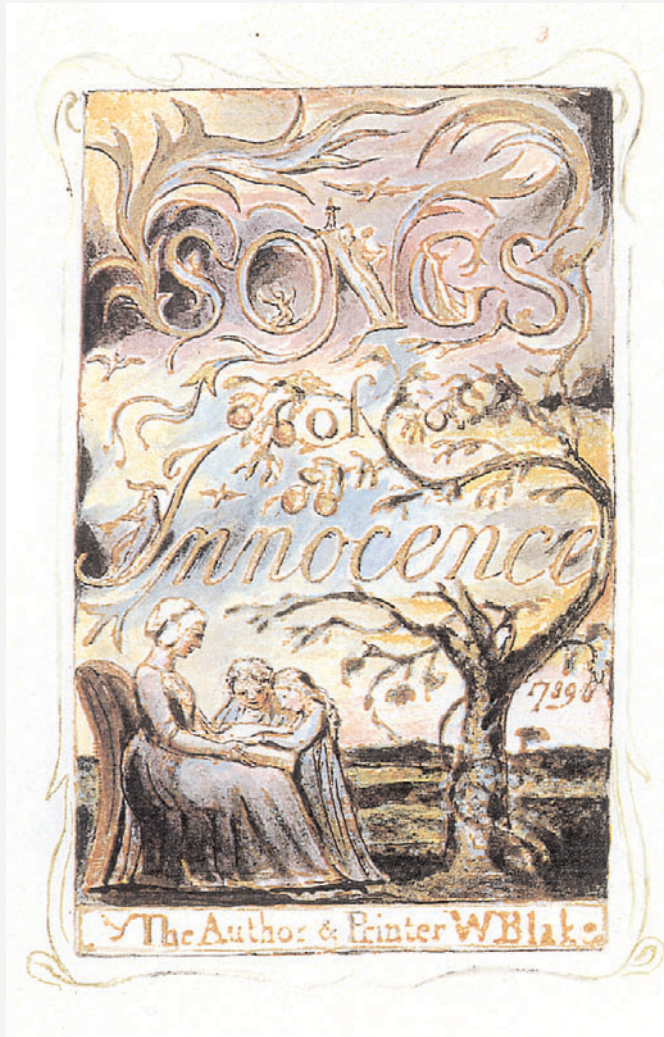


Fig. 297 Probable manzano que estaría dando frutos y cuyas ramas parecen retorcerse como la vid que lo rodea, siguiendo –a su vez– el movimiento de las letras. William Blake. Serie de grabados: Canciones de inocencia, 1789, placa 3.

La vegetación y la tierra mantienen vínculos muy estrechos en esta visión que se valora a través de la figura del árbol, el cual se enraíza en la tierra y crece hacia el cielo, símbolo superior del cosmos, reuniendo todos los elementos y poniendo de manifiesto lo fortificante, lo fertilizante y también la manera en que la materia viva tiene que existir.

A menudo, en las relaciones que el hombre establece con la planta, vemos que se traza un circuito entre estos dos niveles, como por ejemplo, la transformación de un ser humano cruelmente asesinado, en flor o en árbol, o la fecundación milagrosa por un fruto o una semilla³⁶¹. Incluso hay mitos donde el hombre considera como fuente de creación a la vegetación. En otros, se refugia en caso de necesidad en las formas vegetales.

Para conservar tanto la capacidad cósmica de la planta como su poder de defensa ante lo humano, se realizan sacrificios de regeneración que implican la repetición ritual de la creación, como por ejemplo, el mito cosmogónico de la muerte ritual o violenta de un gigante primordial, de cuyo cuerpo se hicieron los mundos, brotaron las hierbas, vinculándose este sacrificio al origen de las plantas y de los cereales. Las hierbas, el trigo, la vida, brotan a veces de la sangre o de la carne de una criatura mítica sacrificada ritualmente en el comienzo. El sacrificio de una víctima humana para la regeneración de la fuerza manifestada en la cosecha remite en su esencia a la repetición del acto de la creación que dio vida a los granos. El ritual de sacrificio reproduce la creación para reactivar la fuerza de creación de las plantas y del mundo, a la vez que ocurre una suspensión del tiempo y un retorno al momento inicial de la plenitud cosmogónica. En muchos rituales primitivos se encuentra la idea del cuerpo despedazado de la víctima, en coincidencia con el cuerpo del ser mítico primordial que dio vida a los granos por su despedazamiento ritual³⁶².

Vemos entonces que las relaciones existentes entre los árboles y los hombres van más allá de un carácter de representación e inciden en lo que podría llamarse relaciones místicas entre la vegetación –específicamente el árbol– y los hombres³⁶³. Muchos árboles son considerados incluso como los antepasados míticos de las tribus y funcionan como protectores del recién nacido, facilitando el nacimiento y velando por la vida de los niños, en estricta relación con el crecimiento³⁶⁴.

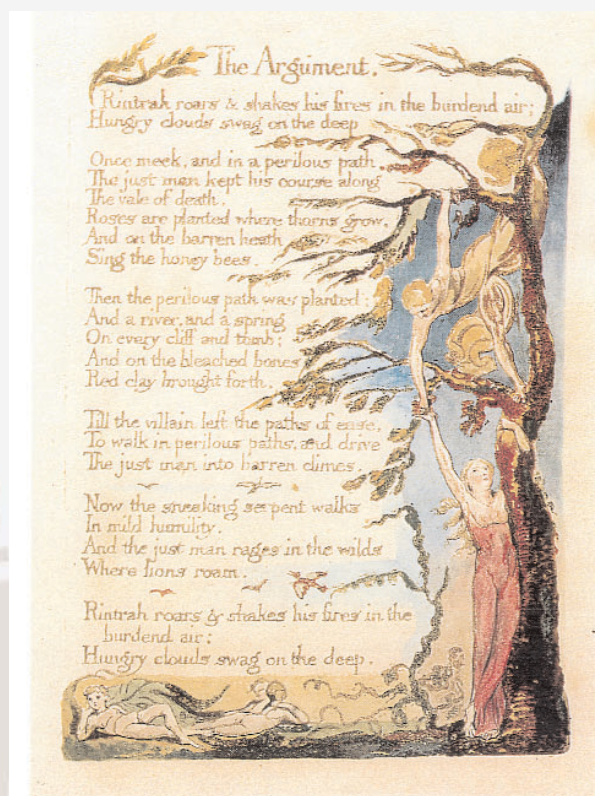


Fig. 298 Escena que representaría “los caminos de la facilidad”, mencionado en el texto que lo acompaña. William Blake. Serie de grabados: El Matrimonio entre el Cielo y el Infierno, 1790, placa 2.

De esa manera podemos apreciar que en el imaginario y en la práctica ritual de la humanidad hay una cantidad de árboles sagrados que van desde la representación del cosmos como un árbol gigante hasta la representación de vínculos que el hombre establece con la vegetación, el cosmos y la vida³⁶⁵. La iconografía del arte popular a menudo pone de manifiesto la diversidad de los roles que los árboles asumen para la tradición y la memoria colectiva.

Para puntualizar, nos referiremos a algunas funciones específicas de significación que el árbol asume. Veamos por ejemplo, el Árbol de la Vida, prototipo de todas las

plantas milagrosas que resucitan a los muertos, curan las enfermedades, devuelven la juventud³⁶⁶, creando un nexo entre la realidad y la sacralidad, en relación con la esencia de la vida y con el centro, desde el cual se puede recuperar la misma fuerza vital³⁶⁷.

Se asocia, con la práctica de los "cultos de la vegetación"³⁶⁸, como en el conjunto **piedra-árbol-altar**, que constituye un microcosmos en las capas más antiguas de la vida religiosa (Australia, China-Indochina-India, Fenicia-Egeo); o con los cultos del **árbol-imagen del cosmos** de India, Mesopotamia, Escandinavia, o con el **árbol-teofanía cósmica** de Mesopotamia, India, Egeo, o el **árbol-símbolo de la vida**, de fecundidad inagotable y realidad absoluta, relacionado con el simbolismo acuático de Yaksa, por ejemplo, identificado como la fuente de la inmortalidad; o con el **árbol-centro del mundo** y soporte del universo.



Fig. 299 Remedios Varo, El Labrador, 1958. Proyecto para "El gran teatro del mundo" de Calderón de la Barca.

En todas estas acepciones, el árbol es un símbolo de vida, de regeneración, de integración, de fuerza y de fecundidad cíclica perenne. De manera que el Árbol de la Vida es probablemente la actualización más evidente de la complejidad del símbolo del árbol que recorre la historia desde las religiones, mitos y cultos, llegando hasta las imágenes de la literatura y las artes plásticas.

En el Oriente, por ejemplo, el Árbol de la Vida que se extiende desde la tierra al cielo o desde el cielo a la tierra, en un sentido invertido, llena con sus ramas todo el espacio y es considerado como la “base sempiterna de la contemplación del Brahman”, el “único despertador” y el “despertar supremo”. En este sentido, se constituye en el Oriente la figura simbólica de la tala del Árbol, ya que arrancando de raíz el Árbol del Vórtice del mundo se puede descubrir y conocer la vía de los pasos de Visnu para refugiarse en lo primordial de donde surgió el Árbol³⁶⁹.

La tala del Árbol se compara también con emprender el vuelo desde su cima, es decir, la transición que parte del eje para abordar una vía y una revelación³⁷⁰.

El Árbol de la Vida es representado por la cruz misma de Cristo. En una leyenda germánica medieval se habla de un árbol que tiene las raíces en el infierno, la copa en el trono de Dios y que abarca entre sus ramas al mundo entero. Este árbol es precisamente la cruz, pues para los cristianos la cruz es el soporte del mundo. Además, en la iconografía cristiana la cruz es muchas veces representada como un Árbol de la Vida, sobre todo en la Edad Media hay leyendas e imágenes que remiten a la madera de la cruz y al viaje de Set al paraíso, que tienen su origen en el Apocalipsis de Moisés, en el Evangelio de Nicodemo y en la vida de Adán y Eva³⁷¹.

El Árbol de la Vida ubicado en el Paraíso se asocia a la serpiente e introduce una dicotomía poderosa en la imagen del Árbol de la Vida, al que transforma en el Árbol de Vida-Muerte. Si la serpiente prefigura efectivamente el Espíritu del Mal y como tal intenta impedir al hombre acercarse al Árbol de la Vida, surge así un obstáculo en la búsqueda de la fuente de la inmortalidad que es el Árbol de la Vida.

Existen otras interpretaciones que explican que la serpiente quería adquirir la inmortalidad para sí y necesitaba descubrir el Árbol de la Vida perdido entre la multitud de árboles del paraíso. Para lograr tal fin, la serpiente incita a Adán a que conozca el

Bien y el Mal, a que se acerque al Árbol del Conocimiento, así Adán podría indicarle con su ciencia donde estaba el Árbol de la Vida³⁷².

La serpiente, a su vez, asocia la vida a la muerte, es decir el deseo de la vida para superar la muerte y de esta manera remite también al vínculo que se establece entre el símbolo de Cristo y el símbolo de Satán, como dos aspectos contrarios que enriquecen la compleja simbología de la vida y de la muerte³⁷³.

En Génesis 3, en la antigua tradición semítica, se hace una franca distinción entre los dos árboles: el "Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal o del Conocimiento", por un lado, y el "Árbol de la Vida", por otro. El hombre no llega a tomar contacto con este último árbol ya que una vez que ha comido del fruto del primero, es arrojado fuera del Jardín del Edén, cuya puerta es defendida por un querubín y una espada flamígera que se vuelve en todas las direcciones para guardar la vía del Árbol de la Vida. Los dos árboles están en el medio del jardín o "en el ombligo de la Tierra", por lo cual muchos intérpretes, entre ellos Eliade y Coomaraswamy, han planteado la pregunta de si estos árboles no serían en realidad uno solo, un Árbol de la Vida para aquéllos que no comen de sus frutos y un Árbol de la Vida y Muerte para aquéllos que sí los comen.

En otros imaginarios como el Zohar, se distinguen también dos árboles, uno es más alto y el otro es más bajo: se trata del "Árbol de la Vida" y el "Árbol de la Muerte" respectivamente. Ambos árboles están estrechamente relacionados para poder efectuarse así una transmutación. Se dice que el que da al pobre induce al Árbol de la Vida a dar de sí mismo al Árbol de la Muerte, de modo que la vida y la dicha prevalecen en lo alto, y ese hombre tiene el Árbol de la Vida para sostenerle y el Árbol de la Muerte para cobijarle. Otras diferencias que se encuentran entre estos dos árboles, son aquéllas que refieren a las supra-almas, las cuales emanan de un alto y poderoso árbol mientras que todos los demás espíritus lo hacen del árbol más pequeño. Lo femenino correspondería a la

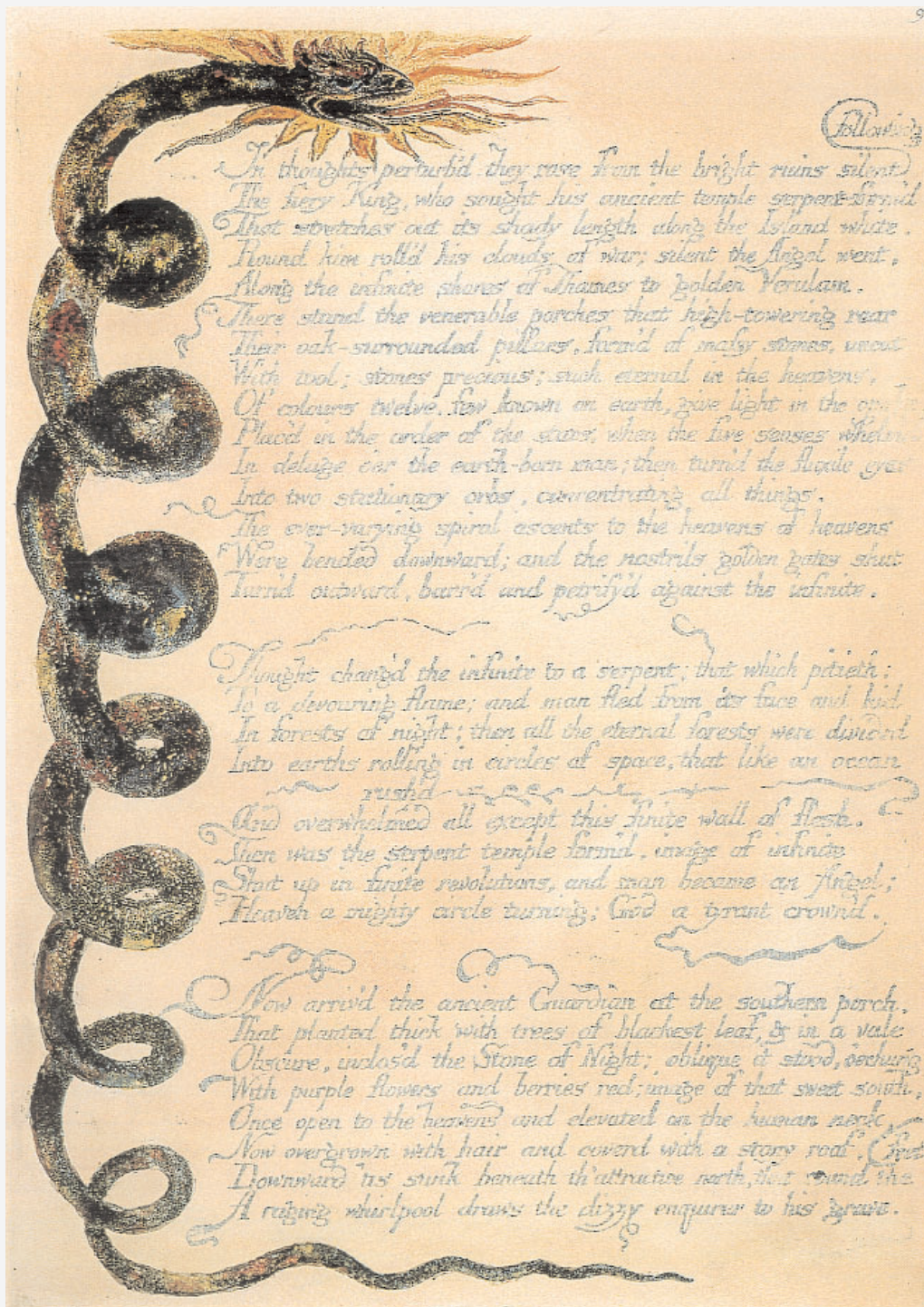


Fig. 300 La forma espiralada de la serpiente remite a una asociación vida-muerte. William Blake. Serie de grabados: Europa, una profecía; 1794, placa 9.

Fig. 301 Escultura de Carlos Pedreros. Dos árboles sin hojas, uno blanco y otro negro, que podrían aludir a los Árboles del Bien y del Mal, respectivamente.

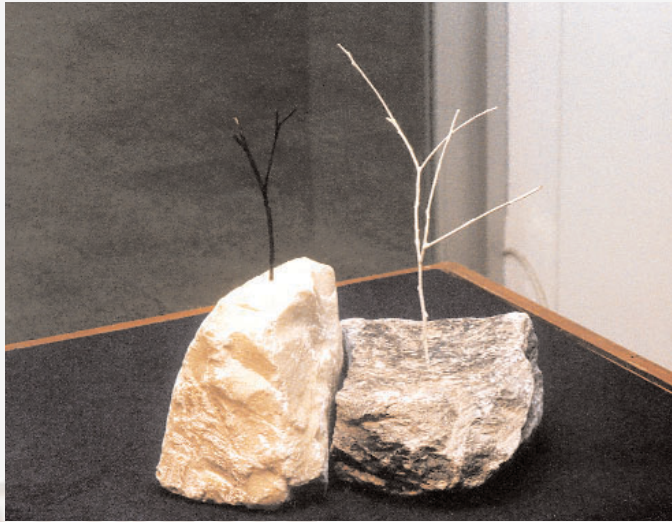


Fig. 302 Facey Laura, El árbol de la vida. VI Bienal de La Habana.

imagen del árbol más bajo ya que el árbol femenino tuvo que recibir la vida del otro árbol, que sería el árbol masculino³⁷⁴.

El Árbol de la Vida como camino de salvación es vigilado y defendido por guardianes como grifos o monstruos, lo que recuerda el procedimiento de la iniciación, donde el hombre tiene que pasar por una serie de pruebas para convertirse en héroe y tener el derecho de adquirir la inmortalidad. Si no se vence al dragón o a la serpiente, no hay acceso al Árbol de la Vida y por consiguiente, a la inmortalidad³⁷⁵. El monstruo que guarda el árbol (la serpiente del Paraíso) y la necesidad de vencerlo siguen presentes.

Coomaraswamy señala que Dante en “La Divina Comedia”, también habla de dos árboles que están invertidos³⁷⁶, los cuales se encuentran cerca de la cima de la montaña, en el Purgatorio, inmediatamente debajo de la llanura del Paraíso Terrenal protegido por una muralla de llamas, que recuerda a la espada flamígera que giraba en todas las direcciones para guardar el camino al Árbol de la Vida en Génesis, 3 (el Guardián de la Puerta del Sol de los *Upanishads* podría relacionarse también con este imaginario). Ambos árboles se encuentran en sucesión y parecen colgar (imagen que aparece en la obra de Botticelli). Uno de ellos tiene un fruto dulce con agradable olor y una fuente cae desde arriba y moja sus hojas. Pero, ¿a qué se debe la inversión? Dante siente que la inversión del árbol se da “para que nadie pueda subir”. La voz de la Virgen María desde dentro del follaje decía: “De este árbol tendrás anhelo”. El olor del fruto y el rocío que se dispersa sobre el verde, enciende el deseo de comer y beber. Es pues, una imagen reflejada e invertida del Árbol de la Vida, del que las almas en el Purgatorio cósmico están hambrientas y sedientas, pero del cual no pueden participar ni al cual tampoco pueden escalar.

No mucho más lejos, ni más alto, se encuentra el otro árbol que es el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Hay gente debajo de él que alza sus manos y clama algo hacia el follaje, como mendigos. Al obtener respuesta del árbol que sólo muestra lo que ellos desean, se apartan desengañados, pero advertidos de la existencia de otro árbol que originó al que los rechazó, por lo que van en su búsqueda. Esta imagen invertida del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal sirve para describir la desilusión de aquéllos en quienes el deseo todavía no está vencido.

Por lo tanto, ambos árboles, el “Árbol de la Vida” y el “Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal”, ubicados en el centro del Purgatorio, son inaccesibles al hombre.

Podría afirmarse entonces que el círculo que se crea entre el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal plantea casi siempre la idea de dualidad, e implica

la dificultad de la manifestación y su deseo de unidad. El proceso de la manifestación universal concibe entonces la existencia de la dualidad cuya resolución es la unidad. Según esta concepción, hay un árbol único, como en el simbolismo chino por ejemplo, que tiene ramas que se bifurcan y se vuelven a juntar en las ramas mismas. Por otro lado, existen árboles que tienen una misma raíz y que se juntan igualmente por sus ramas, o pueden haber dos árboles como el Árbol de la Vida y el Árbol de la Muerte separados pero a la vez relacionados.

Dualidad y unidad son dos conceptos que remiten a un anhelo que corresponden a la recuperación del sistema armónico –del cual el hombre se siente excluido– que es el Paraíso Terrestre, cuya representación tiene un centro al pie del Árbol de la Vida, de donde parten cuatro ríos que se dirigen hacia los cuatro puntos cardinales, trazando así la cruz horizontal sobre la superficie misma del mundo terrestre.

Estos cuatro ríos que pueden relacionarse con el cuaternario de los elementos y que han salido de una fuente única que corresponde al éter primordial, se relacionan también con las cuatro fases del desarrollo cíclico. El recinto del Paraíso Terrestre es circular y viene a ser la sección horizontal de la forma esférica universal que tantas veces está presente³⁷⁷. Por lo tanto, la idea nostálgica de la unidad y la estructura armónica constituye un punto de referencia que aspira alcanzar el sentimiento inherente en la dualidad.

Esto nos hace volver al ejemplo en el que el símbolo del árbol refleja una dualidad, el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, donde ambos términos no son complementarios sino totalmente opuestos, al contrario del Árbol de la Vida, cuya función de Eje del Mundo implica la unidad e incluso propone la interpretación de la vida y la muerte como una idea cíclica.

El Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal constituyen las dos referencias a través de las cuales se muestra la problemática de la dualidad: como integración por la observación de lo complementario cíclico; como profundización que conlleva a la expulsión del hombre de la unidad añorada.

Por otra parte, la naturaleza dual del Árbol de la Ciencia sólo se le aparece a Adán en el momento mismo de la caída, es decir cuando se transforma en conocedor del bien y del mal. Es también el momento en que se aleja del centro, el lugar de la unidad primera, que corresponde al Árbol de la Vida. Este centro se vuelve inaccesible para el hombre caído, que ha perdido el sentido de la eternidad que es además el sentido de la unidad. Volver a este centro por la restauración del estado primordial y alcanzar el Árbol de la Vida, es redescubrir el sentido de la eternidad³⁷⁸.

Cabe subrayar que la figura del árbol invertido no es sólo una imagen de la Biblia. Platón había mencionado una tradición, según la cual el hombre mismo es una planta invertida, cuyas raíces se extienden hacia el cielo y las ramas hacia la tierra. Similar es la tradición encontrada en la doctrina esotérica hebraica, la cual refiere que el árbol de la vida se extiende desde lo alto hacia abajo y el sol lo ilumina enteramente. En la tradición islámica se aprecia el "árbol de la felicidad", cuyas raíces se hunden en el último cielo y cuyas ramas se extienden sobre la tierra³⁷⁹.

Si el árbol aparece invertido, es decir, con las raíces hacia arriba y las ramas hacia abajo, se debe a que la raíz representa el principio y las ramas representan el despliegue de la manifestación, de manera que el sentido inverso tendría que ver con la línea de fuerza que viene desde arriba hacia abajo³⁸⁰.

Con respecto a las imágenes de los árboles invertidos que Dante había descrito cercanos a la cima de la montaña, Coomaraswamy refiere que estos árboles se encuentran debajo del plano donde se sitúa el Paraíso Terrenal y cuando son alcanzados, retoman

su posición normal. De esa manera, estos árboles que parecen ser diferentes aspectos del árbol único están invertidos solamente por debajo del punto en que ocurre la rectificación y la regeneración del hombre³⁸¹.

Para Guénon, el Árbol Invertido es un símbolo macrocósmico y microcósmico, es decir, es un símbolo del cosmos y del hombre, a la vez³⁸².

El Árbol Invertido aparece explícitamente en el *Rig Veda Samhita*, donde se dice que el poder puro sostiene la cresta del árbol, su terreno está arriba y sus ramas están abajo³⁸³.

Incluso el Árbol de Luz del *Zohar* es un árbol que cuelga de arriba hacia abajo. Es visto desde abajo como un pilar ígneo y desde arriba, como un pilar solar. Podría ser asociado también con la "Zarza Ardiente" (como lo indica Sayana –comentarista medieval de Los Vedas–), donde las ramas son rayos y soplos de vida, mientras que el tronco es un agregado de energía ígnea. El hecho que los rayos tiendan hacia abajo está en relación a que los rayos del Sol van hacia abajo; los rayos son considerados como las ramas de un árbol cuya raíz está arriba y que se abren hacia abajo e iluminan la tierra³⁸⁴.

El Árbol Invertido se relaciona entonces no sólo con el concepto de la vida sino también con el concepto del cosmos, por lo que podemos hablar de un Árbol de la Vida y de un Árbol Cósmico. A menudo, se tiende a confundir estos dos árboles como por ejemplo en la China arcaica³⁸⁵. La idea de un árbol erecto y de un árbol invertido puede aparecer también conjuntamente, desde Platón a Dante, desde Siberia a la India, Melanesia, en la tradición proto-védica, constituyendo también un sistema de dualidad³⁸⁶.

Después de haber recorrido esta dialéctica de la unidad y la dualidad nos remitimos finalmente a la expresión de la unidad y la integración en sí que es el Árbol Cósmico, representado en los *Upanishads* como un árbol invertido y en los textos más antiguos de la India como un árbol gigante que simboliza el cosmos³⁸⁷. En esta situación, se

encuentra también el Yggdrasil de la mitología nórdica, cuyas raíces se hunden hasta el corazón de la tierra, donde se halla el reino de los gigantes y el infierno.

Asimismo, en el *Bhagavad Gita*, el Árbol Cósmico llega a expresar no sólo el universo, sino también la condición del hombre en el mundo, y en los *Upanishads* se confirma y se precisa constantemente la intuición del cosmos como árbol: sus ramas son el éter, el aire, el fuego, el agua, la tierra³⁸⁸.

El árbol concentra los elementos, perteneciéndole de este modo la energía ígnea. Es también el Sol que lo ilumina todo, la luz que parte desde una cámara la cual es el fin del cielo y a la vez es el punto de comienzo de todo³⁸⁹.



Fig. 303 Paul Klee, Paisaje de sueño con coníferas, 1920.

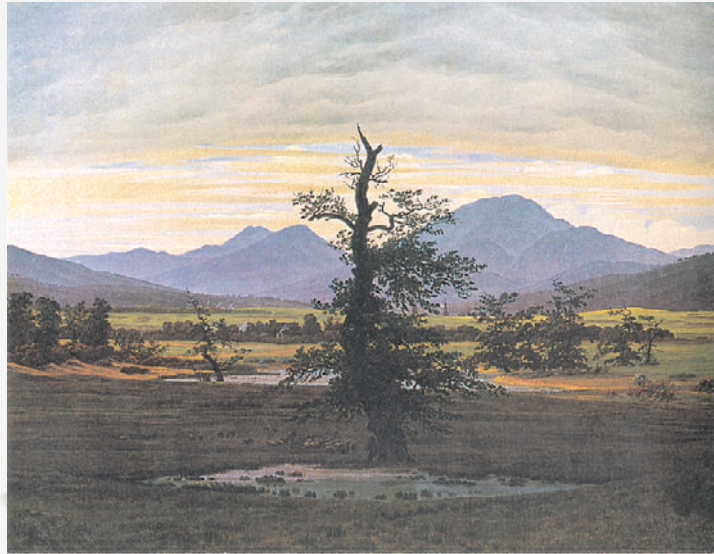


Fig. 304
Caspar David
Friedrich

El **cosmos-sol-mundo** es el vínculo que unifica el cosmos con el hombre, es la comprensión de la divinidad y del todo. El Árbol Cósmico es la imagen misma de la integración y del esfuerzo por comprender la unidad, directamente a partir de un centro, de un eje, de una estructura de la totalidad.

Es así como el árbol puede verse también como un habitáculo de la divinidad, adquiriendo esta característica de *lugar sagrado* desde el cual el hombre puede acceder al paisaje cósmico, que el lugar sagrado repite al ser un reflejo del todo. De esa manera, el árbol se constituye en una "imagen del mundo"³⁹⁰, ya que el lugar sagrado (sea el altar, el templo, el palacio, el monumento funerario), a menudo presenta un árbol sagrado, un paisaje que se completa con las aguas y las piedras, configurando un verdadero microcosmos, apreciados en los lugares sagrados más arcaicos. Estos elementos suman sus significados a la composición del poder del Árbol Sagrado, que manifiesta una realidad extrahumana presentada al

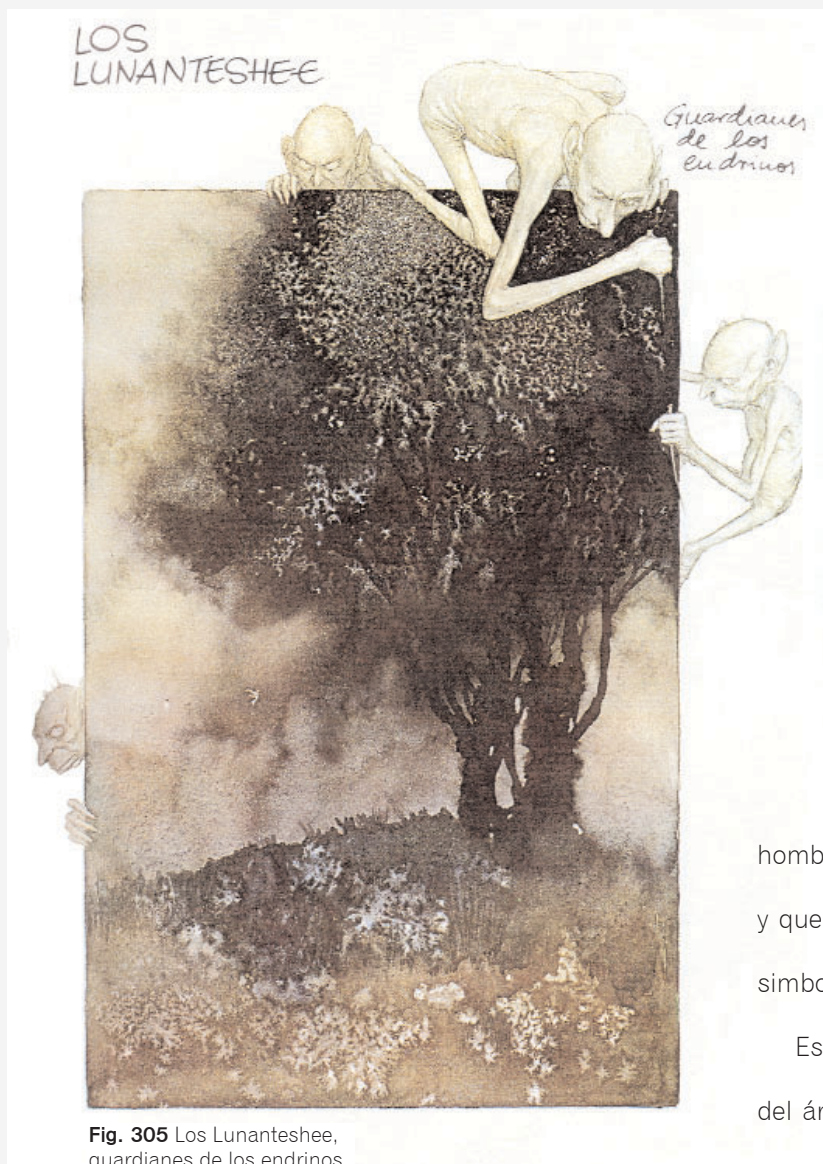


Fig. 305 Los Lunanteshee, guardianes de los endrinos. Del libro "Hadas", descritas e ilustradas por Brian Froud y Alan Lee.

hombre bajo una cierta forma y que confiere el acceso a la simbólica del universo³⁹¹.

