

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES CON ÉNFASIS EN HISTORIA,  
CRÍTICA Y TEORÍA DEL ARTE**

**EL SUSTRATO MÍTICO FEMENINO EN EL ARTE PANAMEÑO**

**MICHELLE MERIE MONTENEGRO ARCE  
8-824-2246**

**TESIS PRESENTADA COMO UNO DE LOS REQUISITOS PARA OPTAR AL GRADO  
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ÉNFASIS EN HISTORIA, CRÍTICA Y  
TEORÍA DEL ARTE.**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ  
2015**

## **DEDICATORIA**

A mi padre Edgar Allan Montenegro.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente el apoyo incondicional de mi familia, así como a los profesores que contribuyeron a sellar mis conocimientos y el gran amor que tengo por el arte. Doy las gracias muy especialmente al profesor Pedro Luis Prados, director de esta tesis, por haber sido mi mentor en las materias hermanas que son la filosofía y el arte durante estos siete años.

A todos gracias.

“Si el mundo fuese claro, el arte no existiría”

Albert Camus

## INDICE GENERAL

	<b>Páginas</b>
Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Epígrafe	iv
Resumen	viii
Abstract	ix
Introducción	x

### **Capítulo I.**

#### **Del sustrato, el mito y el arquetipo. Una aproximación a los conceptos generales.**

1.1 Conceptualización del sustrato y sus conexiones con el mito.	2
1.2 Mito, símbolo y su relación con el arte	7
1.3 El arquetipo de Jung y sus implicaciones	10
1.4 El método hermenéutico	16

### **Capítulo II. Los grandes arquetipos de lo femenino. La diosa madre y la mujer portadora de males.**

2.1. Origen y conformación del arquetipo de la diosa madre	
2.1.1 La diosa madre paleolítica	21
2.1.2 La señora de las bestias: la diosa madre del Neolítico	26
2.1.3 Los rostros de la diosa en las civilizaciones antiguas	28
2.1.4 El arquetipo de la diosa madre precolombina	33
2.2. Creación del arquetipo de la mujer portadora de males	
2.2.1 El inicio del fin: la caída del matriarcado	38
2.2.2. Demonización de la diosa y la aparición del arquetipo de la mujer portadora de males	39
2.2.3 La simbología de la diosa cambia a lo negativo	46
2.2.4 El arquetipo de la mujer portadora de males en el nuevo mundo	50
2.2.5 El arquetipo de la mujer portadora de males panameña	52
2.3 La evolución de los arquetipos femeninos en el arte universal	56

2.3.1 Breve evolución de los arquetipos en Latinoamérica	71
--	----

**Capítulo III. El sustrato mítico femenino en las obras de arte panameño mediante el análisis de sus arquetipos.**

31. El arquetipo de la diosa madre en el arte panameño	
3.1.1 La diosa madre primigenia: la República de Lewis	77
3.1.2 La imagen de la dama	80
3.1.3 La diosa en su aspecto materno	83
3.1.4 La Patria por defender y la mártir	95
3.1.5 Las Venus	99
3.1.6 Abstracciones simbólicas de la diosa	105
3.2 El arquetipo de la mujer portadora de males en el arte panameño.	109
3.2.1 La Anti-diosa y la Anti-Venus	110
3.2.2. La Bruja	114
3.2.3 La sirena	117
3.2.4 La mujer seductora o Femme Fatale	119
3.2.5 Símbolos negativos	121

**Capítulo IV. Consideraciones interpretativas finales**

4.1 Interpretación y conclusiones del estudio	125
4.2 Recomendaciones	128

Bibliografía

Anexos

## **RESUMEN**

A través de la historia del arte occidental puede observarse que la forma de representación de la figura femenina responde a ciertos modelos estructurales que tienen su raíz en la manera ancestral de representar a la mujer que pueden encontrarse en los principales mitos sobre los cuales se cimentó la cultura de Occidente. Estas formas modélicas de lo femenino se convirtieron en un sustrato mítico en el que se encuentran reunidas las características y atributos que definen lo femenino en los relatos mitológicos y que a fuerza de repetición quedaron cristalizados en el inconsciente colectivo de la humanidad como arquetipos a la manera de Jung en dos grandes regiones que ofrecen una visión positiva y negativa de la mujer: el arquetipo de la diosa madre y el de la mujer portadora de males, cada una de ellas con sus imágenes y símbolos adjuntos. Estas estructuras míticas-arquetípicas afloran en la representación plástica de la mujer que podemos rastrear desde el neolítico en las primitivas figuras femeninas y que discurre por toda la tradición plástica occidental. Analizamos en este trabajo la pervivencia y significación de estos arquetipos en el arte panameño e interpretamos a la luz de estos conceptos las obras de artistas panameños del siglo XX y XXI que poseen la imagen femenina como elemento central de la obra artística.

**CONCEPTOS CLAVE:** Sustrato, mito, símbolo, arquetipo, arte, Panamá.

## **ABSTRACT**

Throughout the history of western art we can noticed that the way of depicting the feminine figure response to certain models and structures which origins can be traced back in the way the woman is represented in the most important myths that became the base for occidental culture. This model structures became in a mythical substrate that join the attributes of feminine in the myth and because of the repetition of them, they were fixated in the collective unconsciousness, just like Jung proposed, as archetypes in two parts: the archetype of the Mother Goddess and the archetype of Woman that carries evil. Each one of them has their own symbols and images. This mythical-archetypical structures can be observed in the artistic depiction of woman since prehistorical art to all art tradition in western world. In this work, based on this principles we analyzed and interpreted the art of Panamanian artist of XX and XXI centuries which have woman as a center of their art works.

**KEY WORDS:** Substrate, myth, symbol, archetype, art, Panama.

## INTRODUCCIÓN

“El sustrato mítico femenino en el arte panameño” es una investigación cualitativa en que a partir de recursos conceptuales procedentes de distintas disciplinas, principalmente psicología, historia del arte y de la religión, se orienta a construir una hermenéutica del simbolismo femenino en el arte panameño cuyo objetivo es examinar las distintas estructuras míticas que afloran en el arte vinculadas a la representación de la mujer en la plástica del Istmo desde el siglo XIX al XXI.

Es un trabajo de corte holístico que tiene como elemento clave el concepto de sustrato mítico, que hace referencia a las estructuras modélicas provenientes de los mitos convertidos en figuras arquetípicas a partir de su repetición y entronización en el imaginario de la plástica occidental, las cuales se observan, sobre todo, en las formas representación de la figura femeninas. Esta es la manera en que se manifiesta el inconsciente colectivo basado en el temor atávico que al hombre primitivo le produjo el misterio de la procreación femenina, al igual que el de la fertilidad de la naturaleza sobre el que se cimentó el matriarcado de los tiempos arcaicos y que fue reemplazado por el esquema patriarcal.

A partir de la aplicación de los arquetipos de Carl Gustav Jung se parte de la premisa de que en la manera en que es presentada la mujer en el arte plástico se pueden identificar dos grandes vertientes arquetípicas polares cristalizadas en la diosa madre y la mujer

portadora de males, en las cuales se encuentran una serie de imágenes y simbologías que se circunscriben al ámbito de significación de cada una de estas regiones tales como la Dama, la Patria o la Sirena, la Mala Madre por citar solo algunos ejemplos. La identificación y aplicación de estos arquetipos y símbolos funcionarán como herramienta para lograr una interpretación más completa de las obras de arte panameñas.

Este enfoque está justificado en la medida en que abrirá la posibilidad de reinterpretar la pintura en el país y dar una visión diferente a la meramente historicista que ha prevalecido hasta el momento. También se pondrá de manifiesto la necesidad de revisar los instrumentos de la crítica de arte en Panamá, haciendo uso del instrumental científico que valide la producción más allá de los comentarios impresionistas que muy poco dicen de la obras y se regodean en el discurso literario.

El estudio se estructura de la siguiente manera: Iniciaremos definiendo los conceptos básicos que guiarán nuestro trabajo y que lo fundamentarán. Posteriormente, estudiaremos los arquetipos correspondientes a la diosa madre: su origen mítico, su desarrollo como arquetipo matriarcal positivo, dadora de vida y adorada como la diosa de fertilidad igual que la madre tierra, hasta su decadencia con el advenimiento de la revolución agrícola en la época neolítica, así como el establecimiento del arquetipo de la mujer portadora de males, su origen y desarrollo como arquetipo femenino negativo debido al surgimiento del patriarcado que demoniza a la mujer y las suplanta por dioses y héroes masculinos.

A partir de su conceptualización, estudiaremos la evolución de ambos arquetipos. Por un lado la supervivencia del culto de la diosa madre y por el otro la

transformación del arquetipo de la mujer portadora de males en el sustrato de las obras de los diferentes estilos en que se ha expresado el arte universal hasta nuestros días, tanto en el antiguo continente como en el nuevo mundo, desde el descubrimiento de América hasta la actualidad.

Luego estudiaremos el sustrato mítico femenino en el arte panameño: Su origen con la creación de la República de Panamá en el siglo XX, su desarrollo como arquetipo y evolución en el sustrato de las obras de arte de los artistas panameños hasta nuestro días. Analizaremos las obras de los más importantes artistas istmeños, utilizando la hermenéutica para su interpretación y señalando los arquetipos femeninos de la diosa madre y el de la mujer portadora de males, presentes en cada una de ellas.

Para finalizar propondremos las consideraciones interpretativas finales de conjunto y plantearemos las conclusiones y recomendaciones del estudio.

## **CAPÍTULO I**

**DEL SUSTRATO, EL MITO Y EL ARQUETIPO.**

**UNA APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS GENERALES**

## **1.1 CONCEPTUALIZACIÓN DEL SUSTRATO Y SUS CONEXIONES CON EL MITO**

El sustrato es un estrato que subyace a otro y sobre el cual está en condiciones de ejercer algún tipo de influencia. También hace referencia a una capa o nivel de algo, o al conjunto de elementos que se integran con otros ya existentes para la formación de una entidad.

El concepto de sustrato que emplearemos en este trabajo se refiere a algo que se encuentra en la base u origen. Hemos llegado a este concepto a partir de la teoría de la psicología analítica de Carl Gustav Jung, en cuanto sustenta que el inconsciente colectivo, el elemento en donde están cifradas las experiencias y vivencias primarias del hombre cristalizadas en arquetipos, subyacen de manera profunda debajo del inconsciente personal del individuo y que este es la base que influencia a los artistas para realizar sus obras de arte.

Jung basó su teoría en el estudio de la universalidad de ciertas imágenes en los relatos míticos de distintos pueblos, por lo que consideramos que es en el mito donde se produce el fenómeno original del sustrato, al ser el mito la forma como el inconsciente colectivo se manifiesta. La universalidad de este y sus funciones más allá de lo anecdótico de los relatos han sido estudiados por diferentes investigadores a lo largo del tiempo.

Constituido por relatos o gestas de los dioses y héroes, los mitos son la principal forma con la que el pensamiento pre-filosófico explica simbólicamente los grandes problemas relativos al origen del mundo, del hombre y las instituciones, y además, están orientados a fines concretos como ayudar a establecer la identidad conjunta de un pueblo o proveer modelos de conducta. Eliade (1981: 96)

Sin embargo, en Occidente en la época de la Antigua Grecia con Jenófanes y Platón en el **Fedro**, se encuentran las raíces de la descalificación del mito como forma de intelectualidad imperfecta, incapaz de demostrar de manera racional sus afirmaciones, lo que fue relegando al *mythos* a significar todo lo que no puede existir en la realidad; una concepción que se extiende hasta el siglo XVIII.

En el siglo siguiente comienza a gestarse un cambio en la noción tradicional del relato mitológico como una ficción para pasar a considerarlo una construcción capaz de expresar una comprensión profunda de la realidad, en la que se combinan elementos emotivos, estéticos y simbólicos. Este pensamiento fue abanderado por distintas escuelas de mediados del siglo XX entre las que se cuentan la etnología de Levi-Bruhl, la antropología de Levi-Strauss y el llamado círculo de Eranos conformado por Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Gaston Bachelard y Joseph Cambpell, entre otros.

Este grupo de investigadores entendieron que el mito actuaba precisamente como un sustrato o una plataforma sobre la cual se cimentó el conocimiento científico, y que no es de ninguna forma un discurso superado, sino dormido en las profundidades de nuestra conciencia histórica, que transmite estructuras modélicas de conducta atávicas y propias del ser humano. Dicho esto, aunque son muchos los aspectos que envuelven la noción de mito, es en este particular en que nos interesa: como estructura modélica que llega hasta el hombre actual.

Autores como el filósofo y estudioso de la religión Manfred Frank considera que el mito debe abordarse desde sus tres partes constitutivas: sus elementos de contenido, estructurales y pragmáticos, refiriéndose a los modelos que se presentan bajo la narración y su función práctica, que suele incluir la justificación o legitimación de un fenómeno al ponerlo cerca de la esfera de lo sagrado y cuyo enigma principal es la similitud de los modelos que presenta en las distintas mitologías que atraviesan el tiempo y las distancias geográficas.

Frank expresa en su obra **El Dios Venidero** que si hay algo profundamente relevante en el mito, ciertamente “no se trata de los contenidos, sino de la especie de clasificación que se da por medio de las narraciones míticas, es decir, del tipo de gramática simbólica con la que, con un contenido casi invariable en todas las culturas, trabaja la explicación mítica del mundo” Frank (1994).

Así pues, el mito comunica verdades fundamentadoras, es decir, el mito provee el contenido ideológico de formas sagradas de comportamiento, lo que implica por supuesto la presencia de la moralidad y por consiguiente la polarización entre el bien y el mal, las dos grandes regiones morales inherentes al mito. Frank (1994:180)

Esta misma idea del mito como sostén esquemático ha sido desarrollada por investigadores como Mircea Eliade, quien sostiene la existencia de modelos ejemplares míticos en todas las actividades humanas significativas. A estas se incorporan aquellas que contuvieran en sí “una posibilidad de ritualidad y de sacralización” como la alimentación, la conducta sexual, la muerte, que, dicho sea de paso son los temas principales de la gran mayoría de los relatos mitológicos. Eliade (1981: 125)

La comunicación de ese modelo mítico se da a través del lenguaje ya sea verbal o no verbal, que al contacto con la sacralización se convierten en palabra sagrada, en lo que

concierno al verbo o, en el caso de la imagen, eleva a de esta a la calidad de símbolo. Fueron estas las vías utilizadas para fijar en la conciencia grupal primitiva determinados acciones y nociones importantes para la vida del individuo y del grupo, que por su atavismo y repetición resultaron permanentemente marcadas en la conciencia colectiva.

Esta función tan eficazmente cumplida, como hemos señalado, llega hasta el hombre actual. El filósofo polaco Leszek Kolakowski, consideraba que “todo mito desvela en el ser humano unas reminiscencias que, como actitudes reflexivas, quizás ya hayan sido borradas de su consciente, pero que a pesar de todo, continúan proporcionándole inagotables materiales de sus sueños y que actúan de forma que podríamos llamar refleja” Kolakowski (1990: 13).

Quizás a esto responde la afirmación de varios especialistas que consideran que las secuencias míticas, pese a su diversidad en cuanto a formas de expresión son universales. Y es esta visión del funcionamiento interno del mito, como modelo de conducta y legitimación atávica, que nos permite comprender otra faceta de su actualidad.

Estos esquemas primitivos míticos perviven como modelos fuertemente aprendidos por el hombre en los albores de la humanidad y que al ser expresado poéticamente a través de palabras e imágenes se han quedado grabadas en nuestra memoria cultural, convirtiéndose en un sustrato, una especie de base sólida sobre la cual se ha construido el hacer cultural de Occidente y que de vez en cuando aflora en las manifestaciones que envuelven aspectos emotivos, pulsionales e inconscientes como la creación plástica a través de imágenes simbólicas.

Es en la imagen de la mujer donde más fuertemente podemos observar la polarización de los aspectos morales de conducta atribuidos al género femenino como instrumento de legitimación de la subordinación de esta al hombre contenidas en los mitos que la

representan. No obstante, la dimensión mítica primaria de la mujer apuntaba a ella como dadora y protectora de la vida, que a pesar de los esfuerzos por desacralizarla persiste en el inconsciente colectivo hasta la actualidad, y cuya manifestación podemos observar en las formas de representación de la imagen femenina que encontramos en las obras de arte, que a partir de su repetición se cristalizaron en las que consideramos son las dos grandes concepciones arquetípicas de lo femenino: La diosa madre y la mujer portadora de males.

## **1.2 MITO, SÍMBOLO Y SU RELACIÓN CON EL ARTE**

El instrumento principal de transmisión del mito es el símbolo. Todo mito tiene una constelación de símbolos que hacen referencia a él.

En este sentido, nos apoyamos en parte del pensamiento del filósofo francés Ernst Cassirer. Su obra, formulada de manera más o menos paralela a la de Lévy Brhul, constituye un acercamiento a una interpretación global del pensamiento mítico a partir del símbolo. El mito “pertenece a la esfera de la afectividad y de la voluntad, no de la inteligencia racional en la medida en que implica un acto de participación del hombre por medio de la emoción y la voluntad. (...) De este modo, los productos de la expresión mítica son imágenes cargadas de significación” Cassirer (1989:170).

En ese sentido de pertenencia y activación del símbolo a través de la emoción, explica Mircea Eliade que “el símbolo pertenece a la substancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse pero nunca se pueden extirpar” Eliade (1999: 254). Y las razones de ello devienen de la propia construcción del mito y su relación con las formas de expresión humana.

El relato mitológico se torna visible a través de imágenes, que al impregnarse de contenido emocional para determinado grupo se transforman en símbolos.

Los símbolos son representaciones de la cosa aludida cuyo “sentido queda implícito” usualmente por dos métodos: ya sea de la parte por el todo (como el simbolismo del chevron para aludir a lo femenino) o por medio de dar significado real al significante, como un proceso de identidad: Así, la serpiente no es solo un símbolo del mal, sino que es la maldad viviente. Cassirer (1971)

El tercer método es la asociación cultural en la que se evocan sentimientos y valores de manera metafórica. Cuando esto ocurre, el símbolo nos remite a otra realidad, por lo que su característica es la ambigüedad, basándose en un significado abierto, no codificado, lo cual produce múltiples significados sometidos a una tradición cultural. Piénsese en este caso en los múltiples atributos que poseían las divinidades griegas y que les representaban, como por ejemplo en las Venus y la simbología de la paloma como representante de sus bondades o como las imágenes del recipiente y el agua para aludir directamente a lo femenino en la imaginería paleolítica.

Estas antiquísimas asociaciones imagéticas son parte fundamental de la manera en que se proyecta el arquetipo, especialmente en las dos vertientes de lo femenino que nos ocupan en este trabajo, ya que en el plano de las imágenes, el arquetipo se hace visible a través del símbolo, el vehículo mediante el cual lo inconsciente se torna consciente. Por eso, la expresión simbólica de este fenómeno psíquico se encuentra en las figuras y creaciones con que la humanidad ha representado a la mujer en el arte de todos los tiempos.

En el arte, el símbolo es esencial por ser un medio de representación, así como por la necesidad de interpretación que conlleva. Por ejemplo, en el simbolismo de la mujer

asimilada a la Patria, tal y como la carga afectiva que posee la grandiosidad de la República en la obra del panameño Roberto Lewis.

Recordemos que, tal como plantea Cassirer (1971), un símbolo transmite su mensaje aun cuando no se le capte conscientemente en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral y no exclusivamente a su inteligencia. De esta manera, su forma de aproximación interpretativa inicia en lo intuitivo, lo cual se corresponde con el primer estadio de la decodificación de una obra de arte. Gadamer aclara muy bien la cuestión al señalar que “la obra de arte remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal”, en un mecanismo semejante al del símbolo. Para él, la obra de arte no es un mero portador de sentido y no sólo remite a algo, sino que también es una realidad significativa en sí misma. Gadamer (1991: 84)

### **1.3 EL ARQUETIPO JUNGIANO Y SUS IMPLICACIONES**

Cuando se trata de abordar las relaciones existentes entre los constructos culturales como los mitos y la creación artística con los mecanismos que rigen la psique humana, una de las teorías que presenta un acercamiento favorable es la del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung.

Vinculado inicialmente al psicoanálisis de Sigmund Freud, y colaborador cercano de este, Jung difiere de su mentor en la insistencia de Freud en asignar a la represión sexual las causas de la neurosis y las perturbaciones de la personalidad, postulando por su parte la existencia de un inconsciente colectivo que trasciende la experiencia del sujeto.

Su abordaje teórico y clínico se vuelca hacia la investigación de la conexión funcional entre las estructuras de la mente y la de sus productos entre los que se encuentran las manifestaciones culturales del hombre, por lo que muestra un alcance universalista.

Entre las teorías que Jung propuso con respecto a la psique humana, nos interesa la del inconsciente colectivo y su aplicación. Postula que todo individuo, además de ser poseedor de una psique que contiene una conciencia, también posee un inconsciente que Jung divide en personal y colectivo. De esta forma, caracteriza al inconsciente personal como un saco vacío en el que se arrojan todos los desechos de la vida consciente. Está compuesto de recuerdos olvidados, experiencias reprimidas y percepciones de toda clase, es decir, que se remonta al pasado del individuo, y en su formulación permanece muy afín a la concepción freudiana de inconsciente (Jung, 1936 En Frager y Fadiman, 2010)

No obstante la verdadera innovación se encuentra en la definición del inconsciente colectivo. Según Jung, la capa del inconsciente personal, descansa sobre otra más profunda, que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Se trata del inconsciente colectivo que está constituido por formas de pensamiento latentes que son heredados por cada individuo. Esas imágenes no se basan en las experiencias personales, sino que se establecen universalmente y operan dentro de la psique humana.

De acuerdo con él, al igual que nacemos con una herencia biológica, tenemos también una herencia psicológica. “Así como el cuerpo humano contiene todo un museo de órganos, cada cual con un largo periodo evolutivo tras de sí, cabe esperar que la mente se organice de la misma forma. No puede menos que contener una historia comparable al cuerpo en el que habita” (Jung, 1936 En Frager y Fadiman, 2010).

A esas formas originarias del inconsciente colectivo les llamó arquetipos, un término de origen griego que designa al patrón ejemplar (original) del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan, y que en la filosofía platónica se refiere a la forma en que se expresan los modelos eternos y perfectos de las cosas que existen eternamente en el pensamiento divino.

Tomando la analogía con la acepción del término original platónico, Jung señala que los arquetipos son elementos de estructuración en el inconsciente, que, dada la experiencia de siglos, dieron origen a imágenes arquetípicas que se hacen presentes tanto a las fantasías individuales como en las mitologías de diversas culturas.

Explica que “primordial significa ‘primero’ u ‘original’; por consiguiente, la imagen primordial se refiere al primer desarrollo de la psique. El hombre hereda estas imágenes de su pasado ancestral, un pasado que comprende a todos los antepasados humanos” Hall y Nordby (1973: 39).

Los arquetipos están estrechamente relacionados con el mito. Según Jung, presentan “una especie de disposición a producir una y otra vez, las mismas ideas míticas. Y el carácter mítico se da en virtud de la trascendencia a lo individual que estas ideas presentan” (Jung, 1917 en DiCaprio, 1985).

Entre las figuras arquetípicas se encuentran el niño divino, el doble, el viejo sabio y la madre primordial, esto es, codificaciones en imágenes de situaciones humanas típicas. Cada una de las grandes estructuras de la personalidad es también un arquetipo como el yo, la persona, la sombra, el ánima en los varones y el ánimus en las mujeres.

Al igual que sucede con los relatos míticos, el arquetipo comprende rasgos positivos y negativos, y también hay una amplia variedad de símbolos que pueden asociarse con un arquetipo determinado.

Basados en esto, en nuestro estudio, consideramos que la concepción mítica de lo femenino se encuentra polarizada en dos grandes arquetipos de acuerdo con la división clásica que hace el mito de los aspectos negativos y positivos. Estos son el arquetipo de la diosa madre y el de la mujer portadora de males.

El de la diosa madre engloba los aspectos positivos de la feminidad y su origen se encuentra en la sacralización de la mujer que se llevó a cabo en la psique del hombre primitivo que veneraba el misterio de la fertilidad de la naturaleza comparada con la fertilidad de la mujer y su capacidad de dar vida a un nuevo ser. Pero al mismo tiempo se manifestaba en esta adoración un temor atávico a lo desconocido del origen de la vida y de la muerte que se asimiló con la figura de femenina en estos primeros tiempos y cuyas representaciones plásticas inician con las estatuillas de las Venus del arte paleolítico y que se encuentran reflejados en las representaciones positivas de la mujer en la historia del arte. Posteriormente, al asistir al cambio del régimen matriarcal por el patriarcal, se instaura la figura masculina como relevante, desacralizando a la mujer y atribuyéndole cualidades negativas para lograr su subordinación.

De allí proviene el arquetipo de la mujer portadora de males cuyos modelos se encuentran en la creación de los mitos patriarcales que se remontan al inicio del mismo en las regiones mesopotámicas así como también en los mitos femeninos de Eva y Pandora.

Se ha elegido la teoría jungiana para el análisis de esta investigación precisamente por el valor de descarga psíquica que Jung confería al acto de creación artística. Fue común para el recomendar a sus pacientes que pintaran, esculpieran o emplearan cualquier otra forma de arte como método para explorar su interior. Jung además encontraba la plasmación visual y material del arquetipo en las imágenes y símbolos que pueblan las obras de arte un sustento para sus teorías.

Jung señalaba que, en su funcionamiento, cuando un arquetipo se activa desencadena una gran cantidad de energía. “Es esencial insistir en que los arquetipos no son simples nombres o conceptos filosóficos. Son partes de la vida misma, imágenes que se conectan de manera integral con la vida de la persona por medio del puente de las emociones.” (Jung, 1964 En Frager y Fadiman, 2010)

Además trabajan como medios para canalizar el material psicológico, como las pulsiones instintivas del ser humano, entre las que Jung ubica las formas de creación. “A la psique inconsciente no se puede llegar por observación directa, sino de forma tangencial por actividades que permitan el flujo del mismo.” (Jung, 1964 En Frager y Fadiman, 2010)

El símbolo ligado al arquetipo, a manera de una constelación simbólica, llamó poderosamente la atención del psiquiatra que consideraba que “el signo representa otra cosa, mientras que el símbolo, es algo en sí mismo, una cosa viva y dinámica.” (Jung, 1964 En Frager y Fadiman, 2010) Distinguía entre dos tipos de símbolos: los individuales y colectivos, que se hacen presentes en el proceso de creación artística. Por símbolos individuales se refería a los símbolos que constituyen producciones espontáneas de la psique individual. Aun lado de estos símbolos personales, hay símbolos colectivos establecidos por la tradición por la tradición cultural, y como expusimos en el apartado anterior, perpetuados a través de los mitos, religión y ritos.

De hecho, como mencionamos antes, los arquetipos y sus símbolos asociados está inscritos en el inconsciente colectivo a manera de sustrato y los artistas, tienen acceso y recurren a los arquetipos a través de sus visiones, sueños e imágenes, las cuales a veces se manifiestan en sus producciones artísticas. Así, un arquetipo, como el de la diosa madre, puede tener una constelación de símbolos colectivos adheridos y también símbolos

individuales productos de la imaginación activa personal de un artista, pero que apunten a esa misma realidad.

Resumiendo, la corporización del arquetipo hasta llegar a su aparición en la obra de arte pasa por diferentes estadios. El arquetipo, como estructura reposa en la esfera psíquica del inconsciente, y es activado a través de una carga energética emocional o pulsional, que produce una agitación psíquica y que se hace perceptible a través de su forma simbólica.

