

La nueva figuración de Lola Fernández en “Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)” (1976)

The New Figuration of Lola Fernández in 1976's “Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)” (Second Stage: Fourth Ladder from the Series Archetypes)

Daniel Montero Rodríguez

DOI 10.15517/es.v82i1.52003



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La nueva figuración de Lola Fernández en “Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)” (1976)

The New Figuration of Lola Fernández in 1976's “Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)” (Second Stage: Fourth Ladder from the Series Archetypes)

Daniel Montero Rodríguez¹
Universidad de Costa Rica
Alajuela, Costa Rica

Recibido: 16 de abril de 2021

Aprobado: 9 de febrero de 2022

Resumen

Este artículo es un estudio semiótico sobre los inicios de la neofiguración en la pintura costarricense durante los años setenta del siglo XX, con énfasis en la obra *Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* (1976) de la artista Lola Fernández Caballero. Se contextualiza en los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972) en Costa Rica. Por otra parte, se conceptualiza la noción de “arte neofigurativo” como acercamiento teórico. Asimismo, se realiza un análisis semiótico como método de investigación, al interpretar el signo en tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático. De esta manera, se percibe cómo el contexto costarricense y latinoamericano presenta un cambio de paradigma social - *crisis de valores* -, a través de la globalización y el neoliberalismo y, aunado al fomento del arte costarricense, tuvo una influencia patente en el proceso de inicialización de la neofiguración costarricense, sobre todo en relación con la obra que analizamos en este artículo.

Palabras clave: semiótica; artes visuales; arte nacional; arte latinoamericano; pintura

¹ Profesor de Artes Plásticas, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. Máster en Artes con énfasis en Artes Visuales, Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-1178-4010. Correo electrónico: danielmont84@gmail.com

Summary

This article is a semiotic study of the beginnings of neo-figuration in Costa Rican painting during the 1970s, with emphasis on the work *Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* (1976) by the artist Lola Fernández Caballero. It is contextualized in the Salones Nacionales de Artes Plásticas in Costa Rica (1972). On the other hand, the notion of “neo-figurative art” is conceptualized as a theoretical approach. Likewise, a semiotic analysis is performed as a research method, interpreting the sign on three levels: syntactic, semantic and pragmatic. This way, it is perceived how the Costa Rican and Latin American context presents a change of social paradigm, a “values crisis”, through globalization and neoliberalism and, together with the promotion of Costa Rican art, it had a clear influence on the initialization process of Costa Rican neo-figuration, particularly in relation to the work analyzed in this article.

Keywords: semiotics; visual arts; national art; Latin American art; painting

Introducción

En la década de los años setenta, tras el fin de la no-figuración en el país, se percibe el auge de un nuevo estilo de pintura que retoma la figuración, pero que no representa un retorno al academismo de inicios de siglo XX, sino que se entrelaza con las conquistas logradas por la abstracción dentro de la plástica costarricense. En este sentido, es significativo valorar la nueva obra pictórica de la artista - pionera del informalismo costarricense - Lola Fernández, no solo por la importancia de su labor como artista no-figurativa, sino porque retoma una nueva representación figurativa dentro de su pintura. Por otra parte, es importante valorar la obra posterior a la no-figuración de esta artista por ser considerada un retorno a la figuración y, a su vez, por estar clasificada como una labor neofigurativa en la pintura del país:

Aunque Lola Fernández se incorpora al grupo posteriormente, forma parte de los artistas del Grupo 8 que conducen el arte costarricense hacia las corrientes de vanguardia. Incursiona en la abstracción a base de manchas; y en los años setenta, investiga la abstracción geométrica y luego hace una obra de tipo neofigurativo (Guardia, 2008, p. 48).

Este autor (2008) considera la obra de Fernández como una introducción de las vanguardias en el país; asimismo, estima la pintura de la década de los años setenta - posterior a la no-figuración - como un trabajo de tipo neofigurativo, sin exponer las razones por las cuales lo considera. En este sentido, el estudio de la obra de la artista como neofiguración es relevante para determinar cómo se caracterizó particularmente en la pintura y en el arte costarricense en general.

Parte de la labor de esta artista es considerada como neofigurativa, tanto por la deformación de las figuras como por la temática y la técnica que utiliza. Esto lo propone la estudiosa María Alejandra Triana (2012) al referirse a una obra en específico de Fernández, en la cual interpreta algunas características:

Series como *Personajes de Oriente* y *Retratos* nos muestran un tipo de vanguardia artística que para la época resulta más bien conservador; en cambio, en *El bobo del pueblo*, por ejemplo, descubrimos influencia de la neofiguración, tendencia que exalta la deformación de las figuras, celebra lo grotesco y recurre a algunas soluciones técnicas de la abstracción informal (párr. 16).

Es precisamente esa representación de lo grotesco y la técnica no-figurativa dentro de las representaciones por lo que la estudiosa llega a la conclusión de que existe *influencia* neofigurativa; sin embargo, no afirma que la obra sea de tal estilo. Estudiar la obra pictórica de Fernández como neofigurativa es significativo, no solo por reconocer el estilo en la pintura del país, sino por la consideración de la artista como paradigma de la no-figuración costarricense. De esta manera, es posible establecer - a través del análisis de la obra - la posición de una neofiguración particular en Costa Rica. Por lo tanto, es relevante estudiar los niveles semióticos en el texto artístico de Fernández para una determinación de la presencia neofigurativa en el contexto de la plástica costarricense.

Como se mencionó anteriormente, la artista es catalogada de influencia neofigurativa por las características de algunas de sus obras. Sin embargo, es necesario considerar que Fernández no desconocía del todo la propuesta neofigurativa, pues, como afirma la historiadora del arte Eugenia Zavaleta (1994), la pintora había tenido contacto previo con la obra del famoso neofigurativo Francis Bacon (1909-1992), lo cual deja ver que la artista conocía tal tendencia pictórica:

La pintora, sin embargo, no recuerda a ningún artista no figurativo determinado que la influenciara ... Como excepción, tiene muy presente una exhibición de Francis Bacon, quien utilizaba la técnica del chorreado del expresionismo abstracto en sus obras figurativas. Esta muestra sí la impactó (p. 5).

A pesar de que la historiadora del arte afirma que el trabajo del pintor no afectó directamente la obra de la artista durante su período abstracto, sí es posible determinar que el trabajo neofigurativo no era en absoluto desconocido para Fernández y que, con el tiempo - con su posterior trabajo figurativo -, la obra de Francis Bacon *sí la impactó*. Por otra parte, hay que considerar que el trabajo del pintor fue de gran influencia en varios artistas latinoamericanos, como deja saber la estudiosa de las artes en Colombia, María Margarita Malagón-Kurka (2008), cuando habla sobre la crítica de arte Marta Traba Taín: "... consideró que estos compartían con pintores contemporáneos como Francis Bacon un lenguaje de tipo neofigurativo. La mención que hace Traba de Francis Bacon no es casual, ya que él fue altamente influyente para muchos artistas latinoamericanos" (p. 17). Podría decirse que el hecho de haber conocido la pintura de Bacon es, para Fernández, un precedente de su propuesta figurativa posterior a su periodo no-figurativo.