Es evidente la capacidad del árbol de ilustrar el hecho que el todo está contenido (o

puede estarlo) en un fragmento significativo, conforme a la "ley de la participación". De esta manera, el todo se repite y así el árbol puede ser cosmos a la vez que puede ser una manifestación de poder (el árbol que se ha convertido en sagrado llega a ser Árbol Cósmico) o puede adquirir un complejo de acciones y atributos formales que definen la existencia del hombre en el mundo³⁹².

En la gráfica, el motivo del árbol es relativamente frecuente y actualiza básicamente su capacidad simbólica en relación a la vida.



Fig. 306



Fig. 307



Fig. 308



Fig. 309

Fig. 306 Portada de brochure para una empresa textil.

Fig. 307 Catálogo de una exposición artística.

Fig. 308 Tarjetas de Navidad para Amnistía Internacional.

Fig. 309 Invitación de una tienda japonesa de ropa blanca.

2.1.4.2 LA CONSTRUCCIÓN

Se ha establecido que la vida del hombre se realiza en un espacio profano, en el cual se configuran simbólicamente espacios sagrados, lugares donde se instalan las hierofanías, para lo cual la construcción del espacio sagrado tiene que regirse por las cánones cosmológicos y geománticos³⁹³.

Además de la construcción del espacio sagrado, se plantea también la construcción del espacio profano, que se basa en prototipos cósmicos o supramundanos y conlleva el sentido mismo de la construcción como creación alternativa según el modelo de creación primaria³⁹⁴.

De esa manera, el hombre relaciona sus propias construcciones con un modelo del acto fundador y con un modelo de representación. La imitación de un origen suprahumano sirve también para la transmisión de un cuerpo de conocimiento, a la vez que define la esencia de la construcción³⁹⁵.

Entre los prototipos de la **creación-construcción** hemos escogido a tres, de índole muy diferente entre sí: el tejido, la casa y el carro.

2.1.4.2.1 EL TEJIDO

Antes de hablar del tejido como articulación de una totalidad, es preciso destacar el simbolismo primario del **atar** y **desatar**.

El simbolismo del atar y desatar revela una situación límite en el universo, una situación por la cual, a través del simbolismo de la **ligadura**, el hombre llega a tener plena conciencia de su situación en el cosmos y a expresarse a sí mismo de un modo coherente. Se trata de articular las partes en un complejo para crear una

unidad y del modo en que esta unidad se condiciona por el tipo de homologación de las partes³⁹⁶.

El atar y desatar remite a la figura de los **hilos** y a la figura de los **nudos** y los **lazos**. Por un lado, el simbolismo del hilo permite unir todos los estados de existencia entre sí con el Principio, articulando el microcosmos con el macrocosmos y relacionándose con el simbolismo del devenir. Por otro lado, el nudo plantea la idea de estados diferentes, pero dentro de una relación tanto de simultaneidad como de sucesión³⁹⁷.

El sentido del nudo refuerza el concepto del lazo, el cual refiere la unión y el valor axial del hilo, simbolizando y posibilitando al ser el retorno al Principio.

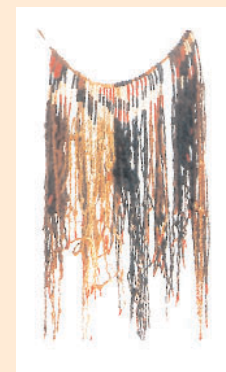
Existen dos puntos de vista contrapuestos con respecto al simbolismo de los lazos.

QUIPUS

Quipu significa en quechua 'nudo' o 'cálculo según nudos'. Los quipus están formados por una serie de cuerdas con nudos que se sostienen de una cuerda principal y horizontal. Estos instrumentos eran registros de contabilidad utilizados por los incas y anteriormente por la cultura Huari. Contendían relaciones matemáticas complejas y también consignaban números. El color, los tipos de nudos, la distancia entre los nudos y el largo de la cuerda eran los elementos que se relacionaban para hacer los registros.



Quipu
Huari



Quipu
Inca

El más visible es el que hace del lazo una traba que corresponde a una visión del ser como atado a ciertas condiciones de la existencia y como encerrado por éstas entre los límites de su estado contingente. El otro tiene que ver con la unión con el principio, donde la traba se convierte en el instrumento que posibilita alcanzar el Principio, permitiendo seguir la vía que conduce a esa meta y es allá donde se realizará el valor axial³⁹⁸.

Mircea Eliade ha profundizado en la ambivalencia del simbolismo de los lazos, mientras que Guénon ha ahondado en el simbolismo del hilo, que se transforma de manera multiplicadora en un hilo de la trama y en un hilo de la urdimbre. Esto nos remite a que la manifestación de un ser en un cierto estado de existencia es determinada por el encuentro de un hilo de la urdimbre con un hilo de la trama. Cada hilo de la urdimbre se considera como el ser en su naturaleza esencial, en tanto que proyección directa del "sí-mismo" principal, que constituye el lazo de sus estados, manteniendo su unidad propia a través de su indefinida multiplicidad.

Al encontrarse el hilo de la trama con el hilo de la urdimbre en un cierto punto, se da lugar a un estado definido de existencia, donde tal intersección determina las relaciones del ser con el medio cósmico en el cual se sitúa la relación³⁹⁹.

La urdimbre forma el conjunto de los principios que ligan entre ellos todos los mundos o todos los estados, y la trama es el conjunto de los acontecimientos que se producen en cada uno de los mundos⁴⁰⁰.

En base a esta visión, desarrollamos el simbolismo del tejido como un conjunto de todos los mundos, es decir, de todos los estados o grados que en cantidad indefinida conforman la existencia universal⁴⁰¹.

William Blake escribe con respecto al simbolismo del tejido: "Yo te doy la punta de una cuerda de oro, Sólo enróllala en una bola; Ella te conducirá a la puerta del cielo Construida

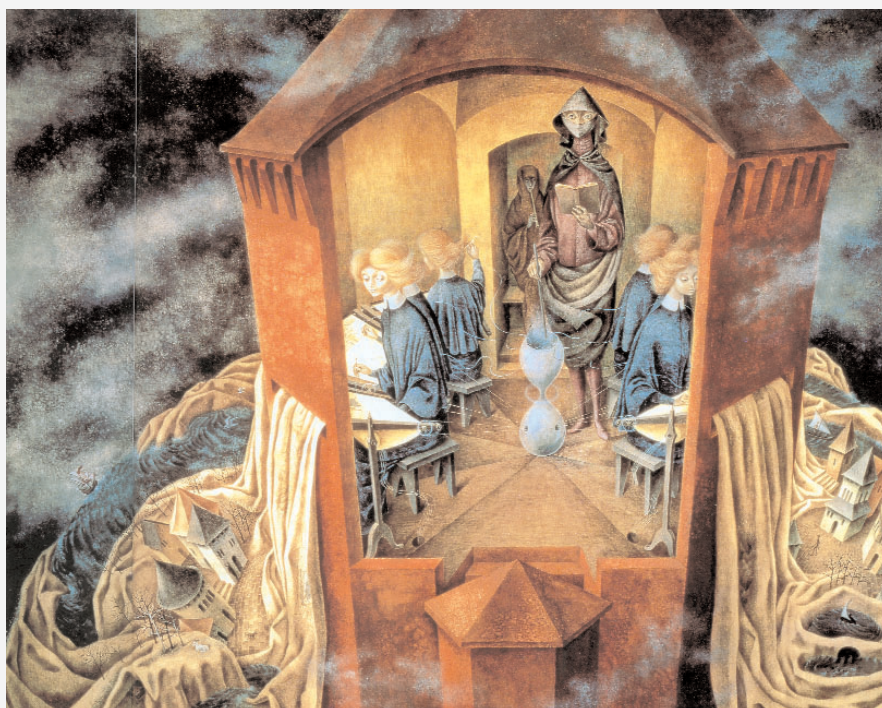


Fig. 310 Remedios Varo, Bordando el manto terrestre (tercera parte de tríptico), 1961. Pintura en la cual el tejido es la base que posibilita la existencia.

en la muralla de Jerusalén”, retomando así una terminología que está presente en Dante, los Evangelios, Filón, Platón, inclusive Homero, donde la divinidad puede tirar de todas las cosas hacia sí misma por medio de una cuerda de oro. El hilo desarrolla ese simbolismo del vínculo con la unidad y con el principio. Es el hilo fundamental que une dentro del tejido con el principio divino. Esto ocurre en contextos tan diversos como los islámicos, hindúes o chinos, y que puede llevar a una contemplación a través del tejido y el bordado, de los juegos de cuerda, la cordelería, la pesca con sedal, la caza con lazo, del rosario y del collar⁴⁰².



Fig. 311
Luz Letts

La acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida, en su aspecto de conservación y multiplicación o crecimiento. Este sentido puede observarse en Egipto y en las culturas precolombinas de Perú, lugares donde se hacían con fines mágicos y religiosos. Una tela tiene además del sentido esencial de todo tejido, los significados que derivan de su color, forma y finalidad⁴⁰³.

Entre las figuras que desarrollan el simbolismo del tejido en el sentido de la construcción y de la configuración de los destinos del mundo está la araña tejiendo su tela. La imagen es más compleja cuando la araña forma la tela con su propia sustancia. Debido a la forma circular de la tela se deja ver el esquema plano de la

esfera cósmica; la urdimbre es representada por los hilos que irradian alrededor del centro y la trama por los hilos dispuestos en circunferencias concéntricas⁴⁰⁴.

Otro simbolismo que desarrolla los sentidos de la construcción-tejido es aquél que compara los hilos de la urdimbre con el **libro sagrado** por excelencia. Los hilos están ligados a los puntos que se corresponden en todos los estados, constituyéndose el libro de esta manera como un prototipo o arquetipo de todas las escrituras tradicionales. Los hilos de la trama que representan el desarrollo de los acontecimientos en un cierto estado, serían las aplicaciones relativas a los diferentes estados⁴⁰⁵. Vemos que el libro y el tejido caracterizados por la simultaneidad son parte del simbolismo que logra



HILOS DE PODER

En los Andes, los textiles simbolizaron principalmente el poder, ya que representaron directamente el acoplamiento y la organización de diversos niveles de la sociedad. De la investigación se desprende que los textiles más elaborados pertenecían a sociedades con mayor control de poder. Como ejemplo, tenemos los espléndidos mantos Paracas Necrópolis, simbolizaban el poder mientras vivían y la glorificación después de la muerte.



LA ARAÑA

Detalle de collar de oro, encontrado en la tumba del Señor de Sipán (Cultura Moche), donde se representa una araña con cuerpo de rostro antropomorfo.



Fig. 312
Allen Jones,
Hombre Mujer, 1963.

representar, a nivel de destino, el vínculo entre el hombre y sus contextos.

Finalmente, aludiremos al simbolismo del **vestido** en el cual la tela toma la forma de la persona, por lo que el vínculo de la persona humana con el cosmos, con la comunidad, con la realidad, es decir la relación del ser humano con sus contextos, adquiere una perspectiva centrada en la personalidad del hombre. Se enfoca la calidad de pertenecer, solidarizarse y sobretodo de mostrarse a los demás miembros de la comunidad como identidad profunda⁴⁰⁶.

En la gráfica, el tejido destaca sus vínculos con el tema de la identidad o personalidad netamente a través del vestido.

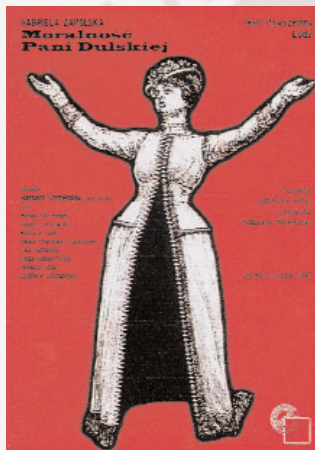


Fig. 313 Afiche para una obra teatral (Polonia).



Fig. 314 Afiche para la obra teatral El Marqués de Sade (Finlandia).

2.1.4.2.2 LA CASA



Fig. 315
Víctor Churay

La casa y el mundo plantean toda una serie de semejanzas. La obra del arquitecto es una imitación de la naturaleza en su manera de operación, siendo las casas hipóstasis de uno y otro mundo, que en su conjunto poseen la realidad del mundo universal⁴⁰⁷.

La casa es entonces similar al mundo tanto en el proceso como en el producto, ya que cobija, protege, incluye, rodea a quienes moren en ella.

Todo habitáculo es un centro. La casa de por sí es un centro del mundo, pero cada espacio de la casa se transforma en un centro específico de ella⁴⁰⁸.

El simbolismo de la construcción de la casa pretende identificar una hierofanía con el universo, de una manera

parecida a la que hemos visto en el caso del Árbol Cósmico y su existencia como eje del universo. Al unificar el simbolismo del centro con el simbolismo del eje, estamos asimilando en el modelo de la casa la nostalgia de la unidad y el deseo de estar permanentemente, incluso sin tener conciencia de ello, en una zona sagrada por excelencia.

Cabe resaltar que en los sentidos simbólicos que acumula la casa se despliega la necesidad que el hombre tiene de prolongar hacia el infinito la hierofanización del mundo y la necesidad de encontrar incesantemente réplicas, sustitutos y participaciones de una hierofanía dada⁴⁰⁹.



Fig. 316 Víctor Churay

Con respecto a la construcción de un espacio sagrado como un altar o santuario, señalamos que se hace siguiendo pautas de cánones tradicionales, es decir, según un modelo arquetípico, que establece un concepto de identidad o similitud entre las construcciones de los espacios sagrados. De este modo, se recupera la revelación primordial, siendo plasmada y repetida hasta el infinito en la erección de cada nuevo altar, templo o santuario, donde se aplica el modelo arquetípico que puede observarse en todas partes⁴¹⁰.

Por otro lado, el hecho de construir un espacio profano equivale a una reconstrucción del mundo, donde para ser duradero y real se tiene que estar en el centro del



Fig. 317 Paul Klee, *Ad Parnasum*, 1932.

universo, según muchas tradiciones. Esto es evidente en las ciudades que se desarrollan alrededor de un centro y cuya construcción procede muchas veces del centro al exterior⁴¹¹.

En este sentido, las murallas de un ciudad además de tener fines militares, funcionan como defensas mágicas que preservan en medio de un espacio caótico, un lugar acotado, organizado, cosmificado, provisto de un centro. Se valora entonces tanto el centro como el límite, porque permite una organización y brinda protección⁴¹².

Es por eso que en la construcción de la casa y de la ciudad, el círculo y el cuadrado son figuras de enorme importancia porque remiten a las funciones simbólicas que la casa, el templo o la ciudad asumen.

La fundación y la elección del sitio de las ciudades remiten también a la idea del centro y del lugar sagrado, Guénon nos dice que existen reglas pertenecientes



Fig. 318 Paul Klee, *Niño en la escalera*, 1923.

esencialmente a la ciencia sagrada que establecían el lugar de fundación⁴¹³. Así, tenemos por un lado, la fundación de la “Ciudad Divina”, que es realmente el centro del ser y que corresponde en el organismo al corazón, siendo un ordenador interno de la vida espiritual de la comunidad⁴¹⁴.



Fig. 319
Paul Klee, Fiesta nocturna, 1921.

En el otro extremo, que podría ser considerado un aspecto urbano constante, cada ciudad y cada nueva casa construida significa imitar una vez más y repetir en cierto sentido la creación del mundo, así como reconstruir un centro del universo, aboliendo el espacio y el tiempo profano para hacer que la ciudad sea una imagen del mundo y la casa, el microcosmos, donde el umbral separa los dos espacios y así el hogar se asimila al centro del mundo⁴¹⁵.



Fig. 320
Remedios Varo, El
flautista, 1955.

En la construcción, la presencia de una autoridad superior es constante y constituye un referente simbólico que se puede ver tanto en las reglas a seguir como en la misma visión de la construcción, como por ejemplo, el uso de la clave de bóveda o la piedra clave, un típico ingenio arquitectónico en la construcción de los



Fig. 321
Remedios Varo,
Armonía, 1956.

antiguos techos adomados o semi-adomados (absidales) que referían la idea de verdad y de apoyo en la construcción⁴¹⁶.

Vale recalcar que esta forma adomada en la cual interviene la clave de bóveda representaba el universo y que es preciso

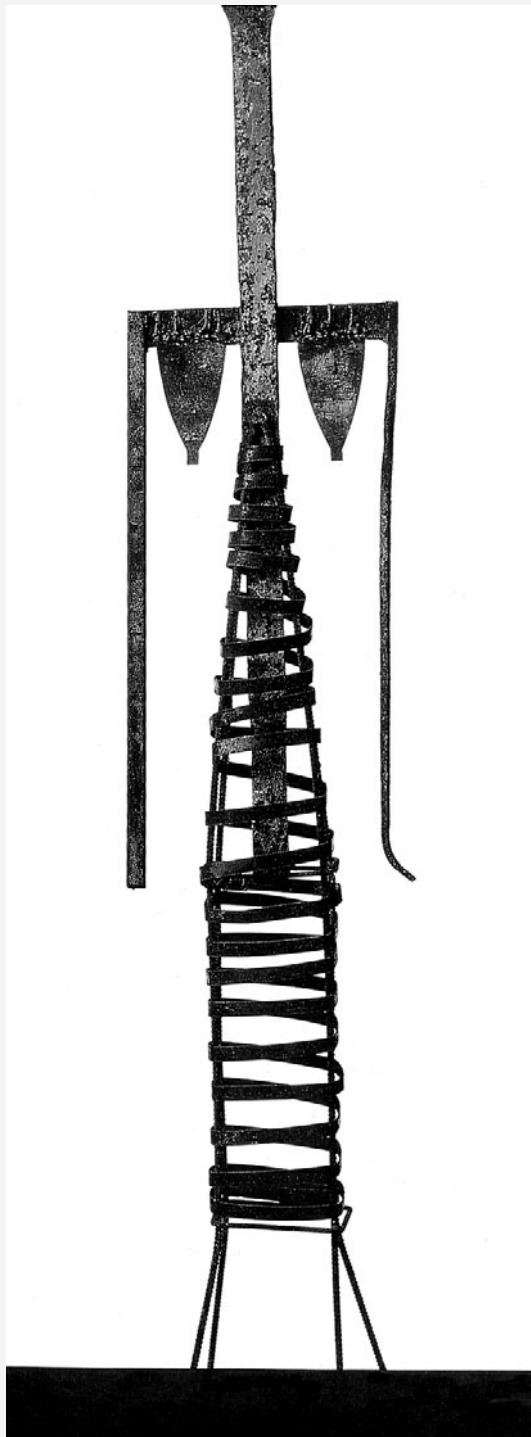


Fig. 322
Peret. Escultura.
Barcelona, 1991.

comprender su necesidad formal tanto desde el punto de vista simbólico como funcional⁴¹⁷.

Según el psicoanálisis, hay una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamiento humano. Al respecto, Ania Teillard (*Il Simbolismo dei Sogni*, Milán, 1951) tiene una interesante explicación, de cómo en los sueños los estratos de la psique se representan en la imagen de la casa. La fachada significaría el lado manifiesto y visible del hombre, la personalidad y la máscara. Los diferentes pisos refieren al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden a la cabeza y el pensamiento, en consecuencia, a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y a los instintos. La cocina, como lugar donde se preparan los alimentos, podría significar el lugar o momento de una transformación psíquica, que

nos remite a las prácticas alquímicas. Los cuartos de relación tendrían su propia función. La escalera sería el nexo entre los diversos planos psíquicos, cuyo significado dependería de si es visto en dirección ascendente o descendente⁴¹⁸.

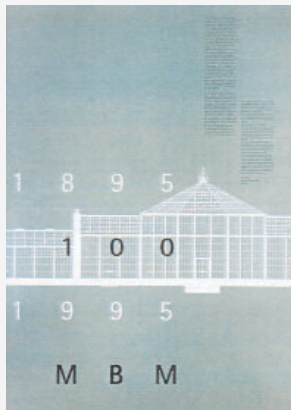


Fig. 323

La gráfica explora, a menudo, la simbólica de la casa y de la construcción, como podemos apreciar en estos ejemplos.



Fig. 324



Fig. 325

Fig. 323 Afiche promocional para una conferencia sobre arquitectura en Dresden.

Fig. 324 Calendario promocional de la ciudad de Torun.

Fig. 325 Peret. Ilustración para un suplemento del diario catalán La Vanguardia.

2.1.4.2.3 EL CARRO

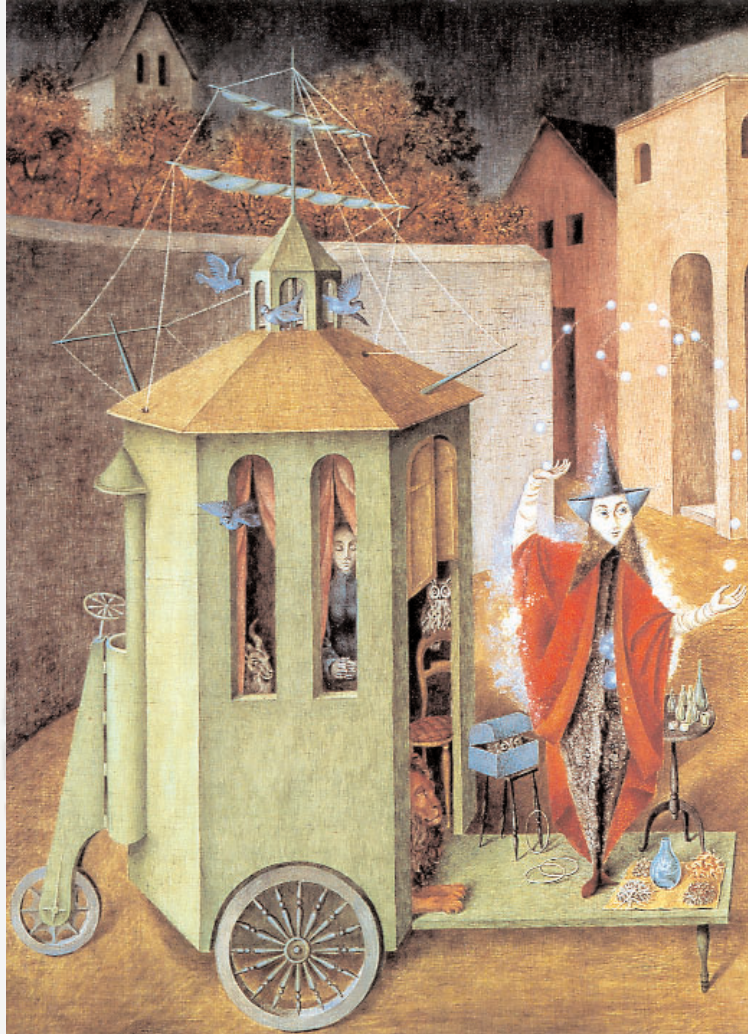


Fig. 326
Remedios Varo,
El malabarista
o El juglar
(detalle), 1956.

La construcción de la casa y de la nave encuentran un nivel de comparación con la construcción del carro, el cual asume la plasmación de un modelo cósmico pero en movimiento⁴¹⁹.

El carro recoge varios elementos que se aplican a la construcción de la casa o a cualquier otra construcción.

De igual modo que la casa, el carro reproduce la constitución del universo como un ejemplo de vehículo o cuerpo cósmico, en el cual se hace la carrera desde la oscuridad a la luz, desde un extremo a otro del universo infinito, concebido a la vez en términos de espacio y tiempo⁴²⁰. Son frecuentes los desplazamientos de dioses o de hadas en carros terrestres, marinos o que cruzan los cielos, guardando un evidente sentido simbólico. Como referentes podemos encontrar el carro de fuego, el carro que menciona Platón, u otros carros que están presentes también en los libros indios y chinos. Cabe resaltar la asociación del carro con los caballos, los cuales serían los poderes sensitivos del alma, mientras que el cuerpo del carro sería nuestro vehículo corporal, el auriga del espíritu⁴²¹.

Siglos después, podemos observar cómo se vuelca todo este potencial del carro antiguo en el carro moderno.

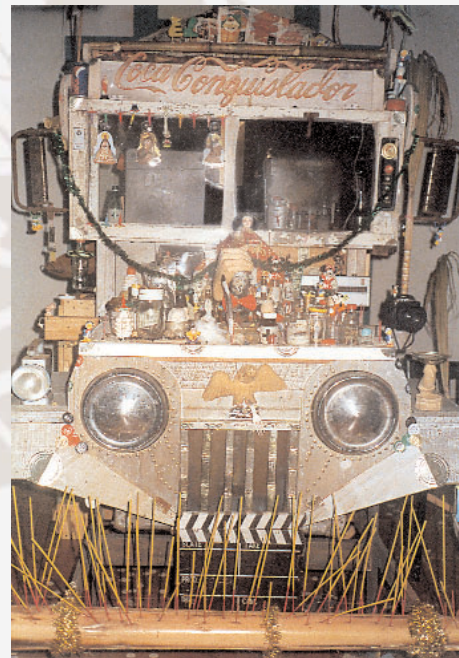


Fig. 327 Reamillo & Juliet.
Instalación "Jesus and the
Jeeps - God bless our trip".
VI Bienal de La Habana.

2.1.4.3 LOS SÍMBOLOS DEL PODER

En el acto de la creación, además de establecer un eje de la creación y pautas para una construcción radial, angular o del factor del desplazamiento, es preciso resaltar que el componente activo, el cual hace la construcción en torno a un eje permitiendo recuperar la fuerza creadora del cosmos, es el poder que hombre ha de encontrar en sí mismo y que muchas veces exterioriza en símbolos aditivos, en cuyo uso encontraría modelos o instrumentos para ejercer el poder.

Hemos escogido dos figuras a las cuales el imaginario humano les ha conferido el concepto de poder desde tiempos remotos en variadas culturas y que representan, respectivamente, al mundo de los seres vivos y al de los seres inanimados u objetos. Se trata del toro y de la espada.

2.1.4.3.1 EL TORO

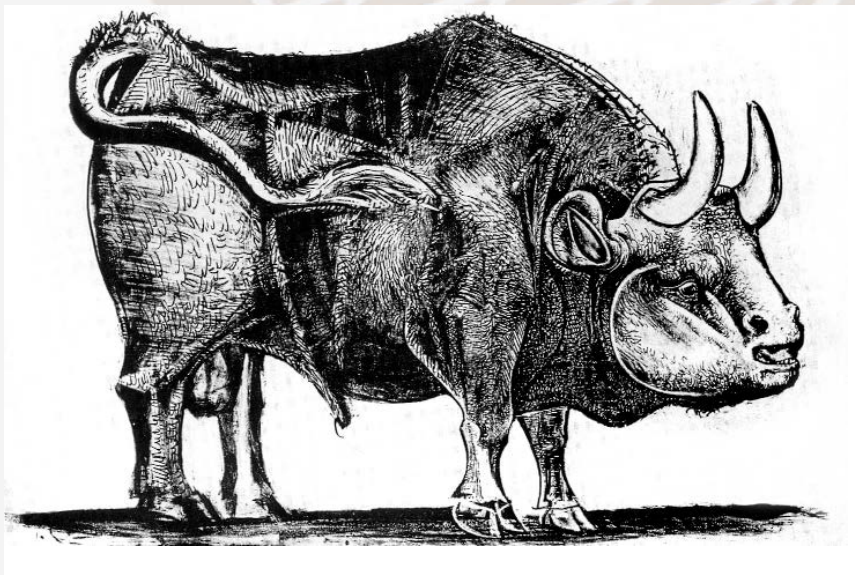


Fig. 328 Pablo Picasso, El toro, 1945, litografía. La exploración del pasado va unida al redescubrimiento del toro, presente en todas las culturas mediterráneas.



Fig. 329 Remedios Varo,
Tauro, 1962.

En todas las culturas paleoorientales el poder está simbolizado sobretodo por el toro, como lo ejemplifica la frase acádica “romper el cuerno” que equivale a “quebrantar el poder”⁴²².



Fig. 330 Pablo
Picasso, Toro, 1947,
cerámica.

Frente a la pregunta del porqué de esta conjunción, podemos mencionar lo que Mircea Eliade expresa acerca de este tema, y es que, según este autor, el toro es asimilado a un complejo compuesto por el cielo lluvioso-toro-gran diosa. En este conjunto es uno de los elementos de la unidad que domina las religiones protohistóricas del área euroafroasiática y que acentúa la función genésico-agraria del dios taumomorfo de la atmósfera⁴²³. Así se pone en movimiento todo lo que el cosmos implicaría en tanto

que poder desencadenado, de fuerza descontrolada que asombra al hombre.



Fig. 331 Remedios Varo, Caja pintada (vista exterior), 1948.

Las tradiciones míticas (Cepollaro, A., *Il rituale mitriaco*, Roma, 1954) lo conciben como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo, mientras que otras, lo consideran como símbolo del cielo y del padre. En ambos casos, el toro es relacionado con la fertilidad, con el “dar vida”; en este sentido se interpretan los sacrificios del toro, como un escenario activo de la unión de la tierra y el cielo, de lo húmedo y de lo ígneo solar, de lo femenino (debido a la característica lunar de sus cuernos en forma creciente) y lo masculino. Varios dioses asumen formas de toros, lo que remite también al “poder de engendrar vida”. Sin, el dios lunar de los mesopotámicos, tenía a menudo forma de toro. El toro Apis egipcio parece haber representado a Osiris, el dios lunar. El Sûrya védico es un toro solar. Para los asirios, el toro es hijo del sol y en la mitología griega, Zeus se manifestó como hombre-toro para raptar a Europa. En todas estas presencias, el toro es representativo para el cielo fecundador. Por otro lado y conforme al principio de las oposiciones que se nutren recíprocamente, el toro también puede significar la muerte. En Java y Bali, se

acostumbraba poner los cuerpos de los príncipes en ataúdes en forma de toro para quemarlos. Una pintura egipcia representa al toro negro llevando encima el cadáver de Osiris. En este sentido, el toro representaría el poder de comunicación o paso entre el cielo y la tierra. El poder fecundador del toro activa en este caso el poder de la unidad⁴²⁴.