La manifestación del arquetipo como expresión simbólica de lo inconsciente puede formularse a través de un sinnúmero de figuras, símbolos, imágenes, aspectos y conceptos, provenientes del inconsciente personal y/o colectivo, que aunque en apariencia emerjan de forma inconexa, a la vez están todos relacionados en sus características generales con un solo arquetipo. La plasmación puede cristalizarse en una obra de arte, que el observador puede comprender a través de la activación en el del inconsciente colectivo. Hall y Nordby (1973: 106)

Dicho de otro modo, el arquetipo del inconsciente colectivo está latente e incorpóreo en el subconsciente, aparece como símbolo onírico y se transforma en imagen en los sueños, fantasías o inspiración del artista que a través de una idea o imagen con carga psíquica, pugna por salir al consciente en la producción artística. El inconsciente opera en el consciente y eso es lo que llaman en el momento de inspiración. Así explicaba Jung que esa aparente multiplicidad de símbolos personales, no fueran más que “variaciones sobre un tema fundamental” y justificar de este modo “la presencia eterna” y la polivalencia simbólica del arquetipo Jung (1974:343).

## 1.4 EL MÉTODO HERMENÉUTICO

Al tratarse de un estudio orientado a la interpretación de formas arquetípicas y simbólicas, es obligante utilizar el método que en la tradición humanística es el indicado para desentrañar este tipo de asociaciones imagéticas: la hermenéutica. Proveniente del griego *hermeneutike*, es el arte o técnica de la interpretación.

Como método que problematiza el hecho de la interpretación y comprensión del objeto, la hermenéutica es una cuestión antigua y a la vez tremendamente moderna. Sus orígenes se remontan a la decodificación de los mitos órficos, oráculos, libros sagrados.

En la tradición cristiana y particularmente en el renacimiento, su tarea fue el análisis y explicación de las alegorías, metáforas, analogías, parábolas y simbolismos en la exégesis bíblica, teológica y alquímica. Fue el método apropiado siempre que se consideró la existencia de un elemento que encerrase una verdad oculta bajo el revestimiento de lo simbólico.

Así, la hermenéutica estuvo tradicionalmente ligada a corrientes filosóficas idealistas y fue problema de estudio para filósofos como Dilthey, Heidegger, Gadamer, que fue quien llevó a cabo la renovación de la hermenéutica, al trasladar el objeto tradicional de estudio, que eran los textos sagrados, a los hechos sociales, al considerarlos como símbolos o textos que deben de saber interpretarse. Gadamer la define en su obra *Verdad y método*, como una “teoría general de la interpretación, tanto por el campo omnicomprendivo en que se aplica como por ser a la vez teoría y práctica” Gadamer (1993: 100).

Destacó su potencial de análisis holístico y totalizador y, por lo tanto, la posibilidad de aplicarse a varios campos del conocimiento humano, incluido el arte plástico.

Con el fin de aplicar los principios de la hermenéutica a nuestro estudio nos basaremos en las teorías de Hans Georg Gadamer para el cual la realidad es la historia de sus posibles interpretaciones, en la que el intérprete tiene un gran peso: la realidad no es nada sino está en relación con quien la interpreta. Esto es de vital importancia al tratarse de una investigación en que la crítica y análisis de obras de arte universal y panameño.

Por eso, el horizonte necesario para todo acto de comprensión se basa en el manejo del lenguaje del objeto en estudio-en este caso la obra de arte- y en su historicidad. En nuestro caso, la interpretación de las formas de representación míticas y arquetípicas, así como sus símbolos adheridos, se inscriben en unas coordenadas histórico-culturales, cuya identificación y deconstrucción son necesarias para acceder a su significado.

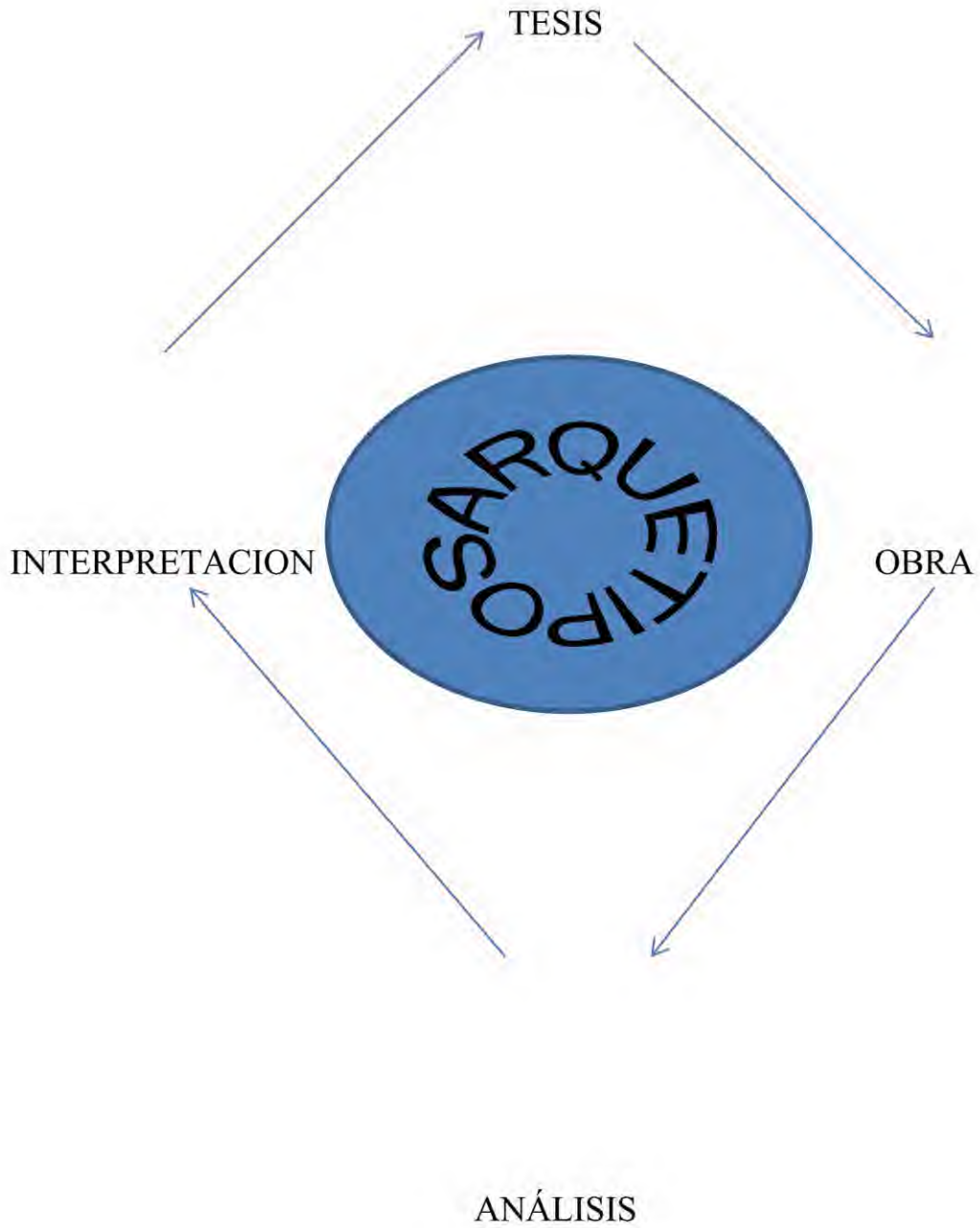
El esquema de trabajo será basado en el círculo hermenéutico, un recurso explicativo diseñado por Gadamer para la explicación y entendimiento de las obras de arte en que se basa este proceso interpretativo. Para estos efectos hemos elegidos obras que demuestran una coherencia simbólica a partir del encuentro de elementos pertenecientes a alguno de los dos arquetipos femeninos positivo y negativo mencionado y cuya interpretación está dada por la decodificación de dichos símbolos dentro de la obra.

Utilizando en el aporte metodológico de Gadamer, diseñaremos nuestro propio círculo hermenéutico de los arquetipos, en el que aplicaremos la hipótesis de nuestra tesis, en el sentido de que en toda obra de arte que utilice el tema de género femenino, subyace el arquetipo basado en los mitos del inconsciente colectivo. Para este propósito haremos el análisis de la obra de arte utilizando el método propuesto para tener suficientes elementos de juicio para poder llegar a establecer una interpretación de lo que el artista quiso transmitirnos como mensaje o idea, tal como se ilustra en la lámina No.1

De esta forma, el esquema hermenéutico que aplicaremos nos ayudará en nuestro estudio a encontrar el significado oculto de las imágenes y símbolos artísticos que se propagan en el arte panameño, tendrá en cuenta:

- Un análisis sociohistórico, que considera que las formas arquetípicas ligadas a lo femenino se crean, producen y reciben en condiciones sociales, culturales e históricas específicas y que pertenecen a una tradición que permea varios niveles de la cultura occidental, muy especialmente en las imágenes que pueblan la creación artística.
- El análisis simbólico que se basa en la consideración de las formas arquetípicas como construcciones complejas y articuladas que presentan elementos comunes susceptibles de un análisis comparativo e interrelacionado y que encuentran proyección en los símbolos.
- El análisis interpretativo o reinterpretación que se trata de la revisión de obras de arte a la luz de los esquemas arquetípicos femeninos encontrados y la generación de nuevas interpretaciones.

# CÍRCULO HERMENEÚTICO DE LOS ARQUETIPOS



## **CAPÍTULO II**

### **LOS GRANDES ARQUETIPOS DE LO FEMENINO**

#### **LA DIOSA MADRE Y LA MUJER PORTADORA DE MALES**

## ORIGEN Y CONFORMACIÓN DEL ARQUETIPO DE LA DIOSA MADRE

### 2.1.1 LA DIOSA MADRE PALEOLÍTICA

Es en el paleolítico, el momento en el que el arquetipo de la diosa madre hace su aparición, de un solo golpe y con una integridad y perfección sorprendentes. Hace aproximadamente 20 mil años aparecieron las primeras imágenes de la Diosa Madre, en un área que se extendió desde el lago Baikal en Siberia hasta los Pirineos.

Se trataba de estatuas confeccionadas en hueso, piedra y marfil, figuras diminutas de cuerpos redondeados y abultados, que muestran una relación primordial entre arte y sacralidad. De acuerdo con el historiador de las religiones, David Noss “con excepción de las pinturas rupestres, estas figuras de la gran diosa son las herramientas de culto y las creaciones artísticas más antiguas de las que tenemos noticia” (Noss, 1989 En: Duch, 1998)

La amplia extensión geográfica que abarcaron sugiere la existencia de una *imago mundi* bastante uniforme en la que se sitúa a la diosa madre. Durante más de 35,000 años, desde el paleolítico superior al Neolítico, fue la imagen mágico simbólica del arte prehistórico de la cosmovisión europea.

Genéricamente, estas tallas recibieron el nombre de Venus, de las que las más conocidas son la Venus de Willendorf (Fig.1), encontrada en Austria y la de Lespugne (Fig.2), en Francia.

Sus características son similares. Casi siempre desnudas y mostrando su sexualidad natural, en todas ellas predomina la redondez de las formas propia del recipiente, que es el más antiguo símbolo de lo femenino. El vientre y los senos con frecuencia gigantescos definen las regiones centrales del tronco, y los muslos conforman una unidad que se orienta a

resaltar el triángulo pélvico; mientras que la cabeza carece de rasgos faciales reconocibles Allbright (1940).

Son, pues, “reproducciones de la diosa gestante de la fertilidad, a la que ambos hemisferios consideraron señora del embarazo y nacimiento, y objeto de culto de mujeres y varones, que representa el símbolo arquetípico de la fertilidad que brinda alimento, amparo y protección” Allbright (1940:93).

No teniendo idea de la relación entre el sexo y la procreación, los pueblos antiguos asumieron que la mujer podía dar vida por sí misma, y por lo tanto, el mundo debía de haber sido creado por una divinidad femenina, la diosa madre, que regía también el universo. Denning (1996: 16). Por ello, el exagerado acento en el componente sexual de la diosa se explica como la vía del hombre primitivo para representar la majestuosidad numinosa de la gran madre. Eliade (1981:45).

Encontradas a la entradas de cuevas cercanas a fuentes de agua en donde, a manera de santuarios, se efectuaban ritos mágicos de fertilidad. Se ubicaron en tumbas acompañando a los difuntos; en tumbas, nichos y grutas que apuntan a la idea de la cavidad de la Tierra, como útero de la diosa y origen de la creación. Su culto planteaba el misterio del nacimiento y la muerte y el ciclo de renovación de la vida en todos sus órdenes.

Estos lugares de encuentro hablan de la unión del arquetipo a una serie de elementos simbólicos primarios. Representadas casi siempre en actitud sedente, la convierten en una montaña, esto es, una prolongación de la tierra, de la que ella misma es su encarnación y poseedora. “La mujer está solidarizada místicamente con la tierra; el parto se presenta como una variante, a escala humana de la fertilidad telúrica. Todas las experiencias religiosas en relación con la fecundidad y el nacimiento tienen esta estructura cósmica. La sacralidad de

la mujer depende de la sacralidad de la tierra. Es la Terra Mater, la Genetrix universal” Eliade (1981:146).

El seno femenino no es sólo el vientre, el recipiente que nutre y contiene, que sino también el regazo, donde se sienta el niño, de manera que además de la montaña, la diosa madre sentada vive en la imagen sacralizada del trono, idea que después se desarrollará en el rito de la ascensión del rey al trono.

Su aparición en tumbas revela el carácter de una diosa primitiva de los muertos que se inserta en la concepción del hombre primitivo de la muerte como regreso al seno materno, en el que el cadáver es dispuesto en posición fetal. Posteriormente, la arquitectura de las tumbas hacen referencia a símbolos de procreación: son primero fosas y luego, formaciones a partir de rocas con connotativas formas triangulares remarcando quizás la sepultura del cadáver como un parto a la inversa en el que el difunto regresa al seno de la madre tierra.

El encuentro de toda clase de recipientes y vasijas, llamadas *pithos*, una especie de tinaja en la que se introducía el cuerpo del difunto, al igual que posteriormente la aparición de la urna y el uso de libaciones en frascos, son elementos culturales que refuerza el carácter de lo femenino y su papel en el ciclo vida y muerte.

La gran diosa de los tiempos remotos es también la señora de los cielos y el orbe superior, y en particular del firmamento nocturno, y parece ser un hecho de que la mitología lunar parece haber antecedido a la solar en todo el mundo. El símbolo predilecto del espíritu en este momento es la luna, en su pertenencia a la noche y al erigirse como la gran madre del cielo nocturno, y arquetípicamente, los cuerpos luminosos son “siempre un símbolo de la dimensión espiritual de la psique humana” (Briffault, 1927 En: Manfred, 1994)

Por otro lado, la experiencia arquetípica de lo femenino como el principio universal que procura alimento a todos los seres se torna visible en la multiplicación del motivo de los

senos. Muchos investigadores consideran a la espiral es una abstracción de ello. Este está relacionado con el simbolismo de la leche y de la vaca: “La diosa como vaca y señora del rebaño es uno de los objetos de culto más antiguos de los que hay noticia, sobre todo en el antiguo Egipto, con la imagen de la diosa vaca Hathor” Briffault (1927). Está presente, por supuesto, en la imagen de la madre que amamanta al hijo, que se extienden desde Egipto hasta la cristiandad.

Además de la tierra, el agua es otro de sus atributos principales. Así pues, la Gran Madre es como el recipiente divino del agua es la señora de las aguas superiores, de la lluvia y de las inferiores, que brotan del seno de la tierra. En la misma línea de lo nutricional, como vaca celeste, la diosa nutre a la tierra con la lluvia, como útero es el recipiente que se rompe al dar a luz. Así, el hombre primitivo establece una ecuación simbólica que reúne dar leche-aliviar sed-vaca-mujer-tierra-manantial-cielo. El mismo cuerpo de la diosa comprende sus dos regiones simbólicas. “Las aguas ctónicas son parte de la región del seno, vientre y el alumbramiento de la femineidad inferior, y las aguas lluviosas del cielo, lo son de la región mamaria superior” Neumann (2009:135).

Durante la hegemonía del arquetipo puro de la diosa madre se impuso el matriarcado. En esta estructura social, la identidad era grupal y la convivencia estaba basada en el deseo materno de bienestar directamente vinculado a la conservación y protección de la vida. Se cree que el rasgo de carácter más apreciado es la generosidad, y el más despreciado la avaricia y el egoísmo observado en la comunidad de los bienes y el derecho natural. En ella, la fertilidad, regida por el principio divino que da y conserva la vida, cimentó la cosmovisión paleolítica. El origen de la vida es un misterio que se convierte en mito en todas las culturas y el mito le pone rostro de mujer a la fecundidad.

El primero en estudiarla fue J. Bachofen, en su obra *El Matriarcado*, quien desde una perspectiva positivista consideraba a esta sociedad matriarcal como una fase aún animal de la humanidad. Bachofen expuso su evolución en tres etapas, “desde lo material-ctónico-telúrico, pasando por lo anímico-lunar hasta lo espiritual solar, y expresa que “la tercera etapa puede ser concebida como la primera y original. Lo que llegó en último lugar se convierte entonces en lo primero, sobre los otros dos estadios menos evolucionados” (Bachofen, 1895 En: Neumann, 2009).

Lo cierto es que conforme se adentra en el neolítico y hasta la civilización minoica de la Edad de Bronce en el 3000 a. C., esta fue la estructura mítica femenina que prevaleció para entender la vida y sus misterios.

### **2.1.2 LA SEÑORA DE LAS BESTIAS: LA DIOSA MADRE DEL NEOLÍTICO**

Con la aparición de la agricultura y el progresivo sedentarismo, se dio hace unos 10 mil años a.C., lo que ha venido a conocerse como revolución neolítica, que marcó el inicio del paulatino paso de las sociedades cazadoras-recolectoras hacia la agricultura, y en muchas regiones europeas coincidiría con la cultura megalítica.

Para esta época ya se ha llegado a una mayor comprensión y control de la reproducción de las plantas y los animales, desarrollando la agricultura y la ganadería, la rueda, instrumentos metálicos de labranza, lo cual permitió a las hordas paleolíticas pasar de ser nómadas a convertirse en sedentarias.

“Con seguridad, es en el neolítico donde con la sedentarización del hombre a través de la agricultura, el simbolismo femenino matriarcal alcanzó el punto central de la vida religiosa” Mayr (1989:210). La mayor parte de las creencias y prácticas religiosas del

paleolítico superior ya descritas como el culto a lo femenino, magia, culto a los muertos se perpetúan en el neolítico, y se introduce la adoración de los astros y la mejor organización del culto. La diosa madre es el principio legislador del nacimiento, es la madre de todo lo viviente, tanto hombres como bestias.

El proceso misterioso de la procreación, que a partir del alumbramiento de un nuevo ser por la mujer ayudaba de forma mágica a la fertilidad de la naturaleza entera, instauró en el mito primitivo la concepción del tiempo cíclico, representado por el *ouroboros*, el eterno retorno y no lineal o etapas históricas, la cual comenzará mucho después con el nacimiento de Cristo.

De esta manera, el simbolismo de la diosa madre sufre una metamorfosis en la señora de los animales, “quedando representada muy particularmente en la serpiente que muda su piel; así como en los pájaros, ya que unen el cielo y la tierra, osa y cierva, como símbolos de maternidad y el pez, líquido amniótico, las aguas, océanos y el útero” Mayr (1989: 215).

“En el neolítico, el arte de la Vieja Europa y de Catal Hüyük, en Anatolia, hoy Turquía, que floreció en el VII milenio A. C. explora la relación precisa que vincula la diosa y el animal, invitando a utilizar el término de Diosa de los Animales” Denning (1996: 24)

En estas esculturas, podemos apreciar como las formas simbólicas zoomórficas, representan la relación mágica de la mujer con los animales, que aluden los dominios de la diosa madre y sus cualidades similares a la madre naturaleza, en la que la más conocida es la señora de las serpientes cretense, que se piensa fue la principal deidad de Creta, y el ejemplo canónico de una sociedad matriarcal. (Fig. 3)

Explica Neumann (2009: 145) que “la relación de la divinidad femenina con la serpiente se extiende de Creta, Eleusis y Démeter-Ceres, a Atenea, cuya derivación del panteón cretense y pre-helénico es confirmada por su serpiente acompañante.”

Así pues, en el creciente fértil, la región histórica que se corresponde con parte de los territorios del Antiguo Egipto, el Levante mediterráneo, Mesopotamia y Persia, donde se inició la revolución neolítica permaneció vigente, hasta el fin del matriarcado el arquetipo de la diosa madre. Eso explica, como señala Mayr (1989: 220) que estas, “las llamadas culturas de ríos tuvieron en principio divinidades femeninas con características similares.” De acuerdo con el investigador, las diosas de las mitologías de estos pueblos compartían los aspectos clásicos de la diosa madre.

### **2.1.3 LOS ROSTROS DE LA DIOSA EN LAS CIVILIZACIONES ANTIGUAS**

La Innana de los sumerios, la Ishtar de los babilonios, la Astarté de los fenicios, la Cibele de los frigios, la Magna Mater en el Asia Menor, la Isis de los egipcios, la Anath de los Cananeos, la Gaya Démeter de los griegos, Ceres, Tellus y Flora de los romanos, entre otras son expresiones de la religión matriarcal.

De ello puede deducirse que una gran diosa madre, personificación de todas las energías reproductivas de la naturaleza, fue adorada bajo diferentes advocaciones, pero con substancial semejanza de mito y ritual, por muchos pueblos del Asia Menor. Mayr (1980:206)

De todas las deidades, Inanna (Fig. 4) fue la más reverenciada por un mayor periodo de tiempo en la antigua Sumeria. Ella era la diosa del amor y la procreación similar, y algunos dicen que anterior, a la Anath de Canaan, Isis de Egipto y la diosa babilónica, Ishtar, con la

que a veces se identifica. Con los epítetos de Reina del Cielo y Señora de la Tierra, es la diosa que amamanta al dios Tammuz, y por ello se le identifica con la imagen de Isis alimentando a Horus.

Su culto, el *hierogamos*, que representaba la unión de Inanna con su consorte Dumuzi, fue el prototipo de la costumbre sumeria del matrimonio sagrado, que era representado en un ritual en el festival del año nuevo. Este rito se extendió por el mundo conocido llegando a sociedades babilónicas y griegas, especialmente en los misterios eleusinos que conservaban sus raíces orientales. Eran practicados para asegurar la renovación de la fertilidad de la tierra en el nuevo ciclo que comenzaba.

La diosa era usualmente representada descansando su pie sobre el lomo de un león amansado. Los leones, asociados con deidades femeninas, no representaban para ese momento un aspecto agresivo, sino que su ferocidad se entendía como portadora de la fuerza para confrontar peligros y proteger a sus creyentes del sufrimiento.

Subsumida luego bajo Ishtar (Fig. 5), la gran diosa madre mesopotámica, asociada principalmente a la sexualidad. Iconográficamente era representada como una mujer alada con garras de águila en los pies, y los brazos levantados, en un gesto perteneciente a las antiquísimas diosas neolíticas (Fig. 6). Montada sobre un león de dos cabezas, hacían estos referencia a su aspecto feroz, mientras que se encontraba flanqueada de lechuzas subrayando su origen nocturno. Considerada la cortesana de los dioses, en su ciudad sagrada, Uruk, era conocida como la ciudad de las cortesanas sagradas. El templo de Ishtar era habitado por prostitutas sagradas o sacerdotisas conocidas como *ishtaritu*, dedicadas al servicio de la diosa donde representaban el tomaban práctica en el matrimonio sagrado, como rito de fertilidad, y tenían poderes de sanación cercanos a la hechicería. El historiador griego Heródoto da cuenta horrorizado estas prácticas de la prostitución

sagrada, y más tarde su culto será demonizado y presentada su imagen como Prostituta de Babilonia.

La tradición talmúdica medieval identifica la imagen de Ishtar con la de Lilith, la primera mujer de Adán que se negó al mandato de Dios de someterse al dominio masculino. La raíz de esta demonización de Ishtar la recoge Robert Graves en *La Diosa Blanca*. “Esta era Belili, la Diosa Blanca sumeria, predecesora de Ishtar, que era una diosa de los árboles así como una diosa de la Luna, una diosa del Amor y una diosa del Infierno. Era hermana y amante de Du'uzu, o Tammuz, el dios del Cereal y de la Granada. De su nombre se deriva la conocida expresión bíblica “hijos de Belial” -los judíos habían alterado característicamente el nombre no semita de Belili por el semita de *Befy ya'al* –“de donde uno no vuelve”, es decir, del Infierno-, que quiere decir ‘hijos de la Destrucción’. Graves (1996:43)

Por otro lado, el aspecto nutricional de la diosa es uno de sus rasgos más característicos. Aunque en todo el mundo la diosa madre es la señora del alimento que brota de la tierra, fue en la mitología griega en la historia de Démeter y Perséfone (Fig. 7) que encontró mayor eco la unión con el símbolo vegetal.

Flores y frutos cuentan entre los símbolos tradicionales de estas diosas madres e hija en Grecia. Las figuras de las dos diosas se resuelven como personificación del cereal, el follaje de cada primavera. La diosa hija Perséfone era la personificación del cereal nuevo de cada año y la madre, Démeter, del grano viejo del año anterior o de la misma tierra de la que sale el cereal. Ambas fueron personificadas en el arte antiguo como diosas del grano por la corona de espigas que portan en la cabeza y las cañas de cereal en sus manos. A ellas las llama Frazer, la señora de las mieses. Frazer (1981: 452)

Sin embargo, varios investigadores coinciden en que la mayor influencia para la imagen arquetípica de la diosa madre en la psique occidental fue la diosa egipcia Isis. En el principio de la mitología egipcia, la deidad que mandaba sobre los cielos era la diosa Nut, representada arqueada sobre su consorte, Geb, la tierra, conectando de esta manera con la simbología celeste primitiva de la diosa madre, relacionada sobre todo con el cielo nocturno. El encuentro de la diosa Nut, representa en el fondo del sarcófago (Fig. 8) donde recibe en sus brazos al difunto, hace pensar en ella como una diosa madre de la muerte, en su aspecto bondadoso, que encontraría paralelismo en la similar imagen de la esfera cristiana de La Piedad (Fig. 9) la virgen que sostiene sobre su regazo a Cristo muerto que ha vuelto a ella.

Otra variante de la diosa madre en Egipto, aparte de la bondadosa Hathor, diosa vaca de la fertilidad y los nacimientos, que después sería identificada y subsumida en parte con los atributos de Isis, es la diosa en forma de gata Bastet (Fig.10), una diosa oriental lunar asociada a las mujeres encinta. Su tarea consistía en “hacer que la mujer sea fértil y que la semilla humana germine en el seno de su madre, en su carácter de luna alumbradora de luz” Frazer (1981: 419) Su culto ya era tenido por antiguo en la primera dinastía, y su carácter matriarcal es evidente de forma muy clara.

Todas ellas antecedieron de cierto modo a Isis, la gran diosa madre de los egipcios. La esposa y hermana de Osiris madre de Horus, su nombre egipcio era Ast, que significa trono, representado por el jeroglífico que portaba sobre su cabeza.

Las primeras menciones de Isis datan de la dinastía V de Egipto en la cual se encuentran las primeras inscripciones literarias, pero su culto se hizo prominente más tarde en la historia egipcia, cuando se empezaron a absorber y sincretizar los cultos de otras diosas.