El trabajo plástico de Fernández se desarrolla entre la no-figuración, el trabajo de relieves y un retorno a una propuesta figurativa. Estas dos últimas son desarrolladas a lo largo de la década de los años setenta y son reconocidas a nivel nacional a través de las premiaciones de los Salones Nacionales de Artes Plásticas:

En la década de los años setenta en pintura, Lola Fernández con su *Relieve N.º 1* y premio en el Salón de 1973, extiende hasta sus últimas consecuencias su búsqueda en el ámbito de la abstracción, para luego, en 1977, en el 6º Salón, reaparecer dentro de la figuración con su serie *Arquetipos* (Rojas, 2003, p. 248).

Es significativo valorar que es hasta después de la segunda mitad de la década de los setenta y tras la I Bienal Centroamericana de Pintura cuando la pintora se dedica a una propuesta considerada como una nueva figuración. Esta se propone dentro del trabajo de series pictóricas, lo cual es importante tener presente pues, al estudiar la obra, es necesario referir tanto a la pintura como a la serie a la cual pertenece.

En el VI Salón Anual de Artes Plásticas (1977), y dentro de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993), es premiada la labor de Fernández en la categoría de Pintura: “Dentro de las especialidades, en el Salón de pintura lo obtendría en la especialidad de óleo, Lola Fernández por su obra: Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (Rojas, 1994, p. 15). Esta obra es relevante para el estudio, no solo por el reconocimiento a nivel cultural en el país, sino por ser uno de los primeros trabajos de la artista donde muestra una nueva figuración tras el abandono de la no-figuración. Una vez concluida la I Bienal Centroamericana de Pintura. *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* de 1976 es un óleo sobre madera con el cual se reconocen las características de una nueva figuración en la pintura costarricense.

Por lo tanto, el objetivo del presente estudio consiste en analizar el proceso (de cambio) de los significados, en la transición del arte abstracto a la neofiguración, de las producciones pictóricas de Lola Fernández, lo cual es fundamental para dar un aporte a una lectura crítica del arte costarricense finisecular (siglo XX al XXI). Es decir, examinar los principales componentes sintáctico-semánticos que intervienen en el proceso de construcción del arte abstracto costarricense, así como estudiar los niveles semióticos en los textos artísticos de Fernández, para una determinación de la presencia neofigurativa en el contexto

de la plástica costarricense. Esto es necesario para reconocer la transición del arte abstracto a la neofiguración como aproximación a las distintas percepciones del objeto artístico en la pintura nacional de Fernández.

Acercamiento teórico-metodológico y neofiguración

El trabajo pictórico de Lola Fernández se interpreta a través de un análisis semiótico de los signos presentes en la obra. Esto se realiza mediante la consideración de tres niveles del funcionamiento de los signos: “El nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Talens, Romera, Tordera, & Hernández, 1999, p. 47). Además, la manera de estudiar el signo al analizar una obra de arte es a través de la interpretación del significante, el significado y su relación con el contexto.

El nivel sintáctico permite reconocer las unidades básicas de sentido (el signo constituido por un significante en relación con su significado, con otros significantes y sus significados): “Dentro de este nivel se analizan las relaciones de los signos entre sí” (Talens et al., 1999, p. 58). En cuanto al sentido generado al relacionar los signos en la pintura, este se trabaja con el segundo nivel, el semántico, que se consigue mediante el análisis semiológico. Por lo tanto, el nivel semántico consiste en la relación entre la interpretación de la obra y su correspondencia con la realidad denotada en las representaciones (o sea, con la obra misma); es decir, la correspondencia entre significantes y significados al brindar un sentido coherente con la realidad:

Este nivel semántico nos es ofrecido de modo implícito por el texto mismo, en la medida en que la selección de signos, su combinación, etc. constituye un sistema de creencias acerca de la realidad que puede estar o no en contradicción con lo que explícitamente el autor asuma como suyo, pero que es, en definitiva, el campo que nos interesa para el análisis (Talens et al., 1999, p. 54).

El análisis sintáctico y semántico de los signos permite contrastar la obra artística de Fernández con la realidad sociocultural de la década de los años setenta en Costa Rica. Contextualizar la obra es el tercer nivel en el análisis semiológico. Este sería el nivel pragmático:

Dentro de este nivel se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social (Talens et al., 1999, p. 47).

De esta manera, se comprende la función de la obra como texto artístico portador de sentido y, asimismo, la correspondencia de esta con la realidad sociocultural de la época a la que pertenece. Con esto se puede determinar la presencia neofigurativa en el contexto de la plástica costarricense.

Por otra parte, es necesario asimilar el concepto de neofiguración o nueva figuración para un correcto análisis de la obra de Fernández. En este sentido, debe considerarse que cuando el arte no-figurativo (informalismo) llegó a formar parte de la academia, se volvió una fórmula, una norma, con lo que pierde su sentido inicial rupturista y genera así, en parte, su ocaso. Con esto, surge una nueva tendencia plástica ligada a elementos representativos, la neofiguración, la cual es entendida como regresión, en tanto que: “En este contexto se mueve la amplia gama de «neo-ismos» que remiten a tendencias anteriores a la abstracción” (Marchán, 2012, p. 16). Para el estudioso, el término no solo puede quedar en un entendido de regresión, pues clarifica que el concepto remite a algo más que la simple retrospectiva. Esto se debe a que es más “un después” de las tendencias no-figurativas que una vuelta atrás a las imágenes representativas.

Tamburrino (2008) plantea una integración de otras tendencias como el *pop art* y la abstracción geométrica, pero no incluye todas las tendencias no-figurativas, como sí lo hacen otros autores. Para Armando Torres Michua (1974), no es tanto una idea de ruptura con el arte informal, sino un proceso de reacción frente a un arte no-figurativo agotado: “La Nueva Figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del Informalismo” (p. 36). Este crítico no solo plantea una ruptura, sino que también afirma la nueva figuración como un proceso de reacción ante el informalismo; es decir, la nueva figuración responde con nuevas y contrarias estipulaciones a un arte anterior.