Fig. 332

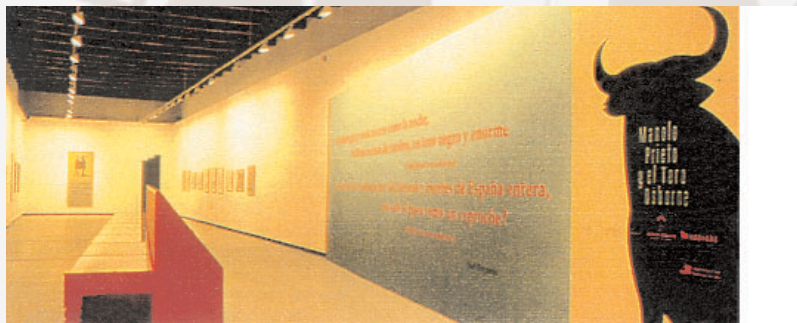


Fig. 333

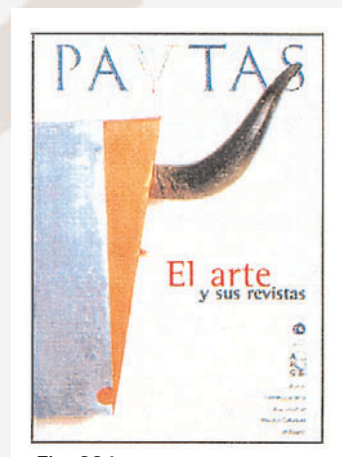


Fig. 334

Fig. 332 Portada e interior del libro "Un toro negro y enorme".
Fig. 333 Diseño de la exposición Manolo Prieto y el Toro Osborne.
Fig. 334 Portada de la revista Pautas.

2.1.4.3.2 LA ESPADA

Entre los objetos que son asimilados al ejercicio del poder, la espada tiene el rayo como raíz o arquetipo y lleva a una fenomenología de la prolongación del poder del hombre en un objeto que representa, al igual que la cruz, los valores centrales de ordenamiento del mundo.

Siendo símbolo de poder y fuerza, puede comprenderse el hecho de sustraer la espada al enemigo como equivalente a la victoria. En las ceremonias para armar caballeros en la época medieval, se tocaba los hombros del aspirante con el filo de la espada, lo que le confería autoridad.

La comparación entre la espada y la cruz se hace a menudo en la historia cristiana. La espada incluso puede usarse como un sustituto de la cruz de madera, de la misma manera que un arma santificada sirve para la execración de los malos espíritus⁴²⁵.

Al ser la espada la derivación de un rayo arquetípico, por un lado puede ser relacionada con las divinidades, por ejemplo, y por el otro, con el poder del padre o del dragón de la religión japonesa, el cual es atribuido al héroe solar. Finalmente, la espada puede ser vista como una extensión del propio ser, un poder que pasa por el hombre y se exterioriza, así como en la doctrina de los templarios⁴²⁶.



Fig. 335 Arcángeles del pintor Fernando Botero.

Los antropólogos han visto en la espada un simbolismo adecuado de la adaptación entre lo humano y los principios superiores, que pretende intervenir en un mundo en estado de caos, marcado por el desorden, la inseguridad y la desesperación, para establecer un orden que es parte de las estructuras del poder.



Fig. 336 El Apóstol Santiago. Fue identificado después de la época de la Conquista del Tahuantinsuyo, con Illapa, el dios del trueno y relámpago. Pintura de la Escuela Cuzqueña, siglo XVII.

En este sentido, puede asumir la misión mágica de combatir las fuerzas oscuras; es decir de purificar, respaldada por su asociación con las calidades del fuego y de la llama, debido a su forma y resplandor. En alquimia, por ejemplo, la espada simboliza el fuego purificador⁴²⁷. Al tener la característica de separar el bien y el mal, así como de rechazar la ignorancia, la espada es atributo de muchos dioses, héroes, santos y ángeles. Recordemos al ángel guardián del Paraíso Terrenal con su espada flamígera, la representación de Santiago Apóstol, patrón de muchos pueblos andinos peruanos y a los arcángeles armados de la Escuela Cuzqueña.

2.2 CONTENIDOS Y FORMAS EN LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA

A lo largo de este capítulo hemos podido observar cómo los fundamentos del orden simbólico, la dualidad, la trascendencia, el conocimiento integrador y el acto de creación tejen sus sentidos a la manera de una red en la cual contenidos y formas se encuentran imbricados en una acción generadora de sentidos. Hemos visto en qué medida la dualidad rige tanto el pensamiento del cosmos como el de la propia existencia humana y en qué medida la integración pretende superar la dualidad, al remitir al sentimiento de unidad por la trascendencia de la dualidad y al reconstruir el mundo como orden a través del acto de creación, que recupera las virtudes de la naturaleza y del principio divino de la creación.

Sin haber agotado el territorio de los fundamentos del ordenamiento simbólico de la representación de la existencia podremos destacar que, en toda representación expresiva, si bien uno de los fundamentos puede prevalecer, los demás siempre están implicados. Esto nos lleva a una conclusión con virtudes funcionales para todo acto de creación: en la representación expresiva de la imagen se articulan los fundamentos y remiten el uno al otro en cierto orden jerárquico, estableciendo una dinámica particular del sentido que genera formas únicas, personales y originales.

Proponemos, en esta perspectiva, fundamentar el acto de creación en un mapa de los contenidos y formas, capaz de respaldar la expresión comunicativa en lo visible con figuras del pensamiento simbólico.

2.2.1 MAPA SIMBÓLICO DE SENTIDOS PARA LA EXPRESIÓN GRÁFICA

Hemos visto cómo se desarrolla el diseño simbólico de la existencia a través de formas que actualizan estructuras colectivas de pensamiento ordenador e interpretante. La expresión gráfica se nutre de estas mismas estructuras para proponer imágenes del mundo cuyo punto de partida está en un proyecto comunicativo específico. Los significados observados y su constante asociación con determinados referentes, así como la manera en que dichos referentes acumulan contenidos de la comunicación actual, nos han llevado ante la posibilidad de componer un mapa simbólico de sentidos para la expresión gráfica.

Este mapa de sentidos se nutre de los fundamentos del ordenamiento simbólico y de sus representaciones. Nos interesa poner de manifiesto sobre todo la permanencia de sus significados en el pensamiento colectivo actual y las formas a las cuales se asocian normalmente. De este modo, la dualidad simbólica, la trascendencia simbólica, el conocimiento integrador y el acto de creación, ejes que se expanden a través de las asociaciones simbólicas de contenidos y formas, siguen mostrando su vigencia y actividad en el pensamiento actual, como fuentes de representación. Plantean, como consecuencia, nutridas posibilidades comunicativas en la actual cultura de la imagen gráfica.

A continuación, enfocaremos estas posibilidades, en función de los cuatro ejes entre los cuales se teje el mapa de sentidos o modelo de representación de la existencia, desde el punto de vista de una visión ordenadora.

2.2.1.1 SISTEMATIZACIÓN CONCEPTUAL Y ORDENAMIENTO FORMAL DUAL

La dualidad se destaca como un principio ordenador de las informaciones recibidas desde afuera, a la vez que actúa como principio ordenador en la creación formal. Esto no lleva ante la necesidad de tomar en cuenta el planteamiento dual como elemento fundamental de la representación, que sistematiza y ordena la información, al mismo tiempo que infunde fuerza y poder a la acción semántica.

La dualidad puede generar conflicto o integración, tensión o armonía, opone y unifica, define el espacio, lo llena de significados, propone dinámicas y las caracteriza. Interioriza el mundo cósmico y sus valores mítico-religiosos, manteniendo una estrecha relación con la percepción de lo sagrado.

En este sentido, los conceptos de **altura**, **ascensión** y **centro** desarrollan contenidos y formas que proceden por un lado de la dualidad tensiva *arriba-abajo* y por el otro del *principio de la comunicación*. Son conceptos que sistematizan la multiplicidad de los estados de existencia e introducen la noción de "totalidad" más allá de las posibles rupturas y tensiones. La unificación de niveles y la dinámica iniciada en un centro pueden asumir formas bastante diversas, desde las representaciones cósmicas del cielo y la tierra, hasta las representaciones geométricas del círculo y el cuadrado. Asimismo, por su potencialidad, el planteamiento dual de la visión del cosmos se relaciona con las realidades del devenir y de la transformación.

La dualidad percibida en el cosmos genera representaciones como: el mundo es una rueda en la cual se acumulan las formas del sol y la luna, la luna es el alma, el sol es la razón, el sol junto con la luna son la vida y la muerte, el fuego y el agua forman el devenir de las formas, la luna remite al ritmo de la vida, el agua a la fertilidad. Los

objetos adquieren valores simbólicos: las perlas, las conchas, los moluscos concentran la fuerza germinadora del agua y la luna.

Percepciones bastante complejas del mundo se relacionan con el simbolismo lunar, por ejemplo, la fragmentación y la heterogeneidad de la existencia, la “hilación” de los hechos, a través de los conceptos de tiempo y destino, el cambio y la polarización (asociados a la oposición luz-oscuridad o virtual-actual), o la fertilidad antes mencionada, junto con la regeneración periódica. Por ende, un cortejo bastante amplio de objetos y formas lo acompañan: aguas, vegetación, mujer, serpiente, simientes, larvas, tejidos, redes. El carácter cíclico queda muy bien puesto de manifiesto por la forma de la espiral, una de las formas que más se da en el simbolismo lunar.

Otra dualidad cósmica cuyo poder se ha podido observar ha sido justo la que se establece entre la luz y la oscuridad. En la complejidad del concepto de luz (luz primordial, luz física, luz formal, luz verdadera) se desarrolla un campo semántico en que destaca la inmediatez de la intuición y del instinto, mientras que el concepto de la oscuridad remite sobre todo al caos, lo no manifestado o a las tinieblas. La dualidad se realiza muy a menudo en la relación entre el blanco y el negro, resaltando la oposición o la complementariedad entre los términos.

La vida y la muerte, y el tiempo-espacio, otras dos dualidades percibidas a nivel cósmico aportan percepciones e interpretaciones que tienen que ver con el universo inmediato y hacen puente con las dualidades internas experimentadas por el ser humano.

La ambivalencia vida-muerte incluye un pensamiento cíclico que va asociado al elemento “agua” (el agua como símbolo de vida y de muerte, origen matriz de todas las posibilidades); hay que ver en este sentido el motivo simbólico de la inmersión en las aguas, donde se indica la posibilidad de “volver a nacer”. Están presentes también las

formas de disolución, pulverización, volatización, desmembración o desaparición de la materia, entre las cuales resalta el motivo del Apocalipsis acuático (el diluvio).

A partir de la relación vida-muerte, el agua ingresa en conjuntos formales de representación, como *agua-luna-mujer* para plantear el círculo antropocósmico de la fecundidad. O, por la relación con la tierra, resalta la posibilidad de producir formas vivas. Por otro lado, el mar remite al punto nuclear, al inicio-fin de todo, con sus virtualidades. Correspondientemente a estos significados y a otros, como el poder mágico del agua para inspirar, curar, profetizar, ha surgido todo un bestiario del agua: dragones, serpientes, conchas, delfines, peces; una mención especial hay que hacer a la serpiente, como símbolo de la fuente del conocimiento, de regeneración, de fecundidad, de eterno retorno.

La relación tiempo-espacio, además de referir un enfrentamiento al poder, pone en acción los sentidos de la destrucción (el espacio se resiste al tiempo, el tiempo se devora a sí mismo, la destrucción del espacio es inminente por la concentración del tiempo en sí mismo), desde los cuales se despliegan una serie de interrogantes, traducidas en contenidos y formas, sobre la estabilidad del tiempo o la solidez del espacio, sobre la relación entre el mundo interior del ser humano y el mundo exterior. Nos adentramos, de este modo, en el mundo interior y sus dualidades.

En este mundo, la dualidad del bien y el mal plantea una polarización interna básica, caracterizada por una permanente transformación hacia un polo u otro. Los polos se alimentan mutuamente y refieren relaciones de poder. Es una situación que fomenta la dinámica de la existencia. Entre las primeras representaciones de esta dualidad está la corrupción del bien y la caída en el mal o el acto de conciencia de la propia condición dislocada del ser humano, de su cautiverio. Figuras ejemplares para estas representaciones son: la divinidad y el diablo, Cristo y el diablo, el cuerpo y el espíritu. El diablo se

construye como subversión de una relación (creado por Dios, surgiendo de Dios y como tal parte del mismo, es precipitado a la tierra donde personifica el poder de las tinieblas), trastocando el orden (es el opositor por excelencia y referencia negativa de la creación, un concepto funcional del enfrentamiento de toda situación). La oposición arquetípica es aquella que enfrenta a Cristo y al diablo: Cristo es el ser superior, correspondiente a la vida del ciclo, que participa en el ordenamiento de la existencia (la simbólica de la cuaternidad), en la integración de la unidad de la existencia, "la totalidad que todo lo abarca" (las figuras del pastor y su rebaño, de la vid, del pan y del vino de los cuales los demás se alimentan para integrarse). Posee los atributos del héroe y opone su mundo luminoso y divino al abismo oscuro de su adversario, a través del símbolo de la cruz, que se erige en medio, entre el cielo y el infierno, correspondiendo a las posibilidades del cuaternario. Psicológicamente, se trataría también de la oposición entre la conciencia y lo inconsciente, como territorio del espíritu y territorio del instinto. De aquí, se proyectaría formalmente la lucha entre ángeles y demonios, entre lo celeste y lo infernal, entre lo de arriba y lo de abajo, en una compleja relación de creación-destrucción, dualidad cósmica que incorpora sus sentidos de este modo en la dualidad humana de bien-mal.

Una figura compleja de tipo relato, abundantemente representada en la iconografía religiosa y laica, es la inspirada por el *mito adánico*: en ella se dan encuentro los motivos de la creación, la caída, la prohibición, la trasgresión de la prohibición, el pecado original, la mala opción, la fragilidad de la mujer, la decisión perversa del hombre, el mal anterior representado por la serpiente. Más allá del tratamiento arquetipal, están actuando los símbolos preracionales de la deambulación, rebelión, del cautiverio (que hablan de una condición humana situada bajo el signo del mal) o los símbolos del orden y la racionalidad (que ponen la condición humana bajo el signo del bien). Está también

la simbólica de lo puro y lo impuro, de la libido sacrificada y ofrendada y de la libido desechada y reprimida en el desierto del inconsciente.

Corresponden en lo visible los rasgos formales de la ruptura y recaptación, del desorden y de la expulsión. Las imágenes se ubican en el límite de lo exterior con lo interior y abundan las imágenes de muerte, asesinato, guerra, enfermedad, crimen.

Otra oposición básica del mundo interior, es la oposición entre lo consciente y lo inconsciente que desarrolla sus rasgos expresivos a través de la tensión entre lo formal y lo informal, lo definible y lo indefinible. Su representación simbólica inmediata opone la piedra y la sombra. Se pretende integrar, a través del conocimiento, lo previo al orden con el orden; lo caótico, lo indistinto con la organización y articulación de las partes como modos del poder. Se reivindica así el ingreso y la participación en la totalidad a través del conocimiento y del contacto con el "sí-mismo", como significado protector y configurador de la totalidad del ser humano, centro organizador con efectos reguladores.

En cuanto a lo masculino y lo femenino, otra dualidad interna, ésta experimenta, a través de estructuras simbólicas como *yin-yang*, *corazón-cerebro*, *ánimus-ánima*, varias posibilidades de realización visual. La correlación del *yin-yang* pone de manifiesto la relación entre potencia y acto, distancia y esencia, materia y luz, tierra y cielo, exterior e interior (el primer término de la dualidad corresponde a lo femenino, el segundo a lo masculino). Sobre estas relaciones se construyen figuras como el círculo del destino individual, el andrógino primordial, el caduceo de las dos serpientes, el Huevo del Mundo y se concentran valores conceptuales en formas como la espiral o la doble espiral y en elementos como los pares e impares. La relación *corazón-cerebro* (otra representación de la dualidad masculino-femenino) plantea las características de la subordinación y de la jerarquía. Se expresa, por ejemplo, a través de la figura del sol,

que representa al corazón en las imágenes tradicionales, el principio activo, centro vital, sede y conservador del movimiento inicial y conservador de la vida cósmica. La figura simbólica del corazón irradiante corresponde a una visión donde la vida es afectividad y donde el corazón es sede de la intuición intelectual, no sólo de la afectividad. Al cerebro le corresponde en este contexto el rol del trasmisor del poder de la individualidad hacia el contexto. Las formas registran los efectos de la fuerza centrípeta del corazón y de la fuerza centrífuga del cerebro.

Finalmente, la relación entre *ánimus* y *ánima* plantea la idea de articulación y reconocimiento de la complejidad de la psique: hay una relación de oposición conceptual en el interior de la relación *animus-ánima* (la personificación masculina en el inconsciente de la mujer y la personificación femenina en el inconsciente del hombre), pero también hay una relación de intercambio y alimentación entre el *ánimus* y la mujer por un lado, y el *ánima* y el hombre, por el otro.

Las figuras visuales se construyen en torno al reconocimiento y liberación del componente *ánimus* o *ánima* de todo lo que impide la realización y la voluntad de la psique. Figuras como el héroe y la heroína, la bella y la bestia o *ánima mundi* traducen la voluntad de superar las tensiones e inducir a la capacidad armónica y alimentadora de la relación entre lo masculino y lo femenino.

2.2.1.2 CONCEPTO Y FORMATIVIDAD DE LA TRASCENDENCIA

Liberarse de estados inmaduros o rígidos del ser, acceder a una realidad deseada da a la trascendencia simbólica una dinámica que se nutre de la **verticalidad** y **estabilidad** del ser así como del **desplazamiento** y **superación de niveles**. Es así como se define como inductora de proezas, físicas y morales. Se muestra visualmente en las figuras de

la revitalización moral, tanto que se trate de “ir hacia arriba” (trascendencia del espíritu) como de “ir hacia abajo” (liberación, renunciación, expiación). Se manifiesta en las *representaciones del vuelo* (ave, ser alado) o de la *superación de niveles* (los animales que pasan de la profundidad a la superficie, como los roedores, lagartos, serpientes, peces). En cuanto a sus categorías, éstas son **la altura, la ascendencia, el centro, la renovación**.

La simbolística de la altura desarrolla una visión cósmica, centrada en la bóveda celeste como *lo otro*, el espacio infinito de los dioses y de las almas de los muertos, de las fuerzas sagradas que plantean la transición o acceso a otro nivel. Las figuras simbólicas tradicionalmente representativas son: *el árbol cósmico, la montaña cósmica, el vuelo mágico, la cadena de flechas, el templo o el altar* como zona sagrada de acceso a la altura. La altura y el carácter trascendente del cielo dan pie a los **esquemas de ascensión**, como realización de la aspiración hacia arriba, a través de figuras como las subidas al cielo con cuerda o escalera, a través de árbol o del camino que sube a la montaña, con el caballo alado o el dragón alado. La subida se apoya en el centro, que genera la fuerza que parte desde abajo. Hay figuras complejas que asocian subida y centro, como **la escalera** y **la piedra**, que desarrollan una capacidad de vehículo iniciático.

El concepto del centro desarrolla los valores del origen en un doble nivel: como sede del principio de la existencia y como dinámica energética y ordenadora. En el primer caso, ingresa en el pensamiento de la divinidad, del paraíso terrestre y de la eternidad. En el segundo, incide en la manifestación contingente, a la cual incorpora el principio del movimiento, tanto iniciático, correspondiente al deseo o la necesidad de recuperar la unidad primordial, como formativo, en una dialéctica entre la unidad y la multiplicidad, entre la esencia y la sustancia, entre el modelo y la realización.

Se manifiesta preferentemente por un simbolismo geométrico en el cual resaltan las relaciones que se establecen entre el centro y la circunferencia.

Se trabajan los movimientos de expansión y rotación, las fuerzas complementarias de los radios (centrífuga y centrípeta), con sus respectivos valores de iniciación, la calidad del eje. Surgen imágenes como el *eje del mundo*, vínculo entre la unidad y la multiplicidad; *la rueda cósmica*, símbolo del mundo manifiesto en el cual se ubica el hombre (ver las representaciones del hombre con los pies en la circunferencia y la cabeza en el centro o aquéllas del “hombre verdadero” en el centro y el hombre común en la periferia). O las imágenes de *la cueva*, como muerte iniciática y segundo nacimiento, en un espacio que es a la vez muerte, iluminación interna y corazón de la tierra. La cueva entra en una relación tensional y cíclica con la montaña, para significar el centro que se retira y se oculta, para revelarse sólo en determinadas circunstancias de esfuerzos por recuperar el principio y desarrollar el reconocimiento.

Otras imágenes ilustrativas del poder simbólico del centro son aquéllas de la *flor*, del *corazón* y de la *copa* como receptáculos de la vida. Entre éstos, el *Santo Grial*, pone de manifiesto la conjugación de las características del centro del mundo, corazón divino y paraíso terrestre, en una dialéctica de la manifestación rota y recuperación del orden primordial.

La necesidad de regeneración y reintegración en el universo es la base de un pensamiento cíclico que permite la repetición de un acto arquetípico, como por ejemplo la creación del mundo, periódicamente, en un espacio-centro (caverna, montaña, centro de un laberinto u otro lugar inaccesible, cuyo acceso supone obstáculos).

Se trata de recuperar especialmente el concepto de simultaneidad del tiempo vivido, presente, con el tiempo mítico, conmemorado, re-presentado. El hombre se reinserta, a través de este espacio de tiempo, en la unidad; experimenta el tiempo como punto de partida y como repetición generadora de la vida. Ingresan en esta acción, la voluntad de hacer converger lo perenne con lo eterno así como el deseo de superar el

carácter destructivo de la existencia. La nostalgia de la eternidad, la regeneración del tiempo, la recuperación del paraíso son motivos que se instalan en figuras complejas como “el eterno retorno” y “la destrucción y regeneración cíclica del universo”. Entre las figuras más representativas resalta el huevo cósmico, como posibilidad de repetir el acto primordial de la creación.

2.2.1.3 EL PRINCIPIO DE LA INTEGRACIÓN

La totalidad sintetiza los sentidos de la trascendencia y produce figuras como el hombre cósmico, *el mandala*, *el ojo*, *el laberinto*. Además, la voluntad integradora puede relacionar elementos, como ocurre con el agua, la tierra, el aire y el fuego, en lecturas simbólicas que unifican lo cósmico con lo psíquico. Se trata de la propensión hacia la integración que desarrolla el imaginario humano.

En el Hombre Cósmico, por ejemplo, se unifica el hombre con el cosmos, lo masculino con lo femenino, superándose así dualidades básicas de la existencia. Con el *mandala* y sus estructuras circulares se ordena de manera complementaria el mundo exterior y el mundo interior del ser humano, el cosmos y el espíritu, el proceso y el producto. Se generan imágenes en las que el círculo mágico asume formas variadas, desde las “ruedas solares” del neolítico, hasta las pinturas Zen (compuesta de círculos) o el arte cristiano (los rosetones de las catedrales, los halos de Cristo y los santos).

El ojo vincula lo humano y lo cósmico, como visión integradora activa que explora, hace crecer y articula la existencia. Pone en acción un pensamiento simbólico que activa un centro y una expansión, en relación con la luz. El ojo se conecta con el espíritu y la luz. Hay figuras como el ojo frontal o el tercer ojo, como visión de la

perfecta simultaneidad de la existencia; figuras de la multiplicidad de los ojos que aseguran la integración; figuras de los círculos abulafianos, que conjugan los rasgos del círculo y de los discos giratorios para realizar combinaciones mágicas que trascienden lo racional y que permiten percibir las esferas sobrenaturales.

El conocimiento integrador encuentra su expresión más completa en **la iniciación**, en cuyo recorrido plantea llegar a conocer la teofanía, es decir la situación del hombre en el cosmos, de donde derivaría la comprensión de sí mismo y de la existencia, así como de sus leyes. Las imágenes que se desarrollan son escenarios como “la puerta estrecha”, “el ojo de la aguja”, “las rocas que se tocan”, imágenes que si bien desarrollan un concepto de prueba y revelación, en un sentido civilizador, no están exentas de cierta violencia. El *laberinto* aparece como la más importante prueba de iniciación y también como figura que corresponde a la existencia. El recorrido horizontal o vertical, las tinieblas, la errancia, la búsqueda, el centro, trazan los parámetros del laberinto construido en el centro del laberinto mayor que es la existencia. Asimismo, la figura del laberinto se relaciona con la figura de la caverna y del viaje subterráneo, lo que conlleva a la idea de un segundo nacimiento, como un paso de las tinieblas a la luz.

2.2.1.4 EL DEVENIR EN LA CREACIÓN

La dualidad y sus necesidades de trascendencia o integración se resuelven simbólicamente en la creación, como devenir, manifestación de la comprensión del mundo y acción relacionante o unificadora. En este sentido, el imaginario humano plantea conceptos como crecimiento, articulación, construcción, poder. Los dos primeros se encuentran plenamente manifestados en la figura del **Árbol de la Vida**, eje del mundo que activa las posibilidades del centro, une los niveles y desarrolla las aspiraciones de integración de

la existencia humana en los ritmos del universo. La idea de reintegración asume la multiplicidad, a través del conocimiento: es una propuesta de creación mental, intelectual.

El imaginario ha expandido su capacidad formativa en varias direcciones; la representación del árbol único (el Árbol del Medio, el Árbol de la Vida, el Árbol Cósmico, el Árbol-Eje del Mundo, el Árbol de Luz) o de los árboles duales (el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal junto con el Árbol de la Vida y el Árbol de la Muerte) pero también la representación de altares, templos, palacios, monumentos funerarios que remiten a la participación en la totalidad.

De este modo, el crecimiento y la articulación son una manifestación del poder, así como lo es la construcción, en lo físico, de un mundo-espacio, para el cual el ser humano es el fundador. Entre las formas-contenidos, hemos visto en primer lugar el **tejido**, más cercano a la creación cósmica, articulación de las partes en una totalidad, pero que también forma según un patrón humano de representación. Intervienen como elementos con un gran poder conceptual y formal, los hilos, los nudos, los lazos, la tela, la telaraña, el tejido, el bordado, los juegos de cuerda, el collar, el rosario, el vestido, cada uno con un planteamiento específico del vínculo y la multiplicación, de la representación del mundo y del hacer del mismo.

Otro símbolo de la construcción, la **casa**, plantea la síntesis de los principios de la creación en un sitio fundado físicamente, enteramente asumido por el ser humano, en un marco de voluntad y propósito de intervención en el mundo. Hay en la construcción de la casa una voluntad de asentamiento, estabilidad, permanencia; se relaciona con el simbolismo del centro y del eje y se desarrolla a través de los principios de casa, templo y ciudad. Se realizan las ideas de la organización de las partes, de la delimitación y crecimiento en el espacio, de la articulación de los niveles y del desplazamiento. Esta última idea se ve explorada en su capacidad de movimiento (así como la casa lo tiene

en la capacidad de permanencia y estabilidad) en la figura del **carro** (terrestre, marino, aéreo). Estabilidad y dinamismo, crecimiento y expansión, ordenamiento y articulación, son partes del proceso de creación, infiltrado por el principio del poder, cuya simbólica se apoya en regímenes asociativos tan diversos como el animal (el toro) y el objetual (la espada).

El **toro** trae consigo el poder intrínseco y asombro de la vida, cuya acción desenfrenada, descontrolada puede superar lo previsto, alimentada por la fuerza vital misma. Es más que todo el poder fecundador, que activa el poder de la unidad. Enfrentado al desorden y a la oscuridad, alimentada de los contenidos de la luz, la **espada** remite el ejercicio del poder al servicio del ordenamiento del mundo.

Concluyendo, podemos definir y documentar, a través de los sentidos de los cuatro ejes considerados, un mapa orientador de la relación del hombre con el mundo. Este mapa sería el punto de partida para una creación gráfica interesada en fundamentar sus opciones expansivas y comunicativas en la dinámica misma del imaginario humano, en la cual coexisten las huellas de las vivencias con los conocimientos y de la cultura comunitaria e individual, fundadora de la visión del mundo y del lugar del ser humano en el mundo.

2.2.2 BASES PARA LA CREACIÓN GRÁFICA

Consideramos la creación como una actualización formal y comunicativa del imaginario humano. De la estructuración fundadora de la visión del mundo escogemos la red simbólica de definición de la dinámica del ser humano en el mundo porque constituye un marco compartido de integración y procesamiento de las relaciones que el ser humano desarrolla con su entorno.

El ordenamiento de esta red simbólica nos ha permitido establecer ejes y figuras nucleares en la representación de esta dinámica, que se inicia con la percepción de la dualidad y continúa con las empresas de su solución. El mapa simbólico propuesto puede orientar al creador de imágenes en la documentación y el planteamiento tanto conceptual como formal de su creación. Interviene como un territorio por explorar, en busca de las imágenes que participan en el imaginario humano, que integran "la memoria colectiva" virtual, dispuesta al encuentro con un discurso elaborado a partir de sus mismos elementos.

A partir de ello, planteamos una estrategia de la investigación que sustente el acto de creación, que lo alimente con las representaciones simbólicas de la humanidad para seguir contribuyendo en la producción continua de formas que comunican el pensamiento en sí del ser humano, en función de los contextos en los cuales vive.

La creación gráfica está anclada en esta comunicación, intérprete del entorno, de los relaciones entre seres y objetos, de la condición diaria del ser humano. Orientada pragmáticamente hacia el otro, pretende abrir canales y encontrar puntos de contacto en los demás, para proponer sus propios puntos de vista. Estos lugares de encuentro se localizan en el mapa simbólico de significados y formas asociados, son estancias representativas para la dinámica del "sentimiento de la vida". Hacia estas estancias, el creador gráfico puede proyectar la riqueza significativa de sus representaciones simbólicas, hacia el encuentro con la memoria del otro.

A través del lenguaje simbólico, el discurso gráfico se reconstituye y se instala en la memoria del otro, con todas las posibilidades de acción del registro simbólico. En el siguiente capítulo nos proponemos enfocar este proceso en la producción misma de la creación gráfica.



CAPÍTULO 3

LA CREACIÓN,

desde el
pensamiento
simbólico a la
comunicación
de masas

a creación gráfica está destinada a un acto de comunicación que se dirige a la gente, de manera global, como propuesta de sentido y mensaje para una colectividad; y de manera individual, como intercambio de valores con determinado receptor.

El sentido de la imagen se constituye en un nivel simbólico, en el cual su propia realidad como imagen-mundo convive con el conjunto de las realidades referidas. Lo puede hacer intensificando esta característica del proceso de significación al optar por el modo simbólico, es decir por los símbolos que la historia de la cultura ha mostrado como productivos y duraderos en todos sus contextos particulares.