Frazer destaca en *La rama dorada*, que los egipcios relacionaban las vitales crecidas del Nilo a la diosa. “Los egipcios tenían una fiesta de Isis en la época en el que el Nilo empezaba a crecer. Creían que la diosa estaba en aquellos momentos lamentándose por la pérdida de Osiris a manos de su envidioso hermano Seth, y las lágrimas que caían de sus ojos, henchían el río en impetuosa crecida.” Frazer (1981: 420)

Con el tiempo se expandió fuera de Egipto, en el Oriente Próximo y el Imperio romano. Los griegos concebían a Isis como una diosa del grano y la identificaban con Démeter, y se dice que está encargada del cuidado del fértil surco de trigo. En armonía con esto, los artistas griegos y romanos la representan a menudo con espigas de grano sobre la cabeza o en las manos. En la mezcla de religiones que acompañó a la decadencia de la vida nacional en la Antigüedad, su culto fue uno de los más populares en Roma.

Los estudiosos han hecho comparaciones con el culto a Isis a finales de la época romana y el culto a la Virgen María. Frazer, considera que su ritual majestuoso, sus procesiones e imágenes enjambadas de la madre de Dios, tienen muchas semejanzas con las ceremonias del catolicismo. “El antiguo Egipto pudo haber contribuido al brillante simbolismo de la iglesia católica. La figura de Isis dando de mamar al niño Horus (Fig. 11) es tan semejante a la Madona y al Niño que fue incluso adorada por cristianos, e Isis en su posterior advocación de patrona de los marinos quizás deba la Virgen su bello epíteto de *Stella Maris*, la estrella de los mares que adoran los navegantes en la tempestad” Frazer (1981:426)

Aventura que el origen del epíteto proviene de la coexistencia de la tierra y el océano como principios procreadores. De modo que el simbolismo del barco, puede entenderse como pesbre y cuna. “Es conocido sobre todo por la cristiandad como el mito del héroe entregado a las aguas siendo un niño, y como símbolo de salvación de la humanidad es casi

universal y está directamente relacionada con la virgen cristiana a la que los marinos piden protección y auxilio” Frazer (1989:426)

Por otro lado, las representaciones de Isis y Horus fueron adoptados por los cristianos primitivos y transformados en las imágenes de la virgen y el niño. Así, la Virgen de la Leche sería la versión cristiana de Isis amamantando a Horus. (Fig.12)

#### **2.1.4 EL ARQUETIPO DE LA DIOSA MADRE PRECOLOMBINA**

Desde la perspectiva de las más recientes investigaciones, la evolución americana habría discurrido por completo independientemente de la del viejo mundo. Precisamente por ello, las coincidencias son aún más sorprendentes y su fundamento arquetípico aún más evidente.

La creencia de los pueblos primigenios de venerar a la madre tierra parece ser universal y se dio también entre los pueblos precolombinos americanos, cuyas diosas se relacionan a los símbolos clásicos del arquetipo: la tierra, el grano, el agua, el recipiente y la muerte.

A diferencia de la cultura maya y azteca, donde la mitología solar vino a sepultar casi por completo el estrato matriarcal, fue en el antiguo Perú donde se dio de forma más profunda la pervivencia de la diosa madre.

Mama Kilya (Fig.13) era la diosa lunar, esposa de inti, el sol, y madre del pueblo inca, que regulaba el flujo del tiempo a través de la luna, tal y como sucede en las mitologías europeas. Del mismo modo, los incas personificaron al grano como un atributo de la gran diosa madre. “Tenían la creencia de que todas las plantas útiles estaban animadas por un ser divino que ocasionaba su crecimiento. Según cual fuera la planta eran llamados madre del

maíz (mama zara), madre de la quina (mama quinoa), madre de la coca (mama coca) o madre de la papa (mama axo).” Frazer (1981:430)

Hubo en la cultura inca, especies de gineceos o templos dedicados a la adoración de Inti por sacerdotisas consagradas a su culto, llamadas mamaconas, que debían pasar el tiempo haciendo labores de bordado y cuidando que el fuego sagrado no se apagara, muy similar en estructura a las vestales romanas.

El simbolismo de la lluvia tenía un componente masculino no muy fuerte ya que Ilyapa, el dios de la lluvia, era únicamente el encargado de dar la orden a su hermana, que guardaba el agua en una jarra, de romperla para hacer que lloviera.

En la mitología maya, Itzamná, el dios principal de la sabiduría tenía como consorte a Ixchel (Fig. 14) diosa de la luna que en su aspecto bondadoso estaba a cargo de tareas típicamente relacionadas con lo femenino como los tejidos, la adivinación, los nacimientos y la medicina. De naturaleza cambiante y caprichosa como la luna, se la representaba sosteniendo una jarra con la que podía salpicar las cosechas o verterla hasta provocar una inundación.

Por otro lado, el símbolo del árbol también se relaciona con lo femenino en América. Según los mayas, quienes sufrían una muerte violenta podían entrar al paraíso. Por ello, para escoltar a las almas de aquellos que se quitaban la vida estaba Ixtab, la diosa de la muerte, que les ofrecía comida y bebida del árbol de la vida, a quien se le representaba joven y bella como una especie de diosa del amor.

En el periodo posclásico, se introdujo entre los mayas el culto de Quetzalcóatl bajo la dominación azteca, y se le bautiza como Kukulcán. Tanto Quetzalcóatl como Huitzilopochtli, el dios principal de los aztecas, nacieron de una virgen fecundada de modo milagroso.

Aunque la dominancia patriarcal de la cultura azteca es mucho más evidente y su corriente matriarcal menos ostensible, en el panteón azteca existen un grupo de diosas panteón de diosas que repiten los atributos femeninos ya señalados. Chalchiutlicue, hermana y esposa de Tláloc, dios de la lluvia, es la diosa del mar y los lagos y su epíteto es la señora de la falda de jade, que en su aspecto maligno hacía que la gente se ahogara. Xochiquetzal, la virgen lunar, es la diosa de las flores, los placeres, el amor, así como de las hilanderas y tejedoras. Es tanto la representante del vínculo matrimonial como de las prostitutas. Así como deidades específicas como Tonantzin o Xilonen, diosa del maíz; Toci, la diosa abuela que enseñaba a las mujeres los secretos de la vida doméstica y la coquetería.

Incluso el simbolismo de los senos como elementos nutricios principales de la diosa posee un representante mexicano en la diosa Mayauel, la diosa del maguey, una planta importante para muchos usos industriales del pueblo azteca, conocida como “la mujer de los cuatrocientos pechos” similar a la Diana de Éfeso del Minoico antiguo.

No obstante, fue sin duda alguna Coatlicue (Fig. 15), la diosa madre de los aztecas. Fue la madre virgen del que nació milagrosamente Huitzilopochtli, el dios de la guerra, que queda embarazada por la pluma de un ave mientras barría. En el momento en que las estrellas y la luna pretenden matarla porque no creen en el prodigio de la concepción divina, el Sol-Huitzilopchtli sale de su vientre armado y mata a la luna. La decapitación de la malvada diosa-hermana-luna constituye la primera hazaña del dios épico Huitzilopochtli, similar al del dios babilónico Marduk al matar a la diosa Tiamat.

La diosa madre azteca se divide en tres aspectos que conforman una unidad: Coatlicue es la patrona de la vida y de la muerte y guía del renacimiento. Era llamada la señora de la falda de serpientes, ya que entre sus atributos era representada como una mujer usando una falda de reptiles, con los pechos caídos y un collar de manos y corazones humanos. Como

Chicomecóatl era la diosa de la fertilidad y la vegetación, representada también por la serpiente, que es sin duda la más importante de todas las deidades de la cosecha, y por ello los cronistas la llamaron la diosa de los mantenimientos. Y como Tlazolteotl, era una especie de devoradora de pecados, conocida como “la diosa de la inmundicia”.

Fue en el culto de Coatlicue donde se cimentó el sincretismo religioso de la diosa madre precolombina con la Virgen María (Fig. 16) De esta manera, la Basílica de la Virgen de Guadalupe en México se encuentra en el Cerro Tepeyac, un antiguo lugar de culto de los pueblos indígenas dedicado a Coatlicue, en donde, según la leyenda se la apareció la Virgen al indígena cristianizado Juan Diego, dejándole su imagen impresa en su manto.

En una etapa posterior de la colonización sucede un fenómeno similar en Cuba con la deidad yoruba Yemanyá, diosa del mar, que se asimila a la Virgen de la Caridad del Cobre. Aún hoy ambos cultos poseen una vivacidad y actualidad única. Ello se debe a que quizá uno de los rasgos más resaltantes de la espiritualidad latinoamericana sea su sincretismo religioso.

Dentro de ese espacio de realidad mágica que conforman la idiosincrasia latinoamericana más, se conjugan mitos y rituales de diversos orígenes y procedencias como: americana, africana y caucásica, de la que surgió la esencia de nuestra espiritualidad. Figuras mitológicas amerindias, santos cristianos y ritos africanos convergen para crear algunas de las más dinámicas religiones de abiertas y en continua transformación que incorporan tradiciones, figuras populares, históricas, benévolas o diabólicas.

## **2.2. CREACIÓN DEL ARQUETIPO DE LA MUJER PORTADORA DE MALES**

### **2.2.1 EL INICIO DEL FIN: LA CAÍDA DEL MATRIARCADO**

En el IV milenio a.C., se produjeron cambios climáticos catastróficos, que causaron gran caos social y hambruna debido a la sequía, entre los pastores nómadas de las estepas ubicadas en el nordeste de Asia y Europa, que los llevan a devastar Europa central en oleadas de tribus invasoras que van desde el 4,300 al 2,500 a.C., gobernados por sacerdotes que adoraban dioses guerreros, que iban en busca de agua y tierras para el pastoreo, a través del uso de la violencia, destrucción y muerte, imponiendo el patriarcado en Europa desde el siglo V al siglo I a.C., surgiendo grandes cambios en la estructura económica, social y de poder. La ley del más fuerte crea la esclavitud de los pueblos vencidos por los reyes guerreros.

La actividad agrícola y domesticación de animales, y el producto de estas actividades, se las apropió el hombre, las cuales decidió legárselas a su descendencia, para lo cual exigió fidelidad a la mujer para garantizar la paternidad de sus hijos, (erradicando así, la antigua poliandria femenina y la descendencia matrilineal de los hijos, y la hegemonía de la mujer en el reparto solidario de los bienes.) Este fue el origen de la nueva familia monógama, que acabó con la familia polígama y el matriarcado en el cual la mujer era libre de tener los hombres que deseara, y los hermanos se reconocieron por vía materna. de esta manera, la mujer pasa a ser una propiedad más del patriarca, como lo es su rebaño y sus tierras.

Por su naturaleza biológica, la mujer es destinada por el hombre, a las labores domésticas, la procreación y el cuidado de los hijos nacidos dentro de la familia, instaurando para ello el matrimonio, avalado por un sacerdote que expresa, a través de él, el beneplácito de Dios, para que su descendencia sea numerosa. El hombre, debido a su naturaleza viril y fortaleza física, está destinado a alimentar y proteger a su mujer y sus hijos. Debido a que es cazador y guerrero, se adjudica la riqueza y el poder, naciendo así el concepto de propiedad privada.

### **2.2.2 DEMONIZACIÓN DE LA DIOSA Y LA APARICIÓN DEL ARQUETIPO DE LA MUJER PORTADORA DE MALES**

Cuando el rol del varón en la procreación comenzó a ser entendido, el pensamiento cambió y del mismo modo los contenidos de los mitos, que reprodujeron las condiciones en las que se desenvuelve la sociedad.

La mitología comenzó a dar importancia a las representaciones de fuerzas arquetípicas masculinas dentro de la psique. De este modo, lo femenino pertenecía a lo afectivo, sumiso, mientras que lo masculino a lo orientado a metas y confrontacional.

Según la explicación mítico-religiosa, el hombre representa el poder y la autoridad, y la mujer debe someterse a él, porque, según el sacerdote, esta es la voluntad de Dios. Si antes la mujer era considerada una diosa, ahora es el hombre el centro de la creación religiosa. Estos preceptos mítico-religiosos se transmitieron de forma oral, de generación en generación y al desarrollar el alfabeto, se fijaron en códigos y leyes obligatorias como el Código de Hammurabi.

Vale señalar que ya en este código se contemplaba como delitos el adulterio femenino, y la hechicería. “Uno de los castigos era que la sospechosa era lanzada al río, si sobrevivía era declarada inocente, mientras que si se ahogaba era prueba de culpabilidad. Siglos después en Europa, la mujer acusada de brujería era sometida a pruebas similares a través del agua.”

Denning (1996: 54)

El arquetipo de la diosa madre fue reemplazado por dioses masculinos, en una sociedad patriarcal, guerrera y esclavista, dando lugar al surgimiento de deidades, creados a imagen y semejanza del hombre: Ra, Marduk, Baal, Zeus, Yahvé, quienes remarcan preceptos patriarcales de riqueza y poder al varón y de sumisión y obediencia a la hembra.

En este momento de transición entre las dos culturas, en que la gran madre comenzó a ser marginada y demonizada, y los mitos de creación la representan como malvada, lo que cala en el inconsciente colectivo primitivo. “Con la posterior llegada de los valores patriarcales y la ascensión a lo más alto del panteón de los dioses luminosos y solares masculinos, el Gran Femenino fue considerado negativo y reprimido, y su existencia solo puede probarse como contenido de lo inconsciente en la época primitiva.” Neumann (2009: 155)

Así, el escenario común en el relato mitológico es la diosa siendo asesinada por el dios, que da forma al mundo con su cadáver. El ejemplo canónico y más antiguo es el mito mesopotámico de Marduk, recogido en el antiguo relato del Enuma Elish. En él, el dios asesina a la diosa madre original, Tiamat (Fig.17) el principio femenino, el mar, representación de las potencialidades del caos prístino, que representado como un monstruo marino maléfico es cercenado a la mitad por Marduk, quien crea el cielo con la mitad de su cadáver. No obstante, es la epopeya de Gilgamesh que para muchos estudiosos marca el cambio definitivo al patriarcado, cuando Gilgamesh, el dios rey de Uruk, prefiere el amor

de su amigo guerrero Enkidu al de Ishtar, que ofendida quiso asesinar a Enkidu y fue detenida por el dios.

En este momento y con la plena instauración del patriarcado en las civilizaciones antiguas se el mito femenino de la mujer portadora de males, como una exploración del lado oscuro, negativo y destructor de la diosa madre, la dadora de vida, amparo y protección universal. Representado a menudo por la madre terrible, la mala madre o la mujer causante del origen de los padecimientos de la humanidad.

El mito de la mujer como instrumento que posibilita la caída moral del hombre está contenida algunos de los textos míticos de más preponderancia para la tradición de Occidente como El Libro del Génesis de la Biblia y Los Trabajos y los días del aedo griego Hesíodo.

Abundan los ejemplos de la Antigüedad Clásica y de la Biblia, en que vemos como el Arquetipo de la mujer portadora de males, en un claro indicio de los temores misóginos del hombre frente a la posibilidad de que algún día esta se rebele de su destino de esclava dentro del sistema patriarcal. Es por ello que la presenta como un peligro para el hombre .

Entre los hebreos, la mujer portadora de males bíblica es Eva, segunda esposa de Adán, ya que la primera es llamada Lilith, que como mencionamos anteriormente fue subsumida a la imagen de la Ishtar babilónica. “Lilith fue creada de la misma manera que Adán, pero desobedeció la orden de Dios de someterse a la voluntad del hombre y prefirió dejarlo y unirse a un grupo de demonios” Del Mastro (2001:80).

De esta manera se convirtió en el arquetipo de la mujer maléfica y diabólica. Es descrita como un demonio alado que amenaza a las mujeres embarazadas, mata niños y provoca abortos porque siente celos de la descendencia de Eva y envenena la mente de los

hombres con pensamientos lascivos. Su única mención en la Biblia proviene del texto profético de Isaías en el que se profetiza la destrucción de Edom. “Allí ya no habrá reino, y desaparecerán todos sus príncipes. Y en sus palacios crecerán las zarzas, las ortigas y los cardos. Perros y gatos salvajes se reunirán allí, y también se juntarán allí los demonios. También allí Lilith descansará y hallará su lugar de reposo. Allí hará nido la serpiente y pondrá; incubará y sacará sus huevos.” Isaías (34:13) Durante la Edad Media fue costumbre en la tradición hebrea mantener amuletos para contrarrestar su influencia maligna.

En tanto Eva (Fig.18), también desobedeció a Dios, prestándole oídos a los requerimientos de la serpiente de comer el fruto prohibido que crecía en un árbol en el centro del Edén, convidando a Adán a hacerlo también y por ello ambos son arrojados del Paraíso y castigando a la mujer a parir con dolor, al hombre a procurarse el alimento con el sudor de su frente y a ambos a la mortalidad y a la serpiente a arrastrarse por la tierra. “Maldita serás entre todas las bestias. Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida. Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer (...). A la mujer dijo: Multiplicaré el trabajo de tus preñeces. Y buscarás con ardor a tu marido que te dominará” Génesis (3:14)

Lilith, Eva, Jael, Dalila, Jezabel, Judit, Herodías y Salomé son algunas de las mujeres que aparecen en la Biblia como seres despiadados y manipuladores.

Por otro lado, en la antigua Grecia, en la transición del neolítico a la edad de bronce, marca el cambio de la civilización minoica cretense matriarcal, a la civilización micénica, que inicia con las invasiones nómadas de indoeuropeos y semitas que llegaron desde el norte, entre los siglos XVII y XIV a.C y destruyeron la floreciente cultura de Cnosos. El principal asentamiento de los aqueos fue Micenas en el Peloponeso.

El mito del héroe que mata monstruos, traduciría con metáfora eterna y sentido inverso desacreditador, las acciones de los agresivos pueblos patriarcales en contra del poder femenino, mientras se prestigiaba el proceso de conquista.

De esta manera se justifica la destrucción de Creta y su cultura matriarcal y se crea el mito del Minotauro, y el triunfo del héroe Teseo. Así como el héroe Perseo, se encarga de cortarle la cabeza a Medusa, cuya mirada petrificaba a los hombres y sus cabellos estaban formados por serpientes venenosas (Fig. 19)

La mitología griega, se convierte de tradición oral en literatura con cuando el aedo Homero, a quien se lo suele ubicar en el siglo VIII a. C., recoge las hazañas guerreras de los héroes aqueos en sus obras cumbres: La Ilíada y la Odisea. Ambas epopeyas cantadas por Homero, la primera para justificar la destrucción de Troya, a causa del rapto de una mujer: la bella Helena, destinada por los dioses en el mito de la manzana de la discordia, a ser la mujer portadora de males para el pueblo de troyano.

Mientras que la segunda narra las vicisitudes de Ulises rey de Ítaca, quien se enfrenta a una serie de monstruos femeninos como arpías, sirenas, hechiceras como Circe o Calipso que destacan la maldad de las mujeres y su capacidad de transformarse en criaturas maléficas, convirtiendo los mitos en arquetipos universales en contraste con la fiel Penélope, en la que encontramos ecos de la diosa madre. (Fig. 20)

Posterior o contemporáneo a Homero, es el relato de Hesíodo La Teogonía y Los trabajos y los días, que explican el origen de los mitos griegos y el mito de creación del hombre. Según Hesíodo, Pandora (Fig. 21) es la primera mujer portadora de males, que guarda similitudes sorprendentes con la Eva judeocristiana. Zeus ordena su creación para castigar a la raza humana, debido a que Prometeo se había robado el fuego divino para dárselo a

los hombres. Antes de ellos los hombres vivían en paz y felicidad en una tierra paradisiaca.

Su perfección proviene de la participación conjunta de los dioses en su creación. “Ordenó a Hefesto mezclar inmediatamente la tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella, semejante en su rostro a las diosas inmortales (Hesíodo En: Pérez Jiménez, 1975). Atenea le enseñó las labores del encaje y en cuanto a Afrodita, lo primero que le otorga son los dorados cabellos. “Le ordenó verter en su cabeza sus dorados encantos: una irresistible sensualidad y los halagos cautivadores” Pérez Jiménez (Op. Cit). Hermes, el mensajero de los dioses, e intérprete de la voluntad divina, fue le encargado de poner en su corazón la mentira y la falacia. “La dotó de una mente cínica y carácter voluble (...) Luego el mensajero argifonte configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble por voluntad de Zeus” Pérez Jiménez (Op. Cit).

Zeus dispuso una jarra que contenía todos los males. Pandora apenas la vio, la abrió y dejó que los males inundaran la tierra, y para cuando logró cerrar la jarra, lo único que quedaba adentro era la esperanza, por lo que los humanos no la recibieron. En esta tradición, Pandora representa la pérdida de la humanidad al igual que Eva.

Se hace patente, con una unidad que causa sorpresa que los dos textos míticos que cimientan la cultura occidental concuerdan en la configuración del arquetipo.

Aunado a esto, toda la mitología griega está poblada de monstruos femeninos como las las empusas y lamias, antropófagas y sedientas de sangre de niños, la esfinge que interroga a Edipo o las erinnias, hijas demoníacas de la Tierra que vivían en el Tártaro y que perseguían la culpabilidad de Orestes, entre otras que demuestra que la lucha del héroe contra las criaturas femeninas monstruosas enmascara la lucha del poder patriarcal contra el poder matriarcal.

Todo ello sin olvidar los cultos dionisiacos terribles y sangrientos, que rememoraban los ciclos vitales de la vegetación y de la vida y la muerte, realizado por bacantes (Fig. 22) en una ritualidad arcaica en honor a Dionisios, que dio origen a la tragedia griega. También ella está poblada de mujeres crueles y terribles como Medea o Clitemnestra que subrayan la configuración del arquetipo negativo de lo femenino.

### **2.2.3 LA SIMBOLOGÍA DE LA DIOSA CAMBIA A LO NEGATIVO**

En tiempos primitivos, la diosa representaba la sacralidad de la vida natural, y esto incluía la sexualidad. “Una vez el espíritu solamente se consideró sagrado, todo lo que ella representaba fue necesariamente devaluado, y los significados de sus símbolos, invertidos” Denning (1996:60).

Se explora el aspecto negativo de la original correlación entre el simbolismo de la tierra y de la muerte. “El gran femenino pasa a ser la divinidad terrible de la tierra y de la muerte, es en su violencia devoradora la tierra en la que se corrompen los organismos vivos” Eliade (1981:156). Y la más grandiosa experiencia de esta madre terrible sobrevive aún en la India, personificada en la diosa Kali (Fig.23), la oscura, el tiempo que todo lo devora, la señora coronada de huesos humanos.

El agua, otro de los simbolismos básicos de la diosa es transformado fuertemente a un elemento peligroso y atemorizante, que el héroe debe vencer. Llama la atención sobre todo en el Génesis que inicia con la guerra de Yaveh contra el caos monstruoso de las aguas en el Antiguo Testamento, subrayando el carácter nocturno y femenino del océano primigenio. En íntima relación con las figuras marinas de la mitología griega como Escila, el remolino devorador es un monstruo marino que se la representa como una figura seductora y

mortífera, que en contraste con las diosas madres como Isis protectora de los navegantes y la virgen cristiana en sus advocaciones marinas, sostiene en su mano el timón de los barcos estrellados, y contra la que Odiseo tiene que luchar. Hermanas suyas son las gorgonas, las horrendas hijas de Forcis, el anciano mar.

Por otro lado, la serpiente, representante del *ouroboros* o el tiempo cíclico, estuvo asociada con la sabiduría. En culturas tan distantes como la India y Creta la serpiente es un atributo de la divinidad femenina y alude también al componente sexual. Por ello, no extraña que haya sido el vehículo utilizado por la biblia para aludir a la caída moral del hombre por parte de la mujer.

En la tradición judeocristiana medieval en adelante, será el símbolo de la maldad, y personajes míticos como el hada Melusina (Fig. 24), mitad mujer y mitad serpiente poblarán el imaginario colectivo. También la Virgen María (Fig. 25), la diosa madre occidental por excelencia, se la representa aplastando la cabeza de la serpiente, el pecado de Eva. “Es la misma serpiente que se hace un ovillo sobre el regazo de la sacerdotisa cretense, trenza la falda de la diosa mexicana Coatlicue y se enrosca en torno de la cintura de la Gorgona helénica” Neumann (2009:158).

Asimismo, las aves consideradas son hierofanías de la diosa madre por su correlación con el cielo, como el cisne de la Leda, la paloma como ave de Ishtar, Astarté y Afrodita dan prueba de ello. No obstante, el símbolo del ave pasa a centrarse en las amenazadoras garras de las arpías y sirenas clásicas. Incluso “la diosa buitre que simboliza en Egipto el amparo y refugio procurados por la divinidad madre, se convierte en la terrible diosa de la muerte que devora los cadáveres” Mayr (1989: 225)

El aspecto felino también pasó a relacionarse con las diosas cazadoras y guerreras de todos los pueblos, como una mujer sedienta de sangre, y de este modo las diosas de la sexualidad,

la caza y la muerte forman una unidad. Sekmet (Fig. 27) la diosa leona egipcia y la Innana babilónica, así como la Durga hindú (Fig. 28) cabalgando sobre leones pasaron a representar la potencialidad destructiva y devoradora, permanecieron en el inconsciente colectivo. Un ejemplo de ello es que el cuerpo de león con cabeza femenina aparece en los *Hieroglyphyca* de Valeriano como emblema de la hetaira, cortesana de alto rango conocida por su inteligencia y abundantes destrezas en la Grecia Antigua. Cirlot (1969:278)

El elemento lunar fue uno de los que sufrió un cambio más profundo, en la imagen de Hécate (Fig. 29), una divinidad lunar, a veces intercambiada por Artemis. Era la señora de la senda nocturna, del destino y del mundo de los muertos. Robert Graves propone la teoría de que los pueblos centroeuropeos tuvieron un monoteísmo alrededor de una gran diosa lunar a la que llamó la diosa blanca, y que se identificó con la griega Hécate, representada por una mujer de tres cabezas que presidía las encrucijadas y era identificada con Proserpina la diosa de los infiernos.

Relacionada con la hechicería y el conocimiento de las plantas medicinales y venenosas, Hesíodo comienza su poema La Teogonía con el Himno a Hécate a quien pide inspiración. Homero comienza la Iliada solicitando lo mismo de la diosa, en su aspecto benéfico. Sin embargo, “aunque en los poemas antiguos siempre hay una invocación a la Diosa, Musa o Madre de la Vida, prevaleció en la tradición la fase nocturna de la diosa. En los relatos de origen nórdico como el Charm against the Night Mare (talismán contra la pesadilla) se resalta su presencia como yegua nocturna, que tiene el poder de transformarse súbitamente en cerda, yegua, perra, zorra, burra, comadreja, serpiente, lechuza, loba, tigresa, sirena o bruja repugnante. En los relatos de fantasmas aparece con frecuencia con el nombre de La Dama Blanca, y en las antiguas religiones, desde las Islas Británicas hasta el Cáucaso, como la Diosa Blanca” Graves (1996:16).