Una línea de pensamiento muy similar es la propuesta de Catherine Pamela Merizalde (2013), quien establece una reacción y, a su vez, una integración con la tendencia no-figurativa. Así, la nueva figuración es comprendida como una respuesta a la no-figuración

y al contexto sociopolítico, al incorporar una nueva percepción del cuerpo y de la propia figuración. Entonces, la neofiguración retoma la figura humana, representada a través de técnicas informalistas, y hace a un lado los convencionalismos, al representar la figuración:

La Nueva figuración o Neo figuración fue un movimiento artístico desarrollado entre las décadas de los 60's y 70's del siglo XX, como una respuesta al contexto político (Segunda Guerra Mundial, Revolución Cubana, múltiples dictaduras militares en América Latina, entre otros) que cambiaron la concepción del cuerpo, permitiendo que se regresara a la pintura figurativa, al objeto, a la cotidianidad, pero con las técnicas del informalismo y reaccionando con respecto al arte abstracto (Merizalde, 2013, p. 6).

No solo es una reacción ante la no-figuración, es una negación al propio academicismo de la figuración tradicionalista. Distinguir entre el vanguardismo no-figurativo y el academicismo de la representación es la clave para comprender la nueva propuesta figurativa. Para delimitar el término, desde su interpretación como esa ambigüedad figura-representación-ícono, cabe la posibilidad de incluir todas las tendencias que han reestablecido la representación icónica. El teórico Simón Marchán (2012) atribuye al concepto (nueva figuración) un valor de transición: “La neofiguración en el sentido estricto fue una transición entre el informalismo y las tendencias representativas ulteriores. Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y elementos informales” (p. 20). De este modo, el término logra interpretarse como transición entre formas estéticas y, a la vez, se propone la relación entre no-figuración y neofiguración, pues esta última guarda, con la primera, características particulares que las vinculan estéticamente.

Contexto socio-histórico del inicio de la pintura neofigurativa: Salones Nacionales de Artes Plásticas

La creación de los Salones Nacionales de Artes Plásticas en Costa Rica (1972) se presenta en un contexto sociopolítico similar al de la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), pues los problemas político-militares en la región Centroamericana afectan el ámbito económico y cultural, así como la situación del panorama general es convulsa y violenta:

La guerra centroamericana y la nicaragüense, de finales de la década de los años setenta, repercute de manera muy directa en Costa Rica; se involucran ideológicamente tanto fuerzas vivas del país como algunos artistas que se sienten identificados con la tendencia (Guardia, 2008, p. 52).

Como se ve, las consecuencias son tanto en orden social como cultural, pues implica corrientes y empatías por parte de los costarricenses. Dentro de este contexto, se generan dichos Salones Nacionales de Artes Plásticas (también conocidos como Salones Anuales de Artes Plásticas), con la intención de establecer espacios para la muestra del arte nacional. Asimismo, a través de los premios, se genera un incentivo para los artistas. Estos salones surgen como sucesión de las Exposiciones de Artes Plásticas (1930).

Para el estudioso José Miguel Rojas (1994), los Salones Nacionales de Artes Plásticas tienen un antecedente fundamental, tanto por servir de impulso para la creación plástica nacional, como por su estímulo a la importancia de un arte nuevo y propio:

Este antecedente sería, sin lugar a dudas, la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971) organizada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) dentro del marco de un Festival de Arte en conmemoración del 150 aniversario de la Independencia (p. 7).

Indiscutiblemente, la I Bienal Centroamericana de Pintura marcó un cambio dentro de la plástica costarricense. En este sentido, la influencia neofigurativa del jurado, con personajes como Marta Traba (Argentina) y José Luis Cuevas (México), repercutiría sobre la pintura costarricense:

Este evento no llegaría a convertirse en un acontecimiento aislado dentro de la plástica nacional. Por el contrario, llegaría a marcar el debilitamiento y fin del arte abstracto - en una primera y gran etapa -, para luego, dar inicio a una figuración, marcada por un fuerte expresionismo con énfasis en el dibujo y la gráfica fundamentalmente (Rojas, 1994, p. 7).

Esto evidencia cómo la pintura tomó un tono neofigurativo, pues incorporó características esenciales de este estilo: la vuelta a la pintura figurativa, pero sin abandonar del todo las técnicas o formas abstractas (expresionistas). Los motivos por los que se restablecen los Salones Nacionales de Artes Plásticas se dan porque se pretendía crear un sentido de “cultura oficial”. El estudioso Iván Molina Jiménez (2005) lo explica como: “A su

vez, el Estado procuró institucionalizar una cultura oficial, mediante instancias especializadas, empleos y premios, todo lo cual culminó en la organización del Ministerio de Cultura en 1971” (p. 24). Esta iniciativa del Estado y cierta tendencia reaccionaria de algunos sectores de la sociedad provocarían que se generara un interés por el arte y la cultura, el cual promovió un entendido de estos más popular al darse una simbiosis entre Estado y pueblo:

En resumen, si bien tanto el Estado como los distintos sectores sociales e instituciones intentarían estimular la cultura de acuerdo con sus propios intereses, en términos generales, observaríamos que ambas partes llegarían a coincidir en su intento por estimular un arte y una cultura que tuviera un mayor “acceso” y participación por parte del pueblo (Rojas, 1994, p. 6).

Este hecho político, social y cultural tiene una repercusión significativa dentro de la plástica costarricense, pues genera en el arte una percepción de un mayor carácter social:

Así, tanto el interés del MCJD y su plan de reforma (la cultura al servicio del pueblo) como interés por lo gráfico que despierta la I Bienal Centroamericana de Pintura, van a generar fundamentalmente un arte en torno a una obra de carácter social y tendencia expresionista (Rojas, 2003, p. 246).

Estas transformaciones que se dan en el arte nacional son peculiaridades de una obra de carácter neofigurativo, no solo por el retorno a la figuración, la permanencia de una tendencia expresionista, sino por el mismo hecho de generar una obra de carácter social.

Dentro del contexto de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, se desarrolla una coyuntura entre arte abstracto y un retorno a la figuración costarricense: “Vemos cómo esta temática de la realidad urbana, unida a una fuerte figuración expresionista, se intensificó una vez que se iniciaron en 1972 los Salones Nacionales de Artes Plásticas” (Rojas, 2003, p. 247). En este sentido, se prevé una nueva figuración que está enlazada con las técnicas expresionistas, las cuales son las premisas del presente estudio sobre un arte neofigurativo costarricense.

Análisis semiótico-pictórico de la nueva figuración en “Segunda Etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)” (1976)

La labor pictórica de Lola Fernández Caballero es significativa por su aporte a la plástica costarricense, en tanto se considera como precursora de la no-figuración en el país.