Hemos podido observar a lo largo de esta investigación cómo funcionan los símbolos, constituidos virtualmente en un lenguaje simbólico con gran poder comunicativo. Hemos apreciado su voluntad de implicarse en la condición humana y su poder de relacionar el ser humano con los parámetros de su existencia. Quedó evidente también la capacidad de la comunicación simbólica de estimular la imaginación creativa, de implicar al destinatario y de intervenir en todas las manifestaciones del ser humano, sin perder vínculos con su imaginario, ya sea en términos de individuo o de colectividad. Lo estético y lo psicológico coinciden en lo simbólico para desarrollar en conjunto un acto de interpretación del mundo en el cual se recuperan situaciones concretas e ideas, percepciones y emociones, valores y contenidos.

Desde este punto de vista, la expresión simbólica se muestra potencialmente disponible al continuo aprendizaje del ser humano, en interacción con sus vivencias y contexto, con consecuencias importantes en la identidad cultural del individuo. Contribuye a la definición de una concepción del mundo, a la vez que facilita la interrelación de los miembros de una comunidad.

Por estas razones, planteamos, en el final del primer capítulo, que la expresión simbólica asume en la comunicación gráfica *roles referenciales* que recorren varios

planos de representación de la realidad, de la más concreta a la más abstracta; *roles implicativos* que plantean vínculos de reconocimiento y acción (tanto cognitiva como emotiva y social) con el destinatario; *roles poéticos*, a través de los cuales la imagen remite a ella misma y a su poder narrativo y estético.

El pensamiento simbólico encuentra en la expresión gráfica un marco de acción que implica a la colectividad de manera no sólo eficaz, en el campo de la comunicación transmisiva, sino también estimulante, en el campo de la comunicación formativa. La densidad estética y conceptual de la comunicación gráfica simbólica no fractura en ningún momento su articulación pragmática y su acción sociocultural se realiza en mejores términos que cualquier propuesta subjetiva por excelencia.

Desde el punto de vista del proceso de la creación gráfica, vale rescatar que, al ser vehículo de "imágenes del mundo", la imagen simbólica remite siempre a una situación de conciencia, basada en contenidos ya existentes en la memoria colectiva. Sin embargo esto no significa una subordinación del acto de la creación a un registro predeterminado de las figuras simbólicas. El pluralismo de la creación no está reñido con la investigación y la articulación de los datos y etapas en un proceso creativo fundamentado. He aquí el tema de este último capítulo, en el cual nos acercaremos al proceso creativo interesado en explorar y actualizar la riqueza simbólica de la memoria colectiva para llegar a ésta misma, con nuevos mensajes y propuestas comunicativas.

3.1 EL PROCESO DE LA CREACIÓN GRÁFICA

Enfocaremos el proceso de la creación gráfica desde dos puntos de vista. El primero se refiere al pensamiento comunicativo creativo, que parte de la identificación e interpretación de los términos de cierta situación de comunicación con miras a la construcción de la propuesta comunicativa de una nueva realidad, la propuesta gráfica, vehículo sígnico de representaciones y valores referenciales, implicativos y poéticos. El segundo se refiere a un pensamiento estratégico, que introduce los conceptos y operaciones de análisis y recorrido creativo con miras a una estrategia expresiva pero cuyos modos de acción dependen no sólo del proyecto expresivo conceptual sino también de la existencia de los medios, canales e intenciones. Todo producto gráfico debe tomar en cuenta las etapas previas a la creación propiamente dicha. Para ejemplificar su funcionamiento y la actualización gráfica de la visión simbólica a través de **valores comunicativos y expresivos** tomaremos en cuenta dos casos. Para poner de manifiesto la construcción de **valores comunicativos**, abordaremos el caso de **la campaña de promoción cultural**, en la cual la gráfica aborda toda una complejidad de materiales con acción complementaria en torno a una intención global, para hacer llegar un producto cultural –un espectáculo– a su público, a través de una estrategia diversificada por razones pragmáticas. La opción por el registro simbólico se desarrolla a partir de un estudio situacional donde intervienen los medios, con su propia carga formativa. Para poner de manifiesto la construcción de **valores expresivos**, abordaremos el caso de la **ilustración de texto**, donde en la interacción texto-imagen-destinatario se define el territorio de la creatividad expresiva y la opción por el registro simbólico se centra en la capacidad de innovación a partir de las figuras mentales del simbolismo.

3.1.1 EL PENSAMIENTO COMUNICATIVO

Ilustraremos el funcionamiento del pensamiento comunicativo para focalizar en su marco la acción simbólica, lo que conduce a centrarnos en las decisiones conceptuales aunque en ningún momento podemos desprenderlas de la forma, ya que los conceptos, sobretodo en el registro simbólico, crecen en torno a las formas, verdaderos vehículos de los contenidos simbólicos.

Para resaltar el rol de los parámetros situacionales, practicaremos este enfoque particular sobre una campaña de difusión cultural: la promoción de la obra de teatro “La primera comunión” del español Fernando Arrabal. Cabe mencionar que, en el momento de la fundamentación del proyecto, se profundizó por igual en el nivel comunicativo y el nivel expresivo. Sin embargo, para la tesis, se tomó en cuenta un nivel específico de la estrategia gráfica, el nivel comunicativo.

a) Situación comunicativa

El siguiente proyecto apunta a la promoción de la obra teatral “La primera comunión” del español Fernando Arrabal, cuya versión definitiva se dio en 1961¹. Esta obra es considerada como una de las más logradas del llamado “Teatro Pánico”, el cual está emparentado principalmente con el surrealismo, cuyo origen y concepción están libres de censura. Un primer nivel de la investigación se dedicó a explorar este contexto estético.

El **movimiento pánico** surge a comienzos de los 60 en París y estuvo encabezado por Arrabal, seguido por Jodorowsky y Topor. El término “pánico” significa repentino y sin causa, pero en este contexto, proviene del dios Pan, que en griego significa “todo”. Los ritos orgiásticos de Pan junto al frenesí de amor, vistos como ilustraciones de ese entusiasmo, hace perder la razón y libera las fuerzas de la oscuridad destructivo-creadora.

Estas ideas iluminan las realizaciones-pánico, capaces de conciliar o presentar simultáneamente estados de ánimo, imágenes distantes y hasta contradictorias. El **Pánico** se emparenta con el surrealismo, al compartir oposiciones a doctrinas ortodoxas, pero se diferencia por la intransigencia y el dogmatismo: surge como una respuesta de libertad frente a los dogmatismos y exclusivismos morales y políticos del surrealismo. Asimismo, el Pánico es propuesto por sus promotores como universal, libre, tolerante, conciliador, ecléctico y constructivo (frente al destructivo proclamado por Dadá), superando la poética del Absurdo².

A partir de estas delimitaciones, se procedió a una investigación del texto de la obra, para profundizar en la dimensión discursiva de las representaciones que propone.

Según las indicaciones del autor, "La primera comunión" se inicia al iluminarse la escena y encontrarse el público, a la izquierda, con un ataúd vacío, dos candelabros y un crucifijo de hierro; a la derecha, con un banco y la ropa de primera comunión. El ambiente es dominado por el color negro, al igual que los primeros personajes en aparecer, dos hombres y un necrófilo.

Los dos hombres llevan en hombros a una mujer muerta desnuda, siendo perseguidos por el necrófilo. Luego, irrumpen en la escena la abuela, vestida de negro y una niña semidesnuda que es la comulganta. La abuela procede a vestir a la niña con el traje de primera comunión y a instruirla para ser una mujer hacendosa y perfecta casada, a la vez que la niña le hace preguntas con respecto al sexo del necrófilo. Mientras tanto, los miembros del otro grupo (hombres, muerta, necrófilo) no se comunican entre sí, ni con la abuela o la niña. Hacen cuatro entradas y salidas precipitadas en escena. El sexo del necrófilo se alarga finalmente en serpiente.

En la cuarta aparición, los dos hombres dejan en el escenario el ataúd conteniendo a la muerta y es el momento en el cual el necrófilo posee sexualmente a la muerta.

La niña ya vestida, toma un cuchillo y apuñala al necrófilo, manchando de sangre su vestido blanco.

Evaluando lo propuesto por Arrabal, podemos concluir que se trata de una obra vanguardista, personal y de simbología muy sugerente e inquietante, una confluencia de lo sórdido y lo poético, pero que, en medio del caos y confusión, plantea un procedimiento para las cosas, hay una intención de orden y por consiguiente, una aspiración a la unidad. Es una situación compleja, pues no se puede correr el riesgo de limitar sus posibilidades significativas en busca de ayudar al espectador a comprender. Es mejor que disfrute dejándose llevar, ya que la obra apela a lo inconsciente, sin cuestionamientos de tipo racional, que podrían disminuir el impacto del mensaje. Esta obra es una ceremonia, en la que se conjugan el plano de lo consciente y lo inconsciente, los cuales son simultáneos y conviven, creando tensiones a través de las cuales se produce un final, un término de algo, para dar paso a otra etapa, una especie de rito de iniciación.

Es a partir de estas delimitaciones que se procedió a una investigación de los recursos simbólicos con los cuales podría plasmarse la representación de la obra.

Mi proyecto creativo consistió en el desarrollar la imagen global de este espectáculo: comprendió el diseño de la escenografía, el vestuario de los personajes, el programa de la obra y el material promocional, como afiche y banderola. Para cada uno de estos objetivos, se procedió a una conceptualización de mi voluntad comunicativa, seguida del desarrollo del planteamiento comunicativo y expresivo.

b) Conceptualización de la voluntad comunicativa

Luego del acercamiento a la obra centrado en el experimento de la condición de lector/público, me propuse adentrarme en el pensamiento del autor y en el concepto del **mundo pánico**.

La clave para esta dimensión de la investigación es un texto de Arrabal llamado "El teatro como ceremonia pánico"(1966) el cual dice:

"En este momento, diversas personalidades pánicas, dispersas por el mundo, intentan crear una forma de teatro llevada a sus últimas consecuencias. Pese a las enormes diferencias de nuestros intentos todos nosotros hacemos del teatro una fiesta, una ceremonia de una ordenación rigurosa. La tragedia y el guiñol, la poesía y la vulgaridad, la comedia y el melodrama, el amor y el erotismo, el happening y la teoría de los conjuntos, el mal gesto y el refinamiento estético, lo sacrílego y lo sagrado, la muerte y la exaltación de la vida, lo sórdido y lo sublime, se dan cita, con la mayor naturalidad, en esta fiesta, en esta ceremonia «pánica»"³.

Puede observarse la aspiración de Arrabal por el todo: él busca esa unidad que reúna todos los aspectos o dualidades pero sin impedir que fluyan de una manera libre y natural.

Para lograrlo, el pánico arrabaliano se nutre de lo barroco: es así como plasma su tensión dramática. Cabe mencionar al respecto las palabras de Ionesco, luego de presenciar "El Arquitecto y el Emperador de Asiria" de Arrabal (1967): "A esto se le llama tener una visión dramática del mundo; cuando el mundo se nos presenta así, sólo hay un medio para expresarlo: el teatro"⁴.

Esto nos confirma que la obra arrabaliana capta la totalidad del mundo, (*tema que tratáramos en el segundo capítulo del presente trabajo*), a través de las tensiones, concibiéndola a partir de un orden nuclear que actúa como fuerza ordenadora-creadora.

Según sus críticos, la tensión dramática en Arrabal tiene su origen en la tensión vital entre el yo y el mundo social o superyo⁵. Este último está representado inicialmente por el universo materno que logra dominar el yo, pero no anularlo (de lo contrario no habría sido posible la reacción contra él). El personaje pánico asume la vía de la representación, entendida como un ensayo del yo, armado de todas sus fuerzas interiores, para deshacerse del superyo. La catarsis, –la purificación de las pasiones mediante la

emoción estética– del personaje pánico, está en la cura de los complejos que le originan sus pasiones y sus locuras, mediante el afianzamiento en las mismas y el cuestionamiento de la “normalidad” del superyo. Por consiguiente, lo convencionalmente feo, impuro, incoherente, dejan su carácter negativo en el pánico. Asimismo, puede observarse en la obra de Arrabal una sacralización del sexo y las desviaciones (como la necrofilia en “La primera comunión”), magnificadas por el inconsciente, el terreno preferido por los artistas pánicos.

La ceremonia se nos revela como la forma o imagen adecuada para la manifestación de la visión pánica del mundo. De ella se debe partir para entender la ordenación dramática y conseguir así la anhelada unidad. Esto conferirá al espectáculo una composición ordenada rigurosa, que no dejará, sin embargo, de reflejar el caos y la confusión de la vida.

Cabe señalar que los elementos escénicos en el teatro pánico cumplen al mismo tiempo una función utilitaria, una misión estética y una trascendencia simbólica, lo que debía tenerse en cuenta en la propuesta y realización del proyecto.

Es importante saber que la fuente de la obra de Arrabal procede de la memoria –ya sea individual o colectiva– y de los sueños, más bien de las pesadillas. “La vida es memoria” habría dicho el dramaturgo en una ocasión.

Asimismo, es conveniente tener en cuenta que algunos referentes del pánico arrabaliano pasan por lo romántico, lo barroco y lo surrealista. Entre los modelos más próximos a su estética están El Bosco, Bruegel y Goya. Esto nos define el territorio de su marcada preferencia por lo desmedido y simbólico, por el realismo onírico y por el rechazo de los patrones fundados en el equilibrio, en el buen gusto y en la razón.

Dentro de las características del **pánico** de Arrabal, “La primera comunión” es una ceremonia con base sagrada cuyo acto de investidura ocupa una parte esencial. Se

observa un fuerte carácter psicodramático, donde nos encontramos con fijaciones e imágenes oníricas, incluso con acentuados comportamientos sádicos. En torno a este núcleo se agruparon las posibilidades de representación simbólica.

c) Propuesta comunicativa

Estamos ante una situación constituida por tensiones que intentan ser superadas y reunidas, siendo la meta alcanzar la unidad. La ordenación compositiva que Arrabal busca en su obra responde también al orden necesario que toda imagen con un registro simbólico debe tener.

De esta manera, se justifica la recurrencia al pensamiento simbólico, que será el eje en torno al cual girará este proyecto comunicativo. No se trata tanto de la presencia de los objetos, personajes y acciones inquietantes, sino más bien de la visión del mundo del dramaturgo capturada en su obra –lo que define su estilo– y cuya comprensión nos permitió representar este proyecto de un modo afín al pensamiento motor y así dejar que el espectador interactúe con la obra, no sólo a nivel consciente sino también al nivel de lo inconsciente.

Para el diseño de la escenografía busqué configurar un ambiente onírico nocturno con toques barrocos y surrealistas. El fondo tiene tonos que van del violeta y azul al negro. La presencia del violeta, como color predominante en todo el proyecto, se debe, por un lado, a que es el resultado de la fusión de dos colores, rojo y azul, que se afirman y pugnan entre sí por su carácter distinto; por otro lado, el violeta ofrece un secreto encubierto, lo que reforzaría el misterio de la obra teatral. Baso mis afirmaciones en los conceptos planteados en el libro “La psicología de los colores” de Max Lusher⁶.

Hay terminaciones agudas que acentúan las tensiones, así como varillas delgadas de metal que se entrecruzan y que proporcionarán además un sutil brillo ante

el predominio de lo oscuro. Hay una especie de red ondeante de metal como trasfondo que evoca a los ornamentos de los templos católicos y que busca remitir a una ceremonia religiosa, la primera comunión en este caso. Esta disposición conglomerada de elementos se debe a que el inconsciente es confluencia, lo que se intensifica con las luces que dan una sensación envolvente junto a los resplandores luminosos del metal.

La luna es amarilla, pálida y dramática, acentuando el carácter femenino del ambiente, que bien puede ser visto como una matriz por lo oscuro y confuso y coronada con una curva plateada en el escenario, lo que puede dar la sensación de un nicho.

La cruz de hierro será recargada al igual que el vestido de la niña. El ataúd será de color negro. Los candelabros se convertirán en unos brazos de cera que parecerán salir del piso, como un rasgo surrealista. El cuidado de la presentación de los objetos responde a que son parte



Fig. 337 Boceto para la escenografía de la obra "La primera comunión".

importante de la ceremonia, pues deben incitar a una contemplación artística, sensitiva o en todo caso racional, conservando siempre su carga simbólica.

Al igual que los objetos (cuchillo, candelabros, ataúd), el vestuario, el maquillaje y los atributos son importantes dentro de esta ceremonia ya que contribuyen a la transformación de los personajes. Intenté en esta parte del proyecto, resaltar los sentidos para enriquecer el carácter de los personajes.

La niña es el personaje principal de la obra. Ella es la comulgante a la que se le prepara para la ceremonia. Su vestido es blanco y largo, recargado debido a la importancia del personaje que puede ser vista como oficiante de la ceremonia.

El vestido está compuesto de capas superpuestas, encajes y mangas de tul largas y colgantes. Apelo a mis recuerdos de niña, cuando dibujaba vestidos de reinas y princesas. Este vestido tiene unos cordones que parten debajo del busto y que tienen que ver con las cadenas que oprimen el alma, un arquetipo referido a la liberación del alma de las cadenas de la existencia. Además está acompañado de un velo que remite a su vez a un vestido de novia, cuyo corte tipo imperio (justo debajo del busto) parece cubrir acaso un incipiente embarazo.

La abuela es la encargada de vestir y preparar a la comulgante y, de algún modo, personifica a las



Fig. 338 La niña



Fig. 339 La abuela

represiones, al superyo o las reglas morales que la sociedad impone, de las que hablamos en el punto anterior. Es por tal motivo, que su vestido es completamente negro, de grueso cinturón, con una sobrefalda de encaje negro (material que indicaría una conexión con la niña) y rematadas por varios cordones, que responden al sentido que tienen las cadenas, explicados anteriormente, como condicionantes, represores, cuyo efecto se multiplica al haber mayor cantidad, que caen sobre la falda y atraviesan el torso. A pesar que el cabello está recogido, lleva puesta una vincha, también negra.

El necrófilo, la muerta y los dos hombres, constituirían el grupo que funciona como una superposición del inconsciente sobre la conciencia, al que enfoqué desde un punto de vista más erótico.

Este necrófilo es presentado como una perversión. Para su caracterización, me pareció que debía tener una apariencia normal. Un BVD negro con unos pantalones oscuros rayados y zapatos negros. El cabello debía estar algo crecido. Pero debía llevar un detalle que revele su condición, por lo que coloqué una pequeña calavera debajo de la nuca (inspirado en los



Fig. 340 El necrófilo

“grillos” de la época medieval fantástica) la cual sólo sería visible al ponerse el necrófilo de perfil.

La muerta debía estar desnuda, pero creí conveniente atribuirle elementos que provienen de la simbología de El Bosco (uno de los principales modelos de Arrabal). Un pequeño cuerno invertido, símbolo del sexo femenino, colgado alrededor de la cintura y unos tatuajes en el tobillo y el brazo que describen otro tipo de cuernos. La razón de los tatuajes responde a que en el mundo egipcio estaban relacionados con el lado erótico, emocional y sensual de la vida.

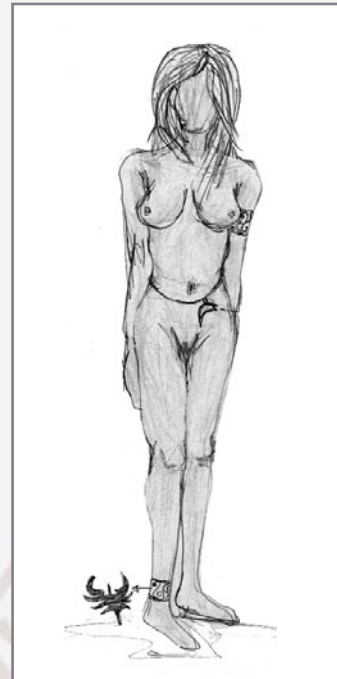


Fig. 341 La muerta

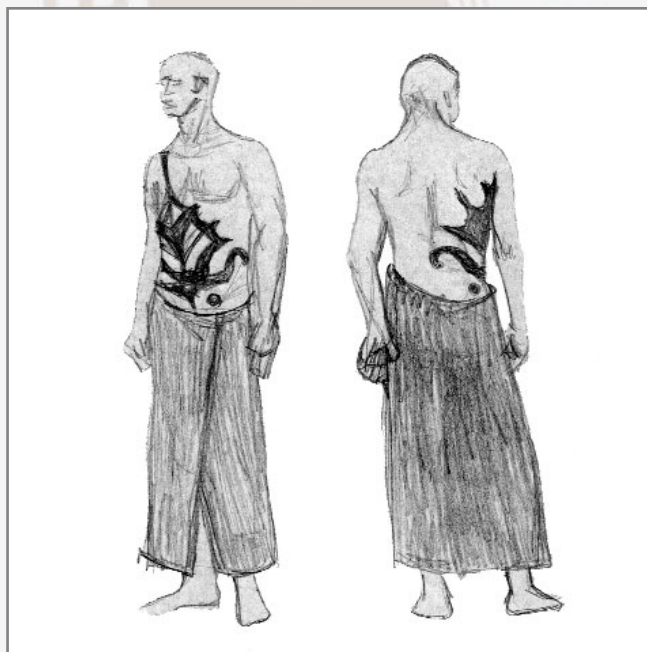


Fig. 342 Los hombres

Finalmente, los dos hombres deben estar con las cabezas rapadas y con unos faldones de tela negra. También llevarían un gran tatuaje en el torso, una gran flecha que simboliza en la obra de El Bosco, al igual que el cuchillo, el sexo masculino.

Una vez que tomé todas estas decisiones de concepto e hice la opción simbólica, llegó la hora de transmitir todo este contenido en piezas gráficas que servirán de presentación y difusión de la obra teatral. En primer lugar, está el **afiche promocional**. Dado el carácter de la obra, el tratamiento expresivo y simbólico me pareció adecuado y necesario. La imagen tenía que ser fuerte e impactante. Para esto, realice una ilustración en la cual se encuentra un vestido blanco largo y vaporoso, que nos remite a un vestido de Primera Comunión. Al descubrirse el vestido en la parte inferior se revela un cuerno invertido, que representaría al sexo femenino (dentro de la simbología de El Bosco) apuntado por un cuchillo, cuya connotación fálica es conocida y ampliamente aceptada. De éste cae sangre, traspasando incluso el área de la ilustración, muy cerca del título en el afiche. Busqué plasmar todo el dramatismo de la obra, así como su concepto de ceremonia. Berenguer había dicho que la ceremonia es una expresión por la cual nos comunicamos con un universo externo y superior para nuestra propia afirmación⁷. Para conseguirlo, procedemos a la investidura, apelando al contraste del fondo negro de matices violetas con el blanco del vestido.



Fig. 343 Afiche

No hay rostro, ni cuerpo, los objetos son los que dan indicio, los que mediante su contenido simbólico nos configuran una presencia humana, que bien puede ser el oficiante o el sacrificado de esta ceremonia.

Así, la imagen contrasta de manera provocadora con el título de la obra en rojo y el color negro como fondo del afiche. El formato vertical contribuye a dar la sensación de elevación, como si flotara en este escenario, que podría ser nuestro propio inconsciente, una confluencia oscura, densa, ambigua y por qué no, a veces sórdida. Ese es nuestro espacio, un sueño tal vez, no lo sabemos.

Tocaría ahora describir **el programa** de la obra. Pensé que podía probarse otro tipo de formato, menos usual. Así que llegué a un modelo de dos cuerpos que se abre de izquierda a derecha, desplegándose a su vez tres cuerpos, donde se hace una reseña de la obra y donde van los créditos correspondientes. Los fondos son los bosquejos realizados para la escenografía, de colores oscuros entre el violeta y el



Fig. 344 Programa.

negro. La carátula tiene una vista frontal de la escenografía acompañada de un cuchillo, que es el objeto más importante de la ceremonia.

Por último, para concluir con esta campaña, está **la banderola** para exteriores. El formato es vertical y me pareció conveniente colocar en primer lugar: Arrabal, el apellido del dramaturgo, con un reflejo del mismo, como representación de la dualidad, que genera tensión dramática. La imagen es una ilustración en grises, con la cruz y una textura que evoca a la decoración de los templos que mencionamos, que nos sitúan en el contexto. Otra vez el cuchillo sangrante, como oficiante de esta ceremonia.

Notamos la intención de revelar, en todas las piezas gráficas de esta campaña, el carácter ceremonial de la obra, incidiendo también en el tratamiento expresivo y sensible, que es posible a través de la ilustración.



Fig. 345 Estandarte.

3.1.2 EL PENSAMIENTO CREATIVO

El pensamiento creativo en el diseño gráfico se instala en una situación de comunicación a partir de cuya investigación el diseñador debe elaborar un concepto y acciones comunicativas, en una etapa previa al acto de la creación propiamente dicha. En el punto anterior hemos visto cómo funciona este proceso, cómo intervienen los parámetros de la situación comunicativa en la relación y combinación de los recursos simbólicos. Para adentrarnos ahora en las características del proceso, haciendo hincapié esta vez en el proceso creativo propiamente dicho, analizaremos los vínculos entre los componentes comunicativo y creativo del proceso de generación de la imagen gráfica. Para ello, enfocaremos una situación específica en la cual me he desempeñado profesionalmente: la ilustración de textos literarios para la Editorial Norma.

La Editorial Norma edita textos de clase para el colegio peruano. En este contexto, asumí la ilustración de textos literarios, de autores peruanos, latinoamericanos y extranjeros, para escolares adolescentes, del 4º Grado de Secundaria, a excepción de una ilustración que fue destinada al 5º de Secundaria.

En un conjunto de 53 ilustraciones realizadas para la mencionada editorial, cabe resaltar que la mayoría exploraron y plasmaron las posibilidades conceptuales del registro simbólico. Esta opción se inscribió en un marco de parámetros en el cual participaban por igual el texto a ilustrar, el público destinatario y la propia opción editorial.

En primer lugar, el texto por ilustrar era un texto literario, que –por sus mismas características de significación– necesita abrirse en varios niveles. El texto literario no sólo construye y hace funcionar discursos narrativos, poéticos o dramáticos, como representaciones del mundo, sino también entabla con sus lectores vínculos implicativos que deben alcanzar los niveles del autoconocimiento, el aprendizaje de valores y

la configuración de una visión del mundo. Su relación con el público no pretende limitarse a estimular y complacer el gusto o el placer estético sino que pretende alcanzar las esferas del conocimiento, de la actitud, de la identidad. Desde este punto de vista, se requiere de imágenes que no reduzcan las posibilidades de significación del texto sino que practiquen aperturas en los diferentes niveles de acción del texto literario. Por otro lado, se trata de imágenes que se dirigen a un público joven, implicado directamente en un proceso de aprendizaje, al cual hay que sensibilizar al texto, a la literatura y a la lectura en general. Por estas características, la imagen debe asumir roles previos de contextualización, interés, implicación, que estimulen el acercamiento al texto, sin dejar de mantener un vínculo real con el texto al que acompaña. Debe llamar la atención, suscitar la curiosidad, hacer pensar, provocar hipótesis que luego se responderán en el texto. Cabe recordar que en una interacción texto-imagen, la imagen llama primero la atención y su rol ha de ser aquél de una introducción estimulante a la lectura del texto. Finalmente, la editorial pidió, como bases para la realización de las ilustraciones, que éstas no tengan una presentación difícil o abstracta, tampoco demasiado libre o demasiado subordinada al texto. La ilustración con la cual la editorial esperaba contar era una ilustración que establezca un diálogo con el texto, que sea comprendida por los jóvenes lectores, que sugiera en vez de explicar, que introduzca en un universo en vez de descubrirlo.

La conceptualización de estos parámetros comunicativos adquiere una importancia aún mayor si se piensa que los textos literarios escogidos introducen, por lo general, a libros de espacios y tiempos diferentes al espacio/tiempo de sus jóvenes lectores, a visiones culturales y/o generacionales bastante diferentes. Por lo tanto, a menudo no gozan de una contextualización inmediatamente reconocible y que, por esta razón, no sólo deben cruzar distancias sino que también deben “enseñar” a los alumnos sobre “el

otro" y –de modo indirecto– sobre su propia existencia. Se trataría también de tomar en cuenta los problemas ya conocidos de los escolares peruanos: su desinterés por la lectura y su poco apego a la literatura.

A partir de todas estas características situacionales, la opción por el registro simbólico me pareció casi imperante. Su posibilidad de atraer e implicar, su juego entre lo conocido y lo desconocido, su riqueza interpretativa, sus rasgos universales unidos a las posibilidades de libertad expresiva me llevaron una y otra vez a la decisión de enfrentar esta tarea gráfica desde las posiciones de la representación simbólica.

Una vez tomada la decisión, opté por una estrategia creativa respaldada por la investigación y la conceptualización de la propuesta, desde la intersección de las características situacionales de la posible relación entre el texto y el público con las características y las figuras del lenguaje simbólico.

El proceso de creación se organizó de este modo en cuatro etapas: la investigación de las características del texto literario y su autor (para así comprenderlo mejor), rescatando la esencia de ambos para proyectarla hacia el público lector y contribuir así a una representación histórica literaria; la conceptualización de la propuesta con sus respectivas decisiones de interpretación visual del texto, proyectada hacia el lector, tomando en cuenta sus características; la investigación de las fuentes simbólicas; la propuesta gráfica, realizada con libertad expresiva, sensibilizando al público a contenidos y expresiones como fundamentos en el registro simbólico investigado.

Estos principios operativos actuaron siempre en función de cada caso específico, en cada una de mis propuestas. A continuación, se presentará una muestra comentada, en tanto que proceso creativo, seguida por ejemplos de otras ilustraciones de textos artísticos realizadas para la Editorial Norma.

ILUSTRACIÓN DEL POEMA "CORRESPONDENCIAS" DE CHARLES BAUDELAIRE

a) Situación comunicativa

El texto que ilustré es el poema titulado "Correspondencias" del francés Charles Baudelaire que fue incluido en el libro de Comunicaciones "Nexus 5" dirigido a alumnos del 5º Grado de Secundaria. El texto es el siguiente:

Correspondencias

Naturaleza es templo donde vivos pilares
Dejan salir a veces alguna palabra oscura;
Entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
Que lo contemplan con miradas familiares.

Como ecos prolongados, desde lejos fundidos
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y cual la claridad,
Se responden perfumes, colores, sonidos.

Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,
Verdes como praderas, dulces como el oboe,
Y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,
De una expansión de cosas infinitas henchidos,
Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
Que cantan los transportes del alma y los sentidos.
(Traducción: Nydia Lamarque)

El texto y la ilustración tenían que ingresar en el tratamiento del tema del Simbolismo, estética que apareció en el último tercio del siglo XIX. Esta corriente surgió como una reacción contra el Realismo y el Positivismo y se propuso encarar la realidad a través de los símbolos, valorando su carácter sugerente y misterioso. El propósito de la ilustración es interactuar con el texto simbólico escogido y ayudar a la mejor comprensión del planteamiento simbólico.