De allí que, del culto inicial se pase a la consideración del simbolismo lunar y del mundo de la noche como el ambiente propicio para la brujería y los temores nocturnos. Se sostiene asimismo, que la brujería es una reminiscencia del culto a Hecate, cuyo animal principal es el perro, que aúlla a la luna y recorre los bosques con una turba de demonios femeninos Callejo (2006:44)

Completan el panorama de la inversión del simbolismo, el cambio de la diosa madre como señora del tiempo y de los ciclos vitales a las temibles diosas que hilan el destino de los mortales y que constituyen siempre una triplicidad. Así, las Moiras (Fig. 30), las diosas griegas del destino a quienes se subordinan aún los dioses del Olimpo y que tejen y cortan los hilos de la vida humana son tres, y representan tres momentos de la vida: nacimiento, muerte y matrimonio. Todo este remanente arquetípico quedó condensado en las representaciones de la Virgen como tejedora, y diosa fortuna (Fig. 31), tan crucial en el pensamiento medieval en la imagen de la Fortuna imperatrix mundi o la rueda de la fortuna, que todo lo trastoca: eleva al malvado y arroja a la miseria al virtuoso.

Imposible de erradicar, los arquetipos de la diosa y la mujer portadora de males, con sus símbolos se propagaron subrepticamente. El antiguo lenguaje de la diosa madre sobrevivió en los misterios Eleusinos en honor a Ceres. Reapareció en los cultos gnósticos en los primeros siglos de la cristiandad, como Sophia, la personificación de la sabiduría donde la imagería sexual fue usada para describir la unión con el dios; en las canciones de los trovadores del amor cortes, en varias composiciones de la literatura medieval, en los aquelarres de Europa Occidental y en la alquimia medieval como la soror mystica, el principio femenino esencia de la transformación, y fue vituperado en la imagería que la presentó durante siglos como un elemento destructivo y terrible para el hombre.

## **2.2.4 EL ARQUETIPO DE LA MUJER PORTADORA DE MALES EN EL NUEVO MUNDO**

Aunque la diosa madre de las culturas precolombinas suele presentar rasgos negativos, es en la cultura azteca, la más patriarcal de las tres, donde se encuentra un mito que hace referencia a la mujer como un ente demoniaco. Se trata de la diosa Itzpapálotl, una temida deidad representada como un ser esquelético, mezcla de jaguar y alas con punta de cuchillos, similar a la Ishtar/Lilith hebrea. Su nombre puede significar “mariposa de obsidiana” o mariposa con garras, y de acuerdo a la estudiosa Mary Miller, “es posible que el concepto de una mariposa con garras aluda a un murciélago” Miller (1996).

Los aztecas creían que Itzpapálotl se acompañaba de tzitzimimes: unos demonios estelares que amenazaban con devorar a los hombres durante los eclipses solares. Eran una especie de diablasas, que habiendo muerto de parto, se convirtieron en demonios femeninos que combinaban en sí nacimiento y muerte, y según el códice Zumárraga, mujeres descarnadas que bajaban a la tierra para causar males.

No obstante fue en una figura histórica quien marcó el arquetipo de la mujer portadora de males en América. La conquista del imperio azteca no se hubiera concretado si Hernán Cortés, no hubiese sido ayudado por una indígena. Hija de un cacique que se oponía a la dominación azteca, La Malinche (Fig. 32) se convirtió en la traductora, asistente y concubina del conquistador, por lo cual se ha convertido en el arquetipo de la mujer traidora a su pueblo.

En la época colonial mexicana, surgieron arquetipos femeninos como la Mala Madre, personificados en las leyendas mexicanas la más conocida es la llorona en el siglo XVI. Algunos estudiosos sostienen que es la diosa Cihuacóatl, protectora de la raza

azteca que advertía de la catástrofe a manos de hombres procedentes del mar y que destruiría a su raza indígena. La leyenda cuenta que apareciéndose antes de la caída de la ciudad de Tenochtitlán, en forma de una figura femenina vaporosa y lastimera que gritaba sollozando : ¡Ay mis hijos, ¿ A dónde los llevaré para evitarles tan nefasto destino? La tradición sugiere que aún hoy recorre el Centro Histórico lamentándose por el destino de sus hijos. Otros sostienen que es el espíritu de La Malinche, quien llora desconsolada por la pérdida de su raza a manos de los conquistadores españoles en la conquista de Tenochtitlán, por haberlos traicionado. La Malinche representa a la mujer portadora de males, traidora y prostituta convirtiéndose en la antítesis de la virgen de la Guadalupe, protectora y madre perfecta.

### **2.2.5 EL ARQUETIPO DE LA MUJER PORTADORA DE MALES PANAMEÑA.**

Similar a la historia de La Malinche, la indígena que ayuda al conquistador en contra de su pueblo, en Panamá se conserva la leyenda de Anayansi recogida por Octavio Méndez Pereira en su novela El Tesoro del Dabaibe. Se trata de la historia de una princesa india que, enamorada de Balboa fue la que hizo posible que Vasco Nuñez de Balboa, pudiese llevar a cabo el descubrimiento de la ruta hacia el Mar del Sur el 29 de Septiembre de 1513, y de la que Anayansi es un epíteto en lengua indígena que significa “mujer fácil” o “traidora”.

No obstante, de todas las leyendas y mitos panameños, no cabe duda que el de la Tulivieja o la Tepesa es el más arraigado en el imaginario mítico istmeño. Este monstruo que destaca un aspecto negativo de lo femenino se cree tuvo su origen en un mito de los indios Guaymies y bribris que se dispersó entre las provincias centrales Los Santos, Veraguas y Chiriquí. Aunque según otros autores se trata de un mito visigodo del siglo IX traído a América por los conquistadores españoles durante la época de la conquista.

Aunque en otras partes de Hispanoamérica existen leyendas similares, el contenido del mito istmeño guarda muy poca relación con la imagen de la madre que llora incansablemente la pérdida de sus hijos, presente en la imagen de la Llorona en México.

En Panamá, la semejanza con aquella radica únicamente en que el castigo impuesto a la mala madre es llorar eternamente por su perfidia, puesto que la leyenda de la Tulivieja Panameña tiene connotaciones de tipo sensual.

De acuerdo con Cajar Escala, “La Tepesa es una leyenda que se remonta a la época de la conquista, cuando un español se enamoró de una bella indígena de la tribu y la

dejó embarazada, para ocultar su pecado, la indígena lo ahogó en un río, y Dios, entonces la maldijo diciéndole: ¡Ese pecado te pesa y te pesará y llorarás por él, por toda la eternidad!, la Tepesa, al igual que la Tulivieja, quedó transformada en un ser monstruoso que llora por los ríos y quebradas la pérdida de su hijo” Cajar Escala (1959: 87-88).

En la cosmovisión indígena, la Tulivieja (Fig. 33) es un ser que se asocia a los montes oscuros y enmarañados, los abismos de las montañas, lluvias y vientos fuertes, y las cataratas de los ríos. En el suwoh o tradición oral de los bribris, el nombre original de la Tulivieja sería Itsa', un ser diabólico del mundo indígena, de gran fuerza y que podía tomar varias formas.

Narciso Garay (1930) recoge la versión campesina y cristianizada del mito proveniente de las provincias centrales y señala que es la historia de una campesina recién casada que va al río al lavar la ropa de su marido y es seducida por un desconocido. Al día siguiente regresa pero su amante no aparece. Nueve meses después nace el hijo. Al cabo de un año lleva a bañar al niño al río y vuelve a encontrar al desconocido, con el que tiene relaciones, mientras el pequeño es arrastrado por la corriente sin que la madre se dé cuenta. Cuando el extraño se va, busca a su hijo y al no encontrarlo enloquece de angustia, mientras escucha una voz: “Maldita, en adelante buscarás a tu hijo, gritando a la orilla de todos los ríos del mundo.”

Poco a poco, la bella mujer se transforma en una bruja horrenda: la mitad del rostro arrugado y envejecido, el seno derecho se le pudre, mientras el izquierdo conserva intacta su belleza, el cabello desgredado y áspero le cubre la cara, las carnes se le desgarran por el roce de las espinas y zarzales del camino. Una garra de águila le brota del tobillo, mientras

lanza un grito de dolor espeluznante llamando a su hijo. Esta es la versión más conocida del mito.

Cajar escala la describe de esta manera: “las zarzas perforaron su rostro, dejándolo hecho una coladera por donde salieron las cerdas de su negra alma. Al mismo tiempo se tornó su cuerpo en ese otro sigiloso y cruel animal que es el gato, pero volteándole las patas, de manera que si camina para adelante, deja sus huellas al revés” Cajar Escala (1959:89)

Incluso una versión de Los Santos, asegura que la Tepesa duerme con los hombres que viven solos en las fincas de la serranía. Ella los hace sumir en un sueño profundo y les contagia el frío que padece, de tanto vagar por ríos y quebradas. Busca en esa unión carnal volver a concebir otro hijo que reemplace al perdido, pero nunca lo logrará. Los hombres que comparten el lecho con ella enflaquecen, se vuelven pálidos y finalmente aniquilados, mueren.

Lo común en todas es el recalcar la debilidad carnal de la madre y el descuido del hijo que termina con la muerte del niño.

Como se observa los elementos que conforman el mito presentan una simbiosis entre los símbolos de la diosa madre: el agua y la maternidad y su inversión para conformar la imagen de la bruja en a partir del rechazo a la maternidad, la lascivia demoníaca, que provoca la infidelidad y el infanticidio, y su relación con animales como el gato o las garras de aves monstruosas. Este demonio femenino como un súcubo yace con los hombres y les trae desgracias y muerte.

Todo esto representa la inversión del arquetipo de la diosa madre que está profundamente arraigado en el inconsciente colectivo panameño, y es el arquetipo de la mujer portadora de males por excelencia en estas tierras.

## 2.3 LA EVOLUCIÓN DE LOS ARQUETIPO FEMENINOS EN EL ARTE

### UNIVERSAL

Desde la conversión del cristianismo a la religión oficial de Roma en el 313 D.C. por el emperador Constantino a través del Edicto de Milán, el esquema mítico del cristianismo se convirtió en la base sobre la que se ha asentado la tradición occidental.

En esa evolución patriarcal y masculino-monoteísta del Occidente judeocristiano, la figura de la diosa madre como fuente de sabiduría y regente de la vida fue destronada y también reprimida.

Ante su imposibilidad para desaparecer por la necesidad psicológica que supone el arquetipo, todos los resabios del antiguo culto a la diosa madre quedaron condensados en la imagen de la Virgen María, la madre virgen del hijo de Dios, cuyas estructuras guardan obvias similitudes con dioses de la antigüedad. Todos los atributos de la diosa como recipiente sagrado, madre nutricia, señora del cielo y de las aguas, fueron asimiladas en sus diferentes advocaciones como las Anunciaciones, la Virgen de la leche (Fig. 34) o de las espigas, Vírgenes marinas e incluso puede encontrarse en La Piedad, un remanente de la primitiva diosa de la muerte, en su sentido de vuelta benéfica al seno materno. Así, su culto y sus imágenes proliferaron en la Edad Media, una época que celebraba públicamente la mansedumbre a la vez que aceptaba toda clase de crueldades. Los padres de la Iglesia alabaron como el valor más sobresaliente la abnegación de la virgen a la voluntad de Dios, una cualidad que encontró representación también en las múltiples imágenes de mártires y santas, que reunían entre sus cualidades la belleza, como una extrapolación de la belleza moral.

Una larga lista de mujeres consideradas puras que murieron por la fe en Cristo son representadas en las obras de arte del medioevo soportando terribles torturas sin rastro alguno de fealdad, sino con una tranquilidad seráfica que resaltaba su dulzura femenina.

Las historias de estas mujeres, a menudo reinas y princesas paganas vírgenes convertidas a la fe, se encuentran contenidas en la Leyenda Aúrea de Jacobo de Vorágine. En general, ello contribuyó que ayudó a cimentar la imagen de la princesa virtuosa. El ejemplo más canónico de esta imagen es la de San Jorge rescatando a la princesa del dragón, un motivo que encontró eco hasta el renacimiento en cuadros como el de Paolo Uccello (Fig.35) o algunas obras de Rafael Sanzio.

Casi paralelamente, el arquetipo de la mujer portadora de males encontró salida en la enorme misoginia medieval. De cierta forma, la evolución de este viene dado en la antítesis negativa de la pervivencia de la diosa madre.

El terror y la fascinación que ejerce la mujer, así como su establecimiento como un ser sensual y terrenal en contraste con el hombre considerado espiritual, queda patente en las tallas de monstruos, muchos de ellos femeninos, que decoraban las iglesias románicas. El universo imaginario domina el arte románico, donde fantasía y realidad llegan a confundirse para producir unas formas artísticas asombrosas. En la escultura de este momento, lo fabuloso adquiere un verdadero protagonismo, pues el bestiario invade los muros de las iglesias en forma de arpía, grifo o sirena (Fig. 36).

Posteriormente, después del año mil, surge la figura de la bruja, que condena la antigua sabiduría de la mujer sobre los elementos de la naturaleza como las plantas, y ligándola a elementos sexuales, la denigra como adoradora de Satán.

Para Neumann (2009) en su aparición, “revive el Gran Femenino” y resuena de fondo la negativa de la sumisión a la voluntad masculina requerida por patriarcado. Su imaginario se

puebla de símbolos antes ligados a la diosa Madre precristiana como la luna del culto a Hécate y los aquelarres nocturnos con ecos eleusinos, rodeada de animales como el gato, antigua hierofanía de la diosa, además del componente de seducción implícito en su imagen.

Para purificarlas, la Santa Inquisición, fundada por el Papa Inocencio III, en 1199, las condenaba a ser quemadas vivas en la hoguera, frente a los aldeanos, para tratar de ejemplarizar con este acto, el destino de las mujeres que se rebelan ante la iglesia y Dios o a aplicar un castigo por inmersión en agua ya señalado en el código de Hammurabi.

Sin embargo, el arte medieval, románico y gótico, debemos considerarlo como un arte verdaderamente innovador y audaz, al presentar recursos plásticos que tendrán una larga vida artística y que culminarán siglos después en creaciones románticas como Los Caprichos de Goya, donde las miserias humanas se visten de formas animalescas.

En la baja Edad media, entre los siglos XI y XII se manifiesta por primera vez la poesía provenzal, una lírica profana de tono amoroso que, se cree que por influencias gnósticas, adquiridas por los Cruzados en Oriente basados en el culto a Sophia, el aspecto femenino de Dios ubica a la mujer en el centro de su universo y del amor cortés. La dama es una figura distante e idealizada, poseedora de las máximas virtudes físicas y morales a la que el poeta le brinda un amor casto, depurado de componentes sensuales y pecaminosos.

Influidos por la poesía trovadoresca, los estilnovistas italianos liderados por Dante Alighieri, reelaboran el mito de la mujer inalcanzable cuya belleza física y espiritual se convierte en un medio para ascender a Dios, en el tópico de la donna angelicata. En ambos casos, el establecimiento de una especie de culto místico a la mujer resuena la primitiva

adoración de la diosa. Estas estructuras se mantuvieron vigentes en el fondo de las representaciones de las damas (Fig. 37) a través de la historia de la pintura.

En el Renacimiento italiano, resurge la imagen pagana de la Venus erótica, para deleite estético del hombre que ve en la mujer un objeto del deseo, y el de la mujer portadora de males bíblica en las representaciones pictóricas de los pasajes del Antiguo Testamento. Mientras, en el resto de Europa, se vive todavía bajo la influencia oscura de la época medieval, que mantiene vigente el arquetipo de la bruja, como personificación de la maldad.

Durante el renacimiento alemán, Martín Lutero inicia la reforma protestante; en Europa y se publica el *Malleus Malleficarum* (1486), tratado que daría cierto inicio a la cacería de brujas, y sus imágenes poblarían las obras de ese momento. Prueba de ello es que el mayor número de mujeres ancianas en la pintura del Renacimiento lo encontramos preferentemente asociado con el vicio y la maldad, manteniéndose la idea cristiana que asocia la decrepitud del cuerpo físico con el pecado y la muerte.

De hecho, la iconografía de la vejez ha venido representada desde la Antigüedad como una mujer vieja cubierta con una capa negra, apoyada en un bastón y con una copa en la mano y, junto a ella, una clepsidra casi agotada. El cuadro *Las tres edades y la muerte* de Hans Baldung Grien, discípulo de Durero, es un buen ejemplo: un esqueleto con la guadaña y el reloj del tiempo, simbolizando la muerte, aparece cogiéndole el brazo a la anciana. (Figura 38)

Paralelamente a lo que ocurría en Alemania y los Países Bajos, a partir del Quattrocento (siglo XV) en el Renacimiento italiano, bien por el propósito de imitar la cultura clásica como consecuencia del humanismo, se establece una tipología para establecer significados alegóricos en las imágenes femeninas sobre todo basado en las diosas de la antigüedad. Así

Afrodita-Venus representa la belleza o la duplicidad del amor sagrado/profano, Atenea-Minerva, la razón, Hera-Juno los celos o el gobierno doméstico, y Diana-Artemisa, la virginidad y la caza apuntando a una cierta autonomía femenina.

No obstante, la diosa más representada de este periodo es Venus. La diosa del amor se convirtió en un tema recurrente en la pintura y escultura del Renacimiento europeo. Como una figura clásica cuyo estado natural era la desnudez, era socialmente aceptable representarla sin ropas. Como la diosa de la sexualidad, estaba justificado cierto grado de belleza erótica en sus retratos, que resultaba atractivo para muchos artistas y sus mecenas. Se la representaba en muchas actitudes, pero sin duda la Venus tendida fue una de las formas más populares en el Renacimiento y Barroco, como lo atestiguan las obras de varios grandes maestros.

Durante el renacimiento también se reproduce profusamente a Judit decapitando a Holofernes. La imagen de la heroína bíblica que se interna en el campo enemigo, seduce y luego decapita a Holofernes, el feroz general enemigo, se convierte en un símbolo utilizado por las ciudades estado en sus esculturas y pinturas que muestran en sus salones principales, como una advertencia a los Estados vecinos, posibles agresores, de que pueden herirles mortalmente si los provocan.

En el Renacimiento pleno, Cinquecento( siglo XVI) Leonardo da Vinci pintó el arquetipo de la diosa madre, en el retrato de La Gioconda o Mona Lisa, prototipo de la dama renacentista, Miguel Ángel, pintó La Creación de la Mujer de la Costilla de Adán para la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512) que perpetúa la idea patriarcal del origen femenino; Rafael, Las tres gracias (1504), tema mitológico repetido por Rubens ; Giorgione una Venus dormida (1507-1510) que servirá de modelo para muchos artistas de todos los tiempos, entre ellos la Olimpia de Manet.

El prolífico Tiziano es posiblemente el maestro con más amplia producción mitológica: Amor sacro y amor profano (1514), Venus de Urbino (1538) (Fig. 39), Baco y Ariadna (1520-1523), La Bacanal, Dánae recibiendo la lluvia de oro (1553-1554). En todas estas obras del renacimiento cuyo tema referencial es el mito, subyacen los arquetipos femeninos que hemos venido señalando.

En el Barroco, asistimos a la contemplación de la mujer como un objeto que representa un símbolo de status de riqueza y poder. Los pintores más representativos de este estilo son los pintores Pedro Pablo Rubens y Rembrandt.

Rubens representa en El rapto de las hijas de Leucipo, el tema mitológico en el cual Cástor y Pólux raptan a las hijas de Leucipo. La obra, que refleja la transición del Clasicismo Renacentista a la exuberancia emotiva del Barroco, está cargada de violentos movimientos corporales implicados en el acto de prepotencia viril, y desvirtuada por las expresiones de placer en el rostro de las mujeres.

El pintor flamenco representó también el tópico mitológico de Las Tres Gracias retratando a las tres hijas de Zeus y Eurínome: Áglae (la deslumbrante), Eufrosine (la gozosa) y Talía (la floreciente). Las tres hermosas mujeres se caracterizan por la ampulosidad de sus contornos, y parecen más bien tres desenvueltas bacantes que las pudorosas Cárites de la mitología griega. Se dice que en las figuras de las tres gracias reproducen dos de las esposas de Rubens, su segunda esposa Helena Fourment, con la cual se casó cuando falleció la primera, Isabel Brandt.

Sin embargo, la obra que representa el arquetipo de la mujer portadora de males por excelencia, es la Cabeza de Medusa (Fig. 40), que se cree que Rubens copió de una obra de Leonardo Da Vinci. Al parecer, el duque Cósimo de Médicis poseía la versión de la Medusa pintada por Leonardo da Vinci, que Giorgio Vasari, biógrafo y pintor de la

época, describe someramente: “Se les ocurrió pintar al óleo la cabeza de Medusa, con muchas serpientes por cabellos, la invención más extraña y extravagante jamás concebida (...). Ésta era una de las obras notables que poseía el duque Cosimo”. En la obra hoy perdida se observa la espeluznante cabeza decapitada por el héroe Perseo, quien después usó su cabeza como arma hasta que la entregó a la diosa Atenea para que la pusiera en su escudo, la égida, con las serpientes que conforman su cabellera, agitándose en horribles contorsiones.

El creador de la corriente tenebrista del Barroco italiano, Caravaggio, conocido por la carnalidad y sensualidad casi impúdica de sus santas y mártires pintó también una Cabeza de Medusa en un cuadro de 1597. Es una tela transportada sobre tabla en forma de tondo, en la que recrea la figura de Medusa. Muchos críticos de arte fueron duramente heridos en su sensibilidad por esta obra, la que es considerada la más sangrienta de Caravaggio, así como su Judith y Holofernes, pintada en 1599. Judith se muestra de pie, majestuosa e impertérrita, mientras que su criada, quien le proporciona la espada, está nerviosa y al acecho de lo que pueda pasar. Artemisia Gentileschi en 1620 (Fig. 41) y Francisco de Goya en 1820 repetirían el tema. Vemos como el arquetipo de la mujer portadora de males, se convierte en la heroína sangrienta del pueblo hebreo.

En España, Diego Velázquez, pinta el tema de Venus Frente al Espejo, (Fig. 42) humanizando el mito. En una escena poco frecuente, muestra a la diosa absorta en ella misma y Cupido arrodillado, bajando la cabeza con aire melancólico. La forma en que Velázquez recrea este motivo clásico permitirá a los pintores posteriores realizar desnudos con mayor libertad, sin las limitaciones temáticas que el pintor barroco tuvo que esquivar. Es el caso de Goya, en La Maja desnuda, quien pinta ya a una mujer, y Manet, en el siglo XIX, muestra en Olimpia el desnudo franco de una prostituta.

Después de la Revolución Francesa y el advenimiento del Imperio Napoleónico, durante el cual se produce el hallazgo de las ruinas de Pompeyo y Herculano, destruidas por la erupción del volcán Vesubio, se da un repentino interés por reconstruir el imperio romano, surgiendo así el Neoclasicismo, que trata de evocar la antigüedad clásica y con ello la subordinación de la mujer como objeto de urna clásica, fría y distante, relegada al gineceo, aislada de la sociedad y la política.

De la amplia producción de Jean Auguste Dominique Ingres, uno de los grandes maestros del esta corriente, llama la atención la representación femenina en la obra Tetis y Zeus. Ingres se inspiró en el relato mítico según lo narra Homero en el primer canto de la *Ilíada*: Tetis implora a Zeus en favor de su hijo Aquiles ciñéndole con una mano las rodillas y rozando el mentón con la otra. Zeus, representado en posición de majestad, con el águila que recuerda uno de sus atributos iconográficos a su izquierda, la nereida Tetis en posición sumisa y suplicando al dios, mientras su mano izquierda coge su barbilla. En la distancia, la esposa celosa de Zeus, Hera, observa. Esta es una escena patriarcal, en la que es evidente el estatus inferior de la mujer.(Fig. 43)

Poco a poco el agotamiento de las formas academicistas provocan el advenimiento del romanticismo, un movimiento cultural y político originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII , como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo en pro del sentimiento. En este momento se da un fuerte renacimiento de la concepción del eterno femenino. Prima el ideal masculino de la doncella virginal de naturaleza abnegada, dulce, delicada, sensible, sumisa, prudente, débil, dedicada por entero al culto del amor, ocultando el tema de la sujeción femenina con el ideal soñado del amor verdadero. Es con el romanticismo que comienza a desestructurarse este ideal estético tradicional y comienza por la indagación en el

componente oscuro de la belleza, que dará lugar al romanticismo negro y será el germen de los movimientos posteriores como el simbolismo, el decadentismo y que se extiende hasta las vanguardias europeas.

Dentro del romanticismo negro, la que verdaderamente sirve de inspiración a los artistas románticos es la atracción oscura del arquetipo de la mujer portadora de males, recreación de la belleza letal, profunda, terrible, pero también fecunda, a menudo cubierta por el manto de las sombras, que convirtieron en el tipo de la belleza turbia o contaminada, transformándola en un ídolo malvado.

Un exponente de esta corriente es Johann Heinrich Füssli (1741-1825) quien pinta visiones híbridas y lascivas, producto de su imaginación delirante, en las que predominan los gestos arrebatados y las distorsiones ópticas. Una de sus obras más representativas es *La pesadilla*, en la que un íncubo, un demonio de la tradición medieval, se posa sobre el cuerpo de una mujer. (Fig. 44)

En España uno de los grandes nombres del romanticismo es por supuesto Francisco de Goya (1746-1828), quien a partir de 1790 y, sobre todo, durante la guerra de la independencia se consagró a temas dramáticos, mezclando lo fantástico y lo real. La paleta clara de su primera época se oscurece y escenas de brujería fueron comunes en este momento de su producción. *Vuelo de brujas* (Fig. 45), *El conjuro* y *El aquelarre*, en el que unas mujeres de rostros avejentados y deformes situadas en torno a un gran macho cabrío —imagen del demonio—, que le entregan como alimento niños vivos son algunos de los más famosos.

En la pintura romántica francesa, uno de los más representativos es Delacroix. Destaca de un modo especial para el tema que nos ocupa *La muerte de Sardanápalo* (1827), una obra típicamente romántica, de corte orientalista que presenta a las mujeres como

objetos a ser destruidos para evitar ser tomados como botín para el vencedor. (Fig.46) Por otro lado, su Libertad guiando al pueblo, es la primera vez en la pintura moderna en que un valor como la libertad es personificado en una mujer. Un parámetro que se repetirá en la representación patriótica-simbólica posterior.

Si hubo un momento en el que ambos arquetipos aparecieron representados con mayor fuerza fue sin duda en el siglo XIX en la sociedad victoriana. Con la Revolución Industrial en Inglaterra, el ascenso al trono de la Reina Victoria, marca el origen del puritanismo de la doble moral, en el cual el hombre debe respetar y mantener a su esposa y su hogar, incluso en las relaciones sexuales y para desfogar sus bajos instintos debe procurarse una amante o una prostituta callejera. Así se establece una fuerte dicotomía imagética entre la mujer de placer, amante o prostituta frente a la esposa fiel, abnegada, frígida y dedicada a la crianza de los niños y los deberes del hogar.

En este clima, al inicio del reinado de la reina Victoria, la pintura inglesa está estancada en las convenciones académicas y se encuentra en un callejón sin salida creativo. En reacción, tres jóvenes estudiantes de la Royal Academy, William Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, fundan la cofradía prerrafaelista.

La Hermandad Prerrafaelista produjo un realismo simbólico basado en la poesía de Shakespeare, Keats y Tennyson, en pasajes bíblicos, mitología clásica y el medievalismo de la leyenda del rey Arturo y sus caballeros en el reino de Camelot, uniendo los atributos de la diosa madre con el arquetipo de “la femme fatale”, descubierta por el romanticismo, y poblaron sus obras con personajes pertenecientes a estas regiones simbólicas. Dante Gabriel Rossetti representó en sus obras la polaridad entre la inocencia y la perversidad en Beata Beatrix y Lady Lilith.