Asimismo, es relevante contemplar la obra figurativa llevada a cabo durante y posterior a su período abstracto. Por ello, su pintura es cardinal en tanto manifiesta, no solo una vuelta a la figuración, sino que se proyecta como una mezcla técnica entre estas propuesta plásticas. Por lo tanto, la obra pictórica de la artista puede ser considerada como de carácter neofigurativo. Esta es la intención al analizar su obra *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* (1976), no solo por ser reconocida en los premios de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, sino por ser un referente crítico de la pintura costarricense posterior al fin de la no-figuración costarricense tras la I Bienal Centroamericana de Pintura.

En el título de la obra pictórica *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)*, es necesario contemplar los elementos principales que actúan como paratexto de la obra. En este sentido, es posible asimilar la definición de *escalera* con la intención de relacionar este texto (título) con la imagen (pintura). Por lo tanto, se entiende por *escalera* la “serie de escalones que sirven para subir a los pisos de un edificio o a un plano más elevado, o para bajar de ellos” (Real Academia de la Lengua Española, 2001, p. 643). Con esto, es posible asumir que *Segunda Etapa* es parte de esa relación de ascenso dentro de la *Cuarta escalera*. Asimismo, es posible comprender el paratexto de la pintura como una metáfora visual, ya que sugiere esa posibilidad de un segundo ascenso por escalones dentro de una *Cuarta escalera*. La pintura representa un personaje pequeño en hombros de otro personaje adulto, lo cual puede reafirmar esa relación metafórica-visual, donde la posición de las figuras asume esa *escalera* (ascenso) sugerido por el título.

Por otra parte, al revisar el concepto de *arquetipo*, que es el nombre de la serie a la cual pertenece la pintura, es posible entenderlo como: “Modelo original y primario en un arte u otra cosa” (Real Academia de la Lengua Española, 2001, p. 141). Es, en cierto modo, un paradigma, un patrón o ejemplo del cual otros modelos, pensamientos o conceptos surgen. De esta manera, se puede interpretar el trabajo pictórico que retoma la figuración (tras el abandono de la no-figuración) como una nueva forma de representación (arquetípica).

Es necesario precisar que la obra representa un cambio de paradigma en el trabajo pictórico de la artista, pues constituye la labor de una nueva figuración, caracterizada por ser colorista, con lo cual la pintura logra ser muy expresiva:

Pero la artista, guiándose por sus necesidades e instintos creadores, pasó rápidamente a otro tipo de expresión caracterizada por la figuración. El color es cla-

ve, en todo su trabajo, pero no para considerarla una pintora colorista por excelencia, ya que si bien su paleta es rica y exuberante, la forma es fundamental. (Galería Valanti, 1998, p. 7)

La relación entre la figuración durante y posterior a la década de los años sesenta, así como el tratamiento técnico de la no-figuración, es clave para interpretar las obras neofigurativas. Sobre esto, la estudiosa María Margarita Malagón-Kurka (2008) reseña un poco el término “nueva figuración”:

El primer concepto fue desarrollado a finales de la década de 1950 por historiadores como Marta Traba, Aldo Pellegrini y Peter Selz, para caracterizar obras de la segunda postguerra en las que la figura humana reapareció, usualmente con un alto grado de distorsión ... (p. 17)

Como se puede apreciar, la concepción de la nueva figuración en Latinoamérica contempla la recuperación de la figura humana con cierta distorsión. En este sentido, la pintura en estudio no solo representa un retorno de la figuración y de la representación humana, sino que manifiesta esa distorsión con las desproporciones de las figuras.

Por otra parte, es importante valorar - además de que se retoma la figuración - que esta representa una disolución con el arte no-figurativo anterior; sin embargo, no abandona del todo las calidades abstractas dentro de la nueva representación figurativa. Como hace saber la estudiosa Alejandra Triana (2021), sobre la pintura figurativa realizada durante el periodo abstracto de la artista:

En la década de 1960, su obra abarcó las vertientes figurativa y no figurativa con igual vehemencia, y hay incluso composiciones que pueden calificarse a la vez de abstractas y representativas pues reúnen, sin límites claros, elementos de una y otra condición (párr. 16).

Es importante apreciar cómo la obra pictórica de la artista ha mantenido una mixtura entre figuración y no-figuración desde la década de los años sesenta (al trabajar figuración y abstracción al unísono), pues esto es una particularidad de la pintura neofigurativa:

La dicotomía abstracción-figuración que rechazan implica la discordancia con la conjetura según la cual, cada una de estas opciones visuales son opuestas e incompatibles, una polaridad injustificada. Esto significaba la libertad de crear:

las figuras reales, los objetos conocidos, se trabajan de igual forma que alguna idea abstracta, se rompía el límite entre figuración y no figuración sin alterar el sentido de la técnica (Tamburrino, 2008, p. 19).

Como se puede observar, la obra de Fernández constituye un retorno a la figuración en la plástica costarricense posterior a la no-figuración. Asimismo, esta sugiere una plástica que incorpora las técnicas pictóricas de la abstracción en la representación de la figura humana desproporcionada (distorsionada) y propone a la obra como de carácter neofigurativo.

Para el crítico de arte y director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina en Washington D.C., José Gómez Sicre, el trabajo de Fernández, específicamente sus escaleras, es considerado austero, debido a su limpieza de elementos:

Cuando después de practicar e insistir en lo abstracto regresa a la figura humana, por ejemplo, opta por el juego formal de Arquetipos, una serie de 1976 a 1978 que afirma a Lola Fernández como una trascendente personalidad, definida en el arte de Centroamérica. En estas Escaleras, hay un derroche de austeridad que para nada sufre con la inserción de notas vivaces de rojo puro. Son posibles retratos sin concesiones, limpios de elementos sobrantes, más bien, restringidos a cualquier halago visual con que pudieran disfrutar los profanos de la buena pintura (Gómez Sicre, 1974, p. 8).

De esta forma, el crítico deja claro que la pintura de la artista, tras un período no-figurativo, retoma la figura humana (tal como la neofiguración plantea), pero que esta es limpia de elementos; llega incluso a clasificar la pintura como *retratos sin concesiones*. Las particularidades expuestas son reiteradas por el estudioso del arte costarricense David Ulloa (2012) cuando habla del trabajo de la artista desde la década de los años sesenta, tiempo en que ya hacía manifestación de todos estos conocimientos dentro de la pintura:

En la misma década Lola Fernández también explora el arte figurativo. Para ese momento esta tendencia se encontraba en pugna con el estilo de la abstracción, sin embargo la pintora logra armonizar y dominar ambos estilos sin restarle a la calidad plástica. En esta sección se encuentran obras caracterizadas por la utilización de la figura humana con énfasis en lo oscuro y lo grotesco (párr. 9).