“Correspondencias” es un poema corto pero complejo, que presenta oposiciones que a la vez constituyen unidades, donde la naturaleza es una fuente rica de sensaciones y percepciones.

b) Conceptualización

Frente a esta situación, era preciso llegar a una imagen simbólica que represente toda esa carga de sentidos y plasme el misterio y la fuerza del poema. Para esto, fue necesario indagar en el concepto de Simbolismo y en la posición que Baudelaire asume con respecto a ello. Los resultados de la investigación pusieron de relieve la visión relativamente “oscura” y dramática con la cual Baudelaire ingresa en el simbolismo. Su pensamiento y visión se particularizan en una travesía hacia lo desconocido, como reacción ante los temas de la nada, de la muerte, del tedio, presentes en los inicios de su obra. Baudelaire es extremadamente sensible a la crisis de valores de su tiempo y a la aguda presencia de las oposiciones y su primera reacción es huir, renunciar al mundo. Pero la segunda reacción, con la cual su poética adquiere un giro netamente moderno, es lanzarse en la aventura de recuperar la unidad pendiente, a través de la búsqueda de lo nuevo, lo desconocido, lo ignoto. Es así como nace su poética simbolista, basada en las correspondencias y el lenguaje mágico de la poesía.

Ampliando la investigación sobre la acción simbólica del lenguaje y, por consiguiente, del imaginario, me centré en la distinción entre el “*simbolismo que sabe*” y el “*simbolismo que busca*” planteada por Ananda K. Coomaraswamy, distinción ya mencionada en el primer capítulo de la presente investigación.

En el “*simbolismo que sabe*” consideramos la tradición simbólica que ha estado presente en la cultura universal desde tiempos inmemoriales: conforme a esta tradición la existencia de la tensión de contrarios se define como constante ilustrada o ejemplificada en

innumerables casos concretos. La tensión de contrarios impone su carácter de dualidad que contrapone los elementos, haciendo que el ser humano asuma su existencia en medio de una problemática existencial tensiva, generadora de angustias.

En el "*simbolismo que busca*", consideramos la búsqueda personal, fuente de diferencias, donde la visión y las imágenes afloran de la propia individualidad de uno y permiten plantear soluciones personales: la tensión de los contrarios puede ser superada en este caso –eventualmente– por la integración de los mismos en una unidad que, a su vez, sea parte de la integración de los elementos del mundo.

El camino de las correspondencias traza un mapa particular de la reunificación de la existencia y por lo tanto, de superación de las oposiciones tensivas. Los simbolistas emprendieron este nuevo modo de "restaurar" el mundo; Baudelaire lo hizo focalizando la dinámica de las correspondencias. Se definió de este modo, a partir del poema y de la visión simbólica del siglo XIX, un espacio interpretativo, donde se impone la voluntad de superar las oposiciones y las tensiones de la realidad, a través de la revelación de las correspondencias. Este espacio interpretativo, nutrido del componente del "*simbolismo que busca*", crece desde el núcleo representado por el poema para abarcar un momento cultural histórico y llegar hasta nuestros días como una tendencia restauradora de la unidad. Por otro lado, como se construye sobre la percepción aguda de la dualidad y las tensiones que ésta desata en las vivencias del mundo, consideré importante no anular este componente, presente en la visión del mundo en la época de Baudelaire, que –además– permanece en la cultura, incluyendo la cultura actual.

Por estas razones, decidí captar los dos momentos, la tensión de las oposiciones y la solución integradora, entrando con ello en un pensamiento universal, a la vez que ilustraría un pensamiento de época y sus conexiones con el pensamiento actual. De este modo, pensé valorar la relevancia histórica del Simbolismo pero también la

existencia de una visión simbólica que está siempre presente en la cultura, de una manera u otra, en la cual individuos de diferentes tiempos y espacios están interesados en implicarse.

Se definió entonces como clave de la estrategia comunicativa el situarse en un pensamiento simbólico, tensional, capaz de articularse con las vivencias actuales para representar los significados del poema como opción de reintegración de la unidad. La capacidad de diálogo queda fundamentada según una reacción de causa-efecto o problema-repuesta, relacionando la búsqueda personal de Baudelaire con otros momentos históricos y culturales.

Tener presente la personalidad del autor, como por ejemplo, su pasión por la obra de Edgar Allan Poe, ayudó también a encaminar el desarrollo de la imagen hacia los límites de la realidad cotidiana con lo extraordinario y lo misterioso.

c) Propuesta creativa

Después de haber configurado el territorio del pensamiento simbólico de Baudelaire, abierto hacia una comunicación que trascienda su momento cultural y después de haber analizado sus imágenes verbales y mentales, tomé entonces las decisiones, en términos de estrategia creativa, para ingresar en un mundo simbólico universal, desde la solución particular de Baudelaire de re-articulación y restauración de la unidad.

Opté por la presencia de la dualidad como una representación de opuestos pero que a la vez guardan correspondencias, por la cual pueden incluso llegar a ser complementarios, poniendo de manifiesto la tendencia de búsqueda de la unidad.

Finalmente, me interesé por el círculo partido, la figura idónea para expresar esta idea, ya que es movimiento, vida, ciclo que se renueva, a la vez que asume las oposiciones para integrarlos en un orden y dinámica. Esto me llevó a una representación



Correspondencias

*Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces alguna palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
que lo contemplan con miradas familiares.*

*Como ecos prolongados, desde lejos fundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden perfumes, colores, sonidos.*

*Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,
de una expansión de cosas infinitas henchidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.*

Fig. 346 Ilustración para el poema "Correspondencias" de Charles Baudelaire.

visual en la que se definieron dos espacios, lo de arriba y lo de abajo, con toda su carga de significados. De este modo, se definió la estructura compositiva en la cual intervienen, con las verticalidades de sus figuras, dos elementos: árboles y ser humano. El protagonista es un ser humano ubicado en la naturaleza, inmerso en el sistema de dualidades. Al estar en el mundo de arriba, camina entre árboles en medio de una noche llena de luz de luna. Al estar en el mundo de abajo, como sombra, le corresponde otro ambiente, subterráneo y oscuro. La luna está presente también pero casi no ilumina, las raíces de los árboles parecen, a su vez, frondosas copas y son luminosas. El hombre, reflejo del anterior, avanza en sentido contrario.

En ambos casos, es un recorrido hacia lo desconocido y lo profundo, como caras desdobladas de una misma realidad, o tal vez son dos realidades que forman parte de una mayor, donde una es la prolongación de la otra. Los elementos que ingresan en la composición introducen la tensión de las direcciones opuestas, rompiendo el aparente desdoblamiento tipo “espejo”. Por otra parte, incorporan los condensadores de significados de cielo/tierra, arriba/abajo; de árbol, luna, doble (ver Capítulo II). La composición resalta el funcionamiento de los elementos simbólicos y les asigna la especificidad expresiva, que asume los valores de la línea, la luz y color, de la forma y del tratamiento del espacio.

De este modo, los recursos simbólicos de la constitución de la imagen recuperan significaciones que participan en el poema pero sin limitarse a una alegoría sino actualizando el pensamiento simbolista desde el poema hacia el público.

A continuación, presentaremos a manera de ejemplificación del proceso y de los recorridos creativos realizados en base a la misma concepción estratégica, a algunas de las ilustraciones de textos literarios realizados para la Editorial Norma.



Fig. 347



Fig. 348



Fig. 349

**ILUSTRACIONES DE
TEXTOS LITERARIOS DEL
LIBRO ESCOLAR NEXOS 4**

Fig. 347 Poema "Nocturno".
Octavio Paz.

Fig. 348 Poema "Ternura".
Gabriela Mistral.

Fig. 349 Novela "*Ushanam
Jampi*". Enrique López Albújar.



Fig. 350

**ILUSTRACIONES DE TEXTOS LITERARIOS
DEL LIBRO ESCOLAR NEXOS 4**

Fig. 350 Collage: "El Barroco Latinoamericano".

Fig. 351 Obra teatral "La cantante calva". Eugene Ionesco.

Fig. 352 Poema "Ciudad dormida". Abraham Valdelomar.

Fig. 353 Poema "Invierno y fuga". Blanca Varela.



Fig. 351

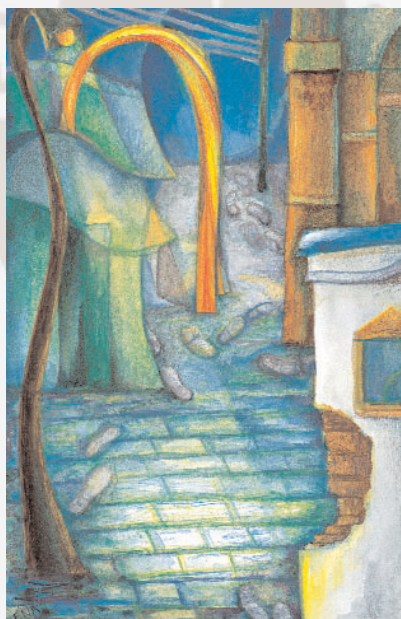


Fig. 352



Fig. 353



Fig. 354



Fig. 355

ILUSTRACIONES PARA TEXTOS LITERARIOS DEL LIBRO ESCOLAR NEXOS 4

Fig. 354 "El mito de Ixquic". Popol Vuh.

Fig. 355 Poema "Todo mi afecto puse en una ingrata". Mariano Melgar.

Fig. 356 Novela "Cien años de soledad". Gabriel García Márquez.



Fig. 356

3.2 MEMORIA COLECTIVA Y MEMORIA INDIVIDUAL EN LA ELABORACIÓN DE LA IMAGEN GRÁFICA

En el punto anterior hemos podido enfocar la problemática del proceso de creación gráfica y de sus etapas: la evaluación de los parámetros situacionales, la conceptualización de la voluntad comunicativa, el proyecto comunicativo y el proyecto expresivo.

Se definió el lugar de la investigación y la razón de ser de las opciones simbólicas. Nos interesa a continuación profundizar en la fundamentación misma del proceso, la relación que se establece entre el imaginario individual y el imaginario colectivo o, dicho de otro modo, entre la memoria individual y la memoria colectiva. Se trata de poner de manifiesto el porqué del funcionamiento del proyecto creativo. Para ello, enfocaremos tres puntos de vista que exploran esta relación, cada uno a su modo.

En primer lugar, planteamos el vínculo entre lo “ya hecho” y “lo que está por hacer”, desde las posiciones del acto creativo. El creador gráfico está por emprender el acto de expresar su visión, para instalarla en el mundo, con fines comunicativos. Esta instalación se hace tomando en cuenta el destinatario, sus posibilidades de comprensión e interpretación. La investigación debe proponerse construir la figura del destinatario y dirigir hacia esta construcción su propuesta comunicativa expresiva.

En segundo lugar, observaremos cómo crece en el marco de esta relación dialógica la propuesta de contenido y sus claves semánticas que aseguran no sólo la comprensión de la imagen sino también los efectos de sentido con los cuales deseamos que actúe. En tercer lugar, nos centraremos en resaltar las ventajas del semantismo simbólico con vínculo fundador entre el contenido y la forma de la imagen.

Para cada uno de los puntos de vista planteados, se ilustrará con un caso específico de trabajo gráfico personal, el cual será abordado con este fin y con esta especificidad.

3.2.1 ENTRE LA INVESTIGACIÓN Y LA EXPRESIÓN

La imagen es destinada a su circulación. En el acto de comunicación debe encontrar a su interlocutor, establecer con él una relación a través de la cual se transportan contenidos, mensajes, efectos de sentido. Es importante investigar los fundamentos de esta relación para luego investigar en los campos semánticos propios del trabajo realizado. La figura del destinatario conduce la selección de elementos a partir de la información recabada, así como su uso interpretativo y/o expresivo. La expresión tiene un propósito comunicativo y una identidad expresiva pero tiene también una identidad dialógica, una capacidad de buscar a su interlocutor y entablar vínculos con él. Esta razón de ser de la expresión encamina tanto el proceso de investigación como el procesamiento de sus datos y, por ende, la opción por uno y otro elemento. Ilustraremos estos alcances con la realización de un trabajo específico, "Las brujas de Macbeth".

Las brujas de Macbeth

Figures Future, con sede en Francia, es un concurso para jóvenes ilustradores de todos los países, cuyo propósito es que los jóvenes intenten una exploración personal y original de sus universos, expresando su imaginario de una forma singular, a partir de textos literarios.

En el año 2000, el tema era "Las Brujas", dándose a escoger entre cinco títulos: *Medea* de Oviedo, *Meroé* de Apuleo, *Macbeth* de Shakespeare, *Carmen* de Merimeé y *Tituba* de Maryse Condé. Las bases del concurso estipulaban que debía presentarse una ilustración de doble página y una carátula.

Escogí *Macbeth*, porque consideré una buena oportunidad para acercarme la obra de Shakespeare, de quien confieso no había leído mucho. *Macbeth* es una tragedia que

desarrolla el tema de la ambición. Se trata de un noble a quien se le presentan tres brujas, las cuales hacen una serie de predicciones que van cumpliéndose, obteniendo éste todo el poder que le fue anunciado, pero conduciéndole, al mismo tiempo, a su perdición y caída.

Uno de los temas principales en la obra, es la “inversión de valores”, reflejada en los términos contradictorios que el texto plantea (“Lo bello es feo y feo lo que es bello”), que apunta al caos y la confusión, como clave de esta tragedia.

Luego de la lectura, planifiqué mi investigación, la cual iría de lo general a lo particular para llegar así a las claves que me transmitan la esencia de la relación entre Macbeth y las brujas, y centrar en éstas mi trabajo gráfico, en términos de contundencia y expresividad.

La existencia de las brujas es referida por casi todas las culturas. La bruja o el brujo son los practicantes de la brujería, práctica surgida de una antigua religión oculta precristiana en Europa que, en el ámbito anglosajón, recibía el nombre de Wicca, “el oficio de los sabios”. La brujería es conocida también como “vieja religión”.

Se dice que las palabras eran básicas para el oficio brujeril no sólo por su significado, sino por su sonido y vibración. Esto se aplica a las intervenciones breves pero significativas de las brujas en Macbeth.

Es así como encontré en la tercera escena del primer acto, la frase “hermanas hechiceras” pronunciada por las brujas, cuyo original es “Weird Sisters”. La palabra *weird* proviene del inglés antiguo *wyrd* que junto al medieval *werd*, significa “destino”. Esto hace una clara alusión a las Weird Sisters o diosas que rigen el destino, posible fuente de la que se valió Shakespeare, según algunos estudiosos, para la concepción de las brujas de Macbeth. Tal hecho, me pareció resaltante y decidí profundizar en ese aspecto.

Centré mi investigación en estas diosas del destino y encontré a las Nornas de la mitología nórdica, escandinava-germánica y a las Parcas griegas (hilanderas del destino). Cabe aclarar que éstas últimas son equivalentes un tanto lejanos, debido a ciertas diferencias en los conceptos del destino que manejaban dichos espacios culturales.

Para los griegos, todo estaba predestinado, ordenado y establecido. El destino o Moira de cada ser estaba a cargo de estas hilanderas y cada una cumplía una función: hilar (nacimiento), medir (vida) y cortar (muerte).

Wyrd, un concepto nórdico y anglosajón, significa destino, pero en un sentido más dinámico y activo, que contiene las influencias (que no vemos) detrás de los acontecimientos. Se trata de un caótico entretejido de elecciones y consecuencias, algunas veces con giros muy extraños, por lo cual es llamado “misterioso, sobrenatural”; éste es el significado actual de la palabra *weird*. *Wyrd* implica la advertencia de que el futuro destino depende de las acciones del pasado: “todo-está destinado a ser” pero sólo debido a las acciones del pasado. Uno no puede cambiar el pasado, pero el presente es dinámico y las acciones pueden cambiar la forma en que el futuro vendrá. Y esto se aprecia en la tragedia de Macbeth, donde todas las predicciones se cumplen, porque Macbeth tomó una determinada decisión que las hizo posibles.

Este último concepto me pareció muy interesante y con mayores posibilidades de generar sentidos que enriquecerían la ilustración. Las Nornas son tres seres que dan forma al destino de los hombres y de los dioses, aunque ellas no sean las creadoras. En la actualidad, han sido consideradas frecuentemente como una diosa triple del destino. Sin embargo, debido al concepto original de *wyrd* y a los registros escritos, las Nornas no son diosas en sí. Por ejemplo, en la **Edda** en prosa, conjunto de relatos que constituyen una de las fuentes más fidedignas de la mitología nórdica, se cita una serie de figuras mitológicas femeninas como diosas y se refiere a las Nornas simplemente como

doncellas. Las más importantes son: Urd, Verdandi y Skuld, identificadas en épocas recientes como *la deidad triple*. Las Nornas menores estaban encargadas también de determinar la vida de los hombres y algunas veces con propósitos funestos. No tenían un parentesco divino como las tres Nornas mayores, por lo que se les pueden ver en el folklore tardío como hadas, hadas madrinas o brujas.

Las tres Nornas principales vivían cerca de la fuente de Urd, la cual estaba bajo su cuidado, debajo de una de las raíces del fresno Yggdrasil (el Árbol del Mundo), situado en los cielos. Era un sitio sagrado ya que allí se reunían los dioses. Las Nornas usaban el agua y la arcilla de la fuente para nutrir a Yggdrasil y protegerlo del daño. Asimismo, ellas fijaban las reglas que determinaban y daban forma a la vida de los humanos, lo cual se explica mediante el significado que tenían los nombres de las Nornas.

Normalmente Urd, Verdandi y Skuld han sido traducidos como el Pasado, el Presente y el Futuro respectivamente. En la actualidad, sin embargo, muchos mitólogos creen que Urd significa “destino” (Fate) y que se refiere a aquellas acciones que ya han tenido lugar; que Verdandi significa “llegar a ser” (Becoming) es decir, aquellas acciones en el proceso de darse; y que Skuld significa “necesidad” (Necesity) y se refiere a aquellas acciones necesarias que conducen todo el proceso. Cabe mencionar un texto en inglés, encontrado en internet, que profundiza en los significados de las Nornas:

“Urd, or Wyrð, actually means “that-which-has-become” or the past. The reason that the northern word for fate is the same as the word for the past shows that our ancestors understood the power of the past to shape our fate. Verdandi means “that-which-is-becoming” or the present. This very dynamic definition of what constitutes the present helps to clearly show that life was not seen as static but as a continuing process of change or formation into the past. The final Norn, Skuld, means “that-which-should-become” or the future. There is not the definite and firm cast to a person’s future that the modern term destiny can imply –the root of ‘destiny’ is a French word meaning ‘settled’.”⁸

Según el párrafo anterior, Urd es en “lo que se ha convertido” (pasado) y es a la vez el término escandinavo para *Wyrd*, que asume el poder del pasado para formar el destino. Verdandi es en “lo que se está convirtiendo” (presente), una dinámica definición del presente, la cual muestra que la vida no es estática, sino un proceso continuo de cambio o formación dentro del pasado. Finalmente, Skuld es en “lo que debería convertirse” (futuro). No es definitivo el futuro de una persona como implica el moderno sentido del término *destino* (destiny) cuya raíz francesa significa resuelto.

La imagen más importante del término *wyrd* es aquella que lo concibe como una red y a la Nornas como sus tejedoras. Ellas pueden escoger los “hilos” y tejer un diseño o patrón de vida, y pueden agregar nuevos hilos también (constituidos por los factores y situaciones que se presentan durante la vida). Al igual que el hilo, como parte del patrón en una prenda, el futuro no sólo es afectado por la manera de ir en la vida y por lo que se ha escogido, sino que es afectado también por las acciones de los otros que están cerca de uno y por la acción que algunos llaman “actos de Dios” o milagros. El material del que las Nornas se valen para tejer el destino (*Wyrd*) está conformado por la herencia genética, la influencia de la cambiante naturaleza (tormentas, inundaciones, erupciones volcánicas), la acción de personas cercanas (familiares, compañeros de trabajo, vecinos) así como por las propias acciones. Por tanto, las Nornas no crean las condiciones, sólo las emplean, lo que refuerza la idea de que no son diosas.

“Dr. Brian Bates, who has researched extensively into European shamanism, has described the web of Wyrd as underlying all existence and its’ threads as providing the path for the shamanic practises. He compares it to a web of fibres flowing through everybody and everything. An Anglo-Saxon manuscript describes how a shaman travels to the other world guided by a spider spirit helper.

The Norns may initially have selected the “threads” and may be weaving the pattern, even picking which new “threads” should join in but the “design” (or pattern of a life/lives) is in fact made by the interplay of a number of factors. As in a cloth,

where different threads are intermingled and pulling just one single one out will warp the entire pattern or section of the cloth, your future is not only affected by the way you are going and what you choose to do. It is also affected by the actions of others close to you and by the action of what insurance companies call an "Act of God".

The material the Norns use to weave your Wyrd comes from genetic inheritance, the influence of your changing natural environments (storms, floods, volcanic eruptions), actions of various people close (family, work, neighbours, etc.) as well as your own actions. They do not create the conditions –they use them."⁹

Esta breve inmersión en la mitología nórdica, en la cual –al parecer– Shakespeare se basó para crear a sus brujas, me permitió comprender mejor el pensamiento del autor y lo que en realidad se apuntaba con esta obra, pues al contener reminiscencias mitológicas universales, se trata de configurar una visión del mundo. Recordemos que Shakespeare creó personajes arquetipos con valor universal, para lo cual considero que es necesario recrear en la ilustración los pensamientos de la memoria colectiva.

Los mitos, como señaláramos en el primer capítulo, mantienen su vigencia debido a que significan contando situaciones básicas y humanas comunes a todas las culturas, representadas en imágenes que alientan la percepción del entorno y el entendimiento de las relaciones humanas. Esto se ejemplifica con la idea de las hilanderas del destino, un tema con variantes en diferentes ámbitos geográficos. Al respecto, vale resaltar que en una escena de la tercera parte de la tragedia, se produce un encuentro de las brujas con Hécate, presentada como maestra de las otras. En realidad, Hécate es considerada un símbolo de la madre terrible y aparece como deidad tutelar de Medea o como lamia devoradora de hombres. También es vista como una personificación de la luna o del principio femenino en su aspecto maléfico, que envía la locura, las obsesiones y el lunatismo.

De este modo, además de apelar a mis imágenes personales sobre la idea de una bruja y su contexto, me pareció conveniente recurrir principalmente a la mitología y

sus elementos simbólicos, como una opción que enriquecería tanto el contenido como la forma, brindando posibilidades de identificación, comprensión y emoción del espectador, a nivel inconsciente.

En Macbeth, podemos apreciar un juego contradictorio de palabras y hechos, que Shakespeare empleó para configurar el ambiente de sus brujas. Frases como “Lo bello es feo y feo lo que es bello” (Fair is foul, and foul is fair) dicho por las brujas o las frases que Macbeth exclama cuando trata con ellas “Un día tan hermoso y cruel” (So foul and fair a day), “...no sea mala, puede que no sea buena” (Cannot be ill, cannot be good), nos remiten a un diseño del mundo como un sistema de dualidades y de oposiciones.

Procedí entonces a plantear una ilustración de doble página, donde las brujas son una actualización –realizada por Shakespeare en su época– que responde a este aspecto mitológico de la tríada femenina (vinculada con el ciclo de la vida humana) por un lado, divino y por otro, negativo, que ha derivado en lo diabólico y que se puede apreciar tanto en la literatura como en la pintura.

Para plasmar este concepto, opté por recurrir a la técnica mixta, como el dibujo y la aguatinta, así como a algunas zonas de collage con algunos tipos de papel, creando texturas. De este modo, la superposición de elementos reflejaría ese caótico entretreído que es *wyrd*, del cual las brujas participan con sus intrigas y maleficios.

Las tres hermanas brujas a contraluz, situadas en la parte central del formato, se encuentran conjurando e invocando, a través de una especie de danza, alrededor de un gran caldero casi circular, cuya forma remite a la concepción germánica del mundo como una circunferencia. En él se ven reflejados sus rostros extraños y misteriosos, que no son definidos a simple vista, sino a través de esta ámbito circular, donde se prepara el brebaje que bien podría ser, dado el movimiento en espiral, el espejo de la

vida misma, la vida de todos los seres humanos, punto de confluencia del pasado, el presente y el futuro. De este modo, los hechos que pasaron, lo que sucede ahora y lo que está por venir, todo es conocido por estas brujas, cuya intervención e influencia es significativa, pero no decisiva, pues eso depende de uno mismo.

Debido a su principio femenino, este trío está en relación con la luna y sus fases (ver Capítulo II). La noche y sus connotaciones conforman el momento perfecto para su desenvolvimiento, así como el bosque es el lugar ideal, que adquiere un carácter sagrado, como en el caso germánico, donde se producirá la conexión con el universo y sus diversos planos. La escena es alumbrada por una blanca luz de luna, que contribuye a resaltar las facciones de las brujas en el caldero.

La expresividad de la ilustración es procurada por el trazo fuerte del dibujo y por los colores que evocan la naturaleza. Los colores cálidos como amarillos, marrones y naranjas crean un ambiente vivaz, impulsivo y que permiten concentrar la atención en el caldero. Hay matices violetas que confieren el misterio y ambigüedad, configurando así un escenario oscuro –aunque no total– y dramático.

Para finalizar citaré un extracto de Macbeth, referente a un conjuro de las brujas alrededor del caldero:

“Rodad, rodad, en torno a este caldero;
arrojemos en él envenenadas vísceras.
Sapo que bajo piedra fría
treinta y un días con sus noches
su veneno destila medio en sueños,
hierva primero en la tina encantada....”



*"Rodad, rodad, en torno a este caldero;
arrojemos en él envenenadas vísceras.
Sapo que bajo piedra fría
treinta y un días con sus noches
su veneno destila medio en sueños,
hierve primero en la tina encantada...."*

Fig. 357 Ilustración
"Las brujas de Macbeth".

3.2.2 LAS CLAVES SEMÁNTICAS Y SUS FUNCIONES DIALÓGICAS

Los contenidos de las imágenes se inscriben en la relación dialógica antes explorada, junto con sus efectos de sentido, particularizándola y cargándola de los indicios del funcionamiento comunicativo. La expresión se semantiza y se convierte en un condensador de sentidos.

Para observar este fenómeno y el lugar de lo simbólico en su dinámica, enfocaremos el caso de las variaciones semánticas, a partir de un mismo texto. Planteamos al respecto cinco relaciones diferentes entre el texto y el lector, a través de diferentes rasgos comunicativos dialógicos. En la práctica, se trata de cinco carátulas para un mismo texto literario: cada una propone una codificación semántica diferente para un mismo contenido, enfocando la relación dialógica desde un mismo texto hacia diferentes destinatarios, con diferentes visiones del mundo.

Una atención especial otorgaremos a la codificación simbólica, para observar sus rasgos diferenciadores con respecto a las demás lecturas semánticas interpretativas del mismo contenido. Es así como enfocamos la especificidad de los efectos de sentido, a partir de las claves semánticas plasmadas en cada carátula.

“Aura” de Carlos Fuentes

“El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...”

Jules Michelet

Este es el epígrafe de la novela “Aura” del mexicano Carlos Fuentes, escrita en 1962. Se trata de una narración corta, pero llena de misterio que transita entre lo

sobrenatural, el sueño y el conjuro, cargada de erotismo y magia, donde se traspasan los límites del tiempo, para volver a nuestra perdida condición inmortal y poseer la juventud eterna, deseos que han estado siempre presentes en la humanidad.

Felipe Montero es un joven historiador que encuentra un trabajo en la casa de una anciana enferma, llamada Consuelo, para terminar de escribir las memorias de su esposo, el General Llorente, ya fallecido. Para esto, la anciana requiere que Felipe viva allí. La anciana vive con un coneja llamada Saga y su sobrina, una hermosa joven de impresionantes ojos verdes, de quien Felipe queda enamorado y por quien decide quedarse a vivir en la oscura casa. El comportamiento de Aura resulta extraño en presencia de la anciana, pues resulta ser algo mecánica. En los tres días del relato, suceden una serie de cosas desconcertantes y que llaman la atención de Felipe. Aún así, se llegan a producir dos encuentros amorosos entre él y Aura. La anciana buscaba renacer en Aura y para esto debía contar con Felipe también. Él participa sin saberlo, pero se entera al final cuando él se da cuenta que ha adoptado las facciones del General Llorente y Aura se ha ido o, más bien, se ha convertido en Consuelo.

Se puede observar que lo que “es” resulta de una condición opuesta y dramática: la belleza surge del horror, la juventud de la decrepitud, la vida de la muerte, que se conjuran a través de un rito mágico que conjuga el pasado con el presente, consumados en el acto sexual. La anciana Consuelo resulta ser una hechicera que busca renacer, ser joven otra vez, y recuperar así el amor ofrecido por su esposo, mediante un desdoblamiento de su ser. El estudioso d’Ors afirmó al respecto: “Lo que no logró ‘el ser dos en una sola carne’ (amor), lo alcanzará el ‘ser dos en una solo espíritu’ (individual)”.

La figura de la bruja se configura y se consolida debido a los detalles que en el relato se mencionan. Uno de los que llama la atención es la narración en segunda persona

dirigida a Felipe Montero, como si fueran órdenes que dirigen sus acciones a lo largo de la obra. Esto puede interpretarse como si el relato fuese un verdadero conjuro o un producto de la imaginación de Consuelo.

Cabe mencionar que hay teorías en las que *Aura* es una búsqueda de la identidad mediante la reinvención de la historia –así como otras novelas de su época–, que desarrolla una idea del relato literario como recreador de la memoria histórica, para suscitar una reflexión y una revaloración de lo auténtico, del verdadero rostro de México, enmascarado por discursos superficiales que no aceptan la realidad de un origen mexicano violento y que es un ser mestizo, tal como lo afirma Octavio Paz.

Además del personaje de la bruja, la novela está poblada de variadas connotaciones simbólicas que nos permiten formular varias interpretaciones y proyectarnos en diferentes propuestas de carátula, con el apoyo estético de cinco distintas estéticas: expresionismo, surrealismo, simbolismo, conceptualismo y minimalismo.

a) La interpretación expresionista

Aura tiene momentos intensos, descarnados, cargados de emociones y fuertes sentimientos como el amor y el erotismo. Para transmitirlos, creí conveniente recurrir al expresionismo para conmover al espectador y conseguir así una “recreación” del mundo, a través del dramatismo, del dolor, la angustia y la inconformidad con la realidad.

El expresionismo es capaz de expresar una problemática social, así como la necesidad de espiritualidad y el rechazo de la superficialidad, llegando incluso a la búsqueda de lo lírico en lo profundo de la condición humana. Como corriente estética se inició a fines del siglo XIX en Alemania y ocupó un lugar preponderante en la cultura de los pueblos germánicos, eslavos y nórdicos. Los principales precursores de este movimiento fueron Van Gogh y Munch.

AURA

Carlos Fuentes



Fig. 358
Interpretación
expresionista.

Tomando en cuenta estas coordenadas, la semántica y la estética, procedí a realizar la ilustración correspondiente. La escena escogida es el encuentro sexual de la pareja (Aura y Felipe). Los trazos expresivos, las formas orgánicas –como manifestación de la vida– y las formas retorcidas de los personajes –que remiten a los grabados del expresionismo alemán– reflejan una situación dramática, sensual y extraña. Se trata de un encuentro apasionado, por las sábanas revueltas y que no sólo es

un acto sexual, sino que representa un rito, un rito mágico, donde la mujer como hechicera busca renacer a través de la magia.