John William Waterhouse fue el más joven y tardío de este grupo y el encargado de prolongar el prerrafaelismo hasta el siglo siguiente, y en sus obras pueden encontrarse profusamente figuras mitológicas femeninas, como en la obra Pandora de 1896 (Fig. 47), además de Lamia (1905), que ilustra el poema de Keats, del mismo nombre, o el de Ulises y las Sirenas (1891). Son algunas de las recreaciones contemporáneas más expresivas de episodios como el de la hechicera Circe (1891, 1892, 1911) o de Penélope y sus pretendientes (1912).

La influencia del prerrafaelismo rebasó los límites de la pintura inglesa, llegando a ser considerados precursores del simbolismo europeo.

Los simbolistas se rebelaron contra el realismo del mundo exterior que construía la revolución industrial en forma de una ciudad congestionada, contaminada y con un ambiente de degradación social, criminalidad y marginalidad. Esto genera una nostalgia de un mundo idílico, se buscan emociones primitivas, estados preconscious, lo irracional. Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) y Odilon Redon (1840-1916) son representantes por excelencia de esta corriente.

El mundo de Moreau está poblado de adolescentes andróginos y mujeres fascinantes y perversas como la Salomé de su cuadro La aparición. Muestra también una cierta predilección por lo monstruoso, y conforme al gusto de la época, es patente su interés por lo oriental tanto en la elección de los temas como en la ambientación decadente de sus cuadros. Júpiter y Sémele, por ejemplo, evoca poderosamente el arte de la India.

En este momento, definitivamente hay casi una imposición total del arquetipo de la mujer portadora de males, que se extenderá hasta bien entrado el siglo XX. La figura central de movimiento fue la esfinge, el llamado ídolo de la decadencia. La mujer es un enigma a resolver por el hombre, que debajo de su aparente belleza es una extraña criatura

vanidosa, caprichosa, celosa, cruel y despiadada. Edipo y la esfinge, de Moureau, es sólo una muestra de ello. ( Fig. 48)

Gustav Klimt, uno de los representantes del movimiento pictórico vienés conocido como Secesión , al igual que los artistas ingleses del Liberty y en Francia, del Art Nouveau, que tomaron como arquetipo de la mujer portadora de males a Judit y Salomé (Fig. 49). Su orgullo dominador y su potencia mortífera expresan la belleza medusea, una de las metáforas más gustadas de esa generación, en correspondencia con el hecho de que la mujer empezaba a dar amenazantes signos de su deseo de emancipación de la tutela masculina. Los símbolos de la diosa reviven en una inversión. Así por ejemplo en La serpiente acuática I, II y III, Klimt recurre a esta imagen, en el que el agua alude al vientre materno, lo femenino, mientras que la serpiente representa lo fatídico y la muerte.

Uno de los pioneros del expresionismo alemán, Gustav Munch, también toma el arquetipo de la mujer portadora de males, y recrea la imagen de la vamp , con un cuadro homónimo que representa a la mujer como una vampira que chupa la sangre de los hombres. En esta obra de Munch, es como un manifiesto de su profundo terror a la mujer y su sexualidad devoradora. (Fig. 50)

Por primera vez se utiliza la palabra “vamp”, el apócope de “vampire” es una palabra que define no solo al monstruo, sino a cierto tipo de mujeres, la “femme fatale”, la mujer fatal que enamora y destruye, y que será encarnada en varias divas, un concepto también creado en esta época como Sarah Bernhardt, Theda Bara y Marlene Dietrich, entre otras consideradas especie de vampiresas.

El arte del siglo XX se ve fuertemente influenciado por la política y lo social. La Ilustración, que había creado confianza en el ser humano, la razón y la ciencia entraron en crisis, reforzado por el clima de incertidumbre que marcaron las dos guerras mundiales.

Desde el punto de vista estético, la vanguardia se presentó como la tendencia innovadora de los nuevos movimientos de inicios de siglo que se rebelaron contra las normas tradicionales del arte y del academicismo, provocando una ruptura total con las formas anteriores de concebir la creación artística: intentan desligarse de toda referencia a la realidad, proclamándose en contra de lo figurativo y desechando cualquier nexo con la tradición.

En consecuencia, proponen una estética en la que la fealdad y lo terrible en total oposición a los valores de la estética tradicional. En el arte de este siglo, el arquetipo femenino, se vuelve feo, descuartizado, desmembrado, caricaturizado como imagen de pesadilla, como artículo de consumo industrial, con el advenimiento del cine, mujer fatal, vampiro, sex symbol, etc.

A finales de siglo, la irrupción del concepto de Nueva Mujer influyó extraordinariamente en las artes plásticas, que se consagró en los años veinte y treinta con el Art Decó, coincidiendo con la estilización de la moda de Chanel, Dior y Balenciaga. Determinó la aparición de modelos de mujer, juveniles, activas y desinhibidas, divulgados en las revistas ilustradas con dibujos y fotografías (chicas "charlestón", chicas "a lo garzón", chicas pin-up) con diferentes interpretaciones: la recuperación de su papel tradicional de reposo del guerrero y madre (en el arte nazi), su identificación con el pueblo trabajador (en el realismo socialista), su manipulación como objeto de consumo.

Pasar revista a cómo cada uno de los grandes maestros de la vanguardia abordó ambas regiones arquetípicas de lo femenino supera los límites de este trabajo. Sólo a manera de brevísimo ejemplo puede mencionarse a Picasso con su obra cubista de 1907, Las

Señoritas de Avignon, que presenta a un grupo de mujeres en un burdel, con poses impúdicas, con rostros como máscaras africanas, vistas como a través de un espejo roto en mil pedazos. (Fig. 51). En la pintura intelectual y metafísica de Giorgio de Chirico, la imagen de la esfinge, pervive en una obra llena de misterios (Fig. 52) o en el surrealismo de Salvador Dalí, en el que la figura de Gala retomó en el universo simbólico personal del artista ecos de la diosa madre (Fig. 53).

Con el surgimiento del Pop Art, Andy Warhol, utiliza la imagen de la mujer objeto-de-consumo de la sociedad industrializada y de producción en serie, mientras que las mujeres de Roy Lichtenstein expectantes y llorosas evocan la imagen de la princesa en apuros (Fig. 54).

Así, en el posmodernismo y en el arte contemporáneo en la provocación y el shock, que parecen ser las nuevas categorías estéticas a la que busca pertenecer buena parte del arte actual y donde todo lo nuevo y lo antiguo es susceptible de retrotraerse a la actualidad, puedan verse recreadas una y otra vez esta serie de imágenes paradigmáticas referentes a la mujer que se desarrollaron a lo largo de la historia del arte y que pertenecen a estas dos grandes regiones arquetípicas de lo femenino.

### **2.3.1 BREVE EVOLUCIÓN DE LOS ARQUETIPOS EN LATINOAMERICA**

El arte latinoamericano comienza propiamente con la llegada a América de los pueblos latinos procedentes de Europa. Si bien había previo a la llegada de los latinos un amplio desarrollo artístico de las distintas culturas indígenas que habitaron el continente antes de la invasión española en el siglo XVI, no se les puede catalogar como 'latinoamericanas' ya que estos pueblos no hablaban una lengua latina, siendo este catalogado como arte precolombino.

En la América española surgieron escuelas pictóricas, como la Escuela Cusqueña, en el Perú que junto con otras como la de Quito, en Ecuador constituyeron un movimiento artístico de primer orden en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI al XVIII.

Decidida la Iglesia a introducir el cristianismo en las nuevas tierras americanas y acogiéndose a los dictámenes del Concilio de Trento, por el cual se le daba una preeminencia al arte como instrumento de enseñanza y de propagación de la fe -y para contraponerse a la austeridad protestante-la temática de la pintura colonial es predominantemente religiosa.

Como sucedió en Europa, el arte colonial privilegió la imagen de la virgen en profusas representaciones que retratan la particular simbiosis entre europeísmo y americanismo que se fraguó en aquellos siglos y que sigue siendo una de las aristas más interesantes del ser latinoamericano. La Virgen conlleva de manera natural los atributos de la diosa madre.

Llama mucho la atención la forma trapezoidal de los vestidos de las madonnas americanas que aluden a la forma de los montes andinos o apus, y que guardan relación con la primitiva identificación de la diosa madre con la tierra, montañas y grutas, ya señaladas. Antigua es

la iconografía de “La Virgen de la leche campesina”, una escena en el que la Virgen María con un sombrero de virreina da pecho al niño Jesús.

Después de las independencias, cada nación debía reinventarse, no sólo políticamente, sino también en su identidad. El papel de las artes, fue fundamental debido a que las estructuras políticas no lograban generar un sentido de identidad nacional.

La modernización de las viejas estructuras coloniales y la emancipación de la metrópoli pone ante el dilema de acercarse a Norteamérica o reafirmar el carácter hispánico-latino.

La decisión de no perder las raíces hispánicas llevó a volver a las fuentes de los clásicos de Grecia y Roma, a través de los modelos franceses. Por esta razón, los periodos o tendencias artísticas iniciadas en el Viejo Mundo se trasplantaban a las Américas: arquitectura neoclásica, pintura romántica, realismo, naturalismo, impresionismo.

A fines del S XIX, mientras en Europa los artistas utilizaban la imagen de la mujer fatal, en latinoamérica, vale apuntar que esta comenzó a formarse desde el tiempo colonial español, con las figuras de la mulata y la morena sensual, pecadora y transgresora de las normas sociales. Hacia 1880 nace propiamente el modernismo latinoamericano y se extiende hasta 1905, inspirándose en París y el arte francés, y retoma la imagen europea de la femme fatal.

La mujer fatal latina aparece en cuatro imágenes principales que van a desarrollarse en el Modernismo: la pecadora, la madre sacrificada, la mujer admirada y la amante. Las mujeres portadoras de males cimentadas en la tradición europea alcanzaron gran popularidad entre los intelectuales de fin de siglo.

Así por ejemplo, la historia de Salomé fue utilizada a ambos lados del Atlántico como un referente artístico del nuevo protagonismo de la mujer en la sociedad industrial, y que fue evocada ampliamente por el poeta nicaragüense Rubén Darío.

Por otro lado, el eurocentrismo artístico, basado en el clasicismo y el realismo enseñado en las varias academias fundadas por los nuevos estados, continuó su predominio.

Ya a principios del siglo XX, el arte latinoamericano comenzó a inspirarse en los distintos movimientos surgidos dentro del modernismo europeo, como fueron el cubismo, el constructivismo o el surrealismo. El muralismo es uno de los principales movimientos artísticos surgidos en Latinoamérica y es representado por pintores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo en México.

La deidad mexicana Coatlicue, progenitora de dioses y diosas, ha seducido a diversos artistas a través de los años; cautivó a Diego Rivera y José Clemente Orozco, al convertirse en musa de algunas de sus obras.

José Clemente Orozco dejó testimonio de su arte en el interior del Hospicio Cabañas, hoy Instituto Cultural Cabañas; ahí quedó el mural "Sacrificio" (Fig. 55), en el que en una de sus escenas retrata a una Coatlicue guerrera, con arco y flecha. También tomó la figura de la Malinche, Doña Elvira y Hernán Cortés.

Diego Rivera fue otro de los artistas mexicanos que se dejaron seducir por la deidad. Su obra La Coatlicue mecánica, quedó plasmada en el Instituto de Artes de Detroit, Estados Unidos. En ella se hace referencia a que la maquinaria automotriz es el origen de la vida en esa ciudad. (Fig. 56)

Dentro del surrealismo algunos de los principales representantes lo fueron el cubano Wilfredo Lam, el chileno Roberto Matta, o la mexicana Frida Kahlo.

Frida Kahlo, optó por un camino de interiorización que integraba la cultura popular mexicana de una manera muy diferente al "arte de masas" de su esposo Diego Rivera. Sus colores y temas mitológicos, así como sus autorretratos, expresan una profunda reflexión sobre la condición femenina, el inconsciente colectivo mexicano, y el tenso diálogo

latinoamericano en su marginalidad y diferencia frente a los centros de poder en el Primer Mundo. (Fig. 57)

Por su parte, Wilfredo Lam (1902-1982) integra el inconsciente colectivo afro-cubano en un proceso de abstracción creciente que describe la interacción -como en la santería- de la realidad perceptible con la sobrenatural. Su pintura *La selva* (*The Jungle*, 1943) funde tallos de caña de azúcar con figuras animales y humanas, plasmando la mirada mitológica de las poblaciones de ascendencia africana, para quienes el mundo está permeado de espíritus. La selva fue analizada como ejemplo de "lo real maravilloso" americano por el novelista y musicólogo Alejo Carpentier (1904-1980) en su prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949).

El colombiano Fernando Botero (1932- ), que define una estética inclasificable dentro de las escuelas europeas, e integra el humor y los símbolos populares dentro de un cuidadoso sentido de la composición neoclásica, pero deshace la coordinación de perspectivas y de proporciones en figuras voluminosas que no excluyen la crítica social. (Fig. 58)

De las últimas décadas del siglo XX, el arte más francamente político dentro de la tradición muralista ha sido el de los chicanos en Estados Unidos, con nuevos murales hiperrealistas como los de John Valdez (1951- ) (Fig. 59)

Yolanda López (1942- ), una artista de San Francisco que trabaja en videos e instalaciones conceptuales, hizo una influyente serie de obras sobre la base de la Virgen de Guadalupe como un ícono popular trasladado a la lectura contemporánea de las relaciones de género y las dinámicas de identidad, diálogo entre la tradición (precolombina, africana, colonial y moderna) y el cambio compulsivo de la era contemporánea. (Fig. 60) Entre sus obras más importantes es la serie, *La Virgen de Guadalupe*, en la cual ella presenta una imagen distinta de la Virgen como ícono de la cultura mexicana. En estas obras, López utilizó

figuras de sí misma, su madre y su abuela como las protagonistas de las obras en vez de la Virgen, así representando una reflexión de la Virgen en cada una de ellas y llamando atención al papel tradicional de la mujer mexicana. Al crear esta imagen nueva de la Virgen, esta serie muestra la búsqueda de López para la igualdad social para las mujeres. Como feminista y activista, López, a través de su obra, intenta concientizar a la gente de los estereotipos y los prejuicios femeninos que forman parte de la sociedad.

El arte latinoamericano contemporáneo incluye cada vez más nuevos medios y repite la pervivencia de los arquetipos, en obras de artistas de ambos géneros.

### **CAPÍTULO III**

## **EL SUSTRATO MÍTICO FEMENINO EN LAS OBRAS DE ARTE PANAMEÑO MEDIANTE EL ANÁLISIS DE SUS ARQUETIPOS**

### **3.1 EL ARQUETIPO DE LA DIOSA MADRE EN EL ARTE PANAMEÑO**

#### **3.1.1 LA DIOSA MADRE PRIMIGENIA: LA REPÚBLICA DE LEWIS**

En Panamá igual que el resto de los países latinoamericanos, a partir de la Independencia del dominio español, comienza la búsqueda para la formación de una identidad nacional, que en la tierra istmeña, tiene lugar con mayor ímpetu a comienzos del siglo XX con la creación de la República en 1903.

La nueva república buscaba símbolos culturales que la proyectaran como nación moderna, independiente y libre luego de la separación de Colombia. Se le comisiona al arquitecto italiano Gennaro Ruggieri, la construcción de edificios emblemáticos como el Palacio de Justicia, el Instituto Nacional, y sobre todo el Palacio de Gobierno y el Teatro Nacional. Y es en este momento en que aparece en escena la figura de don Roberto Lewis (1874-1949), para marcar el inicio formal de la pintura en Panamá.

Al momento de la separación, Lewis era un joven artista panameño con una excelente educación en Bellas Artes en París, donde estudió bajo la tutela del maestro Leon Bonnat, formándolo en el dominio perfecto del dibujo clásico. Se le encomienda al artista de 31 años pinturas que vistan los espacios del Teatro Nacional. De esa época data el telón de boca, el plafón y algunos trabajos del foyer del teatro (1907). El más icónico de estos trabajos en cuanto a significación es la pieza el Nacimiento de la República (Fig. 61) del plafón central del teatro que Lewis comenzó a trabajar en noviembre de 1905, mientras estaba en París. Es una pieza ejecutada en el estilo neoclásico que marcó la trayectoria del artista.

De acuerdo a la exigencia del tema, se trata una obra compleja, apotéosica, que bien puede compararse en majestuosidad con las obras que gran muralista veneciano Giovanni Battista Tiepolo realizó en el plafón del Palacio Real de Madrid. Se trata de una composición de un gran dramatismo y una fluidez sorprendente, con un uso del color delicado en el que el tratamiento de la luz es atmosférico para subrayar la sensación de sacralidad de la obra.

Apolo, las musas y otras figuras mitológicas, trazadas en complicados escorzos que prueban la maestría en el dibujo de Lewis, se encuentran dispuestas alrededor de la figura de la República, que preside la obra.

Esta es representada en forma de una hermosa mujer vestida de blanco, coronada de laurales portando una túnica con una pechera dorada, capa roja y gorro frigio, símbolo de la libertad, que se levanta de su trono sosteniendo una corona de laureles en la mano izquierda, mientras vuelve el rostro al lado derecho y al sol. Junto a ella está la bandera panameña. A los pies de la República el águila de la libertad extiende sus alas, mientras que un dragón cae vencido a un costado de la composición. Lewis retoma en esta obra capital la imaginería de la virgen vencedora del Dragón, símbolo del mal y la tiranía contrapuesto al simbolismo de la virtud que ella encarna.

Aunque se trata de una alegoría neoclásica basada en la mitología griega, que responde a los convencionalismos y tópicos de esta corriente artística que también fue utilizada en el arte de gran parte de las nuevas repúblicas del continente, consideramos que reviste para el imaginario panameño un significado especial.

En esa imagen subyace por supuesto el arquetipo de la diosa madre panameña representada por primera vez en una obra que si bien es de asunto mitológico, incorpora en ella una misión fundacional en que se presiente en el enorme optimismo y heroicidad con

que es representado el triunfo de la soberanía panameña. Una soberanía que, contrario al caso de las otras repúblicas americanas, sería un anhelo constante en nuestro devenir histórico y un ideal por el que se derramó mucha sangre y del que no disfrutaríamos en la realidad hasta finales del siglo XX.

Así, esa libertad recién ganada en 1903 y perdida casi inmediatamente frente a Estados Unidos al firmar los infames tratados Hay-Bunau Varilla, que concedían a perpetuidad los territorios de lo que sería la zona del canal estableciendo una quinta frontera, parecieron inconscientemente motivar con más anhelo las variadas y grandiosas representaciones de la república que Lewis pintó con profusión en distintos edificios gubernamentales del Istmo entre 1924 y 1936.

Destacamos entre ellos el detalle del Homenaje a la República (Fig. 62), en el cielo raso del salón Amarillo de la Presidencia. En el centro de la composición aparece una mujer rubia, de belleza caucásica vestida de blanco, con un gorro frigio rojo en representación de la libertad, con el rostro viendo a la derecha, hacia el futuro, llevando en su mano derecha el símbolo del hacha de los lictores romanos. Con la otra mano recibe un ramo de oliva de mano de dos querubines. Sobre ella una mujer desnuda y con alas, toca la trompeta del triunfo, con el rostro vuelto hacia la izquierda, el pasado de la nación, mientras que en la otra mano porta una corona de olivos, símbolo de la gloria. A sus pies los querubines, uno pelirrojo y el otro rubio, entregan un listón con letras en azul, que expresan un mensaje de salutación a la república.

Del mismo modo, en Homenaje de los pueblos a la nueva nación (Fig. 63), en el mismo salón, dentro de una perspectiva de vista de gusano, Lewis, en un ángulo a la izquierda, presenta a la República, con el gorro frigio rojo y el vestido blanco,

pureza y pasión, portando la bandera panameña, mientras en cuclillas un indígena observa la escena. En el triángulo central, un montuno, en el ángulo izquierdo porta los estandartes saludando a la nueva república.

Como puede verse, desde las primeras obras importantes de la pintura nacional aparece el sustrato mítico arquetípico en la representación femenina, en el arquetipo de la diosa madre virgen que da origen a la nación, y cuyos rasgos clásicos nos habla del europeísmo que dominó la sociedad panameña en esa época.

### **3.1.2 LA IMAGEN DE LA DAMA**

Lewis se convirtió en el gran patriarca de la pintura panameña. La influencia de su estilo que propagó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la que fue director hasta 1935, fue un peso importante en el desarrollo pictórico panameño. De esta institución surgieron artistas nacionales como Humberto Ivaldi, Isaac Benitez, Juan Manuel Cedeño, Alfredo Sinclair, Guillermo Trujillo, Alberto Dutary y muchos otros destacados maestros de la pintura panameña.

Los temas alegóricos y fuertemente academicistas de Lewis se correspondían a la perfección con el gusto europeísta y particularmente con miras a Francia que la alta sociedad panameña llevó en materia cultural en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. En este contexto, por supuesto, el retrato fue uno de los géneros pictóricos preferidos, y casi todos los primeros maestros panameños de esta primera generación incursionaron en él, si bien ya el considerado precursor del movimiento pictórico en Panamá, don Epifanio Garay, se había destacado como excelente retratista.

Fiel a los orígenes del género, eran obras realizadas por un deseo de prestigio, en que se buscaba captar el carácter físico y espiritual del retratado. Aunque hubo muchos retratos de caballeros, los supera en interés estético la forma de representación de las damas.

Como sucedía desde el prerrenacimiento con el establecimiento de los tipos de la *donna angelicata* en la poesía y la *descriptio puellae* ya entrado el renacimiento, usualmente la representación femenina solía ceñirse a un patrón estético ya definido: la dama era hermosa, sus atributos preciosos y sus virtudes eran correspondientes a su belleza. El retrato de la dama, era esencialmente, un elogio visual de las virtudes femeniles tradicionales.

Lewis mismo realizó muchas obras retratísticas, entre ellas, el retrato de Marie Renaut (Sin fecha). En este (Fig. 64) el pintor se ha ceñido a los cánones más antiguos y clásicos del retrato al representar a la modelo de busto de perfil, contra un fondo oscuro, haciendo reminiscencia a la tradición del retrato flamenco. El vestido oscuro y cerrado con un cuello alto en blanco lleva luz al rostro que se convierte en el punto focal de la pintura enmarcado por el peinado alto de la dama. La expresión a la vez severa y triste de la dama resalta el aire de seriedad y sobriedad, que recuerda al perfil de una matrona romana, sin complacencia alguna en la femineidad.

Los dos discípulos predilectos de Lewis, Humberto Ivaldi y Juan Manuel Cedeño fueron ambos virtuosos del retrato, y aunque desarrollarían caminos muy distintos en estética y técnica, en un primer momento se ciñeron a las formas academicistas del maestro. En ambos trabajos en lo que se refiere al retrato femenino manejan las mismas concepciones arquetípicas.

Así, en el retrato de Mitzi Arias de Saint Malo (1945?) de Ivaldi (1907-1949), sobre un fondo claro, se sitúa a la modelo, sentada en una postura de medio cuerpo, mirando al

espectador (Fig. 65). Contrario al adusto retrato de su maestro, el pintor se complace en los detalles como el vaporoso vestido blanco con un escote que ciñe sus hombros, y un fajón rojo con un lazo que destaca su cintura. Su rostro muestra una mirada serena con una sonrisa que apenas se presiente, mientras sus manos descansan graciosamente sobre su regazo, con una delicadeza que pareciera orientada a reforzar la altitud moral de la dama. Ivaldi revivifica en esta obra el arquetipo de la diosa madre entendido en el aspecto victoriano de la mujer intachable, buena esposa y señora del hogar, pero sin obviar la belleza y la gracia femenina, digna de admirarse.

Juan Manuel Cedeño (1914-1997) va un poco más allá y su bello Retrato de Rita Andreve (1953) muestra sin duda un aire de modernidad sorprendente (Fig. 66). La modelo posa de medio cuerpo con la mirada de frente al espectador. Mantiene el realismo absoluto en el tratamiento de las facciones de la modelo, mientras que roza la abstracción en el manejo del color y el despliegue de los trazos, especialmente en la estola amarilla que le cubre las manos a la dama, renunciando a la precisión del dibujo, disgregándose en lo que parecen pinceladas que rozan lo matérico y le imprimen cierto dramatismo a la composición. La imagen muestra a una señora de sociedad, pero su expresión revela un cierto poder de decisión que la acerca más a la diosa del matriarcado que a la sumisa dama victoriana.

### **3.1.3 LA DIOSA EN SU ASPECTO MATERNO**

Si bien, en el género del retrato se prefiguraba la aparición del arquetipo de la diosa madre, lo cierto es que su presencia respondía, como ya hemos apuntado, a ciertos

convencionalismos, cimentados en la amplia tradición que le precede y relacionados con propio género y con la temática femenina.

No obstante, es durante el periodo de la revisión crítica acaecida a mediados del siglo XX, en el que los pintores panameños rompen con la tradición impuesta por Lewis y nuevas formas estéticas europeas y norteamericanas comienzan a incorporarse con intensidad en el arte nacional, cuando sorprendentemente el arquetipo de este gran femenino emerge de manera más fuertemente simbólica y abstracta, con una fuerza repetitiva y admirable coherencia.

Fue Alfredo Sinclair (1915 - 2014) el primero en ser considerado un pintor abstraccionista panameño, luego de que estuviera en contacto con la abstracción geométrica durante sus estudios en Argentina, y se sumergiera en el expresionismo abstracto de Pollock. Su estilo de madurez se orienta hacia un abstraccionismo lírico donde una fuerte sensación de esteticismo es el resultado del trabajo del maestro con una paleta de claroscuros, veladuras y formas que apuntan a un delicado misterio y una sensación de espiritualidad. Esta vena recorre sus trabajos más puramente abstractos e icónicos como *Movimiento de un río* o *Bahía-ambos* relacionados al agua- hasta los semiabstractos y figurativos.

Destaca para nosotros la obra *La geisha* (1980) en el que la forma en que emerge el arquetipo es, por demás, hermosa. En esta pintura (Fig. 67), se observa la comunión entre el abstracto y los atisbos figurativos. El fondo oscuro de la pintura concentra la atención en el centro de la obra, donde el pintor ha dispuesto secciones geométricas encadenadas entre sí, que enmarcan en el centro, como si de un vitral o un velo se tratase, el perfil de una figura femenina. La expresión del rostro apenas sugerido evoca una profunda feminidad, y una sensación de sumisión y delicadeza increíbles, poco comunes, que hacen pensar en la

dama de compañía japonesa al que hace referencia el título. El uso de amarillos, ocres y degradaciones de verdes y aguas subrayan la sensación de serenidad de la obra, y la propuesta temática, además de la amplia presencia del blanco que hace pensar en la luz, la pureza y un dejo de misticismo.

En su periodo figurativo, la presencia de rostros inocentes y angelicales cobra un sitial destacado en la producción de Sinclair. Así, en *Mujer con redes y peces* (1996) pertenecientes a esta época (Fig. 68), la figura femenina nuevamente cobra un papel central en la composición. Dueña de una fuerte simetría, el rostro de la mujer ocupa el centro de la obra. Su mirada no es directa al espectador, sino que observa hacia abajo en un gesto tímido y encantador, mientras delicadamente atraviesa el brazo formando una diagonal que rompe la rigidez de la composición. Bajo su mano, un cardumen de peces trazados en sus formas esenciales parecen agitarse bajo su mirada serena dando una concentración de movimiento. Como vemos, el maestro se vale de uno de los símbolos de la feminidad, el pez, que guarda una relación profunda con lo femenino que comporta el símbolo del agua, mientras que el hieratismo y sublimidad de la escena en general hace pensar en las representaciones de la virgen María, la *Stella Maris*, el aspecto benéfico y nutricio de las aguas, la protectora de los pescadores.