Como se ha visto, la pintura de esta artista no solo es manifestación de un retorno a la figuración de la figura humana, sino que la ha relacionado con la técnica no-figurativa

informalista. Ambas características son tipificaciones de la neofiguración, desde el hecho de contemplar el informalismo de la primera pintura de Lola y su posterior figuración: “Como se ha dicho, los historiadores coinciden en considerar al Informalismo como la “antesala” de la Nueva Figuración” (Tamburrino, 2008, p. 20). Así también, la representación lograda en su pintura, esa *figura humana con énfasis en lo oscuro y lo grotesco*, puede referirse como trabajo de la nueva figuración: “Lo que buscó la Nueva Figuración fue una “otra belleza”, donde cabía lo deforme, lo grotesco, lo incómodo, lo desfigurado y lo “feo” (Tamburrino, 2008, p. 69). Estas características expresadas, deforme, grotesco y desfigurado, se logran ver presentes cuando se observa que en la pintura ambos personajes tienen la manos desproporcionadamente grandes, así como la cara sombría del personaje adulto, lo que permite asimilar la obra como de tendencia neofigurativa.

Por otra parte, al observar los personajes representados en la pintura, esos seres humanos en *escalera* – uno en hombros de otro – con sus grandes manos desproporcionadas, sus caras sombrías y lúgubres, que reflejan cierto grado de angustia, y la extraña forma en que la artista fusiona sus cuerpos con el fondo de la obra, permiten establecer otra relación neofigurativa:

La figura representada en una obra neofigurativa-expresionista genera su propio espacio vital gracias a su carácter dinámico. Su espacialidad no es tanto de *posición*, como ocurre generalmente en los objetos exteriores, sino de *situación*, de un desarrollo de sus acciones. En estas obras se instauró una dialéctica entre el espacio corporal y el espacio exterior, donde el primero es el fondo sobre el que puede aparecer el objeto como fin de nuestra acción. (Marchán, 2012, p. 27)

De esta manera, esa mezcla entre figuras y fondo, así como la actitud de estas y su distorsión en la pintura, guardan cierto parentesco con la representación neofigurativa descrita por Marchán pues, más que significar la relevancia de las figuras y su espacio, importa esa representación de su angustia.

En un *plano de la expresión* de la pintura, es posible observar cómo las particularidades de representación de la obra, en asociación con las características de la plástica de la artista, permiten determinar cierta analogía con los planteamientos de una neofiguración latinoamericana. Tanto el hecho de retomar la figura como la nueva representación del ser humano oscuro o grotesco, o simplemente sombrío y desproporcionado (distorsionado), mediante una representación pictórica que reutiliza la plástica no-figurativa, son elementos

claves para determinar un parentesco con el estilo neofigurativo. Por otra parte, al retomar el paratexto en relación con la pintura, pero desde una perspectiva simbólica, es posible determinar cierta significación específica. En este sentido, es preciso interpretar la simbología de la *escalera* como un progreso del conocimiento-transfiguración:

Escalera. I. La escalera es el símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino; si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p. 460).

Al observar esta definición simbólica de la escalera, es posible interpretar esa metáfora visual del niño sobre el adulto como un ascenso hacia el conocimiento. Es esa ayuda entre un personaje y otro para alcanzar determinado objetivo. Por lo tanto, cada uno de estos representa un peldaño de la escalera. Los personajes son esa *Segunda Etapa: Cuarta escalera* a la que se refiere el título como paratexto de la pintura. De igual manera, es posible entender esa ascensión de la escalera como una vía, no solo hacia el conocimiento sino que, dentro de la representación pictórica, la escalera también puede simbolizar el cambio de estado; es el traslado de un ser a otro:

Escalera. En el simbolismo cristiano es uno de los instrumentos de la Pasión - por lo que aparece, a menudo, en las escenas del Descendimiento - y también se refiere al sueño de Jacob. Plásticamente, simboliza la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro (Pérez-Rioja, 2003, p. 195).

Entonces, la escalera es una ruptura que implica una permutación entre seres. En el caso de la pintura de Fernández, es posible estimar el cambio entre personajes, del adulto al niño que sostiene en hombros. En consecuencia, se puede establecer que, desde lo simbólico, los personajes representados en la pintura son esa permutación de la escalera que menciona Pérez-Rioja (2003). Cuando se observa la obra, es viable connotar la escalera en ese juego de sostener a un personaje en hombros de otro: un adulto que sostiene a un niño pequeño. Por lo tanto, si se estudia su simbología, se tiene que el niño representa:

Pureza, potencialidad, inocencia, espontaneidad, símbolo del estado natural, paradisiaco, libre de ansiedad. En la iconografía, el niño también representa el conocimiento místico, la apertura a la fe, como en la imagen del alquimista de un niño con corona, el cual representa la Piedra Filosofal (Tresidder, 2003, p. 169).

Con esto, es posible comprender la escalera como esa ruptura-transición entre un personaje y otro dentro de la obra, pues se asume ese tránsito como una ascensión hacia la *pureza, inocencia*, hacia un *conocimiento místico*. Dentro de este estudio sígnico, la *transfiguración* de un personaje a otro se puede asumir como un símil visual, donde se comparan los personajes estableciendo sus diferencias, las cuales determinan la significación de la obra. Por otra parte, es posible interpretar esa *Segunda etapa dentro de la cuarta escalera* como un símbolo de dualidades al analizar la simbología del dos:

El dos es un número extraño, cuyo signo parece ruborizarse por irse alejando del uno y convertirse en tú. Cuando reflexiona, se consuela pensando que el tú también es un yo. El dos no es un número, sino el uno opuesto a otro uno en desafiante combate que acabará por convertirse en «nosotros». Es dualidad en la que dos antagonistas van rivalizando en el espacio y en el tiempo. Bien y mal, día y noche, luz y oscuridad, cuerpo y alma, complementándose o distanciándose, uniéndose o separándose - quien sabe -, pues todo responde a un misterio (Deneb, 2001, p. 217).

En este sentido, la relación simbólica del dos como dualidad y como otredad o alteridad, en un sentido antagónico, posibilita la interpretación de dicotomías como día y noche o como joven y viejo. De esta manera, es posible interpretar la obra de Fernández como la dualidad de los personajes y la dicotomía de sus personajes:

En cuanto al trabajo pictórico de Lola Fernández, este reingresa en la figuración con su propuesta *Segunda etapa: cuarta escalera* (1976) perteneciente a la serie de trabajos denominados *Arquetipos*. Esta se puede estudiar como un juego de dualidades semejante al del símil visual, el cual compara las representaciones de las dos figuras que aparecen en la obra como: bien y mal; conocimiento e ignorancia; inocencia y malicia. Asimismo, el estudio de las diferencias de los personajes como dualidad implica una dicotomía en los significados (Montero, 2020, p. 23).