Esta anciana anhela prolongar su vida y sobretodo conservar su juventud. El hombre es parte del rito, del hechizo y no sospecha siquiera en lo que está participando.

La composición en diagonal revela la tensión de la dinámica de la transformación. La mujer presenta rasgos contradictorios: cuerpo joven, rostro envejecido, cabellos oscuros, dolor y pasión. Ella está situada a la izquierda justo debajo de un crucifijo negro, con los brazos abiertos. El personaje masculino, situado a la derecha, se dirige hacia ella y representa la juventud completa, la acción que va en busca del pasado, de lo sensible. De este modo, la mujer se convierte en oficiante y en altar, donde el hombre sería el sacrificado.

En cuanto al color, la oscuridad del ambiente refuerza el misterio y dramatismo de la imagen. Además del negro, están el blanco, el rojo y el oro (como título de la novela). La presencia de estos colores nos remite al proceso simbólico de la alquimia en busca del oro –como iluminación y salvación– donde el negro representa la culpa, el origen y las fuerzas latentes; el blanco es el mercurio, resultado de una primera transformación y el rojo es el azufre o la pasión.

b) La interpretación surrealista

En otra interpretación de la novela, se pretende construir la imagen de la carátula a partir de sus rasgos surrealistas. El surrealismo valora el automatismo psíquico puro, que intenta expresar –tanto verbalmente como en cualquier otro modo– el funcionamiento real del pensamiento. Se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación, descuidadas por la razón.

En la base del surrealismo está el afán de integración del ser. Se trata de una búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia y para lograrlo,

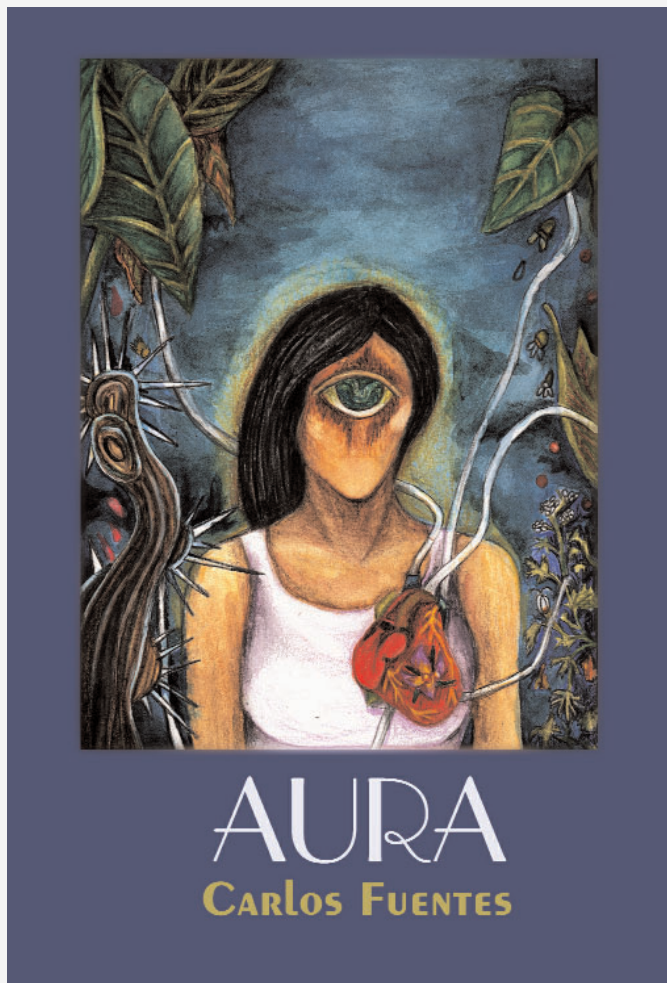


Fig. 359
Interpretación
surrealista.

cualquier método es aceptado: la hipnosis, las drogas, el sueño, el ensueño, la enfermedad, la locura etc. En este sentido habrá que interpretar las referencias surrealistas a la idea y a la imagen ideal reflejada.

De alguna manera el surrealismo es la paradoja sin razón. Todas las producciones surrealistas tienen un eje común, integrado por la fantasía, la búsqueda de lo no-natural, la mistificación, el propósito de alcanzar una belleza.

La pintura surrealista recuperó y dio importancia al mundo del "objeto" con toda su simbología; el objeto había perdido interés para los *fauvistas*, fue transformado al punto de ser irreconocible en los cubistas y olvidado para siempre por los abstraccionistas. Los surrealistas reincorporaron el objeto al mundo representado, pero este es un mundo de incoherencias; por ende, lo desplazaron lejos de toda lógica y razón aparentes y lo convirtieron en una realidad nueva e inusitada.

Son estos alcances los que pretendemos valorar para la ilustración. Además, la ilustración se propone llevar al menos un toque de esa pintura popular mexicana, colorida y expresiva, que recoge la sinceridad y la afirmación vital tan importante en la obra de Carlos Fuentes. He aquí, entonces una mujer de cabellos largos y negros (Aura), vestida de blanco porque es el color de la luz y de lo eterno. Ella tiene un solo ojo que es verde, inflamado "como una ola" que fluye y se transforma. Aura, como hechicera y conocedora de las hierbas, está en el centro, rodeada de vegetación, que va de lo real (basadas en las descripciones del libro: hojas anchas, acorazonadas, flores blanquecinas, la bella dona) a lo onírico como esa rara especie de cactus marrón con largas y afiladas púas.

Esta vegetación se conecta con el corazón de Aura, que está al descubierto y contiene una flor como señal de feminidad. Este enlace parece alimentarla, encenderla y vivificarla. El ambiente es nocturno, pues la noche se relaciona también con lo femenino a través de la luna y es el momento propicio para lo mágico.

c) La interpretación simbolista

Partimos en este caso directamente del semantismo explícitamente simbólico del libro, cuyas posibilidades expresivas son exploradas en el territorio de la estética plástica simbolista. El simbolismo es un movimiento artístico que se desarrolló a finales del siglo XIX (ha sido tocado en un punto anterior del presente capítulo). Se caracteriza por

el subjetivismo, la individualidad y el misticismo de su referencia a la existencia. Las palabras y los personajes tienen significados simbólicos.

Para los simbolistas, el arte debe ser una síntesis entre la percepción de los sentidos y la reflexión intelectual, en busca de la revelación del otro lado de la apariencia de lo real. En muchas obras se enfatizaba la pureza y la espiritualidad de los personajes, en otros, la perversión y la maldad del mundo. Entre los artistas simbolistas más representativos están Gustave Moreau, Odilon Redon y Gustav Klimt.

En base a lo mencionado, decidí plasmar significaciones que remitan tanto a tiempos inmemoriales como a tiempos recientes, apelando a un simbolismo geométrico en el cual se insertan los motivos simbólicos que surgen a partir del texto.

Opté por una ilustración de formato cuadrado donde la presencia de un círculo es sugerida por el ojo de color verde fulgurante y continuada por el cuerpo curvado de un conejo también verde. Según los magos orientales, el círculo –que representa lo infinito y espiritual– encerrado en un cuadrado, es un emblema de todo el ser de la persona. El vínculo entre el espíritu eterno –dado por el círculo– contenido en el cuerpo mortal –dado por el cuadrado–, establece el punto de partida para la transformación mágica (ver también Capítulo I).

El cuadrado tiene motivos geométricos para reforzar el concepto principal y los colores reflejan esa vivacidad del espíritu mexicano, predominando el violeta, pues como hemos visto, evoca lo oculto y lo secreto. Es también el color de fondo de la carátula.

El círculo, uno de los símbolos más universales, como línea interrumpida, representa la perfección, la eternidad y el ciclo continuo de la creación.

El círculo –de esta ilustración– que no es explícito, se encuentra dividido casi en forma horizontal y representa la polaridad dinámica en la que se basa la transformación mágica: el estado inferior del potencial oculto donde se encuentra el conejo (Saga), en el que Aura se convierte y es verde por el color del traje que ella siempre viste; el estado

superior de exaltación e iluminación está dado por el ojo que es vínculo de lo cósmico y de lo humano, referido a la esencia misma (ver Capítulo II), cuyo párpado superior podría verse como una media luna que nos conecta a su vez con lo femenino y lo mágico. El estado inferior es lo predominante, debido a que es lo oculto, lo que tiene más fuerza y fascinación en este relato.

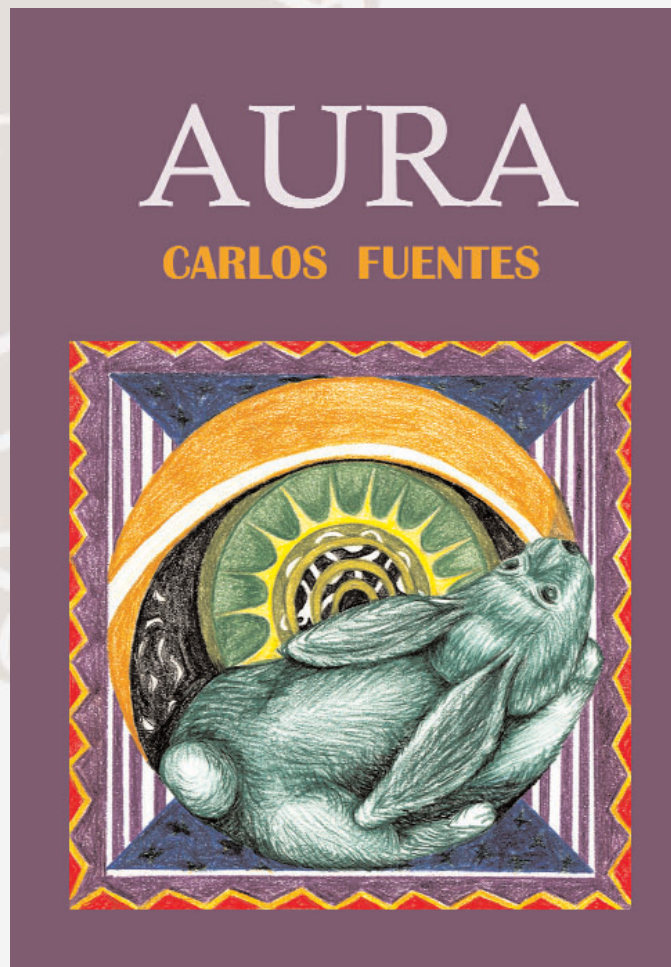
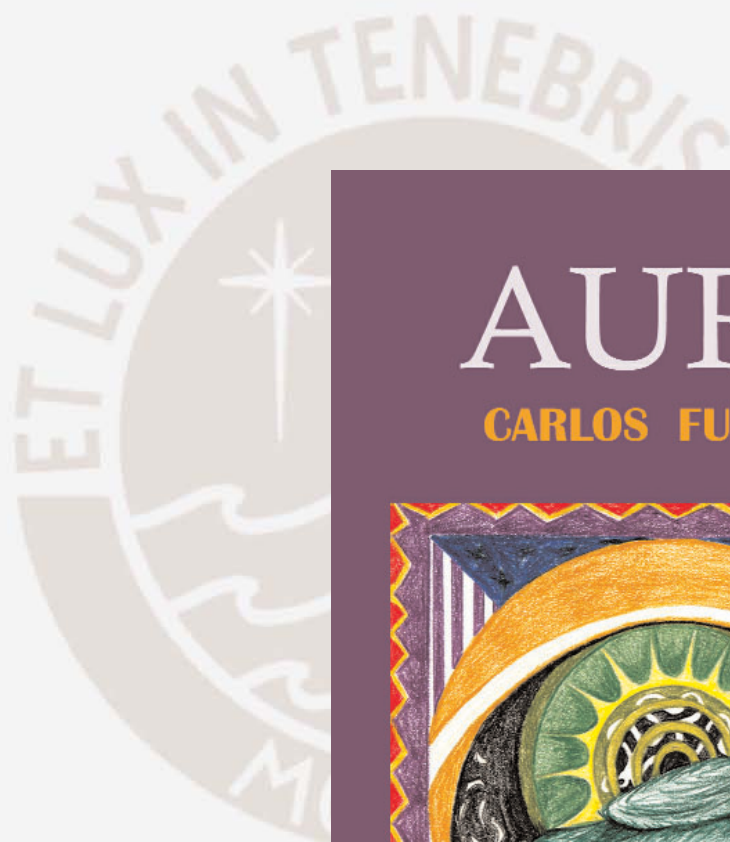


Fig. 360
Interpretación
simbolista.

d) La interpretación conceptual

Otra lectura interpretativa ha seguido las pautas del interés por lo conceptual y, como tal, se alimenta de la propuesta del arte conceptual. El arte conceptual es un arte de ideas y de análisis, es básicamente objetivo, por lo que podría pensarse que esta estética no podría aplicarse a un tema apasionado como éste. En el arte conceptual, la obra desaparece y se ofrece la noción de arte. Se plantea como propósito buscar una forma propia, haciéndose un arte desmaterializado que evita la intuición y que exige del



Fig. 361
Interpretación
conceptual.

espectador un nuevo tipo de atención y de participación mental. Por ejemplo, los “ready-made” (el arte como idea) de Marcel Duchamp se convirtieron en obras artísticas “protoconceptuales”, pues cuestionaron su propio status de arte, de modo irreverente, con la convicción de que se puede hacer arte de cualquier cosa. No pretendí llegar a este punto, pero tomé del arte conceptual su carácter de “recreación” y el interés por la iconografía fotográfica.

Desarrollé la imagen en base a una fotografía virada al azul, donde se ve un espejo que refleja a su vez una entrada. El ambiente tiene un aspecto ruinoso. Al pie de este espejo se encuentran unas velas encendidas y llameantes de color sepia.

Este montaje representa el reflejo de una vida ya en decadencia, que se aprecia a través de un espejo, es decir de manera indirecta. El color azul le confiere a la imagen una idea de profundización, de espiritualidad, al mismo tiempo significa lo poetizado, lo inalcanzable y lejano. Las velas están colocadas como forma de devoción para que sea concedida una petición: el deseo de trascender esa condición decadente, cercana al fin. Se trata entonces de la vida de la anciana Consuelo que necesita ante tal situación, convocar a Aura una y otra vez, cual tiempo cíclico y recuperar su juventud y renovar así la promesa de amor.

e) La interpretación minimalista

La última propuesta interpretativa pretende llegar a una máxima economía para captar la esencia de la historia. Para ello, apelé a la estética del minimalismo. El minimalismo es una tendencia caracterizada por la utilización de un mínimo de recursos en la creación de una obra. En las artes plásticas, el minimalismo restringe el uso de colores, composición y de emoción. Se privilegia las formas geométricas simples o repetidas simétricamente, se valoriza los nuevos materiales industrializados, así como la relación con el entorno, el cual equivale al fondo pictórico. Consideró preciso librarse de la ilusión

de espacio y el único modo de conseguirlo es eliminando la relación figura-fondo.

En las obras minimalistas, el “todo” es más importante que las partes y se suprime la relación compositiva en beneficio de un simple ordenamiento dependiendo de factores predecibles como la repetición y la continuidad. Vale recordar al respecto el pensamiento de

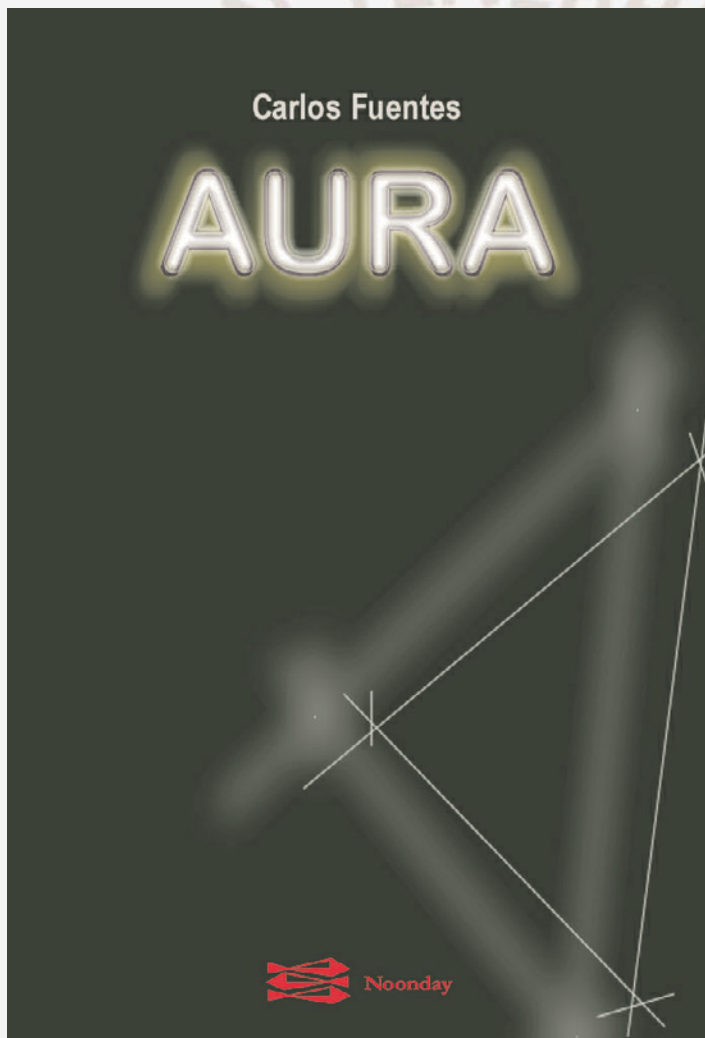
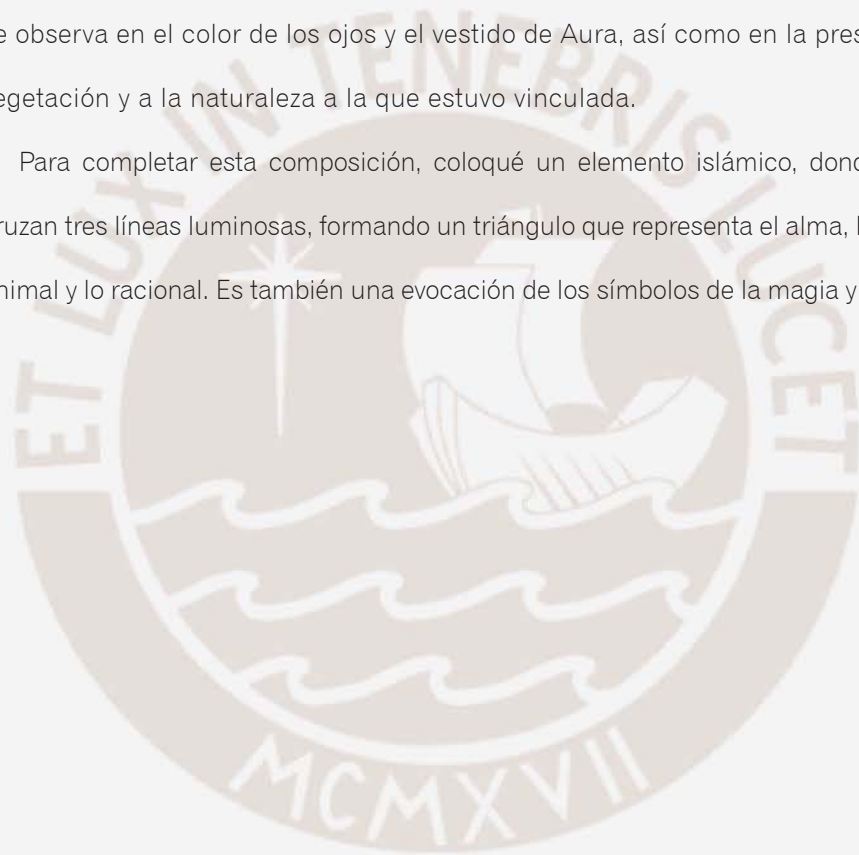


Fig. 362
Interpretación
minimalista.

Duchamp, sobre asignar valor estético a objetos puramente funcionales por medio de una simple decisión mental, en lugar del uso de la destreza manual.

Para este caso, consideré conveniente recurrir a la computadora para la realización de esta imagen. Resalté el título de la novela "Aura", cuyo significado literal es atmósfera inmaterial que rodea ciertos seres. Me propuse plasmar esa sensación, convirtiendo las letras en luminarias, tomando como inspiración los tubos fluorescentes del artista Dan Flavin. El color del fondo es un verde oscuro, protagonista del relato, que se observa en el color de los ojos y el vestido de Aura, así como en la presencia de la vegetación y a la naturaleza a la que estuvo vinculada.

Para completar esta composición, coloqué un elemento islámico, donde se entrecruzan tres líneas luminosas, formando un triángulo que representa el alma, lo vegetal, lo animal y lo racional. Es también una evocación de los símbolos de la magia y la alquimia.



3.2.3 EL SEMANTISMO SIMBÓLICO Y SU LUGAR EN LA CREACIÓN GRÁFICA

Al centrarnos en la relación entre el contenido y la forma de la imagen, en base al rol fundador de lo simbólico, observaremos cómo se transforma el concepto comunicativo en un concepto expresivo. Observaremos también cómo éste último toma forma en la síntesis abierta que el simbolismo propone entre un contenido y una forma, capaz de abrirse en varios niveles y enriquecerse con la interpretación de cada destinatario.

El caso considerado para la ilustración de esta problemática es el afiche realizado para la exposición final de la Facultad de Arte 2000 de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El afiche de la Exposición Anual de la Facultad de Arte 2000

La Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú realiza anualmente una Exposición de Fin de Año, donde se presentan trabajos de los alumnos de las distintas especialidades: Pintura, Escultura, Grabado, Diseño Gráfico y Diseño Industrial.

Por tal motivo, se elabora un afiche de presentación y promoción de dicha exposición que refleja el espíritu de la facultad y es, a la vez, una invitación a esta importante ocasión. Esta tarea es encargada a los alumnos del último año de Diseño Gráfico.

Cada exposición anual es una actualización, una renovada experiencia, "siempre hay algo nuevo... y que se va diciendo cada vez mejor"¹⁰, señalaba el profesor Adolfo Winternitz, fundador y principal motor de esta facultad.

Consideré importante una investigación previa a la creación de la imagen, que permite plantear un contenido y establecer posibilidades expresivas. Se trataba de dar forma a una búsqueda interior, expresando al mismo tiempo el camino a seguir dentro del arte para conseguir una obra sincera: volver sobre uno mismo, mirar dentro de uno,

en este caso, no sólo a nivel personal sino también penetrando en el pensamiento y filosofía de la facultad.

Recuerdo las “Cartas a un Joven Poeta” donde Rainer María Rilke dice: “El hombre creador debe ser un mundo aparte, independiente y hallarlo todo dentro de sí y en la naturaleza, a la que va unido”¹¹.

En este sentido van las ideas del profesor Winternitz, a quien no llegué a conocer personalmente, pero pude acceder a sus enseñanzas y pensamiento a través del libro titulado “Itinerario hacia el Arte”, once lecciones provenientes de las clases de Introducción al Arte que él dictaba.

En estos textos nos dice que tenemos que acostumbrarnos nuevamente a mirar, no sólo a ver, sino a mirar: observar, abrir los ojos. Para Winternitz, el mundo del arte es un mundo que existe al lado del mundo corriente en el cual vemos. En el mundo del arte todo está interrelacionado, por lo que proponía para una adecuada formación: la interrelación de las artes.

Todo arte es comunicación: el artista necesita expresarse, necesita comunicarse. Por lo tanto, el arte es una construcción de vida según dicha necesidad.

Pero el aspecto fundamental en el pensamiento del profesor Winternitz, que quiso plasmar en la formación artística de la facultad, es el espiritual. Sostenía que “es Dios quien crea y quien continúa su obra creadora a través de los artistas”. Al respecto, cita varias opiniones; entre éstas la afirmación de Platón “Los artistas son los instrumentos de los dioses”. Cita también al filósofo ruso Nicolai Berdyaiew, quien consideraba que “el arte es la prolongación de la creación de Dios”. Este aspecto espiritual de la obra de arte lo destaca también Rilke, al considerarla una “prolongación de la creación divina”. Asimismo, el poeta afirma que los valores espirituales son los que deben nutrir la creatividad humana.

Consideré necesario entonces, mostrar a través del afiche que la Facultad de Arte encamina al estudiante a descubrir una vida interior intensa, en la cual se afinca el acto de creación para crecer, desarrollando formas y sentidos. Lo hace a través de las diferentes especialidades que coinciden en el pensamiento del arte y la creación, aunque exploren diferentes formas de expresión.

Tomé en cuenta también unos textos de Cornelius Castoriadis, filósofo, político y psicoanalista contemporáneo, tratados en el curso de Filosofía del Arte 2 (1999), que llevé como parte de mi formación universitaria. Estos textos, referidos a la crisis y deterioro del Occidente, así como a las sociedades democráticas o "autónomas" –como el autor las denomina– me parecieron muy interesantes y actuales. En uno de ellos, este gran pensador afirma que "es por medio de los individuos que la sociedad se realiza y se refleja en partes complementarias que no pueden realizarse ni reflejarse (reflexionar) sino realizándola y reflejándola (reflexionándola)"¹². Castoriadis sostiene, además, que la sociedad democrática sabe y debe saber que no hay significación asegurada, que al vivir sobre el caos y ser ella misma un caos, debe darse su forma, por lo que "es a partir de ese saber que crea sentido y significación"¹³. Es entonces a través del individuo que se produce dicho sentido, ya que este individuo "crea un sentido para su vida al participar en las significaciones que crea su sociedad, al participar en su creación, sea como «autor», sea como «receptor» (público) de esas significaciones"¹⁴.

Este enfoque me permitió avanzar en la definición de los contenidos que me propuse expresar: representar el sentido del arte como fuente de la creación, así como se plantea en el pensamiento formativo de la Facultad.

La reflexión para producir tal sentido conllevaría a la interiorización de lo leído. Esto complementaría la impresión y el sentimiento, que se ha generado "en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento", según Rilke ¹⁵.

Es así como opté por resaltar el carácter espiritual del arte. Mi propuesta conduce a su valoración, como una respuesta a estos últimos tiempos donde hay, a mi modo de ver, una ausencia de lo estético. Para este caso, el afiche se proponía transmitir un sentimiento de armonía e integración y provocar una contemplación reflexiva por parte del espectador. Me propuse elaborar una imagen que contenga el espíritu de la creación, un espíritu invisible, inmortal y verdadero, a la vez que reúna y contenga las características de la formación en la Facultad de Arte, integrando a todas las especialidades.

Fue preciso entonces hacer una breve revisión de los principales rasgos de las especialidades impartidas en la facultad: el lenguaje plástico de la Pintura, basado en la línea, forma, perspectiva y color; la expresión a través de la forma tridimensional de la Escultura; la ilustración plástica a través del dibujo (línea y forma) y la impresión en el caso del Grabado; la integración de la forma, la función y la producción en el Diseño Gráfico; la forma de los productos fabricados en serie en el Diseño Industrial; también incluiríamos la capacitación del futuro profesor de arte en todas las áreas mencionadas a través de la Educación Artística.

En esta breve evaluación llegué a la conclusión que la forma era el rasgo común entre todas estas áreas, ya sea como fin o como medio. Por tal motivo, creí conveniente una imagen de corte figurativo, una forma que sea reconocible, que tenga la posibilidad de conectarse con el imaginario a través de varios referentes.

El eje del vínculo entre contenido-forma en la creación de la imagen estuvo en el pensamiento que Dios el Venidero es como fruto supremo de un árbol, cuyas hojas somos nosotros. Así surgió la idea de la imagen del árbol para el afiche, para simbolizar el concepto espiritual planteado para el contenido del afiche y para generar significaciones en el espectador capaces de permitir la instalación de la imagen en su imaginario con los sentidos correspondientes a la representación de la Facultad de Arte.

Consideré que una investigación complementaria permitiría validar y fortalecer la imagen del árbol para el presente afiche. Encontré a través de la investigación que el árbol presenta una serie de significaciones, que aparecen en muchas culturas, desde épocas remotas.

El árbol es una potente representación del reino vegetal que adquiere trascendencia religiosa como imagen o morada de divinidades. Los tres niveles que se aprecian en él, raíces, tronco y copa, corresponderían a los orígenes, la elevación y la penetración, respectivamente. El tronco recto y ascendente, así como la copa queriendo abarcar el cielo, nos dan la idea de vinculación entre dos aspectos cósmicos: subterráneo (ctónico, telúrico) y celestial. Por ejemplo, en la mitología nórdica existe el árbol sagrado, Yggdrassil “el fresno siempre verde del mundo”, que es un eje del mundo de carácter cósmico. Sus ramas ocupan cielo y tierra y de sus raíces nacen tres fuentes que unen tres partes del mundo. Junto a él viven las Nornas que rigen el destino de hombres y dioses.

El árbol es vida, crecimiento, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad. El estar vestido de hojas que se renuevan simboliza la muerte vencida por el renacimiento de la vida. La hoja perenne simboliza la inmortalidad.

En el tantrismo, el árbol es considerado como columna vertebral, eje del mundo. Asimismo, el cristianismo y el arte románico, específicamente, reconocen su condición de eje entre los mundos; en su iconografía puede apreciarse una coincidencia del árbol con la cruz de la Redención, ya que la cruz ha sido representada muchas veces como árbol de la vida.

En la alquimia, el árbol posee una fuerte significación con respecto al acto de creación. El árbol de la ciencia denominado “*arbor philosophica*” es el símbolo del proceso evolutivo, de todo crecimiento de una idea, vocación o fuerza. Se dice que “plantar el árbol de los filósofos” equivale a poner en marcha la imaginación creadora.

Estos son algunos de los sentidos que se desprenden de la figura del árbol (ver Capítulo II) y que pueden intervenir en el desarrollo de mi propuesta.

Teniendo en cuenta lo investigado, procedí a desarrollar una ilustración como imagen protagonista; el título y el resto de la información, estarían situados en la parte inferior. El formato del afiche sería vertical y alargado para acentuar la idea de elevación. El árbol ocuparía el lugar central dentro de la composición: como hemos visto en el capítulo anterior sobre el simbolismo del centro, es la sede del principio divino, donde los tres mundos pueden comunicarse en espíritu. En cuanto al tratamiento de la ilustración, creí conveniente privilegiar la expresividad del trazo espontáneo y sensible. El dibujo además es el punto de partida de las artes visuales, tanto de la pintura como de la escultura, incluso de la arquitectura, como así lo señala Fernando de Szyszlo en el brochure de la exposición póstuma de los dibujos del profesor Winternitz en 1997. El dibujo es una técnica presente en todas las especialidades y que sirve de vínculo entre ellas.

Este árbol, desde las raíces hasta las hojas en su copa, plantea el color amarillo que remite a la espiritualidad y claridad que quiere transmitirse. El fondo tiene tonos anaranjados y rojizos que reflejan la vivacidad y energía relacionadas con el arte.

La fuerza de este árbol que emerge y traspasa el formato del afiche está siendo expresada por una luz blanca ascendente de rayos rectilíneos con una gran intensidad que confiere un brillo especial, cuyo efecto luminoso se reforzó posteriormente en la computadora.