Guillermo Trujillo (1927-) es otro de los nombres destacados de esa primera ola de grandes maestros modernos, y una referencia viva del arte panameño. Su obra ha pasado por distintos periodos en los que se encuentra la influencia del informalismo español, el arte indígena y la abstracción. Sin embargo, desde los años ochenta el vocabulario artístico de Trujillo ha estado marcado por la presencia de figuras verticales humanoides inspiradas en los *nuchos*, bastones ceremoniales que los pueblos indígenas del Istmo utilizan en sus rituales, siendo sus pinturas vehículos para la representación de hombres, mujeres, fauna y

flora. Por ello, el acento mítico en su obra no solo es innegable sino parte fundamental de ella.

En la mayoría de los casos, sus obras están pobladas de personajes de ambos sexos. Por eso la pieza *Damas de un comité* (1998) guarda un interés especial. En ella, figuras femeninas en su plena verticalidad forman una reunión en la que se presienten tintes mágicos, como la reunión de un conjuro (Fig. 69). Las mujeres en actitud ritual asemejan a un grupo de bacantes, enraizadas a la tierra, otro de los símbolos de la diosa madre, se aprestan a iniciar un antiguo rito de fertilidad, que hace pensar en *La consagración de la primavera* de Stravinski. El movimiento ondulante dado por el entramado de copas de árboles sin hojas y formaciones vegetales con formas fálicas serpenteantes crean el ambiente propicio para esta reunión mágica, lúbrica y cargada de un *elan vital* que se subraya en el uso de los colores vivos y puros que recuerdan a *La Danza* de Matisse. La fuerza del conjuro femenino de fertilidad reverbera en esta enigmática obra.

La figura de la mujer, desde una óptica de vista cargado de emoción, han sido una de las constantes de la obra de la maestra Coqui Calderón (1937-), que a lo largo de sus más de cuatro décadas dedicadas al arte ha incluido dentro de su producción piezas cinéticas y con influjos del Op Art hasta obras con fuertes mensajes políticos. Se observa especialmente la repetición del arquetipo en toda una sección de su producción de paisajes con referencias anatómicas en la que prospera la metáfora de la mujer asimilada a la naturaleza, la cual se convierte en una constante tremendamente sugestiva. Así, en el aspecto de la celebración de lo materno y femenino encontramos una obra como *Diosa de las cumbres* (1995). En esta obra (Fig. 70) la temática es ecológica, con pinceladas expresionistas y colorido *fauvé*, que apunta directamente a los componentes de representación primitiva del arquetipo. Tal y como en el neolítico, la figura femenina es representada sin rasgos faciales

reconocibles, subrayando su universalidad. El cuerpo, de manera casi abstracta se funde con la tierra, con el montículo convirtiéndola en una extensión de la tierra de la que es al tiempo encarnación y poseedora. Todo está apenas sugerido puesto que en la obra, que roza de forma cercana la abstracción, logra fundir de una manera intimista, representando la esencia de la femineidad, la idea de mujer-naturaleza en perfecta simbiosis.

Similar principio aplica en una obra escultórica como *Mujer árbol* (2009), en la que la imagen (Fig. 71) es mitad mujer, mitad árbol, una vez más vivificando la metáfora de estar enraizada en la tierra, como una forma máxima de comunión con ella y con sus atributos de diosa entronizada a lo telúrico, como asiento de la vida.

De igual forma, en el cuadro titulado *Unión Vital* (2000) (Fig. 72) es evidente de la alegoría de la mujer como la representación del Istmo que duerme entre dos mares y cuyo cuerpo-haciendo una referencia metonímica a la tierra-es el material para la unión entre las Américas y sus pueblos.

En contraparte, la identificación de la mujer con la naturaleza puede tener en su obra tintes pesimistas, al ser vehículo de la representación del aspecto doloroso de la femineidad. Esto se observa en una pieza como *Manglares en Peligro* (2010). La composición dividida por una poderosa línea vertical, cercena del mismo modo la imagen femenina que es el motivo principal de la obra (Fig.73). Con sus brazos cruzados sobre el vientre hace el ademán de protegerse y de proteger, asimismo, las formas sinuosas que se adivinan vegetales tras de ella y a los que parecen referirse los manglares del título. No obstante, en una segunda mirada, estas mismas formas parecen transmutarse en una zarza espinosa que aprisionan con dolor el cuerpo de la fémina, transmitiendo la idea de suplicio y angustia que se ve remarcada en los colores violento, oscuros rojos y violetas que dominan la obra y dan una idea de fuego y destrucción: la destrucción de la tierra y el dolor femenino.

Las relaciones entre el arquetipo de la diosa y sus símbolos en los frutos dados en calidad de ofertorio también ha sido explorada en la obra de pintores como Antonio Madrid (1949). Madrid se debatió en sus inicios entre la abstracción y el figurativismo, pero uno de sus méritos principales es haber incorporado a su estilo particular elementos figurativos relacionados con el folklore panameño. Con un dejo de influencias metafísicas se amalgaman en sus obras los elementos nacionales. Despierta particular interés para nuestro tema la pieza Vendedora de frutas (Fig. 74). En ella, relaciona al arquetipo de la gran diosa como señora del alimento que brota de la tierra, en el que todos los usos relacionados con este hecho están vinculados y subordinados a su figura. Pero, en vez de una diosa caucásica, Madrid se decanta por la imagen de la diosa caribeña. Con un dejo de pintura *naif*, en el uso del colorido y simplicidad en el dibujo del personaje principal, la representa sosteniendo una variedad de frutos tropicales, en un entorno algo inhóspito formado por montañas. Atrás, dos figuras indefinibles, se mueven tras de ella, como en un cortejo de esta diosa caribeña, que cual Yemayá, ofrece y recibe su ofrenda en frutas.

Idéntica entronización de la diosa al ambiente del trópico puede encontrarse en una obra como La recolectora de Franklin Rodríguez (Fig.75). El pintor recrea la imagen de la recolectora de frutos milenaria, con una canasta las manos ofreciendo los productos de la tierra, que sostiene con sus brazos tostados por un sol tropical, con un vestido luminoso, escotado y con flores rojas, de estilo caribeño. Sus ojos están cortados por el marco, lo cual nos impide conocer su mirada. Esto le da una cierta impersonalidad y una representabilidad simbólica. El fondo aparece difuminado en tonos pasteles, que nos hace intuir un horizonte marino, con un cielo con nubes y una vegetación verde esmeralda en un tono pastel, que desdibuja las formas del fondo.

En una similar vertiente se encuentra el trabajo de Osvaldo Herrera Graham (1971-), cuyas figuras femeninas son una constante en su producción. Destaca el trasfondo mitológico de la obra *Joven Flora* (2012), en la que Herrera Graham (Fig. 76) recupera el antiguo tópico de la diosa de la primavera romana, cuya fiesta, los *ludi floreales* solían celebrarse a principios de abril, y que sirvió durante siglos a los grandes maestros de la pintura como excusa para explorar el tema de la belleza femenina y realizar estudios de flores. El artista lo reinterpreta en su particular estilo semifigurativo, utilizando el delineado en negro para lograr el destaque de la forma y su paleta está compuesta de violetas, azules, rojos y amarillos, principalmente.

Por otra parte, si hay una obra con un fuerte dejo de simbolismo y alegoría es la de Carlos Alberto González Palomino (1941-2013). Considerado el gran maestro del muralismo panameño, posee una fuerte influencia del muralismo social mexicano, técnica en la adquirió un sólido dominio en los 15 años que radicó en el país azteca. Así, en su obra mural, la representación de la imagen de la mujer usualmente está dada por dos grandes vertientes: la madre proletaria que contribuye activamente a la lucha por el progreso y el bien común de la nación asimilada a la universalidad del género femenino y la imagen de la Patria, defendida o por defender, una imagen sobre la que volveremos más adelante.

Sin embargo, en su producción en lienzo, Palomino explora otras facetas de la figura femenina. Así, en *Ofrenda* (2011) (Fig. 77), con un estilo que rememora la deconstrucción de la figura humana y la esencialidad de las formas propias del cubismo eidético de Picasso y Braque, muestra en primer plano tres cuerpos femeninos sin rostros, todos de una solidez impresionante, que sostienen en sus manos un grupo de peces. El simbolismo del pez pasa a identificarse con el aspecto femenino y a convertirse en una ofrenda, como también puede

esta referirse al ofertorio sensual del grupo de mujeres que recuerdan una especie de Gracias cubistas.

En la última etapa de su producción, antes de su fallecimiento en 2013, el maestro Palomino volvió su interés hacia el tema religioso con la serie Via Crucis. En estas obras se hace evidente la marca de un muralista consumado, que se observa en las figuras volumétricas, en las cuales destacan la monumentalidad de las formas los cuerpos. La Piedad (2011) es la obra que más debe al imaginario tradicional del arte religioso (Fig. 78). En su composición transversal y su postura hierática y solemne, recuerdan a las imágenes bizantinas. Los matices de la carne, en la que se definen los músculos en contorsión, van desde los colores más vivos hasta la lividez del cuerpo de Cristo muerto. El trazo es enérgico y dinámico, tanto que da la impresión al espectador de haber sido ‘esculpido’ en el lienzo, y la virgen es como una diosa madre de la muerte que recibe al dios en su seno, para partir de allí al renacimiento, a la resurrección.

Brooke Alfaro (1949-) indudablemente es uno de los artistas más apreciados por la crítica y uno de los grandes maestros del arte panameño contemporáneo. La pintura de Alfaro es rupturista, no pretende agradar, y a pesar de representar la figura humana, lo hace alejado de los cánones tradicionales para perseguir una forma de belleza profundamente dionisiaca, que signa su obra.

Y aunque en sus obras desde los años 90 en adelante, Alfaro es conocido por destruir toda alusión a la medida y esteticismo, para adentrarse en la recreación de una belleza caótica e incómoda en el que extraños y grotescos personajes en situaciones atípicas de exuberancia barroca, haciéndolas pertenecer a una suerte de realismo-mágico pictórico, al inicio de su quehacer artístico en los años 80 el pintor comenzó experimentando en composiciones de una armonía y belleza apolínea sorprendente. Una de ellas, que es casi

una excepción en su producción, es la obra *La Anunciación* (1986). Con ecos de la iconografía cristiana (Fig. 79) muestra a una joven de rasgos mestizos, que mira dulcemente al espectador y apoya una de sus manos en su vientre, mientras que en la otra sostiene un pequeño jarrón con un delicado lirio, el emblema cristiano de la concepción. Su vestido blanco remarca la idea de pureza de la virginal joven. En la amplia falda, la pincelada definida de la parte superior del vestido se cambia por una cada vez más suelta e impresionista hasta convertirse en una bruma. Alfaro troca la capilla en la que es representada la virgen en el momento de la anunciación, por una habitación que muestra al fondo un hermoso paisaje bucólico, trabajado en el mismo trazo impresionista. Prefigurando un poco la aparición de personajes comunes en sus obras posteriores, aquí el ángel es una figura mucho más terrenal: se trata de un niño con rasgos indígenas con unos graciosos pantaloncillos con detalles naranjas, que sostiene un cuadro que muestra al espectador y que reproduce la imagen de lo que parece ser un sol naciente así como el patrón vertical del empapelado de la habitación. El delicado trabajo del color y la luz merece una mención aparte, ya que demuestra la pericia del pintor al ceñirse casi por completo al uso de tonos azules, verdes y blancos. La perspectiva atmosférica y la disposición de la composición en sección aurea contribuyen a la profunda armonía compositiva de la obra, en la que Alfaro revivifica el mito cristiano desde su particular interpretación.

Olga Sinclair (1957- ) es la hija del maestro Alfredo Sinclair de quien heredó su indiscutible talento. Ha pasado por varias etapas en su obra, en la que la figura humana y el ambiente intimista y contemplativo, dio la pauta para su primera parte, ya que más recientemente la pintora ha experimentado con el abstracto total.

De esa primera etapa, en que la figura de la mujer es preeminente destaca el Sueño de la Madonna (1992). En colores vivos que contrastan con el ambiente intimista de la atmósfera, se trata de una obra figurativa que representa a una joven mujer, robusta y hermosa, que duerme apaciblemente en un mullido sillón (Fig. 80). En su mano izquierda, de su dedo índice cubierto por un dedal sale un hilo que la une a una pequeña imagen de la virgen con el niño, que ubicada en una tablilla en lo alto de la pared, preside la escena. La pintora parece asimilar con ello a la mujer que duerme con la virgen, y quizás el sueño que tiene es el de ser madre como ella.

De gran interés es la obra Revelación (1999) por su fortísimo componente arquetípico, considerando que Sinclair ha dicho en repetidas ocasiones que estuvo inspirada en un sueño que tuvo (Fig. 81). De allí el título. Ubica en el centro de la composición, por encima de la línea del horizonte una enorme forma de óvalo dentro de la cual se encuentra ovillado un torso masculino. El fondo abstracto, dado por líneas circulares, crean una sensación de movimiento, de vórtice trabajado en una gama cromática de azul, rosa y violeta. La forma ovoide se une a la base del cuadro por algo que parece ser un enorme tallo. Parece esta obra una reinterpretación del origen del mundo, en el que un nuevo Adán, emerge de un huevo cósmico o capullo y en el que la presencia femenina, está dada por la forma oval y subrayada por los colores rosa y violeta. La pintora hace uso, de forma inconsciente como ella misma ha atestiguado, de los símbolos del arquetipo de la diosa como creadora del universo.

Fabiola Buritica (1958- ) es quizás la artista de la pintura panameña actual que más ha llevado al arte el tema de la maternidad, pero de una forma poco literal y con un estilo propio. La tendencia autodidacta de la artista, que se corresponde con las corrientes internacionales del *outsider art*-que es toda la producción artística que está fuera de los

parámetros de las academias y escuelas de bellas artes-la aleja de toda convención para crear en los lienzos cuyas formas de representación e imágenes dan la sensación de ser casi automáticas, de modo que el componente inconsciente juega un papel destacado. Ello puede observarse tanto en la composición, como en el uso del color y el trazo, que a pesar de ser imperativo y vehemente, no deja de ser armónico.

Su *leit motiv* principal son las imágenes femeninas en trazos esenciales, en los que se asoman rostros impersonales. Estas caras, dibujadas en un estilo *naif* son una de las constantes de su obra. En medio de las líneas curvas, estos rostros se adivinan femeninos gracias a lo que parecen ser largos cabellos o velos y a las posturas gráciles que sugieren. Las composiciones cargadas de movimiento, suelen sugerir concavidades, que son una de las formas más primitivas para aludir a la feminidad. Completamente libres en el espacio de la obra, con gestos que cambian de lo impersonal a la dulzura entre una mirada y otra, estas imágenes se abrazan y rodean en una especie de espiral místico

La artista se vale también de varios recursos simbólicos. Escondidas entre las líneas, si se observa con atención se puede descubrir la presencia de flores, con sus pétalos abiertos, lirios viriles y cerrados, raíces, peces, caracolas, además-y quizás lo más importante- líneas que sugieren la presencia de infantes envueltos en sábanas. Entonces, el movimiento que simulan sus pinturas parece arrebolarse alrededor de estas criaturas, como la representación del abrazo materno, una cuestión que se refleja en los títulos de las obras como Nido y Ternura (Fig. 82, Fig. 83 y Fig. 84), que aluden a ideas y valores maternos.

El artista guna Lucio López Cansuet “Kansuet” (1974-) es uno de los exponentes más destacados en la actualidad del dibujo y pintura realista. El fuerte esteticismo de su obra va de la mano con el orgullo que siente el artista por las costumbres y belleza de su etnia.

Sus obras, usualmente protagonizadas por hermosas niñas gunas, revivifican y reinterpretan mitos de esta ancestral cultura indígena panameña, mostrando madurez temática y técnica.

En la pieza Arrullo de mar (2013) incorpora la presencia de peces, más concretamente de cardúmenes, que forman capullos que cobijan a los niñas (Fig. 85). En esta obra, el elemento del pez, que como hemos venido observando, se considera sagrado por asimilación al mar y a la *magna mater*, se convierte en una especie de elemento protector.

La diosa madre naturaleza, cobija a esta niña, con un capullo de peces, que la salvarán de la muerte en las aguas, por ahogamiento, para que surja, renacida a una nueva vida como virgen adolescente. El arquetipo de la diosa madre, es evidente aún en la mitología indígena, con los dioses selváticos y acuáticos que habitan en las islas y tierra firme de la comarca indígena de Guna Yala.

En Peces (2013), Kansuet retoma el simbolismo del pez, al igual que en la obra de Palomino, en el sentido de ofrenda (Fig. 86). Se trata de una obra en la que una hermosa niña guna sostiene como ofreciéndolo, un cuenco con peces. La niña tiene a manera de tocado en la cabeza, un nido en la que reposa un ave, que parece ser una cigüeña. El trasfondo mítico es más que evidente, y en este caso el pez parece sugerir fertilidad y abundancia, un concepto que podría relacionarse con la extraordinaria abundancia de sus huevos, correspondiéndose de este modo con el símbolo de la cigüeña.

No sólo el elemento de fauna, sino también el de flora es pródigo en significados en la obra de Kansuet. Así en Soñando un bosque (2013) se hace presente el arquetipo de la diosa madre naturaleza, perteneciente a la mitología de la creación de la selva, personificado en el sueño de una joven doncella que al quedarse dormida creó, en sueños, el bosque de la comarca de Guna Yala (Fig. 87). Asistimos, precisamente, en

el momento mágico, que del sueño de la virgen, surge la jungla para que ella sirva de hábitat al pueblo.

Inclusive en la obra posmoderna y ecléctica de Aristides Ureña Ramos (1955-), que mezcla elementos del arte tradicional e indígena, la publicidad, el cómic y la más prosaica cotidianeidad hay espacio para una figuración clarísima del arquetipo que hemos venido analizando. Consideramos que esta obra, cierra el ciclo de la diosa de forma magistral. De la serie Alegóricos, se desprende la obra Fertildia (2002). Ya desde el título (Fig. 88), Ureña Ramos da las claves para una de las representaciones contemporáneas más hermosas e imaginativas de la diosa madre. Reúne en ella todos los símbolos y atributos de la diosa. Ella, la Magna Mater de la fertilidad se ubica en la cima de una montaña formada por elementos vegetales como flores y frutos, pero también animales como peces y varios tipos de aves, y también por hombres. Todos estos elementos simbólicos, de los cuales ya hemos estudiado la relación que guardan con el arquetipo, forman en una segunda mirada, una falda, amplia, cónica, que sugiere protección, como la de la diosa Madre cretense o de las vírgenes ouvranes medievales. Es la señora de las plantas, de las bestias, de la tierra y el cielo, pero también del destino. En la parte inferior de la composición seres zoomorfos y antropomorfos teñidos de verde parecen formar un espacio semicircular que sugiere la idea de arca, un simbolismo de recipiente destinado a conservar la vida en tiempos de desastre.

Quizás por eso, Fertilda, la madre y la virgen, sostiene en sus manos una vara con una tela blanca. Ella es la encargada de conservar la vida y la paz, el destino al que aspiramos.

### 3.1.4 LA PATRIA POR DEFENDER Y LA MÁRTIR

Distinta a la figura de la Patria como la madre primigenia que cimentó Lewis en sus obras, en los años posteriores y debido a las circunstancias históricas por las que atravesó el país, el sentido de la imagen de la Patria cambió su significación alegórica dentro de la pintura panameña para pasar a representar no a la madre Patria, sino a la Patria por defender de los distintos ataques enemigos.

La representación de la que podríamos decir que parte este concepto es la obra Defensa de la República (Fig. 89), de Juan Manuel Cedeño. En esta obra del maestro Cedeño, es de notar la influencia técnica de su maestro Roberto Lewis, en la composición triangular, el colorido realista y las alegorías de las razas y la representación del trópico en las frutas. En el ángulo inferior derecho del cuadro, los niños en el ángulo inferior izquierdo, recuerdan a los querubines barrocos, uno de ellos sostiene la bandera, mientras al centro un hombre blanco desnudo y musculoso, le sirve de apoyo a la mujer, que pone una mano sobre su cabeza, mientras con la otra suelta a la paloma. A su derecha, de espaldas, un hombre de piel morena, con la mano izquierda sostiene a la mujer, mientras que en la mano derecha empuña un arma blanca, representa la alegoría que sostiene y defiende a la patria.

Esta alegoría de la nación, está representada por una rubia doncella, vestida de blanco, que libera una paloma blanca, contra la bandera panameña tricolor, que ondea en un cielo con nubes. Cedeño recurre en esta alegoría al arquetipo de la doncella virginal, a la cual se debe defender su honor.

Frente a esta representación romántica e idealizada de la defensa contrasta poderosamente el mural de Palomino Donde se forjan las águilas (Fig. 90) que se encuentra en el Instituto Nacional.

En él, el pintor traduce de manera alegórica los hechos de la gesta patriótica del 9 de enero, donde los estudiantes del Instituto Nacional se enfrentaron a las fuerzas del coloso del Norte en su cometido de izar la bandera nacional junto a la norteamericana.

La composición rezuma la violencia de los hechos acontecidos y los símbolos como el águila y las armas, los próceres y el edificio del Instituto son sólo pistas que ayudan a completar el significado histórico y alegórico de la obra. Lo más importante es la manera en que el pintor ha representado a la Patria que fue defendida con la sangre de los jóvenes estudiantes. Esta imagen femenina, cubierta con la bandera panameña a manera de toga, dejando al descubierto su seno derecho como la reina amazona Hipólita, preside la composición. La Patria no está idealizada en hermosura. Es una mujer adolorida, que levanta sus ojos al cielo y grita con furia y dolor la muerte de su hijo, el mártir Ascanio, a quien sostiene muerto en su regazo como una Pietá. Su mano derecha curvada como una garra parece reclamar venganza o justicia.

Además de los momentos de la lucha por la soberanía, hubo otra ocasión en la que fue necesario salir en defensa de la Patria, y fue durante los oscuros años de la dictadura militar que vivió Panamá en la década de 1980. Esto lo recoge Ureña Ramos en su serie El ballet del Cabrón, dibujos sobre papel realizados en esa fecha. El tema de las fuerzas militares y su corrupción está tratado en clave alegórica pero con interesantes giros.

Así en Sin título 018 (Fig. 91) se ubica nuevamente en el centro de la obra la imagen de una bella joven, como un desnudo clásico, que se asimila con la Patria. Lo sabemos porque a su lado izquierdo hay un cartel que así lo indica, en una referencia directa. Alrededor de

ella un grupo de personajes siniestros, diabólicos, encarnan las fuerzas demoníacas de la dictadura. Un pequeño diablillo apunta lo que parece ser un cañón contra la Patria, una calavera vestida de uniforme militar sostiene un muñeco de trapo que llora quizás la muerte de dueño. Al lado derecho, el general gran diablo acaricia a la inocente Patria y tiene intenciones impúdicas para con ella. A sus pies otros demonios con rifles y patas de cabra se cubren cobardemente los rostros con máscaras.

Todas estas figuraciones comportan una idea del sacrificio entendido como una virtud, bajo un prisma de sacralización. Esto se corresponde con la imagen de la mártir, que también puede encontrarse en el arte panameño y que hace énfasis en el sacrificio femenino.

Así encontramos una obra como *Tellus Mater* (2002), de la artista Lezlie Milson (1958). Alude por metonimia a uno de los símbolos por excelencia de lo femenino: los senos (Fig. 92). En esta instalación, Milson apila objetos con forma de senos que si bien como el título indica podrían ser una interpretación orgánica y visual de la Tierra Madre dadora de alimento, en un segundo nivel de interpretación parecen más bien senos mutilados y apilados para un pavoroso sacrificio como el de la mártir de Mérida Olalla, quien fue torturada cercenándole los senos y a quien Federico García Lorca utiliza como motivo central en el poema *Martirio de Santa Olalla del Romancero Gitano*.

Emily Zhukov (1961- ) toca el tema de una forma más referencial. La escultora ha trabajado por más de 20 años obras en los que la belleza y la reflexión sobre el dolor han sido una constante. Especialmente evocadoras son las piezas con nombres de mártires que datan del 2000. La pieza *Joan of Arc* (Fig. 94) muestra una serie de objetos puntiagudos y amenazantes derretidos por el calor del fuego, en referencia al martirio de la Dama de

Orleans. Todo el metal fundido se recoge formando lo que pareciese ser el ruedo de una túnica, por la que sobresalen un par de pequeños y blanquísimos pies.

De igual manera procede en Santa Catalina (Fig. 93) en la que una rueda torcida, un eco de la rueda de tortura en la que fue martirizada Santa Catalina de Alejandría, se convierte en una especie de jaula para otro par de delicados pies, sobre los cuales se posa un detalle de metal corrugado que evoca una túnica. Ambas piezas conjugan en ella un delicado lirismo y delicadeza femenina, con el dolor no exento de violencia de lo que parece ser idealizado como un bello sacrificio.

En la misma línea, llama especialmente la atención el trabajo Recuerdos de Familia (2010) de la fotógrafa emergente Mariví González (Fig. 95). La fotografía muestra un ambiente cotidiano. En una pared, dividida por un cintillo de papel en dos tonos pasteles, amarillo y rosado, se encuentra colgada una pequeña reproducción del cuadro “Fabiola al velo rojo” (1870) del pintor Jean-Jacques Henner, junto a un espejo, en el que se observa el reflejo de una pintura en el que vemos retratada a una mujer de mediana edad, y debajo de ella un colgante con fotos viejas. Al margen inferior izquierdo de la composición, se observa una silla anticuada de motivos florales.

La obra de la artista quizás se oriente a dejar en claro que en lo tangible exterior, se proyecta el ser de quienes poseen los objetos. Si tomamos esto en cuenta, Recuerdos de familia es una obra en extremo sugerente ya que el espejo muestra el reflejo del retrato de la abuela, en una metáfora visual poderosa que apunta a que la personalidad se forma a través de la repetición de hábitos familiares de vieja raigambre que se van internalizando de modo inconsciente en la personalidad y el ser individual. Santa Fabiola es, de acuerdo a la hagiografía cristiana una mártir romana, patrona de las personas divorciadas, de las víctimas de abusos, adulterios o infidelidades, y de los matrimonios difíciles. Desde el

punto de vista del observador, tanto la reproducción de Henner como el retrato de la abuela se encuentran al mismo nivel. Teniendo esto en cuenta podría sugerir una equiparación moral de la abuela, reflejada en el espejo, con la santa, perpetuando así, a nivel inconsciente la sacralización de las figuras maternas en un arquetipo y su imagen adjunta-en este caso la mártir-materializada en el retrato de la abuela.

### **3.1.5 LAS VENUS**

Desde un punto de vista general las Venus evocan los distintos discursos que se han desarrollado en torno al cuerpo femenino desnudo. Lejos de tratarse de un problema típico de la historia del arte, en realidad en la figura de Venus se encuentran discursos más bien complejos.

Como una imagen adscrita al arquetipo de la diosa madre, pertenece a la vertiente de esta que se concentra en la exhibición de la gracia femenina sin reticencias y tienen como elemento común y constante un ostensible componente sensual. Y en su forma más primitiva es la admiración divinizadora de las bondades, gracias y atributos de la mujer, como sucedía con las estatuillas primigenias de la era del matriarcado. Conforme va creciendo la admiración estética, es decir la recreación en la belleza, entonces nos vamos acercando cada vez más al concepto de la Venus.