Una propuesta semejante es manejada por el ex-rector de la Universidad de Costa Rica, Claudio Gutiérrez (1977), para quien las obras de *Arquetipos* representan el desdoblamiento del ser, una dicotomía de la personalidad:

La dualidad y dicotomía, símbolo de un mundo esquizofrénico, queda expresada de muchas otras maneras. En la serie *arquetipos* (sic.), como el desdoblamiento de la persona, siempre en lucha consigo misma, como Ego y Superego, Yo y No-Yo. En las figuras - humanas, seres vivos, como palidez mortuoria (p. 1).

Por consiguiente, se puede interpretar a los personajes de la pintura como un mismo ser, el cual se desdobra en un niño lastimado sobre un adulto de cara sombría y una analogía de Ego, Superego y un Yo. Esto plantea un estudio psicológico más profundo; sin embargo, lo significativo del aporte de Gutiérrez es que propone a esos seres humanos de *palidez mortuoria* como representación simbólica de *un mundo esquizofrénico*, de la persona *en lucha consigo misma*. Son precisamente estas características las que cargan de simbolismo a la obra, en algún grado como signo de violencia.

Este planteamiento de violencia sobre la obra pictórica de la artista, posterior al periodo no-figurativo, se describe a continuación:

Lola, si bien paso [sic] por un período abstracto, no geométrico, sino más bien orgánico y lírico, casi un resultado de su interés por la cultura japonesa, siempre ha sido una pintora profundamente figurativa. Dentro de la figuración, su interés ha pasado por muchos aspectos, desde una postura onírica, pasando por el realismo hasta llegar a un cierto expresionismo violento (Galería Valanti, 1998, p. 8).

Si bien la obra de Fernández se propone más como una representación de lo incómodo y desfigurado, en cierta manera es también una representación de lo grotesco y violento en la medida que, como afirma Gutiérrez, el trabajo figurativo expresa esa lucha dicotómica, esa tristeza del ser, esa esquizofrenia. Asimismo, se puede afirmar que la pintura en estudio funciona como una sinécdoque pictórica, ya que los seres personificados representan la sociedad contextualizante de la obra.

Desde cierta perspectiva, también se puede considerar que la serie a la que pertenece la obra recurre a la representación para sugerir esa realidad violenta - incómoda - de la sociedad. Asimismo, esa sinécdoque presente en la pintura sugiere esa desproporción - *desfiguración incómoda*, que contempla lo grotesco del ser - esquizofrénico - como esa verdad penosa de la sociedad. Por lo tanto, es posible asimilar esto como crítica social. En cierta medida, la obra es un referente de la sociedad costarricense de la época, pues contextualiza el momento socio-histórico en que es realizada:

Sus espectadores, sus arquetipos, sus muchedumbres forman un universo colectivo que tiene mucho que ver con las razones que la llevan a definir un tema. Todas sus diversas series temáticas son equivalentes pictóricos de convenciones sociales. En consecuencia su pintura muestra una sensibilidad en consonancia con

su tiempo, con la esencia estética de un presente en el que la artista Lola Fernández se sumerge sin dar tregua a posibles concesiones de orden extra pictórico (Galería Valanti, 1998, p. 6).

Esta perspectiva donde la obra no solo representa la realidad contextual, sino que a través del elemento figurativo del ser humano se presenta una denuncia social, es una de las premisas de *La Nueva figuración o Neofiguración*. Para la estudiosa Catherine Merizalde (2013), “es el contexto lo que permite que este movimiento, con su particular forma de concebir el cuerpo humano cobre un sentido de denuncia social” (p. 7). Por lo tanto, la obra pictórica de Fernández se puede interpretar, de cierta forma, como denuncia social al incorporar la desfiguración del ser humano y que, supeditada a su realidad contextual, implica su adscripción al estilo neofigurativo.

Por otra parte, en el *plano del contenido* de la obra es factible entender la representación, a través de sus símbolos, como una interpretación metafórica-visual del contexto social costarricense. De esta manera, un signo como la *escalera* propone esa permutación del individuo, o sea, esa ruptura y cambio entre un modo de ser y otro. En el caso de la obra en estudio, la transición de un ser desproporcionado - *desfigurado* (ser esquizofrénico) - a un personaje inocente y puro (niño) sugiere ese ascenso de la escalera - *Segunda Etapa* - como una dicotomía de los personajes (bien-mal, conocimiento-ignorancia). Asimismo, esta dualidad se presenta como una lucha dentro de un mismo ser; es el desdoblamiento de la personalidad, la lucha entre *yo* y *no-yo* (alter-ego). Este enfrentamiento entre el bien y el mal se interpreta como un referente contextual, según representa convenciones sociales a través de la reincorporación de la figura humana en la pintura costarricense. En este sentido, y considerando que la serie de la que forma parte la obra, se acude a la representación para proponer esa realidad violenta (incómoda) y dicotómica de la sociedad.

El reingreso de la figuración en la pintura costarricense (después de la abstracción) y la relación de la crítica social con el contexto costarricense no son los únicos vínculos entre la pintura de Fernández y la neofiguración, sino que el hecho de reincorporar la figura humana y la importancia que le brinda al cuerpo proponen la correspondencia entre la obra y dicha forma estética:

Así pues, la figura humana en el espacio neofigurativo se relaciona con el mundo exterior como algo hacia lo que se proyecta con timidez, poniendo en primer

término la espacialidad del propio cuerpo y de sus miembros, ligada directamente a la motricidad. Ésta traduce a un lenguaje visual las implicaciones cinestésicas y las articulaciones del movimiento (Marchán, 2012, p. 27)

Si bien la pintura no trabaja precisamente con formas completamente cinestésicas del movimiento, sí brinda gran importancia a la simbología del cuerpo al exagerar rasgos a través de la desproporción y mediante la gestualidad o expresividad de los rostros de los personajes, observados como sombríos y lúgubres. En este sentido, cabe reconocer cierta relación entre la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* y la pintura neofigurativa.

Dentro de las conclusiones generadas en un estudio de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993), en los cuales participó y fue premiada la obra en estudio, se deduce que: “La abstracción de corte informalista, expresionismo abstracto o abstracto geométrico cedió el campo a una figuración de fuerte acento expresionista” (Gómez Sicre, 1974, p. 43). Este hecho confirma no solo la postura de la obra como neofigurativa, en tanto este estilo restablece la figuración posterior y como respuesta a una pintura no-figurativa anterior, sino que se afirma su importancia dentro de la realidad de la Costa Rica de la década de los setenta. La pintura refiere ese cambio, en la plástica nacional, significativo para el contexto cultural al que pertenece.