La esencia de la luz escapa a nuestro entendimiento, es símbolo de lo inmaterial, lo espiritual, la divinidad, la vida y la felicidad. Además, la calidad solar de esta luz se asocia a la inspiración y contemplación espiritual (ver Capítulo II). Por estas razones, la presencia de la luz me pareció importante, ya que contribuye a enriquecer y vigorizar la imagen.

Finalmente, el árbol simboliza el arte como la vida que crece, se desarrolla y aspira a ir más allá de lo terrestre; aquella vida que se origina en el mundo terrenal que se



Fig. 363 Propuesta de afiche para la 62^a Exposición Anual de la Facultad de Arte. Pontificia Universidad Católica del Perú.

dirige al cielo, hacia arriba, buscando su reintegración en el universo. Las especialidades artísticas son las ramas del arte, a través de las cuales se busca la trascendencia que parte de este tronco, que no es rígido. Es pues, el camino del arte al que algunos se entregan, cuyo recorrido responde a una vocación que se manifiesta tarde o temprano y que al igual que un árbol, se alimenta, se nutre y se renueva, esto último por acción de la fuerza de la creación.

IMÁGENES CREADAS EN
LA DINÁMICA DEL PROCESO
DE INDAGACIÓN DE LAS
RELACIONES ENTRE
CONTENIDO Y FORMA.



Fig. 364



Fig. 365



Fig. 366

3.3 EL SIMBOLISMO EN LA ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DE LA IMAGEN GRÁFICA

La creación es un acto de imaginación individual, que se alimenta del contexto para volver al contexto. En el proceso, valora su acceso a las tradiciones simbólicas: la documentación, previa a la creación, permite al diseñador anclar su propuesta en el territorio virtual de la memoria colectiva, apelando a una doble lectura, universal y circunstancial, de su propia creación. En este marco, la presencia del registro simbólico ejerce una gran fascinación debido a su carácter abierto y a la posibilidad de revelar una realidad, (re)construida en el límite de lo individual y lo colectivo, por medio de un lenguaje cuyas connotaciones complementan el significado obvio y visible de la imagen y abren caminos hacia estratos profundos de comunicación. Para ello, debemos acercarnos a una fenomenología de los símbolos y de los distintos niveles en los cuales puede intervenir, con el fin de delimitar significados universales y sus asociaciones formales recurrentes. En el segundo capítulo hemos dado las pautas de un ordenamiento simbólico del mundo que podría funcionar como un **diseño simbólico de la existencia**, cuyos fundamentos hemos visto actuar, **desde el punto de vista de la estrategia creativa** en el tercer capítulo. **Los fundamentos del orden simbólico, núcleos de poder desde los cuales crecen –en la creación– las diferentes representaciones**, ponen de manifiesto la posibilidad de sistematizar la producción simbólica del imaginario humano: se trata de *la dualidad simbólica, la trascendencia simbólica, el conocimiento integrador y el acto de creación*, ejes cuya investigación en el marco de **una estructura simbólica conceptual, fundadora del pensamiento del mundo, nos ha proporcionado la base para articular en cada caso una representación del mundo.**

Partimos también de la idea que los conceptos de “orden” y “ordenamiento” son centrales en un planteamiento creativo y constructivo y que su acción se desarrolla en el campo de la semántica de una composición rica en connotaciones.

La connotación introduce nuevos contactos referenciales con objetos, ideas, situaciones. Es lo que permite ingresar, junto con la subjetividad y la particular atmósfera afectiva de cada representación, una construcción simbólica que teje la red unificadora de lo existente, en la cual la imagen creada se instala como una puerta abierta.

Hemos mencionado una y otra vez el “*simbolismo que sabe*” y el “*simbolismo que busca*”, la tradición simbólica y la búsqueda personal de correspondencias, explorando nuevos sentidos procedentes de la propia individualidad del creador. Hemos considerado estas dos direcciones como dos etapas, correspondientes a la documentación y la creación, que –juntas– permitirían hacer ingresar al espectador a un **sistema de comprensión del mundo del hombre en el mundo del universo**: he aquí la función unificadora y reveladora de la imagen simbólica, capaz de proponer la simultaneidad de sentidos y valores de una realidad, plasmada en la imagen gráfica.

Para fundamentar nuestra propuesta, consideramos necesario el estudio del **lenguaje simbólico: el lenguaje particular de un creador se construiría desde el lenguaje universal de los símbolos**, valorando sus relaciones con la sociedad y el cosmos y vinculándolos con su propia voluntad comunicativa. La imagen simbólica adquiere de este modo el poder de intervenir activamente en el imaginario del otro, con posibilidades reales de encuentro y significación.

La opción por la expresión simbólica implica, además de una documentación idónea en el territorio de lo simbólico y del planteamiento compositivo cuidadoso de las connotaciones, un estudio atento de la relación **forma-contenido**, donde la existencia de correspondencias que ligan todos los órdenes de la realidad e integran los elementos

del orden natural y sobrenatural resulta ser el eje de una **visión simbólica** unificadora de los elementos que integran una imagen.

La visión simbólica es el sustento de los vínculos entre formas y contenidos; el estudio del pensamiento simbólico del ser humano es, en este sentido, fundamental.

El estudio del pensamiento simbólico unido al estudio de la analogía son los pilares que permiten la construcción de imágenes simbólicas. Conducen a **reunir lo disperso y a abrir dentro de la realidad fenoménica varios niveles de interpretación** que remiten a la posibilidad y anhelo de unificación y ordenación del mundo.

En el acto de creación se plantea una relación natural entre el imaginario y la razón, en una especie de transformación y recreación eterna del pensamiento para adaptarse a la realidad y luego implementarse en ella. **Los símbolos, en este enfoque, serían manifestaciones efectivas de esta relación, vehículos de sentidos complejos,** que hacen de **la creación gráfica una obra de restauración,** de articulación de niveles en un todo, mediador entre lo individual y lo universal.

Es así como se comprende el estudio de las imágenes colectivas sobre los temas de la muerte, la resurrección, la restauración, el origen del mundo, la creación del hombre y la relatividad de los valores: estas imágenes colectivas son ventanas hacia la condición humana tal como ha sido concebida a lo largo del tiempo, a la vez que son puntos de partida para la creación personal.

El artista, de esa manera, cumple un rol importantísimo en la sociedad, el de restaurar la función esencial de la imagen simbólica, de reintegrar al hombre con el universo y de desarrollar a través de su obra una conciencia creadora que plantea relaciones entre los niveles de lo existente, reconciliando lo sensitivo y lo emocional con la verdad y el sentido, reanudando lo exterior con lo interior.

En cuanto a la generación de la imagen misma, hemos desarrollado a lo largo de este último capítulo un planteamiento estratégico que parte de la investigación de las condiciones de producción de la imagen gráfica, para ampliarse a las fuentes de la expresión simbólica, como parte orgánica del proceso creativo.

Hemos podido observar en qué medida los símbolos emergentes de las figuras simbólicas ancladas en la memoria colectiva son recursos comunicativos con una fuerte capacidad de intervención en la producción gráfica de ilustraciones.

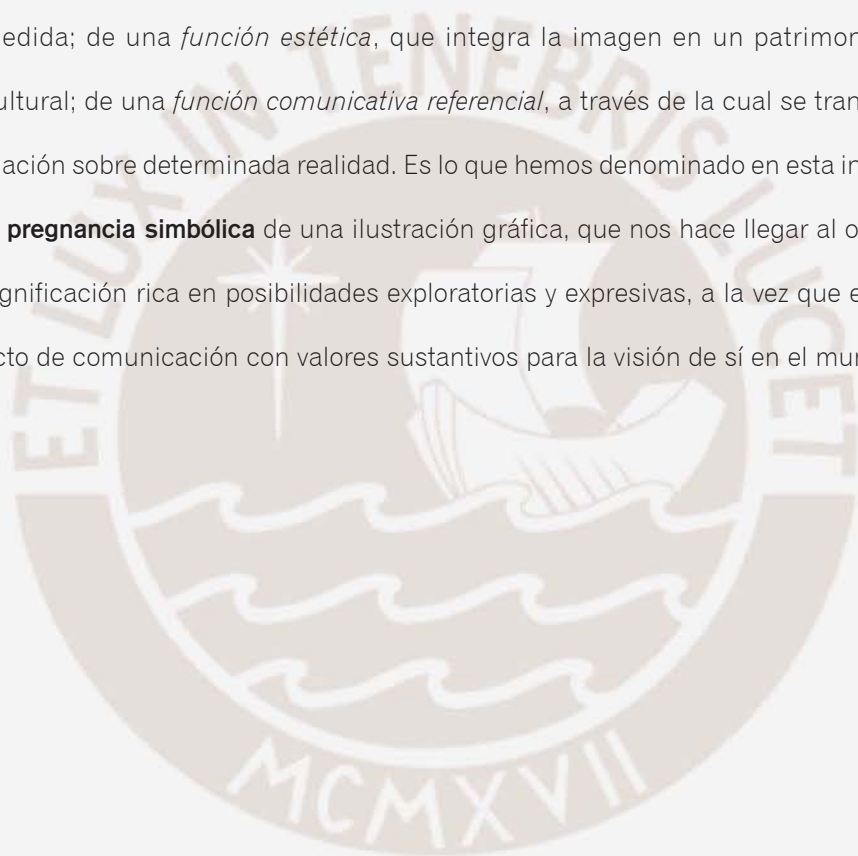
La complejidad del lenguaje simbólico y la existencia de figuras simbólicas nucleares, me han dado la posibilidad de abordar la ilustración a través de sus opciones simbólicas, contando para ello con la *densidad estética*, propia de la expresión simbólica pero sin perder de vista *lo pragmático*.

Se trata de una estrategia de la representación, donde **cada imagen podría constituirse como imagen del mundo** y de este modo, referirse tanto a las interpretaciones arquetipales, míticas, oníricas (en una dialéctica de la historia cultural y de los temas, estilos y formas que la creación ha desarrollado) como a una historia específica por ilustrar y comunicar ante los lectores. El funcionamiento de esta estrategia se centra en **la capacidad de la imagen gráfica de articular y organizar los datos, en una progresiva “materialización” de las relaciones que el ser humano mantiene con su propio mundo.**

Quedó también patente que no se trata de adaptar a la ilustración una serie de símbolos, sino de **asumir una acción simbólica**; ello no implica tampoco una “traducción” simbólica de contenidos, sino una estrategia creativa que sirva al “propósito cognoscitivo”, es decir, que permita a la visión individual explorar e informarse sobre el mundo que debe representar. Significa, a nivel de operaciones, analizar, clasificar, ordenar y organizar un cúmulo de conocimientos y recrearlos según las exigencias de la eficacia cognoscitiva, apoyada por la excelencia estética.

Esto dará a cada imagen la consistencia de un mundo que, si bien puede ser interpretado a través del reconocimiento de las estructuras simbólicas, en el marco de la producción simbólica cultural, tiene como valor principal la capacidad de ser una expresión única, que desempeñaría una serie de funciones en el marco de la comunicación gráfica.

Se trata de una *función formativa, cognoscitiva, centrada en la generación de figuras, representaciones, imágenes*¹⁶, en el ámbito de lo universal; de una *función dialógica*, con roles mediadores, que interviene en lo temporal y en lo permanente en igual medida; de una *función estética*, que integra la imagen en un patrimonio artístico cultural; de una *función comunicativa referencial*, a través de la cual se transmite información sobre determinada realidad. Es lo que hemos denominado en esta investigación la **pregnancia simbólica** de una ilustración gráfica, que nos hace llegar al otro con una significación rica en posibilidades exploratorias y expresivas, a la vez que enriquece el acto de comunicación con valores sustantivos para la visión de sí en el mundo.



CONCLUSIONES

1 Los símbolos reúnen informaciones referentes al lugar del hombre en el mundo, las procesan y recrean una imagen del mundo, en el límite de lo individual y lo colectivo, a partir de tendencias psicológicas y estructuras cognitivas propias del pensamiento humano, donde interviene la herencia cultural de las sucesivas creaciones simbólicas.

2 La reconfiguración expresiva del mundo es recorrida –a través de las culturas– por los mismos motivos espirituales, en los mitos, la religión, el arte o en el conocimiento teórico de la historia espiritual de la humanidad.

3 La subjetividad del artista interviene con lo que da la medida de su individualidad; desde su propia memoria individual, marcada por el aquí-ahora, se nutre de la memoria colectiva, amplificando así la realidad de su propia acción simbólica.

4 La estructura simbólica conceptual, fundadora del pensamiento del mundo, proporciona los núcleos semánticos para articular las representaciones artísticas del mundo.

5 En el ordenamiento simbólico del mundo hay líneas energéticas que conllevan a un diseño simbólico de la existencia de carácter universal, cuyas características estructurales y funcionales pueden ser organizadas en fundamentos del orden simbólico que, desde el punto de vista de la estrategia creativa, serán los núcleos desde los cuales crecen las representaciones artísticas.

6 Consideremos como fundamentos de la producción simbólica del imaginario humano a la dualidad simbólica, a la trascendencia simbólica, al conocimiento integrador y al acto de creación: la dualidad es la estructura-eje, en un doble plano, cósmico y humano, a partir de la cual se plantea el impulso perenne del imaginario en busca de la trascendencia, que alimenta la acción humana; este impulso –que parte de la tensión básica de la dualidad simbólica– se sustenta en una actividad integradora de datos, a través de la percepción, del conocimiento, pero sobretodo a través del mismo acto de creación que termina siendo siempre una recreación simbólica del mundo.

7 La creación simbólica debe contar con un estudio atento del lenguaje simbólico: el lenguaje particular de un creador se construiría desde el lenguaje universal de los símbolos, valorando sus relaciones con la sociedad y el cosmos y vinculándolos con su propia voluntad comunicativa; la imagen simbólica adquiere de este modo el poder de intervenir activamente en el imaginario del otro, con posibilidades reales de encuentro y significación.

8 La opción por la expresión simbólica implica, además de una documentación idónea en el territorio de lo simbólico y del planteamiento compositivo cuidadoso de las connotaciones, un estudio atento de la relación forma-contenido, donde la existencia de correspondencias que ligan todos los órdenes de la realidad e integran los elementos del orden natural y sobrenatural resulta ser el eje de una visión simbólica unificadora de los elementos que integran una imagen.

9 El estudio del pensamiento simbólico unido al estudio de la analogía son los pilares que permiten la construcción de imágenes simbólicas. Conducen a reunir lo disperso y a abrir dentro de la realidad fenoménica varios niveles de interpretación que remiten a la posibilidad y anhelo de unificación y ordenación del mundo.

10 El artista cumple un rol importantísimo en la sociedad, el de restaurar la función esencial de la imagen simbólica, de reintegrar al hombre con el universo, y de desarrollar a través de su obra una conciencia creadora que plantea relaciones entre los niveles de lo existente, reconciliando lo sensitivo y lo emocional, con la verdad y el sentido, reanudando lo exterior con lo interior.

11 En el acto de la creación gráfica se plantea una relación natural entre el imaginario y la razón, en una especie de transformación y recreación eterna del pensamiento para adaptarse a la realidad y luego implementarse en ella: los símbolos, en este enfoque, serían manifestaciones efectivas de esta relación, vehículos de sentidos complejos, que hacen de la creación gráfica una obra de restauración, de articulación de niveles en un todo, mediador entre lo individual y lo universal.

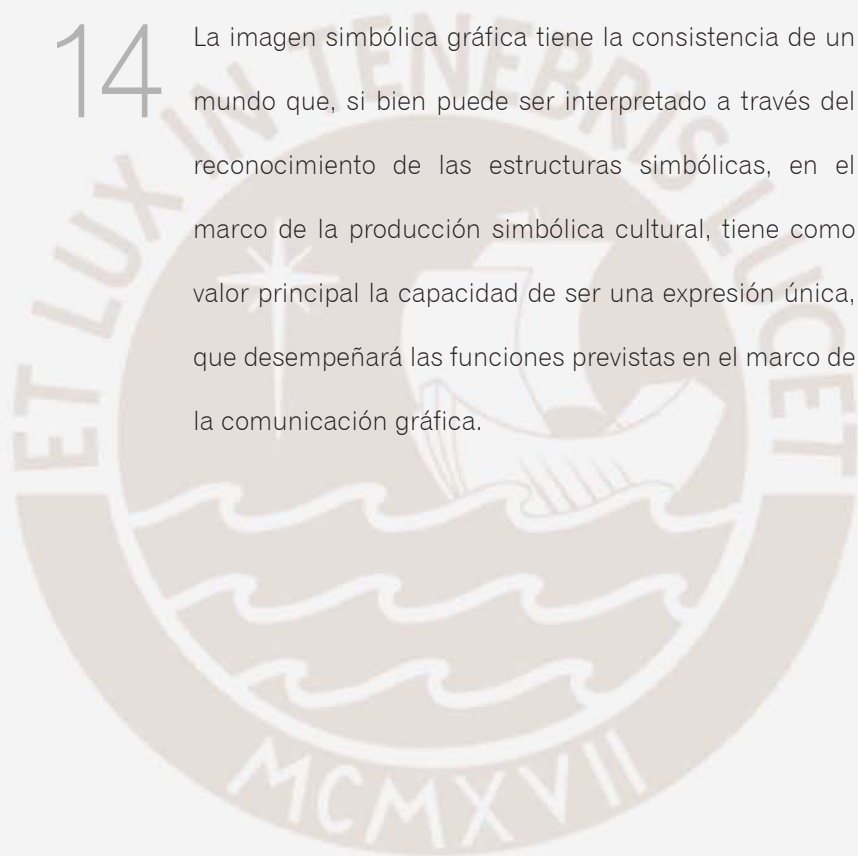
12 La complejidad del lenguaje simbólico y la existencia de figuras simbólicas nucleares, permiten abordar la ilustración a través de sus opciones simbólicas, contando para ello con la *densidad simbólica* pero sin perder de vista la *articularidad en lo pragmático*.

13

La creación de ilustraciones en base a una acción simbólica implica una estrategia creativa centrada en el propósito cognoscitivo, lo que significa, a nivel de operaciones, analizar, clasificar, ordenar y organizar un cúmulo de conocimientos y recrearlos según las exigencias de la eficacia cognoscitiva, apoyada por la excelencia estética.

14

La imagen simbólica gráfica tiene la consistencia de un mundo que, si bien puede ser interpretado a través del reconocimiento de las estructuras simbólicas, en el marco de la producción simbólica cultural, tiene como valor principal la capacidad de ser una expresión única, que desempeñará las funciones previstas en el marco de la comunicación gráfica.



NOTAS Y CITAS: CAPÍTULO 1

- 1 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. p.20-21
- 2 JUNG, Carl y otros. El Hombre y sus símbolos. Madrid: Aguilar, 1974. p.21
- 3 CIRLOT, Juan Eduardo. op.cit. p.19
- 4 *Ibid.*, p.57
- 5 GRACIA, Isabel. La hermeneútica del lenguaje: Gilbert Durand. p.141. En: La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 6 VELA DEL CAMPO, Pedro. René Guénon y la doctrina metafísica. p.162. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 7 *Ibid.*, p.156-160
- 8 Ernst Cassirer cit. por DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu. p.70
- 9 DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu. p.74
- 10 *Ibid.*, p.73-74
- 11 *Ibid.*, p.69
- 12 *Ibid.*, p.69
- 13 GRACIA, Isabel. op. cit. p.144.
- 14 *Ibid.* p.145-146.
- 15 JANÉS, Clara. Cirlot y el mundo de los símbolos. p.191-192. En: La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 16 *Ibid.*, p.191
- 17 *Ibid.*, p.192
- 18 Cirlot cit. por JANÉS, Clara. op. cit. p.192
- 19 *Ibid.*, p.192
- 20 GOODMAN, Nelson. Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Barcelona: Seix Barral, 1976. p.23-67
- 21 GREIMAS, Algirdas. Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XXI, 1994. p.19
- 22 JUNG, Carl y otros. op.cit. p.55
- 23 Gilbert Durand cit. por GRACIA, Isabel. op. cit. p.142
- 24 *Ibid.*, p.142
- 25 RICOEUR, Paul. Introducción a la simbólica del mal. Buenos Aires: Megápolis, 1976. p.25-26
- 26 CIRLOT, Juan Eduardo. op.cit. p.36-37
- 27 *Ibid.*, p.37
- 28 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo Literario. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)
- 29 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.56
- 30 *Ibid.*, p.36
- 31 ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. Vol II. Madrid: Cristiandad, 1974. p.241-242
- 32 *Ibid.*, p.240
- 33 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.37
- 34 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.11
- 35 DURAND, Gilbert. op. cit. p.83
- 36 *Ibid.*, p.87

- 37 GRACIA, Isabel. op. cit. p.148-152
38 *Ibid.*, p.148
39 *Ibid.*, p.152
40 *Ibid.*, p.147-148
41 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.232
42 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.37
43 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. Barcelona: Paidós, 1995. p.54
44 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. Barcelona: Obelisco, 1987. p.122
45 ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones, vol II. Madrid: Cristiandad, 1974. p.157
46 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.67-68
47 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op.cit. p.57-58
48 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.120-121
49 *Ibid.*, p.120
50 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op.cit. p.294
51 Gabriel Hernández Aguilar (Introd.).GREIMAS, Algirdas. Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XXI, 1994. p.7
52 COOMARASWAMY, Ananda K. Walter Andrae: Sobre la vida de los símbolos. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)
53 GREIMAS, Algirdas. op. cit. p.31
54 *Ibid.*, p.34
55 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.240
56 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.54-55
57 ELIADE, Mircea. op.cit., vol II. p.153
58 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.55
59 *Ibid.*, p.25
60 ELIADE, Mircea. op.cit., vol II. p.154-155
61 *Ibid.*, p.155
62 JUNG, Carl y otros. op.cit. p.249
63 *Ibid.*, p.215
64 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. Barcelona: Paidós Orientalia, 1997. p.54
65 *Ibid.*, p.128-130
66 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.228
67 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.125
68 *Ibid.*, p.125
69 *Ibid.*, p.126
70 *Ibid.*, p.125
71 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.249
72 *Ibid.*, p.248-249
73 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.42
74 CASSIRER, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.38-39
75 *Ibid.*, p.39
76 *Ibid.*, p.44
77 *Ibid.*, p.41-45
78 *Ibid.*, p.52
79 *Ibid.*, p.52
80 *Ibid.*, p.84
81 *Ibid.*, p.84
82 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.245
83 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.44
84 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.158-159

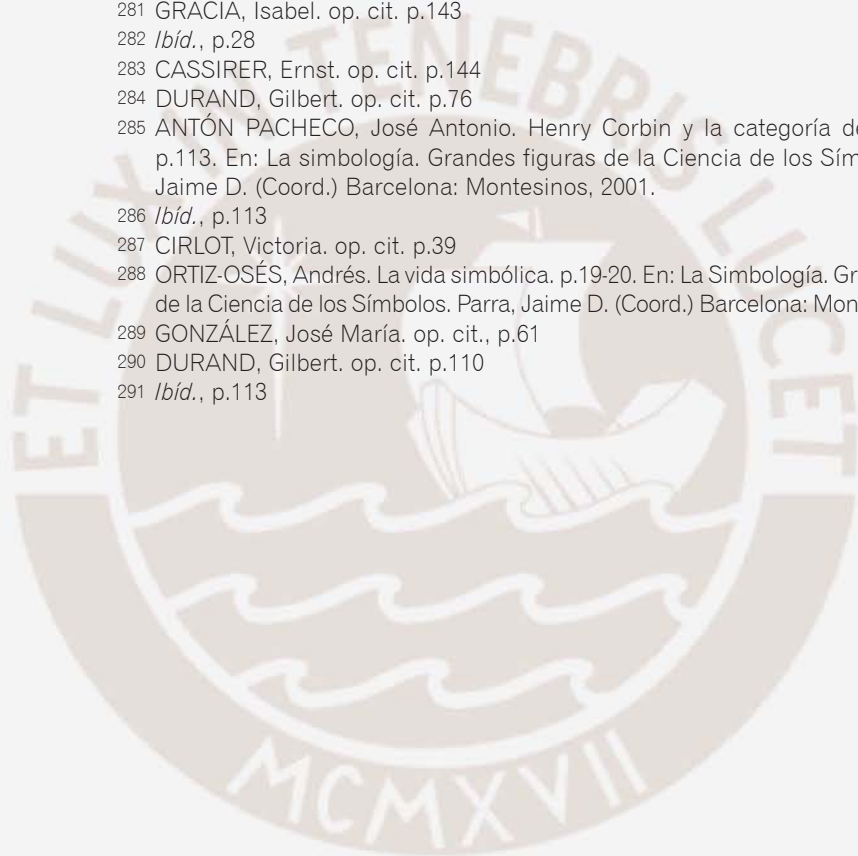
- 85 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit., p.38
- 86 JUNG, Carl. Transformaciones y símbolos de la libido, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.43
- 87 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.57
- 88 *Ibid.*, p.43
- 89 *Ibid.*, p.43
- 90 *Ibid.*, p.42
- 91 *Ibid.*, p.58
- 92 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.49
- 93 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.24
- 94 GONZÁLEZ, José María. La transparencia de lo eterno: Jung. p.64. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 95 DURAND, Gilbert. op. cit. p.66
- 96 LÉVI-STRAUSS, Cl., *Anthropologie Structurale*, cit. por DURAND, Gilbert. op. cit. p.66
- 97 DURAND, Gilbert. op. cit. p.66
- 98 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p.33
- 99 *Ibid.*, p.60
- 100 *Ibid.*, p.60
- 101 DURAND, Gilbert. op. cit. p.59-60
- 102 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.61
- 103 *Ibid.*, p.61
- 104 *Ibid.*, p.61
- 105 *Ibid.*, p.63
- 106 *Ibid.*, p.64
- 107 KRAPPE, A.H., *La Genèse des mythes*, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.23
- 108 SPEISER y HEINE-GELDERN cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.22-23
- 109 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.23
- 110 *Ibid.*, p.27
- 111 CALVINO, Italo. Cuentos fantásticos del XIX. Vol. I. Madrid: Siruela, 1999 p.9
- 112 DONDIS, Donis. Signos y símbolos. p.169, En: Historia de la comunicación. Vol. I. Raymond Williams Ed. Barcelona: Bosch, 1992.
- 113 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.160
- 114 DONDIS, Donis. op. cit. p.145
- 115 *Ibid.*, p.144
- 116 *Ibid.*, p.142-143
- 117 *Ibid.*, p.146
- 118 *Ibid.*, p.153-154
- 119 *Ibid.*, p.155-156
- 120 *Ibid.*, p.152
- 121 El conceptualismo del arte gótico busca el realismo de las cosas. Así vemos que las imágenes pintadas, esculpidas o pensadas, se desfiguran en su ser cuando son representadas a través del manierismo de lo bonito o el expresionismo de lo espantosamente feo. DURAND, Gilbert. op. cit. p.37
- 122 ZOLLA, Elémire, Enciclopedia del Novecento, vol.VII, (1982). cit. por GÓMEZ i OLIVER, Valentí, p.174. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D.(Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 123 DURAND, Gilbert. op. cit. p.47
- 124 DONDIS, Donis. op. cit. p.162-165
- 125 *Ibid.*, p.159,161
- 126 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.69
- 127 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.20
- 128 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.76

- 129 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.42
- 130 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.246-247
- 131 GRACIA, Isabel. op. cit. p.149
- 132 *Ibid.*, p.144
- 133 *Ibid.*, p.144
- 134 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.22
- 135 *Ibid.*, p.19
- 136 *Ibid.*, p.20-21
- 137 *Ibid.*, p.21-26
- 138 *Ibid.*, p.29,31
- 139 *Ibid.*, p.31
- 140 *Ibid.*, p.53
- 141 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.41-42
- 142 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.191
- 143 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.79
- 144 JUNG, Carl , Transformaciones y símbolos de la libido, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.41
- 145 *Ibid.*, p.41
- 146 COOMARASWAMY, Ananda K. La Mentalidad Primitiva. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)
- 147 *Ibid.*
- 148 COOMARASWAMY, Ananda K. El Simbolismo del Domo (Parte II). Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
- 149 COOMARASWAMY, Ananda K. La Mentalidad Primitiva. op. cit.
- 150 *Ibid.*
- 151 COOMARASWAMY, Ananda K. Imitación, Expresión y Participación. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)
- 152 *Ibid.*
- 153 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I, p.57
- 154 LÓPEZ TOBAJAS, Agustín. Ananda K. Coomaraswamy: La fuerza crítica del símbolo. p.55. En: La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 155 DONDIS, Donis. op. cit. p.146-147
- 156 *Ibid.*, p.147
- 157 DURAND, Gilbert. op. cit. p.62, 65
- 158 GRACIA, Isabel. op. cit. p.153-154
- 159 CASSIRER, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.107
- 160 *Ibid.*, p.114
- 161 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.156-157
- 162 DE TURRIS, Gianfranco. Julius Evola y el mito. p.167. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D.(Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 163 GRACIA, Isabel. op. cit. p.149-150
- 164 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
- 165 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II, p.180
- 166 *Ibid.*, p.180
- 167 *Ibid.*, p.213
- 168 COOMARASWAMY, Ananda K. El Simbolismo del Domo (Parte II). op. cit.
- 169 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I, p.55
- 170 *Ibid.*, p.36
- 171 *Ibid.*, p.36
- 172 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II, p.235-236

- 173 COOMARASWAMY, Ananda K. El Simbolismo del Domo (Parte III). op. cit.
- 174 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.79
- 175 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.19-20
- 176 COOMARASWAMY, Ananda K. ¿Una figura de lenguaje o una figura de pensamiento?. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte1.pdf)
- 177 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II, p.238
- 178 *Ibid.*, p.235
- 179 *Ibid.*, p.236
- 180 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.157
- 181 RICOEUR, Paul. op. cit., p.26
- 182 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.158
- 183 *Ibid.*, p.159
- 184 DURAND, Gilbert. op. cit. p.32
- 185 SEBEOK, Thomas. Signos: una introducción a la semiótica. Barcelona: Paidós, 1996. p.108
- 186 *Ibid.*, p.107-108
- 187 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II, p.242
- 188 *Ibid.*, p.237
- 189 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.109
- 190 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.28, 30
- 191 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.67
- 192 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.30
- 193 *Ibid.*, p.30
- 194 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.47
- 195 *Ibid.*, p.52
- 196 *Ibid.*, p.29
- 197 *Ibid.*, p.49
- 198 *Ibid.*, p.29
- 199 *Ibid.*, p.109
- 200 *Ibid.*, p.109
- 201 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II, p.244
- 202 DURAND, Gilbert. op. cit. p.50
- 203 *Ibid.*, p.55
- 204 GONZÁLEZ, José María. op. cit. p.61-63
- 205 DURAND, Gilbert. op. cit. p.71-73
- 206 COOMARASWAMY, Ananda K., La Mentalidad Primitiva. op. cit.
- 207 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. op. cit.
- 208 COOMARASWAMY, Ananda K., La Mentalidad Primitiva. op. cit.
- 209 *Ibid.*
- 210 CIRLOT, Victoria. Heinrich Zimmer: Conversaciones con los símbolos. p.43. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
- 211 COOMARASWAMY, Ananda K., La Mentalidad Primitiva. op. cit.
- 212 *Ibid.*
- 213 COOMARASWAMY, Ananda K., ¿Una figura de lenguaje o una figura de pensamiento? op. cit.
- 214 COOMARASWAMY, Ananda K., Imitación, Expresión y Participación. op. cit.
- 215 COOMARASWAMY, Ananda K., ¿Una figura de lenguaje o una figura de pensamiento? op. cit.
- 216 COOMARASWAMY, Ananda K., Walter Andrae: Sobre la vida de los símbolos. op. cit.
- 217 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo Literario. op. cit.
- 218 COOMARASWAMY, Ananda K., Imitación, Expresión y Participación. op. cit.
- 219 COOMARASWAMY, Ananda K., La Mentalidad Primitiva. op. cit.