Dicho esto, podemos iniciar el análisis encontrando los ecos claros de la celebración de los generosos atributos de la diosa en el arte panameño en los trabajos de algunos escultores, si bien sea porque el soporte nos da la sensación de estar más cerca de los originales primitivos.

De la serie Evolución (2011), del escultor Marcos Lee (1946-) se desprende la obra Maternidad (Fig. 96). Se trata de una figurilla en acero, en la que encontramos representadas con motivos geométricos, de forma esencialista, los rasgos que señalan como femenina a la imagen. Con una diminuta cabeza, tal como en los albores de la humanidad, la condición de feminidad está representada por sólo dos rasgos principales simbólicos, los senos y el vientre abultado denotando embarazo, dando como resultado, una suerte de estudio plástico y matérico de la evolución de la espiritualidad humana, partiendo desde el principio, esto es haciendo una referencia directa a la arcana adoración de la mujer, lo que hace que el sustrato mítico sea sustancial en la obra.

Un dejo de primitivismo también puede atisbarse en la pieza Figura sentada (1997) de Susie Arias (1953-). La escultura tremendamente compacta, es minimalista y esencial hasta rozar casi la abstracción (Fig. 97). Muestra a una figura sentada pesadamente sobre el suelo. La cabeza baja y los brazos por encima de ella, es la región de los gruesos muslos lo que concentra la mirada del espectador. Las piernas se unen en una amplia V frente a la región del pubis. Es precisamente ese elemento abstracto, gracias a lo cual en este caso, lo femenino se convierte en portador de símbolos y significados. Recibe una expresión muy clara al haberse sustituido el abultamiento de la fertilidad y la gravidez como sucedía en la obra de Lee, por la acentuación ornamental del triángulo pubiano resuelto hacia arriba.

En contraste, en la escultura Mujer (1984), de Ernesto Ortiz (1943-), siguen presentes los símbolos primitivos pero asistimos a la aparición de la alegre celebración de las gracias venusinas (Fig. 98). Tal y como si fuera una reinterpretación contemporánea de las Venus clásicas que cuentan con algún animal o detalle que les da nombre como la Venus del Delfín, en esta obra, las formas y volúmenes son motivo de complacencia, la misma con la que esta joven Venus juega con la pelota que sostiene en la mano derecha mientras rie

divertida con sus cabellos al viento que hacen pensar en una sensualidad alegre, a un placer inocente y lúdico.

No puede pasarse por alto que el artista actual que ha afincado su obra en la exploración de la felicidad que hay en la belleza femenina y la alegre celebración de su belleza carnal es Rolo de Sedas. Con influencias del graffiti y la caricatura, es claro que De Sedas elabora su obra basado en el sentido clásico de la Venus o Afrodita, diosa del amor y la sensualidad. Esta Venus panameña la ha bautizado en su producción como mami y usualmente representada con colorido caribeño, brillante y alegre del trópico, se muestra desnuda, regordeta y llena de coquetería (Fig. 99).

Si hay un artista en el que el trasfondo mítico de adoración y complacencia en los atributos carnales de la diosa, ese es Manuel Chong Neto (1927- 2010). Chong Neto, uno de los grandes maestros de la pintura panameña, regresó de sus estudios en México con influencias del realismo social, pero poco a poco sus motivos fueron cambiando hasta centrarse casi por completo en la representación de la figura femenina, llena de sensualidad y volumetría, que se convirtió en el motivo principal de su obra y por la que es reconocido. Esa figura de mujer está cargada de un erotismo tremendamente lúdico y festivo en algunas ocasiones y en otras de un misterio y una delicadeza sin parangón en la plástica nacional.

En la obra Sin Título (Fig. 100) se observa la carnalidad y la opulencia de la imagen femenina, de apariencia barroca, que mira fija y acaso impúdicamente al espectador. En este caso se la representa con el torso desnudo y sosteniendo un pájaro en la mano. Este gesto y la presencia del ave hacen pensar en la Venus Columba, la Venus de la paloma, de la mitología romana, símbolo que se relacionaba con la diosa en la reproducción y la sexualidad, así como también con la belleza y el amor. El símbolo de la paloma sacra sería retomado por el cristianismo, y en los cultos gnósticos era el vehículo del aspecto femenino

de Dios o Sophia. Representa esta obra a la mujer madura, reina de la sensualidad, que al igual que como lo demuestra con la paloma en sus manos tiene poder sobre los seres que caen en su poder.

Otro cuadro del maestro (Fig. 101), muestra a una f emina ricamente ataviada, como una dama renacentista junto a una ventana con un fondo marino. Frente al vano de la ventana, sobre una tela roja drapada se posa una peque na ave. En esta escena, esta vez con una Venus vestida, puede identificarse a la paloma con las fuerzas femeninas y el misterioso mirar de la mujer trae a la mente las fuerzas de la profecía, por lo que parece representar a una enigmática diosa del destino.

Ya despojada de toda significación simbólica, tal y como hiciera Manet con su Olimpia, en Sin Título (1980) (Fig. 102) el maestro acomete la tarea de mostrar sin preámbulos la voluptuosidad y la belleza del cuerpo semidesnudo de una mujer, en el que el aflorar de la carne es el motivo principal de esta obra en la que subyacen las estructuras míticas señaladas.

La voluptuosidad y la carnalidad son también elementos que pueden encontrarse en la obra reciente de Elpidio Mendoza (1969- ). Conocido su trabajo como paisajista de la campiña interiorana panameña, en 2013 Mendoza decidió explorar lo que llamó sus Paisajes íntimos, en los que una serie de diosas desnudas de una llamativa opulencia formal habitan los lienzos. Es destacable sobre todo la pieza Señora del Bosque (Fig. 103), en la que resalta la belleza mágica y exuberante de la Venus que ocupa el lugar central de la obra, flanqueada por animales míticos. El toro celeste, la fuerza fecundadora y bruta, mira a la diosa con abnegación, domado por ella. Al lado contrario, un unicornio camina hacia ella rendido, como cuenta la leyenda, por la proximidad de la diosa virgen, en un símbolo de sexualidad sublimada. Entre las sombras, se adivinan perfiles humanos que miran con

devoción las gracias de la diosa, en un paisaje onírico que pone de manifiesto las fuerzas de la naturaleza como las de la mujer.

Como señalábamos anteriormente, el motivo de la Venus no es sólo la exhibición de la belleza femenina, sino que también se convierte para los artistas en un vehículo apropiado para realizar reflexiones acerca de la belleza en sí. Es el caso del maestro Alberto Dutary (1932-1998). Su profundo conocimiento de la historia del arte y sus estudios académicos en San Fernando pueden entreverse en el fondo de sus composiciones donde el leit motiv de la figura femenina sería preeminente en su obra.

Así destaca una pieza como *Desnudo* (Fig. 104) en el que, reinterpretando la tradición del desnudo clásico nos presenta a una joven desnuda, sentada sobre una alfombra clara con textura, y que nos mira directamente, casi desafiante como interrogándonos por mirarla y a la vez hallando cierta complacencia en ello, como sucede con la interrogante mirada de la Venus de Urbino de Tiziano. Los cabellos lacios oscuros y su pose desenfadada, con el cuerpo de perfil, la pierna derecha recta y la izquierda flexionada y los codos apoyados en un almohadón rojo, crea un aura fuertemente esteticista en la que la posición del cuerpo nos hace pensar en la Dánae también de Tiziano, para dar como resultado en una composición geométrica y un tanto fría, posiblemente basada en el uso de la sección aurea. El cuadro utiliza el arquetipo de la venus yacente virginal pero traída a la modernidad e inclusive con un dejo minimalista.

Hermosa y enigmática es la obra *Mujeres* de Dutary (Fig. 105). En ella nos presenta a dos mujeres jóvenes, una vestida y la otra cubriendo parcialmente su desnudez con una tela blanca. Puestas en un escenario de paredes y mesas angulosas de piedra que remiten a la idea de ruinas clásicas, se encuentran separadas por la presencia impasible de un gato. Si en las demás se presiente el influjo del maestro renacentista veneciano, esta obra da signos de

ser una reinterpretación del famoso cuadro de Vecellio, Amor Sacro y Amor profano; esas Venus gemelas del Convivio, la Venus Celeste y la Venus vulgar expresan dos grados del amor iguales y opuestos, que se unen para lograr un mismo ideal de belleza.

Otra imagen asimilada por la tradición de la pintura occidental a la de la diosa del amor es la de la modelo, que sirve de inspiración y base al pintor para su trabajo de creación. Es esta una belleza sin significados recónditos, alegre de existir y de mostrarse como se ve en la obra Sin Título (1964) también de Dutary (Fig. 106), en el que el estudio anatómico del rostro de la modelo, así como su cuerpo semidesnudo de espaldas y cubierto con una tela drapeada está al mismo nivel, como en una asimilación, a un bodegón de frutas, poniendo de manifiesto que se trata en ambos casos de un ejercicio práctico de consecución de la belleza para el artista.

No pude más que sorprender la singular belleza del lienzo El estudio (Fig. 107), de Brooke Alfaro en el que también plantea el tema de la modelo. El cuadro muestra un desnudo femenino delicadamente estilizado a la manera de Modigliani. Lo sitúa frente al cuadro que reproduce su imagen, mientras que alrededor de la modelo otros lienzos reposan sobre el suelo. El punto de fuga de la obra viene dado desde la puerta entreabierta de la otra estancia, dotando de profundidad a la composición en un magnífico juego de planos. La obra hace un guiño al famoso recurso del cuadro dentro del cuadro, utilizado a partir del siglo XVI y que puede verse en pinturas como Las hilanderas de Velásquez, el cual busca hacer más tenue la distinción entre lo ilusorio y lo real mediante la inclusión recíproca, y tomando como punto de partida para estas disquisiciones plásticas la belleza de la figura femenina desnuda.

Pero no sólo de la mirada externa se sostiene la Venus. Al cuerpo de la mujer que se muestra públicamente se le opone la expresión privada, intensa y misteriosa. Así lo

atestigua la obra Estudio (1995) de la pintora Olga Sánchez (1921-) (Fig. 108). En contraposición a los desnudos tradicionales, el cuerpo de la mujer se expone de espaldas con la cabeza mirando al frente y rehuyendo la confrontación con el espectador. Los tonos celestes de las sábanas y los matices de la carne de la mujer la dotan de una sensualidad intimista, donde el punto focal de la pieza está en las caderas que casi parecen recrear las amplias curvas de las líneas de las sábanas en la que descansa.

Similar gesto encontramos en uno de los grabados de Julio Zachrisson (Fig. 109), en lo que el cuerpo femenino se presenta de pie y de espaldas. Aunque pasa sensualmente sus manos por el cabello, uno de los atractivos más significativos de la diosa, no se confronta con la mirada del observador. A su alrededor se disponen elementos geométricos triangulares, que como chevrones alimentan la idea de feminidad o de armas amenazantes que resguardan los deseos de intimismo de la mujer. Ambas representan una suerte de Venus púdica.

### 3.1.6 ABSTRACCIONES SIMBÓLICAS DE LA DIOSA

El sustrato mítico como vemos no solamente se encuentra en los arquetipos y sus representaciones imagéticas. Además de aquellos que funcionan como atributos de la diosa madre y que fueron establecidos por distintas culturas y tradiciones como asimiladas a ella, también pueden encontrarse otro grupo de símbolos que de forma autónoma transmiten una significación relacionada con lo femenino en sí mismos, y suelen estar más cerca del ámbito de lo abstracto.

Uno de los más antiguos es el espiral. Sus connotaciones más recurrentes son las del eterno retorno, el ciclo de la vida que se perpetúa en el ouroboros primitivo y por el que es símbolo del eterno femenino, además de ser una de las formas más perfectas en la naturaleza. Por ejemplo, las líneas curvas del nautilo, una especie de caracol, sirvió a los griegos para establecer el número aureo, o pi, el número de la divina proporción que luego fue aplicado a todas las construcciones más perfectas y armónicas como el Partenón.

Las resonancias místicas de este trazo recorren como un hilo invisible la serie de Espirales, trazos y metáforas de Susana González Revilla (1982-), que ha elegido la espiral como motivo central de su trabajo artístico (Fig. 110 y Fig. 111). De esta se desprende el ST 1 (2012). En él Revilla lleva la mirada del espectador hasta la gran espiral, en varias degradaciones del color azul en tonos muy armónicos: el cian, morados, verdes y un toque dorado, que confluyen todas en la acusada sensación de movimiento en espiral en la que está planteada composición. Por estas características, la obra hace pensar en la famosa estampa de La Gran Ola del pintor ukiyo-e Katsushika Hokusai, una estampa que de algún

modo se ha vuelto una imagen icónica del movimiento del agua, que puede extrapolarse al fluir de la vida.

Olga Sinclair es otra de las artistas que ha trabajado con este símbolo. En su obra reciente titulada *De la Tierra al cosmos*, la pintora llegó a explicar que se trataba de la reconstrucción de vivencias de la mujer, pasando de lo cotidiano a la psiquis espiritual, representadas metafóricamente por la tierra y el cosmos respectivamente, y traducidas al lenguaje abstracto de la línea y el color.

Por ello, no es de extrañar que uno de los cuadros más bellos y armónicos de la serie fuese el *Sin Título* (2011) que muestra una enorme espiral (Fig. 112). La curva signica se traza con firmeza desde la base del cuadro y va envolviéndose en sí misma hasta llegar a un centro trabajado con una pieza de vidrio para darle tridimensionalidad. Este detalle refuerza la sensación de convertir el trazo caligráfico del espiral en un objeto: una concha o venera, símbolo por excelencia de la fertilidad.

La obra *Útero del estero* (2013), de Elpidio González también incorpora una fuerte connotación (Fig. 113). Una enorme espiral con un centro oscuro se ubica en medio de un paisaje primigenio y caótico que hace pensar en los dibujos cargados de oscuro misticismo de William Blake. La tierra elevándose como una montaña de espirales y estrellas se une a través de este enorme espiral o útero que se abre y conecta con un cielo lleno de nubarrones y oscuro. Tras ella, una aurora boreal cobija la escena. Esta parece connotar la unión del principio ctónico, terrestre, y el principio celeste, recreando el momento del origen de la vida, proviene como una espiral creadora del útero de la gran madre.

Como hemos señalado ya, una de las primeras formas del carácter elemental femenino está dado por el simbolismo del recipiente, que combina el carácter de la contención y la nutrición subrayando la idea de dar y ofrecer, que a su vez se inscribe dentro de la esfera simbólica de los senos. De ambas cuestiones son prueba los cántaros, ánforas y urnas de arcilla primitivas.

Llama poderosamente la atención la presencia correlacionada y aún más la simbiosis de ambos elementos, los senos y el recipiente, en la obra *Cántaros mamiformes* (1995) de Victoria Suéscum (1961- ). Sobre un fondo oscuro y con trazos primitivistas, la artista presenta en gruesas líneas blancas un cántaro con apéndices semejantes a mamas haciendo referencia a la idea arquetípica, atávica de la mujer como fuente de alimento (Fig. 114).

En un estilo más estilizado, la pintora Sheila Lichacz (1942- ), para quien las tinajas han sido recurrentes en su obra, presenta un lienzo llamado *El nacimiento de la Vida* (1984), en el que de una caracola, emergen un grupo de tinajas creando un ritmo ondulante, sobre un horizonte azul (Fig. 115). Merece la pena observar nuevamente la repetición de la vinculación del elemento marino con el recipiente.

Por otro lado, la flor ha sido un elemento plurisignificativo en el arte. Desde la antigüedad grecorromana al barroco particularmente fue el símbolo de la fugacidad de las cosas, la primavera y la belleza, brevedad de la existencia y lo efímero de los placeres, y en la modernidad muy especialmente con la obra de Georgia O'Keefee pasó a centrarse en una metáfora de los genitales femeninos. Es este el sentido que le otorga la joven pintora panameña Martanoemí Noriega en sus *Sin Títulos* (2014). Creadas por una masa indefinida de color amarillo y rojo se dibujan estas orquídeas perfectamente simétricas, algo

amenazantes, que hablan de un erotismo poderoso e incluso avasallante (Fig. 116 y Fig. 117).

Muy interesante es la presentación de las flores en la obra Clínica de Uñas Ana Ma (2007) de Victoria Suéscum (Fig. 118). Trabajado también con un estilo que simula el outsider art, en el lienzo se disponen varios capullos abiertos y también algunas flores cerradas en verticalidad, así como pistilos. Una mano femenina sostiene una de las flores abiertas, mientras que otra que se adivina masculina ofrece una de las cerradas, mientras que el marco del cuadro está cubierto por formas fálicas, como tentáculos de aire monstruoso. El conjunto de este trabajo para hablarnos de una lucha, una contraposición de elementos masculinos y femeninos. El color rosado pastel y fucsia de la pieza nos habla del deseo de que ocurra la primacía de este último.

### **3.2 EL ARQUETIPO DE LA MUJER PORTADORA DE MALES EN EL ARTE**

#### **PANAMEÑO**

Como hemos sustentando a través de esta investigación, el arquetipo de la mujer portadora de males es una formación posterior al de la diosa madre, al que podríamos llamarle el “arquetipo originario”.

Este constructo polisémico incluye dentro de sí, el aspecto negativo de la madre en su forma de madre terrible, así como también todas las imágenes de la mujer que demuestren la característica de insumisión al sistema patriarcal, dentro de lo que se incluye el libre ejercicio y disfrute de la sensualidad femenina fuera de la complacencia masculina.

También está presente la demonización femenina a través de la representación en la fealdad para demostrar fealdad moral y la inversión de los símbolos y atributos relacionados con el arquetipo positivo de la diosa madre. Si para aquella eran primordiales las imágenes de la dama, la madre, la Patria, la mártir, la Venus y sus símbolos; este arquetipo de la portadora de males pone de manifiesto la imagen de la bruja, la mujer seductora, la sirena, la anti-diosa y la anti-venus y sus símbolos adjuntos.

Lo cierto es que el carácter elemental negativo de lo femenino se manifiesta en imágenes nacidas en los mundos de la imaginación y la fantasía y no en el mundo real, de modo que este terrible femenino es claramente un signo de lo inconsciente, especialmente si consideramos que el aspecto surreal y expresionista son los estilos que dominan sus representaciones en el arte panameño.

De la misma forma que sucede con el arquetipo de la diosa, el sustrato mítico viene dado por una tradición, pero a través de las obras observamos la panameñización de este.

### 3.2.1 LA ANTI-DIOSA Y LA ANTI-VENUS

El arquetipo de la diosa madre comporta dos elementos principales y son estos el aspecto materno, en el cuidado nutricional y abnegado que se observan en las representaciones de todas las diosas madres y sus atributos, y aquel que incluye la admiración y glorificación de la belleza femenina a las que se adscriben las gracias venusinas.

De este modo, consideramos como anti-diosas las que hacen referencia en sus maneras de representación a la rebelde Lilith, la primera mujer de Adán que se negó a someterse a este y que en castigo fue expulsada del Paraíso y convertida en un monstruo lascivo. Relatos hebreos posteriores y la tradición talmúdica, la describen como un demonio alado, por lo que se trata de un ente mitad humano, mitad bestia para remarcar, de acuerdo con la tradición escolástica cristiana y hebrea, que su ambigüedad, su antinaturalidad era un desafío a las leyes de la naturaleza impuestas por el supremo Creador.

Por estas características su representación imagética fue asimilada a las diosas madre de las civilizaciones antiguas, sobre todo en su aspecto tenebroso, a las diosas antiguas, especialmente a la Astarté sumeria, que es una mujer alada y con garras que descansa sobre leones rodeada de búhos, subrayando su raíz nocturna, a la que hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Es interesante ver que en el arte panameño encontramos algunas representaciones femeninas que coinciden con estas estructuras míticas descritas.

En el Sin título de Tabo Toral (1950-), marcado por su particular estilo geométrico en clave semifigurativa, muestra un grupo de féminas aladas que, dispersas por todo el espacio compositivo, subrayan una sensación de caída, ya que todas parecen realizar un movimiento descendente, lo cual nos parece tremendamente connotativo, por las

implicaciones míticas que tiene el concepto de caída y descendimiento, tanto más si es realizada por una figura femenina alada que recuerda a la Ishtar babilónica (Fig. 119).

En similar sentido encontramos un enigmático trabajo de Isabel de Obaldía (1957-). Se trata de la pieza en vidrio Nazareno (1998) (Fig. 120). La figura, con rasgos más bien genéricos y andróginos, mira con la cabeza caída hacia un lado. Carente de brazos ni piernas, en lugar de extremidades superiores se encuentran dos alas, con nervaduras similares a las de las hojas. Aunque el título hace referencia a Cristo, un personaje mítico masculino, hay algo en la pieza que recuerda la antigua iconografía de Lilith, en el aspecto alado. La postura de crucifixión remarca la idea de pecado original, que el Cristo expía. Sólo que quizás ese no se refiere al primer pecado de Adán y Eva, sino la primerísima hamartía de desobediencia e insubordinación femenina perpetrada por Lilith.

Finalmente, no puede más que asombrar el trabajo de Eduardo Navarro (1960) titulado Toro-Ángel (1996), perteneciente a su etapa expresionista (Fig. 121). Se trata de un ser alado, con un rostro cadavérico y ojos vacíos, coronado por unos enormes cuernos de toro, que se adivina femenino por la presencia de un seno, el izquierdo, mientras que al otro lado del torso pueden verse las costillas y vísceras. Con un brazo alzado y el otro en la cadera, se encuentra salpicado por pintura negra, a la manera del *action painting*. En ella se reúne el aspecto de la fertilidad y la fuerza del toro y los cuernos, ambivalentes en este caso, parecen apuntar a un aspecto oscuro de lo femenino, que coincide con la forma iconográfica que hemos venido estudiando. El haberlo realizado en materiales poco comunes como arcilla, achiote sobre papel hecho a mano contribuyen a subrayar de cierto modo la cuestión inconsciente que puede presentirse en el trabajo.

Brooke Alfaro es otro de los artistas que se vale de la tradición icónica cristiana para explorar el aspecto oscuro de la diosa. Subvierte sus símbolos y personajes tradicionales

como puede verse en *El Clarividente* (Fig. 122). La presencia de la Virgen con el cuarto creciente lunar junto a ella, el drapeado de la túnica y el niño en brazos confunde a simple vista y pareciera tratarse de una imagen religiosa más. Pero el shock se vuelve parte de la estética del cuadro cuando se le presta atención a los detalles. En esta imagen, la Virgen está vestida completamente de negro y el niño en su regazo sostiene un puñal. Con este se ha hecho una herida que se muestra sangrante, mientras señala con el dedo un libro que se asume es la Biblia. La mano cadavérica de la virgen le sostiene un brazo. En una subversión total, Alfaro invierte la imagen arquetípica de la virgen y la convierte en una madre terrible que permite el suicidio del niño ante su impasible mirada, para frenar los acontecimientos posteriores descritos ya en el libro, como sugiere el título de clarividente que lleva la obra.

El recurso de una segunda mirada para transgredir el sentido original de la diosa es también usado por el artista Radamés Pinzón (1975-). De la serie *La tierra de los piensos*, se desprende la obra *La diosa de los extraños* (2011). En esta, (Fig. 123) Pinzón se vale de la utilización de símbolos que apelan al inconsciente, destruyendo sus significaciones cómodas. En la obra, encontramos una mujer enmarcada en un espacio cóncavo, en una doble referencia a la feminidad, engaña en una conexión preliminar con la imagen tradicional de una Virgen. Sin embargo, al observarla en detalle se descubre que se trata de una deidad que fuma y, en vez de un niño, sostiene un cocodrilo. El paisaje árido y seco, que se repite hasta el infinito, refuerza la imagen de esta diosa de los extraños como causante y portadora de males.

Por otro lado, las venus representan el aspecto sensual de la diosa y también es posible subvertir esos parámetros, en una suerte de imágenes de anti-venus. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos también en la obra de Brooke Alfaro Pink (2011). Es esta un

desnudo (Fig. 124) en el que el pintor aplicando su particular estilo expresionista, se recrea en la delgada línea que separa los extremos de la belleza y la fealdad. Partiendo de la base icónica de la Venus tendida, sus extremidades desproporcionadas, la posición contorsionada y una mirada vaga junto a un inusual tratamiento de la perspectiva, son los medios del pintor para ironizar y desmitificar la postura clásica de reverencia a la belleza.

Similar proceso de satirización realizan Julio Zachrisson y la joven artista María Raquel Cochez partiendo del grupo esquemático de las Venus en el baño. Un tema de vieja raigambre en la historia del arte que representan a la Venus en esta actitud y que son sólo otro escenario para demostrar la belleza femenina perfecta como se ve en la Muchacha en el baño de Bellini o la Susana en el baño de Tintoretto.

En todas ellas, el elemento del espejo en el que ve reflejado sus encantos es primordial. Ha recuperado ese tópico Julio Zachrisson en una pieza de grabado titulada El espejo (1994) en el que con su particular estilo cargado de ironía muestra a una figura femenina deconstruida y horrible, absorta en la contemplación de sus terribles “beldades” (Fig. 125).

Cochéz (1978- ) se vale de lo escatológico y lo asqueroso para mostrar en un estilo hiperrealista una imagen de ella misma sentada en el excusado y comiendo con un dejo de furia una barra de chocolate Snickers en la pieza Autorretrato. Es la manera que utiliza la artista para ironizar el deber de belleza que tiene la mujer, de verse grácil y poética en una actividad cotidiana como estar en el baño (Fig. 126).

### 3.2.2. LA BRUJA

Desde tiempos remotos, la imagen de la bruja, en todas las culturas, resume en ella una fealdad moral, depravación, rechazo a la maternidad-por lo que usualmente se la representa como una infanticida-pero también como poseedora de poder.

La bruja es una mujer con poder, sea que provenga este de una fuente maligna, de su propia astucia o de su conocimiento de la naturaleza, como acontecía con las hechiceras en su sentido original que tenían conocimientos de botánica. Este aspecto del poder del gran femenino terrible lo ha puesto de manifiesto de una manera magistral el maestro Julio Zachrisson en una pieza de grabado en el que revivifica la leyenda de Pancha Mancha.

Zachrisson (1930-)es conocido por su amplia y exitosa trayectoria en el grabado, piezas que desde los años 60 hasta la actualidad se encuentran pobladas de personajes grotescos y sensuales, que hablan de un mundo de pesadilla dentro del que se esconde la crítica a la realidad imperante. La estética macabra, burlesca e irónica se convierte a través de sus obras en un punto de reflexión sobre la condición humana. De este modo, en El entierro de Pancha Mancha (Fig. 127), el pintor imagina cómo sería el cortejo fúnebre de la dueña de la cantina donde bebía por mal de amores el negro Chimbombó del poema de Demetrio Korsi, esa, la que tiene “la cumbia caliente/ la del Chepigana y la del Chocó”.

Zachrisson la presenta como una gran madame, una gran celestina, la matriarca de ese mundo nocturno de jumas y amores clandestinos, la madre de las prostitutas de su cantina, entre la que se encontraba “Meme” la ardiente mulata. La muestra desnuda y tiesa, horrible como una vieja bruja, cargada en alto por un cortejo de plañideras demoniacas cubiertas con velos y túnicas negras, que lloran desconsoladas. Dentro de esa procesión fúnebre, que recuerda a los aquelarres goyescos, también se atisba en primer plano un pequeño sátiro,

que da su último adiós a la Madame agradeciendo los favores carnales recibidos. Un pequeñísimo mochuelo a los pies del cadáver observa la escena, en la que a todas luces subyace el sustrato mítico de la gran madre terrible.