Al contemplar el contexto de la obra, es posible conseguir una interpretación simbólica de esta. Para el contexto social de las décadas de los años sesenta y setenta, Costa Rica se ve en un proceso de expansión urbana que genera consecuencias a nivel cultural:

La despersionalización del quehacer cotidiano en las áreas urbanas se expresó en varios niveles. La experiencia de caminar de la casa al lugar de trabajo y viceversa, tan frecuente antes de 1950 y que permitía a las personas identificarse con un cierto paisaje social y cultural, empezó a dispararse con el crecimiento de las ciudades (Molina, 2007, p. 6).

De esta manera, es posible interpretar cómo las consecuencias en el cambio urbanístico del país se ven reflejados en la realidad social y cultural de la población, donde se perciben cambios de comportamiento de despersionalización:

A la vez, se observa un cambio en el ser de la vida cotidiana del costarricense, pues se pasa de una forma de “identificarse con un cierto paisaje social y cultural”

conocido, a una “despersonalización” provocada por la expansión urbana. Una permutación similar es propuesta en la obra, cuando se reconoce la transfiguración de los personajes representados: es la *escalera* es ruptura y cambio entre un modo de ser y otro, una transición inocencia-malicia (Montero, 2020, p. 23).

Sobre ese proceso de cambio en la identidad del costarricense, fuera de la expansión urbana, el historiador Iván Molina Jiménez propone que el origen de esto tiene que ver con la introducción en el país del capitalismo real, de una ideología neoliberal. Así, afirma que el proceso de urbanismo que se da en Costa Rica entre las décadas de los años sesenta y ochenta deriva en “un estilo de vida que, en asociación con el exitoso ascenso de la ideología neoliberal, fomenta el aislamiento, el desconocimiento de los vecinos, el individualismo y el desinterés por lo que exceda el umbral de la propia familia” (Molina, 2007, p. 7). De esta manera, la identidad del costarricense se ve afectada al transfigurarse en un desinterés por el vecino, un aislamiento e individualismo social.

Como se puede observar, el cambio ideológico del ser costarricense se ve afectado por la expansión urbana y la ideología neoliberal. Las nuevas transformaciones del paisaje nacional se muestran en la misma sociedad cuando se cambia la vida cotidiana por un individualismo y una despersonalización. En este sentido, es evidente que la mutación del panorama nacional se manifiesta en la sociedad como una metamorfosis; es *el paso de un modo de ser a otro* en el costarricense. Este proceso es similar a la transfiguración-ruptura de la *escalera*, al igual que en la pintura de Fernández.

Estos cambios socioculturales generados por el proceso neoliberal - como se mencionó anteriormente - son incentivados no solo por la expansión urbana, sino como resultado de procesos de industrialización y la nueva vida de consumo promovida por la introducción de la televisora en la década de los años setenta:

Por otra parte, hay cambios culturales que la sociedad costarricense experimenta por su mayor contacto con la industria transnacional y la llamada sociedad de consumo de masas ... Esto va a modificar las pautas de vida y el comportamiento de la población la cual gradualmente va siendo más y más consumista (Vargas, 2007, p. 7).

Con esto se comprende cómo los cambios sociales, culturales y políticos están fuertemente ligados unos a otros. Asimismo, es posible interpretarlos como los sugeridos por la obra, o sea, como esa transfiguración de los seres al significar la pintura un referente contextual de la época.

Por otra parte, el trabajo pictórico de Fernández, así como su obra *Segunda Etapa: Cuarta escalera*, no solo hace referencia al entorno de la Costa Rica de la década de los años setenta, pues también representa la realidad centroamericana e, incluso, el contexto latinoamericano. Como propone la estudiosa Bélgica Rodríguez cuando habla de la pintura de Fernández:

... así *Arquetipos*, *Prestamistas*, sus retratos libres, *Muchedumbres* y otras más, expresan maravillosamente la tarea prolífica de una artista que hoy por hoy representa lo más selecto del arte latinoamericano. El suyo conforma un cuerpo plástico de excelente factura, de destreza técnica y de un perfecto dominio de sus recursos que se lee en el mundo visible de las imágenes (Galería Valanti, 1998, p. 7).

En este sentido, es relevante valorar cómo el estudio del plano de la expresión y del contenido de la pintura proporcionan ciertos simbolismos. Entre ellos destacan la *escalera* como permutación del individuo y una dicotomía de los personajes (*ser esquizofrénico-niño, bien-mal*), esa dualidad-desdoblamiento de la personalidad como lucha entre *Yo* y *No-Yo* (alter-ego). Todo esto permite significar la obra en relación con su contexto inmediato - Costa Rica - (*despersonalización* social a causa de la expansión urbana, neoliberalismo y el consumo de masas) y, en un plano general, con la realidad latinoamericana. Esta contextualización temporal y espacial de la pintura es fundamental para el estudio, pues posibilita asociar la obra con una postura de la neofiguración:

Como veremos, en la evolución general de tendencias representativas desde 1960 el *signo icónico* ha sido un *pretexto* para la formación de signos simbólicos o significados más complejos asociados: mujer - ícono - y mujer Marilyn Monroe de Warhol - signo simbólico o unidad temática-. La tematización de una gama variada de signos simbólicos ha dado lugar a un amplio desarrollo de la *semiótica connotativa* o parte que relaciona las unidades temáticas artísticas con la historia de las diversas sociedades de nuestro tiempo. La reintroducción icónica ha impulsado nuevos sistemas históricos de connotaciones o iconografías. Éstas, como sabemos por la historia del arte y la semiótica, son las convenciones temáticas propias de un contexto social y están determinadas históricamente (Marchán, 2012, p. 20).

Se puede considerar, no solo que el reingreso de la figuración como *signo icónico*, sino también que la misma apreciación de la obra como *signo simbólico* en la pintura de Lola Fernández posibilita la relación obra-contexto. Esto permite determinar una analogía

con la propuesta neofigurativa, enmarcada con los trabajos pictóricos posteriores a la década de los años sesenta y, sobre todo, posteriores a 1971 con la finalización del período abstracto en el país. Todo esto consiente la estimación de la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* como pionera en el estilo neofigurativo costarricense.

Conclusiones

En la obra pictórica *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)*, posterior al periodo no-figurativo en el país tras la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), es posible observar un retorno a la representación figurativa (sucesiva a la labor no-figurativa de la artista), determinado por ciertas características que permiten establecer las peculiaridades plásticas en la representación escogida, tanto en técnica como en su semántica. Con esto, se puede establecer una contextualización de la pintura, definida por el período de los Salones de Artes Plásticas (1972). Asimismo, este estudio consigue comprobar las características con las cuales se da inicio a un nuevo período figurativo en el arte costarricense por parte de Fernández.