- 220 COOMARASWAMY, Ananda K., Imitación, Expresión y Participación. op. cit.
221 *Ibid.*
222 COOMARASWAMY, Ananda K., Intención. Textos Tradicionales
(<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)
223 *Ibid.*
224 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.262
225 *Ibid.*, p.251
226 *Ibid.*, p.263
227 *Ibid.*, p.253
228 *Ibid.*, p.254
229 *Ibid.*, p.254
230 *Ibid.*, p.257
231 COOMARASWAMY, Ananda cit. por LÓPEZ TOBAJAS, Agustín. op. cit., p.53.
232 Hebbel cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.11
233 WILLIAMS, Raymond. p.34 (Introducción). En: Historia de la comunicación. Vol I.
Raymond Williams (Ed.) Barcelona: Bosch, 1992.
234 DONDIS, Donis. op.cit. p.141-142
235 *Ibid.*, p.141
236 *Ibid.*, p.137
237 RICOEUR, Paul. op. cit. p.26
238 SEBEOK, Thomas. op. cit. p.26
239 GREIMAS, Algirdas. op. cit. p.21-22
240 Ensayo "On a New List of Categories" cit. por SEBEOK, Thomas. op. cit., p.44
241 SEBEOK, Thomas. op. cit. p.44
242 GOODMAN, Nelson. op. cit. p.253
243 *Ibid.*, p.254
244 *Ibid.*, p.255
245 *Ibid.*, p.262
246 *Ibid.*, 259
247 *Ibid.*, p.262
248 GUIMBRETIÈRE, André, *Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme* cit. por DURAND, Gilbert. op. cit. p.103-104
249 HERNÁNDEZ, Gabriel (Introd). GREIMAS, Algirdas. Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XXI, 1994. p.7
250 GOODMAN, Nelson. op. cit. p.249
251 *Ibid.*, p.251-252
252 GREIMAS, Algirdas. op. cit. p.30
253 *Ibid.*, p.30
254 HENZELL, John. Arte, psicoterapia y sistema de símbolos. p.61. En: El arte como terapia. Dalley, Tessa. Barcelona: Herder, 1987.
255 DURAND, Gilbert. op. cit. p.125-126
256 *Ibid.*, p.128
257 *Ibid.*, p.131
258 *Ibid.*, p.134-135
259 El autor acota que la búsqueda del sentido, su localización y delimitación según el enfoque dado –para luego reflexionar en él– implica indagar sobre uno mismo y sobre la relación con los demás, al mismo tiempo. HERNÁNDEZ, Gabriel (Introd). GREIMAS, Algirdas. op. cit. p.7
260 *Ibid.*, p.9
261 CASSIRER, Ernst. op. cit. p.86
262 *Ibid.*, p.88
263 *Ibid.*, p.123
264 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit., p.104
265 RICOEUR, Paul. op. cit. p.26-27

- 266 DURAND, Gilbert. op. cit. p.121
267 *Ibid.*, p.122-123
268 *Ibid.*, p.124-125
269 *Ibid.*, p.136
270 GOODMAN, Nelson. op. cit. p.67
271 *Ibid.*, p.258-259
272 *Ibid.*, p.259
273 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.13
274 HENZELL, John. op. cit. p.71
275 RICOEUR, Paul. op. cit. p.36-37
276 CASSIRER, Ernst. op. cit. p.17
277 RICOEUR, Paul. op. cit. p.35-36
278 *Ibid.*, p.43-44
279 *Ibid.*, p.27
280 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.160
281 GRACIA, Isabel. op. cit. p.143
282 *Ibid.*, p.28
283 CASSIRER, Ernst. op. cit. p.144
284 DURAND, Gilbert. op. cit. p.76
285 ANTÓN PACHECO, José Antonio. Henry Corbin y la categoría de mediación.
p.113. En: La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra,
Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
286 *Ibid.*, p.113
287 CIRLOT, Victoria. op. cit. p.39
288 ORTIZ-OSÉS, Andrés. La vida simbólica. p.19-20. En: La Simbología. Grandes figuras
de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D. (Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
289 GONZÁLEZ, José María. op. cit., p.61
290 DURAND, Gilbert. op. cit. p.110
291 *Ibid.*, p.113



NOTAS Y CITAS: CAPÍTULO 2

- 1 CASSIRER, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.155
- 2 HENZELL, John. Arte, psicoterapia y sistema de símbolos. p.69. En: El arte como terapia. Dalley, Tessa. Barcelona: Herder, 1987.
- 3 CASSIRER, Ernst. op. cit. p.170
- 4 DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu. p.118
- 5 *Ibíd.*, p.118-119
- 6 *Ibíd.*, p.119
- 7 RICOEUR, Paul. Introducción a la simbólica del mal. Buenos Aires: Megápolis, 1976. p.48
- 8 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p.236
- 9 *Ibíd.*, p.236
- 10 *Ibíd.*, p.237
- 11 DURAND, Gilbert. op. cit. p.117-118
- 12 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit., p.236-237
- 13 *Ibíd.*, p.283
- 14 *Ibíd.*, p.250
- 15 *Ibíd.*, p.251
- 16 RICOEUR, Paul. op. cit., 32
- 17 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.102
- 18 GUÉNON, René. La Gran Tríada. La Gran Tríada. Barcelona: Obelisco, 1986. p.93
- 19 *Ibíd.*, p.94
- 20 *Ibíd.*, p.171
- 21 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. Barcelona: Paidós, 1997. p.50
- 22 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.230
- 23 *Ibíd.*, p.252
- 24 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.7
- 25 *Ibíd.*, p.21
- 26 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.263
- 27 *Ibíd.*, p.251
- 28 *Ibíd.*, p.252
- 29 *Ibíd.*, p.289
- 30 *Ibíd.*, p.301
- 31 *Ibíd.*, p.301
- 32 *Ibíd.*, p.289
- 33 *Ibíd.*, p.277
- 34 *Ibíd.*, p.277
- 35 *Ibíd.*, p.285-286
- 36 *Ibíd.*, p.277-278
- 37 COOMARASWAMY, Ananda K. El Simbolismo del Domo (Parte I). Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
- 38 *Ibíd.*, p.280-281
- 39 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p. 180

- 40 *Ibíd.*, p.180-181
- 41 *Ibíd.*, p.181-182
- 42 *Ibíd.*, p.182
- 43 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.108-109
- 44 *Ibíd.*, p.172
- 45 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. Barcelona: Obelisco, 1987. p.10-11
- 46 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. Barcelona: Paidós, 1995. p.311
- 47 *Ibíd.*, p.311
- 48 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.28
- 49 *Ibíd.*, p.29
- 50 *Ibíd.*, p.61
- 51 *Ibíd.*, p.105
- 52 *Ibíd.*, p.43-44
- 53 *Ibíd.*, p.123
- 54 *Ibíd.*, p.90
- 55 ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. Vol I. Madrid: Cristiandad, 1974. p.138
- 56 *Ibíd.*, p.65
- 57 *Ibíd.*, p.90
- 58 *Ibíd.*, p.92
- 59 *Ibíd.*, p.103-104
- 60 *Ibíd.*, p.81
- 61 *Ibíd.*, p.120
- 62 *Ibíd.*, p.128
- 63 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.171-172
- 64 *Ibíd.*, p.31
- 65 *Ibíd.*, p.30
- 66 *Ibíd.*, p.30
- 67 *Ibíd.*, p.29
- 68 *Ibíd.*, p.32
- 69 *Ibíd.*, p.75
- 70 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.127
- 71 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.34-35
- 72 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
- 73 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.34
- 74 *Ibíd.*, p.17
- 75 *Ibíd.*, p.131-132
- 76 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.244
- 77 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. op. cit.
- 78 COOMARASWAMY, Ananda K., La teoría medieval de la belleza. Barcelona: J. De Olañeta, 1987. Nota 43, p.60
- 79 JUNG, Carl y otros. El Hombre y sus símbolos. Madrid: Aguilar, 1974. p.94-95
- 80 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.12
- 81 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. op. cit.
- 82 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.35-36
- 83 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.158
- 84 *Ibíd.*, p.168

- 85 GUÉNON, René. El Crismón y el Corazón en las Antiguas Marcas Corporativas. Textos Tradicionales. (<http://www.euskalnet.net/graal/rgcrismon.htm>)
- 86 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.168
- 87 CIRLOT, Juan Eduardo. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. p.421
- 88 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.188
- 89 *Ibíd.*, p.207
- 90 *Ibíd.*, p.189
- 91 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.242
- 92 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.188
- 93 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.228-229
- 94 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.210-211
- 95 *Ibíd.*, p.192
- 96 *Ibíd.*, p.217
- 97 *Ibíd.*, p.205
- 98 *Ibíd.*, p.191-192
- 99 *Ibíd.*, p.209
- 100 *Ibíd.*, p.207
- 101 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.238
- 102 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.190
- 103 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.313
- 104 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.77
- 105 COOMARASWAMY, Ananda K., La teoría medieval de la belleza. op. cit. p.19
- 106 *Ibíd.*, p.14
- 107 *Ibíd.*, p.14
- 108 *Ibíd.*, p.25
- 109 *Ibíd.*, p.33
- 110 COOMARASWAMY, Ananda K., El simbolismo del Domo (Parte I). op. cit.
- 111 Santo Tomás, *De pulchro* cit. por COOMARASWAMY, Ananda K., La teoría medieval de la belleza. op. cit. p.33
- 112 *Ibíd.*, p.14
- 113 *Ibíd.*, p.15
- 114 *Ibíd.*, nota 30, p.55
- 115 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.307
- 116 CASSIRER, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.88
- 117 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. p.102
- 118 COOMARASWAMY, Ananda K., La teoría medieval de la belleza. op. cit. Nota 22, p.53
- 119 *Ibíd.*, nota 22, p.53
- 120 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.228
- 121 *Ibíd.*, p.229
- 122 JUNG, Carl y otros. op.cit., p.148
- 123 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.245
- 124 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.56
- 125 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.150-151
- 126 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.223
- 127 *Ibíd.*, p.222
- 128 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.27

- 129 *Ibíd.*, p.238-239
130 *Ibíd.*, p.239
131 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.222-223
132 *Ibíd.*, p.222
133 *Ibíd.*, p.247
134 ELIADE, Mircea. op. cit. vol II. p.27
135 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.232
136 *Ibíd.*, p.223
137 *Ibíd.*, p.223
138 *Ibíd.*, p.228-229
139 *Ibíd.*, p.228
140 *Ibíd.*, p.227
141 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.56
142 COOMARASWAMY, Ananda K., El Mar. Textos Tradicionales
(<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
143 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.234
144 COOMARASWAMY, Ananda K., El Mar. op. cit.
145 ELIADE, Mircea. op. cit. vol I. p.242
146 *Ibíd.*, p.202-203
147 COOMARASWAMY, Ananda K., El simbolismo del Domo (Parte III). op. cit.
148 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.144
149 OSTEN, Manfred. Todo velociferino. p.42 En Humboldt. Inter Naciones. München.
nº 128 (1999)
150 *Ibíd.*, p.43
151 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p.144-145
152 *Ibíd.*, p.146
153 *Ibíd.*, p.148
154 *Ibíd.*, p.150
155 *Ibíd.*, p.151
156 RICOEUR, Paul. op. cit. p.33
157 *Ibíd.*, p.32-33
158 *Ibíd.*, p.43
159 *Ibíd.*, p.49
160 *Ibíd.*, p.43
161 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.283
162 SCHARF, Riwkah y Carl JUNG. Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. op. cit., p.115
163 LITTMAN, Enno, *Morgenländische Wörter im Deutschen*, p.31-32, cit por JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.134
164 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.279
165 ROSKOFF, G., *Geschite des teufels* ("Historia del Diablo") cit. por JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.143-144
166 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p. 137
167 *Ibíd.*, p.139
168 *Ibíd.*, p.144
169 *Ibíd.*, p.147
170 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.104-105
171 *Ibíd.*, p.267
172 *Ibíd.*, p.266

- 173 *Ibíd.*, p.267
174 *Ibíd.*, p.280
175 *Ibíd.*, p.282-283
176 *Ibíd.*, p.105
177 *Ibíd.*, p.108
178 *Ibíd.*, p.283
179 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.47-48
180 RICOEUR, Paul. op. cit., p.33-34
181 *Ibíd.*, p.64
182 *Ibíd.*, p.18
183 *Ibíd.*, p.17
184 *Ibíd.*, p.20
185 *Ibíd.*, p.30
186 *Ibíd.*, p.29
187 *Ibíd.*, p.9
188 *Ibíd.*, p.9
189 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.285
190 ORTIZ-OSÉS, Andrés. La vida simbólica. p.31. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D.(Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.
191 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.96
192 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p. 144
193 JUNG, Carl y otros. op.cit. p.237
194 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p. 145
195 *Ibíd.*, p.268
196 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.161
197 *Ibíd.*, p.162
198 *Ibíd.*, p.196
199 *Ibíd.*, p.215-216
200 *Ibíd.*, p.233
201 *Ibíd.*, p.232
202 *Ibíd.*, p.209
203 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.152
204 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.271-272
205 *Ibíd.*, p.267
206 *Ibíd.*, p.270
207 *Ibíd.*, p.254
208 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.168
209 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.40
210 *Ibíd.*, p.40
211 *Ibíd.*, p.41
212 *Ibíd.*, p.42-43
213 *Ibíd.*, p.43
214 *Ibíd.*, p.44
215 LEBASQUAIS, Elie, *Tradition hellénique et Art grec*, en *Etudes traditionnelles*, cit. por René Guénon. La Gran Tríada. op. cit. p.48
216 *Ibíd.*, p.48
217 *Ibíd.*, p.50
218 *Ibíd.*, p.52-53
219 *Ibíd.*, p.73

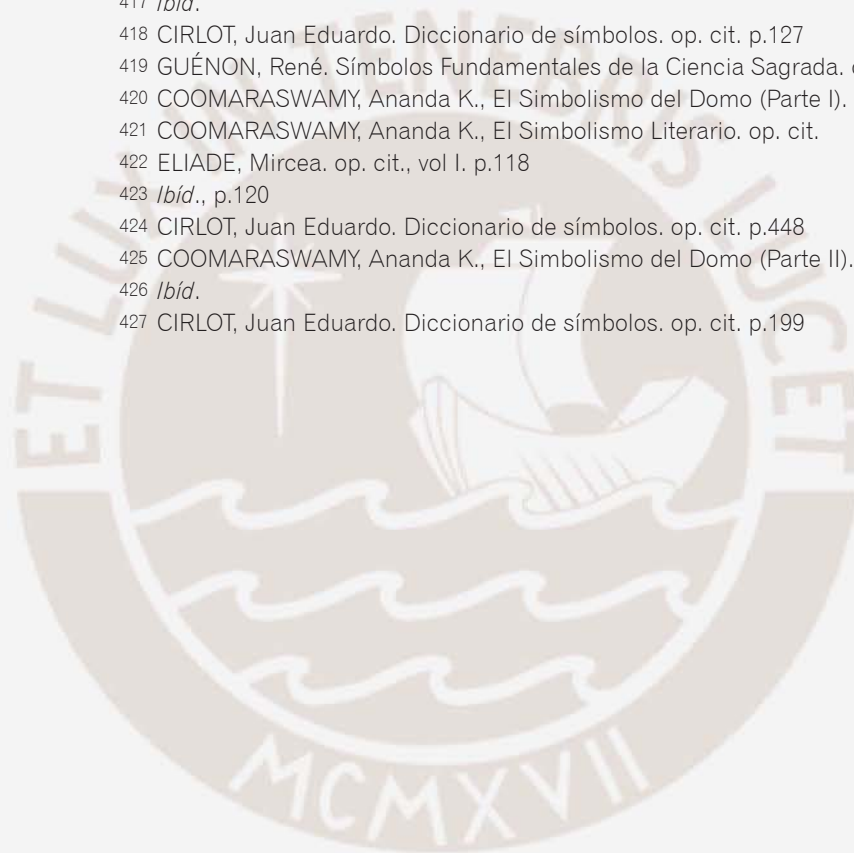
- 220 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.312
221 *Ibid.*, p.307
222 *Ibid.*, p.305
223 *Ibid.*, p.306
224 *Ibid.*, p.306-307
225 Mme. TH. Darel cit. por René Guénon. *Ibid.*, p.310
226 *Ibid.*, p.313
227 *Ibid.*, p.313
228 *Ibid.*, p.334
229 *Ibid.*, p.335
230 *Ibid.*, p.331
231 *Ibid.*, p.312
232 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.216
233 *Ibid.*, p.189
234 *Ibid.*, p.194
235 *Ibid.*, p.195
236 *Ibid.*, p.177
237 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.212
238 *Ibid.*, p.211
239 *Ibid.*, p.210
240 JUNG, Carl y Riwkah SCHARF. op. cit. p.100
241 *Ibid.*, p.104
242 GUÉNON, René. La Gran Tríada. op. cit. p.98-99
243 GRACIA, Isabel. La hermenéutica del lenguaje: Gilbert Durand. p.143. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit.
244 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.123
245 *Ibid.*, p.112
246 *Ibid.*, p.79
247 *Ibid.*, p.126
248 COOMARASWAMY, Ananda K., Sobre la esposa horrible. op. cit.
249 *Ibid.*
250 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.120
251 *Ibid.*, p.137
252 *Ibid.*, p.139
253 *Ibid.*, p.149
254 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.137
255 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.152
256 Mme. TH DAREL cit. por GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.309
257 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.154
258 *Ibid.*, p.156
259 *Ibid.*, p.151-152
260 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.140
261 *Ibid.*, p.66
262 *Ibid.*, p.130-131
263 DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. op. cit. p.129
264 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.137
265 *Ibid.*, p.129
266 *Ibid.*, p.133

- 267 *Ibíd.*, p.136
- 268 PARRA, Jaime. Idel: La experiencia mística y abulafia. p.107. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit.
- 269 GUÉNÓN, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.253
- 270 *Ibíd.*, p.53
- 271 GUÉNÓN, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.66
- 272 *Ibíd.*, p.271
- 273 GUÉNÓN, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.294
- 274 GUÉNÓN, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.62-63
- 275 GUÉNÓN, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.334
- 276 *Ibíd.*, p.57
- 277 GUÉNÓN, René. La Gran Tríada. op. cit. p.180
- 278 *Ibíd.*, p.182
- 279 *Ibíd.*, p.184
- 280 *Ibíd.*, p.179-180
- 281 VELA DEL CAMPO, Pedro. René Guénon y la doctrina Metafísica. p.163. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit.
- 282 GUÉNÓN, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.65
- 283 VELA DEL CAMPO, Pedro. op. cit. p.164
- 284 GUÉNÓN, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.56
- 285 *Ibíd.*, p.59
- 286 *Ibíd.*, p.156-157
- 287 *Ibíd.*, p.160
- 288 *Ibíd.*, p.163
- 289 *Ibíd.*, p.166
- 290 *Ibíd.*, p.167
- 291 *Ibíd.*, p.167
- 292 *Ibíd.*, p.168
- 293 *Ibíd.*, p.59
- 294 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.141
- 295 GUÉNÓN, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.23
- 296 *Ibíd.*, p.22
- 297 *Ibíd.*, p.23
- 298 *Ibíd.*, p.24
- 299 *Ibíd.*, p.332
- 300 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.182
- 301 *Ibíd.*, p.174
- 302 *Ibíd.*, p.200-202
- 303 LIBIS, Jean. Una liberación del imaginario. p.133. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit.
- 304 BLANCO RUIZ, Antonio. Gershom Scholem, el lenguaje de los místicos judíos. p.89. En: La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit.
- 305 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.203-204
- 306 *Ibíd.*, p.202
- 307 GUENÓN, René, *Le Symbolisme de la croix*, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. op. cit. p.250
- 308 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.250
- 309 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.213
- 310 *Ibíd.*, p.213

- 311 *Ibíd.*, p.240
312 *Ibíd.*, p.241
313 *Ibíd.*, p.243
314 *Ibíd.*, p.241
315 *Ibíd.*, p.241
316 *Ibíd.*, p.243
317 *Ibíd.*, p.241
318 COOMARASWAMY, Ananda K., La teoría medieval de la belleza. op. cit. Nota 30 p.55
319 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.321
320 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo del Domo (Parte III). op. cit.
321 COOMARASWAMY, Ananda K., El cuerpo sembrado de ojos. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
322 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.321-322
323 COOMARASWAMY, Ananda K., El cuerpo sembrado de ojos. op. cit.
324 *Ibíd.*
325 PARRA, Jaime. La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. op. cit. p.102-103
326 COOMARASWAMY, Ananda K., El cuerpo sembrado de ojos. op. cit.
327 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.84
328 GUÉNON, René. El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. op. cit. p. 212
329 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.215
330 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.149
331 RICOEUR, Paul. op. cit. p.29
332 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.130
333 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.85
334 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.148
335 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.85
336 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.56
337 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.165
338 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.160
339 *Ibíd.*, p.293
340 *Ibíd.*, p.159
341 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.170
342 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.158
343 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.163
344 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.158
345 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.164
346 *Ibíd.*, p.215
347 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.160
348 *Ibíd.*, p.160
349 JUNG, Carl y otros. op. cit. p.145
350 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.166
351 *Ibíd.*, p.77
352 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.251
353 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.162-163
354 *Ibíd.*, p.159
355 CIRLOT, Juan Eduardo. op. cit. p.31

- 356 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.207
357 *Ibíd.*, p.207
358 *Ibíd.*, p.98-99
359 *Ibíd.*, p.102
360 *Ibíd.*, p.85-86
361 *Ibíd.*, p.79
362 *Ibíd.*, p.124-125
363 *Ibíd.*, p.75
364 *Ibíd.*, p.82
365 *Ibíd.*, p.39
366 *Ibíd.*, p.67
367 *Ibíd.*, p.71
368 *Ibíd.*, p.41
369 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte5.doc)
370 *Ibíd.*
371 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.68
372 *Ibíd.*, p.63
373 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.81-82
374 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. op. cit.
375 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.64
376 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. op. cit.
377 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.84-85
378 *Ibíd.*, p.79-80
379 ELIADE, Mircea. op.cit., vol II. p.50
380 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.242
381 *Ibíd.*, p.243
382 *Ibíd.*, p.243
383 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. op. cit.
384 *Ibíd.*
385 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.51
386 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. op. cit.
387 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.48
388 *Ibíd.*, p.48
389 COOMARASWAMY, Ananda K., El Árbol Invertido. op. cit.
390 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.45-46
391 *Ibíd.*, p.43
392 *Ibíd.*, p.44
393 *Ibíd.*, p.165
394 COOMARASWAMY, Ananda K., El simbolismo del Domo (Parte I). op. cit.
395 *Ibíd.*
396 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.243
397 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.299
398 *Ibíd.*, p.300
399 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.109-110
400 *Ibíd.*, p.109
401 *Ibíd.*, p.106
402 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo Literario. op. cit.
403 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. op. cit. p.432

- 404 GUÉNON, René. El simbolismo de la cruz. op. cit. p.108-109
405 *Ibíd.*, p.107-108
406 ELIADE, Mircea. op.cit., vol II. p.241
407 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo del Domo (Parte I). op. cit.
408 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.162
409 *Ibíd.*, p.237
410 *Ibíd.*, p.154
411 *Ibíd.*, p.156
412 *Ibíd.*, p.153
413 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.159
414 *Ibíd.*, p.336
415 ELIADE, Mircea. op. cit., vol II. p.161
416 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo del Domo (Parte I). op. cit.
417 *Ibíd.*
418 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. op. cit. p.127
419 GUÉNON, René. Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada. op. cit. p.251
420 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo del Domo (Parte I). op. cit.
421 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo Literario. op. cit.
422 ELIADE, Mircea. op. cit., vol I. p.118
423 *Ibíd.*, p.120
424 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. op. cit. p.448
425 COOMARASWAMY, Ananda K., El Simbolismo del Domo (Parte II). op. cit.
426 *Ibíd.*
427 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. op. cit. p.199



NOTAS Y CITAS: CAPÍTULO 3

- 1 ARRABAL, Fernando. Teatro Pánico (Edición de Francisco Torres Monreal). Madrid: Cátedra, 1986. p.63
- 2 *Ibid.*, p.48
- 3 *Ibid.*, p.55
- 4 *Ibid.*, p.42
- 5 *Ibid.*, p.42
- 6 LUSCHER, Max, La psicología de los colores (Traducido por Carlos Beas). Basel: s.e, 1992. p.51
- 7 ARRABAL, Fernando. op. cit. Nota 40, p.46
- 8 THORUNN, The Norns and Wyrð
(<http://homepages.nildram.co.uk/~fealcen/wyrð.htm>)
- 9 *Ibid.*
- 10 WINTERNITZ, Adolfo C. Itinerario hacia el Arte: XI Lecciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. p.10
- 11 RILKE, Rainer María. Cartas a un joven poeta. Lima: Mosca Azul, 1981. Carta I, p.17
- 12 CASTORIADIS, Cornelius. El avance de la insignificancia. Buenos Aires: Editorial Universitaria EUDEBA, 1997. p.29
- 13 *Ibid.* p.83
- 14 *Ibid.* p.81
- 15 RILKE, Rainer María. op. cit. Carta III, p. 26
- 16 ANTÓN PACHECO, José Antonio. Henry Corbin y la categoría de mediación. p.113. En: La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Parra, Jaime D.(Coord.) Barcelona: Montesinos, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

ARRABAL, Fernando

Teatro Pánico (Edición de Francisco Torres Monreal). Madrid: Cátedra, 1986. 232p.

BENVENISTE, Emile

Signo, lenguaje y comunicación. En: **Proyectar la comunicación**. Martín Barbero, Jesús, (Comp.) Bogotá: Tercer Mundo, 1997. 386p.

CALVINO, Italo

Cuentos fantásticos del XIX. Vol.1. Madrid: Siruela, 1999. 330p.

CASSIRER, Ernst

Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 215p.

CASTORIADIS, Cornelius

El avance de la insignificancia. Buenos Aires: Editorial Universitaria EUDEBA, 1997. 295p.

CIRLOT, Juan Eduardo

Diccionario de símbolos. Madrid: Siruela, 2001. 520p.

COOMARASWAMY, Ananda K.

Teoría medieval de la belleza.

Barcelona: J. De Olañeta, 1987. 61p.

¿Una figura de lenguaje o una figura de pensamiento?

Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte1.pdf)

El Simbolismo Literario, Imitación, Expresión y Participación, Intención, La Mentalidad Primitiva, Walter Andrae: Sobre la vida de los símbolos.

Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>) (arte4.pdf)

El Árbol Invertido, El Cuerpo sembrado de Ojos, El Mar, El Simbolismo del Domo, Sobre la esposa horrible.

Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>)
(arte5.doc)

DONDIS, Donis A.

Signos y símbolos. En: **Historia de la Comunicación**. Williams, Raymond (Ed.) Barcelona: Bosch, 1992. 2 Tomos.

DURAND, Gilbert

La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 1971. 147p.

EL COMERCIO

Culturas Prehispánicas. Lima: 2000. 208p.

EAVES, Morris; Robert N. ESSICK y Joseph VISCOMI (Ed.)

The William Blake Archive

<http://www.blakearchive.org/>

ELIADE, Mircea

Tratado de historia de las religiones. Madrid: Cristiandad, 1974. 2v.

GOODMAN, Nelson

Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.

Barcelona: Seix Barral, 1976. 279p.

GREIMAS, Algirdas Julien

Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual.

México: Siglo XXI, 1994. 226p.

GUÉNON, René

El Crismón y el Corazón en las Antiguas Marcas Corporativas.

Textos Tradicionales (<http://www.euskalnet.net/graal/rgcrismon.htm>)

El reino de la cantidad y los signos de los tiempos.

Barcelona: Paidós, 1997. 245 p.

El simbolismo de la cruz.

Barcelona: Obelisco, 1987. 200 p.

La Gran Tríada.

Barcelona: Obelisco, 1986. 204 p.

Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.

Barcelona: Paidós, 1995. 339 p.

HENZELL, John

Arte, psicoterapia y sistemas de símbolos. En: **El Arte como terapia**. Dalley, Tessa. Barcelona: Herder, 1987. 307p.

JUNG, Carl G.

Psicología y simbólica del arquetipo. Buenos Aires: Paidós, 1977. 210p.

JUNG, Carl G. y Riwkah SCHARF

Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 329p.

JUNG, Carl G. y otros

El Hombre y sus símbolos. Madrid: Aguilar, 1974. 320p.

LUSCHER, Max

La psicología de los colores (Traducido por Carlos Beas). Basel: s.e., 1992. 194p.

PARRA, Jaime (Coord.) y otros

La Simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos. Barcelona: Montesinos, 2001. 242p.

RILKE, Rainer María

Cartas a un joven poeta. Lima: Mosca Azul, 1981. 81p.

RICOEUR, Paul

Introducción a la simbólica del mal. Buenos Aires: La Aurora, 1976. 244p.

SEBEEK, Thomas A.

Signos: una introducción a la semiótica. Barcelona: Paidós, 1996. 163p.

THORUNN

The Norns and Wyrd

(<http://homepages.nildram.co.uk/~fealcen/wyrd.htm>)

WINTERNITZ, Adolfo C.

Itinerario hacia el Arte: XI Lecciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. 115p.

IMÁGENES

BALTRUSAITIS, Jurgis

La edad media fantástica: antigüedades y exotismo en el arte gótico. Madrid: Cátedra, 1983. 292p.

BLAKE, William

The Complete Illuminated Books. New York: Thames & Hudson, 2000. 480p.

BRUCE-MITFORD, Miranda

El libro ilustrado de Signos y Símbolos. Barcelona: Blume, 2001. 128p.

CALLOIS, Roger

În Inima Fantasticului (En el corazón de lo fantástico). Bucarest: Editura Meridiane, 1971, 80p.

DE MESA, José y Teresa GISBERT

Historia de la Pintura Cuzqueña. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1982. 2 v.

El libro de la magia

Barcelona: Ediciones B, 1998. 40p.

FINKE, Gail

Creative Edge: Brochures. New York: North Light Books, 2000. 159p.

PEDERSEN, B. Martin (Ed.)

Advertising Annual 2001. Hong Kong: Graphis, 2000. 242p.

PGM Art World 97

Garching (Alemania): PGM Art World, 1998. 1040 p.

SCHNAITH, Nelly y Otros

Peret, e pericoloso sporgersi. Barcelona: GG, 1993. 110 p.

The Art Book

London: Phaidon, 1994, 618p.

The European Design Annual 4

Crans-Prés-Céligny : RotoVision, 1999. 168 p.