Otro aspecto que llama la atención es la inversión del carácter de la diosa como señora de las bestias- lo cual va en la misma línea del poderío femenino-y de cierto modo su desprecio en la representación de la mujer como una vieja, una vieja bruja. Así, en una tradición que le viene desde la Edad Media en que la vieja es símbolo de decadencia física y moral en contraste con el elogio de la juventud como símbolo de belleza y pureza, y también en el mismo sentido de diversión burlesca, Zachrisson hace protagonistas de varios de sus grabados de la serie Circo (1975) a mujeres horribles en su vejez con pieles colgantes y bocas desdentadas, que se solazan en los espacios carnavalescos de la obra.

Así en uno de sus grabados (Fig. 128), un animal fantástico, un monstruoso portento con rasgos de gallina y máscaras a ambos lados, emerge intempestivamente de una cajeta. Sobre el lomo del monstruo y pretendiendo dominarlo como una acróbata cretense sobre un toro, una vieja en ligeros realiza un striptease. Revela sus pechos mientras tiene en sus manos el sostén, ante la mirada atónita y poco complacida de uno de los acróbatas, que la observa desde el suelo. En ello observamos el antiguo tema de la vituperación de la vieja, que habla de la caducidad de las gracias femeninas y muestra a la vieja como portadora de males en el sentido de que ya es fuente de belleza ni dones que admirar.

Hablando de bestias domadas y temas circenses, Zachrisson también aborda el simbolismo de los animales de la diosa en su sentido opuesto. En La contorsionista (1975) una mujer vieja y horrenda, levanta la pierna en una postura impúdica frente a la mirada acechante de un enorme gato negro, de pelos erizados, que por tamaño parece más un monstruo que al animal doméstico (Fig. 129). Vemos pues que en concreto, el artista elige

al gato, compañero de la mujer en su aspecto demoníaco en el imaginario colectivo, cuya raíz parece venir de la consideración antigua del gato como animal lunar en el antiguo Egipto encarnada en Bastet, que era la señora del arte de tejer y de la magia, para manifestar el carácter maligno y hechicero de la protagonista de la obra.

En la línea del trabajo expresionista que incluye el aspecto femenino, destaca la obra de la pintora y grabadista Alicia Viteri (1946-), cuya producción ha estado signada por dos temas fundamentales: la introspección y autorreflexión así como la crítica social. Tienen especial importancia para nosotros los trabajos de su serie Funerales y Carnavales, en los que artista hace una crítica a la sociedad en sus escenas extravagantes y oscuras, con sus títulos sugerentes en un acercamiento satírico a la realidad.

Desde el estilo hasta el corte caricaturesco de las escenas, en la obra de Alicia Viteri, se observa una fuerte influencia de las obras de Francisco de Goya, especialmente en los Caprichos, donde al igual que sucede con el español, la mujer es vehículo de representación de males y horrores.

En Bochinche (Fig. 130), tres espantosas figuras femeninas se reúnen en el centro de la composición formando un corrillo, mientras están flanqueadas por otras mujeres al fondo. Viteri las pone en actitud que haciendo referencia al título de la obra parecen contar un bochinche. La mentira y el veneno que implica el rumor malintencionado que se conoce con ese nombre en nuestro país es una fuerza casi palpable en la obra. Terribles en su imagen, con sus cabellos erizados y las cuencas de los ojos vacías y negras, además del hecho que sean tres hacen pensar en las moiras, que a través del bochinche que cuentan juegan quizás con el destino, la vida y la muerte del sujeto de su relato cuando lo revelen, como hilanderas macabras.

De este modo, Viteri parece enlazar el mito de las brujas y el aquelarre de épocas medievales con una realidad presente y muy común en nuestra sociedad, que se asocia al carácter insidioso y causante de males de la mujer, como creadora principal del bochinche, a la que hay que temerse.

### 3.2.3 LA SIRENA

Quizás por ser un territorio con mares en ambas costas, la figura de la sirena ha estado muy ligada al imaginario cultural panameño, como figuras seductoras y atractivas cuyo acento recae en su carácter hechicero que conduce a la perdición. Para corroborar esto solo falta remitirse a una de las obras más señeras de la literatura panameña, **La boina roja**, de Rogelio Sinán, en el que la protagonista del cuento que da nombre a la colección es una sirena, portadora de males para el personaje principal.

Sin embargo, los artistas panameños se distancian de la iconografía tradicional de la mujer híbrida con cola de pez para permanecer únicamente en la vinculación al ambiente marino y en el aspecto de seducción, misterio y erotismo que conduce a la perdición del hombre.

La imagen de la sirena está hermosamente presentada en la obra *La Cabeza del Vasco* (1945), de Humberto Ivaldi (Fig. 131). El tema de este óleo sobre lienzo del año 1945 está basado en el poema histórico homónimo del bardo Gaspar Octavio Hernández (1893-1918), poema relacionado con el tema histórico de la decapitación del hidalgo español Vasco Núñez de Balboa.

En ella, un grupo de hermosos desnudos femeninos trabajados en magníficos escorzos se arremolinan en una composición circular, formando un bello caos de peces, corales y

algas. En el centro, se ubica la lívida cabeza del descubridor español, con la que juegan las sirenas en un dechado de sensualidad y crueldad, remarcado por el hecho de que una de las sirenas, de espaldas en primer plano, hace ademán de besar la cabeza del cadáver. Ivaldi, recurre al arquetipo de la mujer portadora de males, que recibe en su seno los despojos del decapitado, alegrándose del infortunio del hombre.

La belleza que se relaciona a la sirena podemos verlo reflejado en la obra Siempre Verde, de Adonai Rivera (1957- ). En esta pieza (Fig. 132) realizada en su particular estilo surrealista, vemos en primer plano, a una joven con apariencia de sirena, pero sin cola de pez y con piernas recostada sobre una enorme caracola dispuesta sobre un espejo de agua. Con el rostro ovalado y bellas facciones sonríe de forma cautivadora. El suave y armonioso colorido, le dan una atmósfera de misterio a esta imagen de la joven sirena, desprovista de su icónica cola de pez, que la hace más provocativa y sensual. Explora asimismo el tema de la belleza, la instalación de Victoria Suéscum, Altar a la gran Sirena (Fig. 133), en la que en un espacio azul, connotativo de la relación con el agua, ubica entre conchas, toda clase de artilugios cosméticos como secadores de pelo y pintauñas, enmarcadas por fotografías o dibujos de hombres y algunas mujeres colgadas en la pared, subrayando así su amplia capacidad de seducción hacia ambos géneros.

No obstante, el aspecto destructivo de la sirena puede verse representado en el Sin Título de Brooke Alfaro (Fig. 134). El pintor elimina por completo la mítica representación de la mujer atractiva y seductora y se queda sólo con el desastre que desde la Odisea provocaban las sirenas. Hace pensar más en Escila, el remolino devorador, la terrible habitante de arrecifes e islas rocosas que provocaban la destrucción de las naves, que en las damas acuáticas. Alfaro muestra a la sirena como una mujer vieja, arrugada, que se ríe

horriblemente mientras sostiene en sus manos un pedazo de arrecife. Tendida sobre la espuma marina, está rodeada de lo que suponemos son los pedazos de madera de la embarcación que acaba de contribuir a estrellar. Con ello, es patente el sustrato mítico en la obra.

### **3.2.4 MUJER SEDUCTORA O FEMME FATALE**

El aspecto de insubordinación de la mujer portadora de males está dado por el goce de su propia sensualidad. A nuestro criterio es una representación icónica de esta actitud la pieza *la Latin Lover*, de Alicia Viteri (Fig. 135).

En este óleo Viteri, de la Serie *Carnavales*, retrata el desenfado y el goce de la rumba del pueblo que se congrega para festejar los cuatro días de carnavales, la fiesta para la cual el panameño se preparara todo el año.

El arquetipo de la fémmina sensual y erótica, como una bacante en un orgiástico baile en celebración del dios Baco, está dada por la figura central, de la mujer que se contorsiona en un baile solitario. Sumida en su propio universo de sensualidad, la cabeza echada hacia atrás, con su larga cabellera oscura y rizada, levanta su pierna derecha y se recoge la falda corta mientras apoya el brazo en su pierna levantada, mientras descalza y ensimismada, ausente en el goce carnavalesco del ritmo alocado.

Al fondo, se ven figuras danzantes, el piso es de color rojo, para destacar el carácter desenfrenado de la celebración. El título alude a una frase que se aplica al hombre seductor, al casanovas latinoamericano, y la adaptación de la frase al femenino habla de una mujer que ama y descarta a los hombres equiparándose sin temor ni prejuicio

al estereotipo del donjuán rompecorazones, aunque sea criticada por la sociedad, poniendo de este modo de manifiesto la doble moral patriarcal.

El poder que la mujer detenta sobre el hombre es otro de los temas de varias composiciones que conllevan representaciones femeninas y este hecho está dado en clave metafórica. Nos habla de ello un extraño cuadro de Brooke Alfaro (Fig. 136). Enigmático y sobrecogedor muestra a una mujer desnuda durmiendo sobre una cama. Sobre su pecho sostiene a un hombre en miniatura, al que cobija con una mano y que también parece encontrarse en medio de un sueño profundo, quizás inducido por la mujer, ya que el rostro de la fémica hace pensar en un sueño apacible, mientras que el del hombre está recogido en un gesto más duro, con los labios apretados. Las dimensiones del hombre se asemejan a las de un muñeco de trapo, por lo que parece que alude al hecho de que la mujer domina al hombre como si fuese un juguete haciendo uso de su poder seductor.

En la serie El Príncipe Prospero de Alicia Viteri, cuyo título hace referencia al personaje principal del cuento de Edgar Allan Poe, La Máscara de la muerte roja, que la artista creó a finales de la década de 1980 y principios de 1990 como una denuncia de la corrupción y terror en tiempos de la dictadura militar, la imagen de la mujer es tratada como un objeto para satisfacer los deseos de quienes detentan el poder. Sin embargo, este cuadro El Ministro Enamorado (Fig. 137), rompe ese esquema al poner al ministro a merced de los deseos de esta mujer sensual y voluptuosa, aunque de rasgos marcados por una cierta fealdad que puede relacionarse con el aspecto lujurioso y abyecto del militar y de la que puede ser su compañera.

Con el humor que caracteriza a Julio Zachrisson, el temor masculino por lo femenino puede verse en otros de sus grabados de la serie Circo (Fig. 138). Una mujer voluptuosa y bella con flores en la cabeza juega con pequeños hombrecillos acróbatas. La dama los hace

bailar y hacer monerías a su voluntad, pues tiene el poder sobre ellos que le otorga su hermosura y carnalidad.

### 3.2.5 SIMBOLOS NEGATIVOS

Así como para el arquetipo de la diosa madre pueden señalarse una serie de símbolos y abstracciones que aluden indirectamente a ella, del mismo modo para la mujer portadora de males pueden encontrarse una constelación de simbología negativa sustentada por la tradición.

Es digna de enorme interés la pieza *Mujer* (2003) de Lezlie Milson (Fig. 139), que pertenece a una serie de trabajos que la artista identificó con fetiches. Se trata de una pieza vertical de madera incrustada de clavos alrededor. En la parte superior se observa una ranura. Evidentemente se trata de un fetiche que alude a la imagen esencialista y primitivista de una vagina, lo que define a la mujer en su género biológicamente. Pero no es sólo eso, el estar erizada de clavos conecta esta pieza de Milson con la antigua y terrible imagen de la *vagina dentata*, que asemeja a una boca con afilados dientes, mortíferas fauces destructoras, que atrapa y destroza lo que capture en su interior. Milson presenta así en clave conceptual uno de los más antiguos miedos del hombre que le hacen pensar en la mujer en su aspecto devorador como portadora de males.

Milson también ha reflexionado sobre los apelativos peyorativos que se le aplican a la mujer. Tal como puede verse en su pieza *Bitch* (Fig. 140). Con luces de neón rojas, la artista moldea la figura de una perra ladrando y lista para el ataque. El adjetivo perra es intercambiable en su significado como prostituta, y aunque el perro es un símbolo convencional de fidelidad es posible que al trocarse al femenino guarde alguna relación

con raíces antiguas. Las diosas Artemisa, Diana y Selene tenían por símbolo el perro en caza, que de acuerdo con la mitología, las acompañaban en sus cacerías nocturnas. Hécate, la diosa pagana que guarda en la tradición occidental estrecha relación con la brujería en los territorios centroeuropeos y de Bretaña tal y como expone Robert Graves, pudo haber dado origen a que el vocablo *witch*, bruja en inglés, sea tan similar a *bitch*, en lengua inglesa significa perra. Por otro lado, en la tradición judeocristiana es de considerar que el castigo a Jezabel, la reina infiel e impía de Israel, sacerdotisa de Ishtar y Baal tuviera por castigo ser echada a los perros para que la devorasen. De modo que la palabra comporta una idea de castigo a la mujer de vida impura.

Por otro lado, el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón por su significado de seducción es otro de los grandes símbolos de la mujer portadora de males.

El mito principal relacionado con el aspecto mortífero de la belleza del cabello es el de Medusa, que cautivó a Neptuno por la hermosura de su cabello y se dejó poseer del dios marino en el templo de Minerva. Esta, indignada por la violación de su recinto sagrado, por la lujuria de Medusa convirtió sus cabellos en serpientes. Desde entonces los hombres que cruzaban su mirada con la del monstruo se convertían en piedra. Por fin Perseo consiguió decapitar a Medusa y como trofeo colocó su cabeza en el escudo de Minerva. Aun en efigie conservó Medusa su poder petrificador. Ese elemento siniestro de la cabellera puede observarse claramente en la pieza Nube Negra (Fig. 141), de la artista panameña Ana Elena Garuz (1971- ).

En esta instalación, en un espacio blanco, Garuz parece colgar del techo una madeja enredada de cables que dan la impresión de ser una cabeza decapitada y la maraña de cables

hace pensar en la cabeza cercenada de la mítica Gorgona, resaltando el aspecto pavoroso de lo femenino.

Tremendamente elocuente es también su pieza Escena (Fig. 142), en la que del vértice de una pared emergen nuevamente gruesas líneas negra como cabellos, que dan la impresión de ir devorando y acaparando poco a poco el espacio, como en una película de terror. Puede verse así como Garuz revivifica el temor masculino de ser aprisionado cual víctima en la red de una cabellera y cómo realiza el paso de la consideración del cabello como un elemento de hermosura, un adorno, a algo tremendamente siniestro.

## **CAPÍTULO IV**

### **CONSIDERACIONES INTERPRETATIVAS FINALES**

#### **4.1 INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES DEL ESTUDIO**

A través del estudio hemos ido familiarizándonos con el componente mítico sobre el cual se asienta el entendimiento atávico de lo femenino, y cómo este gradualmente se convierte en el sustrato mítico en el que la pervivencia estructural de las características esenciales que definen a la mujer en el pensamiento mítico y su expresión queda objetivada en los dos grandes arquetipos de lo femenino que rigen este estudio: el arquetipo de la diosa madre y de la mujer portadora de males, en virtud de su repetición constante y por lo tanto, su fijación en el inconsciente colectivo, siguiendo estos presupuestos básicos de la psicología analítica de Carl Gustav Jung.

Hemos observado cómo superado el estadio mítico y llegado al estadio racional de la civilización, en la historia del arte occidental, la representación de la mujer ha estado enmarcada principalmente dentro de estas dos grandes regiones arquetípicas, dentro de las cuales se encuentran subsumidas una serie de imágenes correspondientes con los valores y atributos de cada una, así como una constelación de estructuras simbólicas establecidas convencionalmente mediante su repetición constante en la historia cultural. A partir de la decodificación de obras de arte universal hemos constatado cómo y porqué, en determinados periodos hacen su aparición estos arquetipos, la manera en que se desarrollan y evolucionan y desaparecen o sobreviven en forma de sustrato hasta la actualidad.

Para observar la forma y el significado de la aparición y pervivencia de ambos arquetipos en el arte panameño hemos realizado un amplio análisis de corte hermenéutico

basado en las teorías de Gadamer aplicado a obras de pintores istmeños desde principios de siglo hasta nuestros días, delineando las características centrales de las figuras femeninas, su simbolismo, y partiendo de estas interpretaciones hacia una significación global.

Hemos podido observar cómo en el arte creado en el Istmo prevalece el arquetipo de la diosa madre, en el que las imágenes de la dama, la madre, la patria, la mártir y toda su cohorte de simbolismos y abstracciones femeninas positivas crean una suerte de constante iconográfica que se posiciona ampliamente en el inconsciente colectivo de esta región.

Encontramos dentro de este gran arquetipo las más bellas representaciones de la mujer, por lo que el cuidado estético puesto hacia la imagen femenina en estas condiciones, puede interpretarse como una complacencia y aceptación hacia los valores que estas imágenes ponen de manifiesto.

Se relega de esta manera a la mujer portadora de males principalmente a los aspectos relacionados con la fealdad y la satirización femenina, así como el hecho de que la insumisión al orden establecido sea motivo de castigo a través de la descalificación social mediante imágenes peyorativas en una evidente doble moral, hecho que quizás podríamos aventurar se entiende en virtud de la prevalencia más o menos disimulada de los esquemas patriarcales fuertemente arraigados en la sociedad panameña.

Estas interpretaciones representan un valioso aporte a los estudios relacionados con la imagen femenina en Panamá, al unir las concepciones de la psicología analítica jungiana con las perspectivas que nos ofrecen la historia de la cultura, en particular la historia del arte y de sus formaciones simbólicas.

No obstante, más allá de lo académico este hecho se vuelve trascendente al comprender que, el arte como producto cultural, habla directamente de las creencias de un grupo social

frente a un hecho o un grupo específico, y en este caso nos da pistas de cuál ha sido la consideración de la mujer en Panamá desde su establecimiento como República hasta la actualidad, y cuáles son los valores, actitudes y comportamientos que de ella se esperan, respondiendo de este modo al principio de funcionalidad que se esconde tras el mito y por consiguiente tras el arquetipo y que recordemos, tiene que ver con el establecimiento de una serie de modelos de conducta, que pasan de lo transpersonal a lo individual en cada mujer. Dicho de otro modo, su importancia radica en que estos arquetipos se vivifican en cada mujer.

Este estudio finalmente apela a la posibilidad del reconocimiento e integración de ambas facetas del ser femenino para completar un entendimiento de la mujer más allá de su género, como un individuo en igual condiciones que el varón y sin una extrema sujeción a arquetipos que modelen su conducta y ser.

## 4.2 RECOMENDACIONES

El aporte y el valor del presente trabajos investigativo, es que proporciona una herramienta de análisis de una obra de arte, aplicando la Psicología Analítica basado en la identificación y construcción de arquetipos míticos básicos femeninos, positivos y negativos, subyacentes en el inconsciente colectivo, para lograr encontrar un mayor entendimiento y comprensión de la obra, sin descuidar sus aspectos particulares y conformación estética. De este modo hacemos las siguientes recomendaciones:

1. Uso transcultural del mito. Recomendamos la consideración y utilización del discurso mítico como una herramienta de conocimiento universal y una fuente de información acerca de la condición humana, de modo que pueda alejarse de la visión regionalista y anecdótica del relato mitológico que es muy dada entre los estudiosos panameños.
2. Criterio de interdisciplinaria. Es de vital importancia promover entre estudiantes y académicos los estudios interdisciplinarios, en donde a través del apoyo en diferentes disciplinas y campos del saber, pueda lograrse una comprensión más profunda del hecho estudiado, sea cual fuere este, revivificando así el ideal del humanista y superando de este modo las concepciones merológicas de la investigación dedicadas sólo a una parte de la realidad, particularmente la panameña, que no está en ningún caso desligada de la historia cultural que le precede.
3. Nuevo análisis de la obra de arte. Hemos querido proporcionar un documento que permita la formulación de una nueva visión de la crítica artística que se hace en

Panamá, más allá de los aspectos formales, estéticos y de complacencia, que lleven al entendimiento profundo y total de la obra de arte.

4. Arte panameño. Se recomienda continuar con el estudio y análisis de la producción artística producida en Panamá con el fin de lograr un corpus de documentación del arte panameño a fin de promover la justa valoración del arte panameño y su contribución al arte universal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLBRIGHT, W. (1940). From the Stone Age to Christianity. London. Baltimore.
- BACHOFEN, Johann Jakob. (1895). El Matriarcado En: NEUMANN, E. (2009). La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas del inconsciente. Madrid: Editorial Trotta.
- BRIFFAULT, Robert. (1927). The Mothers. En: MANFRED, F. (1994) El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología. Barcelona: Ediciones Serbal.
- CAJAR ESCALA, J. (1959). Ocho hombres y una leyenda. Panamá: Imprenta Nacional.
- CALLEJO CABO, J. (2006). Breve historia de la brujería. Madrid: Editorial Nowtilus.
- CASSIRER, E. (1971). Filosofía de las formas simbólicas. México: Fondo de cultura económica.
- CASSIRER, E. (1989). Esencia y efecto del concepto de símbolo. México: Fondo de Cultura Económica.
- CIRLOT, L. (1969). Diccionario de símbolos. Barcelona: Siruela.
- DEL MASTRO, M. (2001). All the women of the Bible. New York: Castle Books.
- DENNING, S. (1996). Mythology of Sex. New York: McMillian.
- DICAPRIO, N. (1985). Teorías de la personalidad. México: Interamericana.
- ELIADE, M. (1981). Lo sagrado y lo profano. España: Ediciones Paidós.
- ELIADE, M. (1999). Imágenes y símbolos. España: Taurus Ediciones.
- FRANK, M. (1994). El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología. Barcelona: Ediciones Serbal.
- FRAZER, J. (1981). La rama dorada. Magia y religión. México: Fondo de cultura económica.
- GADAMER, H. (1991). La actualidad de lo bello. (Traducción de Antonio Gómez Ramos). España: Ediciones Paidós.
- GADAMER, H. (1993). Verdad y método. Salamanca: Edit. Sígueme.
- GARAY, N. (1930). Tradiciones y cantares de Panamá. Panamá: Imprenta Nacional.

- GOMBRICH, E. (2000). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate.
- GRAVES, R. (1996). *La Diosa Blanca. Gramática Histórica del Mito Poético. Vol.1*. Madrid: Alianza Editorial.
- HALL, C. y NORDBY, V. (1973). *A Primer of Jungian Psychology. Mass Paperback Edition*.
- JUNG, C. (1974). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- JUNG, C. (1936). *El inconsciente colectivo*. En: FRAGER y FADIMAN. (2010). *Teorías de la personalidad*. México: Alfaomega.
- KOLAKOWSKI, L. (1990). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.
- MAYR, F. (1989). *La mitología occidental*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- MILLER, M. (1997). *An Illustrated Dictionary of the Gods and symbols of Ancient México*. [www.scribid.com](http://www.scribid.com)
- NEUMANN, E. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas del inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.
- NOSS, D. *A history of World's Religion*. En: DUCH, Lluís. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Editorial Herder.
- PÉREZ JIMÉNEZ. (1975). *Hesíodo. Teogonía y los Trabajos y los días*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- PRADOS, KUPFER, SAMOS, PICARDI Y OTROS. (2003). *Cien años de arte en Panamá 1903-2003*. Panamá: Museo de Arte Contemporáneo.

## LOS ARQUETIPOS DE LO FEMENINO



Fig. 1 Venus de Willendorf. Milenio XXX a.C. Paleolítico.



Fig. 2 Venus de Lespugue. Milenio XXX a. C. Paleolítico.



Fig. 3 Diosa de las serpientes. 1600 a. C. Cnossos.

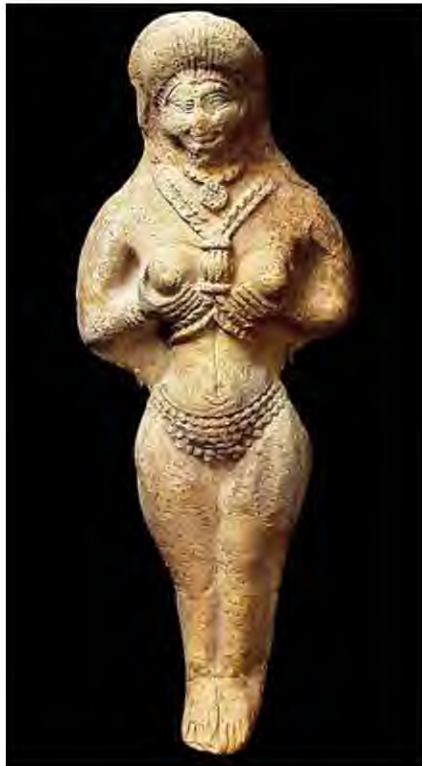


Fig. 4 Inanna. Uruk. Período Sumerio



Fig. 5 Ishtar. Hacia 2000 a. C. Mesopotamia.



Fig. 6 Figuras femeninas de brazos alzados. Egipto, Período Predinástico.



Fig.7 Démeter y Perséfone. 480 a. C. Eleusis



Fig. 8 Diosa Nut. Interior de sarcófago policromado. 200 d. C. Tebas, Egipto.



Fig. 9 Piedad. Siglo XIV. Sevilla. España



Fig. 10 Bastet. Período tardío, Egipto.



Fig. 11 Isis-Hathor y Horus. Entre los siglos VIII y VI a. C. Egipto.



Fig. 12 Virgen de la leche. Pedro Berruguete. Siglo XV.



Fig. 13 Madre e hijo. Vasija. Perú, Período Precolombino.



Fig. 14 Ixchel. Maya. Tomado de un códice.



Fig. 15 Coatlicue con una falda de serpientes. Periodo azteca, México.



Fig. 16 Virgen de Guadalupe. 1531. México.



Fig. 17 Marduk y Tiamat. 2400 a.C a 2200 a. C. Periodo acadio



Fig. 18 La expulsión del Paraíso. Miguel Ángel Buonarrotti. 1508-1512.



Fig. 19 Medusa. Relieve del frontón del Templo de Artemisa. Siglo VI a.C.



Fig. 20 Ulises y las sirenas. Crátera ática. 480-470 a. C. Grecia.



Fig. 21 Pandora. Crátera ática. 475 - 425 a. C. Grecia.



Fig. 22 Ménade bailando. Copia romana de un relieve griego de fines del s. V a. C.



Fig. 23 Kali, la devoradora. Siglo XVII. India.



Fig. 24 La historia de Melusina. Jean D'Arras. Siglo XIV. Francia.



Fig. 25 Virgen de los Palafrenieri (o de la serpiente) Caravaggio. 1606.



Fig. 26 Eva, la muerte y la serpiente. Hans Baldung Grien. 1510.



Fig. 27 Sekhmet. Relieve Luxor, Egipto.



Fig. 28 La diosa Durga sobre su león mata al demonio Mahishá. 1880. Escuela Kalighat, India.



Fig. 29 Hécate triple. Escultura romana, copia de un original griego.



Fig. 30 El triunfo de la muerte o los tres destinos. Tapiz flamenco. 1510-1520.



Fig. 31 Rueda de la Fortuna. De un manuscrito medieval.



Fig. 32 La Malinche y Hernán Cortés. Lienzo de Tlaxcala. Siglo XVI.



Fig. 33 Dibujo de la Tulivieja.