Inicialmente, se estima que la obra representa una vuelta a la pintura figurativa. Asimismo, se observa cómo retoma la figura humana mezclada con el fondo. Este hecho de retornar a la figuración (posterior a períodos abstractos), así como representar la figura humana (en este período), se estima como característico del arte neofigurativo, ya que esta requiere la preexistencia de la no-figuración para asumirse dentro de un regreso al trabajo figurativo.

Dentro del *plano de la expresión*, se establece que la técnica propia que desarrolla la obra, así como los semas que le dan sentido, son evidencias de un retorno a la figuración y de una reutilización técnica de la abstracción dentro de la nueva figuración, las cuales son características propias de las obras neofigurativas. La mixtura de abstracción y figuración se hace presente en la obra de Fernández y posibilita la interpretación de un parentesco entre la representación pictórica con el estilo neofigurativo.

Por otra parte, desde un *plano del contenido*, se hace factible observar particularidades sígnicas dentro de la obra. Estas permiten puntualizar una relación contextual, encadenada con el período sociocultural al cual pertenece. De esta manera, se comprueba, por la temática desarrollada, una vinculación con las especificidades temáticas de la neofiguración y una relación histórica en la plástica costarricense.

Cuando se traducen signos como la *escalera* en la labor pictórica de Fernández, se dilucida esa permutación del individuo como ruptura y cambio de una manera de ser a otra. Esto se recalca en el estudio de los personajes representados pues, al darse una transición de un ser desproporcionado (*desfigurado-ser esquizofrénico*) a otro ser inocente y puro (*niño*), se puede estimar como una dicotomía (*bien-mal, conocimiento-ignorancia*) y una dualidad entre los personajes (lucha de un mismo ser: *Yo* y *No-Yo*, un desdoblamiento de la personalidad). Este enfrentamiento dicotómico se razona como un referente contextual, ya que representa convenciones sociales a través de la relación de la crítica social con el contexto costarricense. Por otra parte, lo anterior y la importancia que le brinda al cuerpo proponen una correspondencia entre la obra con la estética y temática de la neofiguración.

Además, cuando se considera el contexto de la obra, se genera una relación evidente entre este y la pintura. En este sentido, la aparición de la globalización (la sociedad es influenciada por otras culturas) y el neoliberalismo en el contexto latinoamericano se presentan como un cambio de paradigma social. Asimismo, el contexto costarricense de la década de los años setenta se muestra como una época de cambio, tanto de manera local como global. Todo esto se hace patente en un creciente desarrollo industrial, en la expulsión del campesino empobrecido y, como consecuencia, en el crecimiento de las ciudades. Dentro de la realidad costarricense, estos cambios se interpretan como *crisis de valores*; sin embargo, esto no es comprendido como una problemática - según algunos estudiosos -, sino como una permutación en la idiosincrasia del ser costarricense. Esto es posible observarlo al estudiar la analogía entre obra, semántica y realidad social.

Esta transformación en la ideología del costarricense, así como del paisaje urbano-nacional, se manifiestan dentro de la misma sociedad cuando se observa una permutación en la vida cotidiana que conlleva a un individualismo y una despersonalización del ser costarricense; es el paso de un modo de ser a otro. Dicha situación es análoga a la transfiguración-ruptura de la *escalera* presente en la pintura en estudio a través de ciertos simbolismos como la dicotomía de los personajes y la dualidad-desdoblamiento de la personalidad, como antes se mencionó. Esta permutación del individuo en la obra permite relacionarla con la realidad costarricense, su transformación y despersonalización social.

El análisis de los niveles sintáctico, semántico y pragmático de la pintura hace patente el estilo neofigurativo en el país al interpretar la representación, la técnica, la simbología y

el contexto dentro de la historia del arte posterior a la década de los años sesenta. También, este permite identificar similitudes con dicho estilo en la región latinoamericana. Lo anterior logra una caracterización del estilo neofigurativo costarricense.

En conclusión, se determina una aproximación a la propuesta neofigurativa al observar que la reintroducción de la figuración, la reutilización técnica de la no-figuración y la semántica de la obra permiten asimilar una correspondencia contextual que - aunado a este trabajo pictórico posterior a la década de los años sesenta y, sobre todo, ulterior a la finalización del periodo no-figurativo en el país (1971) - son signos evidentes de la neofiguración. Con lo anterior, se puede determinar a la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera (serie Arquetipos)* como precursora del estilo neofigurativo costarricense.

Referencias

- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos* (2ª ed.). Barcelona, España: Herder.
- Deneb, L. (2001). *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Galería Valanti. (1998). *Lola Fernández 1948-1998: 50 años de pintura*. San José, Costa Rica: Galería Valanti.
- Guardia, M. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *Escena: Revista de las artes*, 31(63), 45-52.
- Gutiérrez, C. (1977). Algunos aspectos de la evolución del arte de Lola Fernández. Recuperado de <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/8867/1/FCL017.pdf>
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, España: Editores Arco.
- Malagón-Kurka, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, 31, 16-33.
- Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto* (11ª ed.) Madrid, España: Ediciones Akal.
- Merizalde, C. (2013). *Reflexiones éticas y estéticas a partir de “Agonía permanente”*. (Tesis de licenciatura en Artes, Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador). Recuperado de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1073/1/T-UCE-0002-12.pdf>
- Molina, I. (2005). *Costa Rica del siglo XX al XXI. Historia de una sociedad*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Molina, I. (2007). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

- Montero, D. (2020). Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978). Manuel de la Cruz González, “Felo” García y Lola Fernández. *Escena: Revista de las artes*, 79(2), 8-31.
- Gómez Sicre, J. (1974). *Lola Fernández retrospectiva: 30 años de pintura*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- Pérez-Rioja, J. (2003). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada* (7ª ed.). Madrid, España: Tecnos.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española* (22 ed.). Madrid, España: Editorial Espasa.
- Rojas, J. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- Rojas, J. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Talens, J., Romera, J., Tordera, A., & Hernández, V. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, España: Cátedra.
- Tamburrino, E. (2008). *Análisis crítico descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé*. (Tesis de licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101452/ar-tamburrino_e.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Torres, A. (1974). El arte a 100 años del impresionismo. *Revista de la Universidad de México*, 10, 34-39.
- Tresidder, J. (2003). *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales*. Ciudad de México, México: Grupo Editorial Tomo.
- Triana, M. (2012, 21 de octubre). Lola Fernández, alquimista. *La Nación*. Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/lola-fernandez-alquimista/7IAXL537ORAAZGA5OUN-H7KKLLA/story/>