

**HACIA UNA VISIBILIDAD DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA**

**JUAN FRANCISCO CABRERA RENGIFO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2012**

**HACIA UNA VISIBILIDAD DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA**

**JUAN FRANCISCO CABRERA RENGIFO**

**Trabajo de Grado  
Presentado como requisito para optar al título de:  
Maestro en Artes Visuales**

**Asesor  
Maestro: EDGAR NOLBERTO CORAL**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2012**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva de sus autores”.

Artículo 1, Acuerdo N<sup>o</sup>324 de Octubre 11 de 1966 emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

Presidente del Jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, 6 de Noviembre del 2012.

## **AGRADECIMIENTOS**

El autor expresa su voz de agradecimiento a:

La Universidad de Nariño y al Programa de Maestría en Artes Visuales por haberme dado la oportunidad de cumplir mis aspiraciones profesionales.

Al personal docente de la Facultad de Artes, por sus útiles enseñanzas.

Al Maestro Edgar Nolberto Coral, Asesor del Trabajo de Grado, por sus valiosas orientaciones, su comprensión y disponibilidad para hacer posible la concretización de los estudios realizados.

Al cineasta pastuso Carlos Felipe Insuasty Delgado, por su cortometraje “El Basilisco Andino”, que reorientó la idea inicial permitiendo darle un rumbo definitivo a la propuesta escultórica.

A Francisco de Atriz, por su decisiva colaboración en el transcurso de la investigación, que al suministrarme el cuento “El Basilisco Andino” permitió consolidar la idea de la propuesta escultórica “Tetramorphos”, haciendo posible la feliz culminación de este Trabajo de Grado.

A todas aquellas personas, docentes y amistades, que directa o indirectamente aportaron a la cristalización de este trabajo y de mis propósitos personales y profesionales.

## DEDICATORIA

A Dios, el Autor del Universo y luz de mi existencia,  
que ha insuflado su chispa divina en mi ser.

A mis padres, Luis Francisco Cabrera y Natividad Rengifo,  
que me permitieron venir a este mundo,  
por su abnegado sacrificio  
y por inculcarme los valores indispensables  
para amar la vida y mis esfuerzos personales.

A mis hermanos: Julián y Natalia,  
por su presencia y cercanía en mi existencia,  
por hacer que la vida por más difícil que parezca,  
tenga nuevos motivos por los cuales haya que seguir adelante.

A mis amigas y amigos (ellos saben quiénes son...),  
quienes han enriquecido mi vida y cuya presencia me ha motivado a una  
superación permanente, y de constante lucha por ser mejor...

A todos aquellos que tengan deseos de mejorar la vida y el mundo con base  
en la materialización de la creativa ensoñación artística.

JUAN FRANCISCO

## RESUMEN

“Hacia una visibilidad del espíritu en la materia” es una investigación que partiendo del concepto de que la materia contiene vida en sí misma, según lo planteaban los pensadores presocráticos inscritos en la corriente llamada del Hilozoísmo, que los llevó a proponer cuatro sustancias materiales como principios fundamentales del Universo o Cosmos: Aire, Tierra, Agua y Fuego; se llega al planteamiento de que la vida o el espíritu se lo da a la materia el mismo escultor, él es quien cual otro creador toma la materia, le da forma y le sopla la vida, le imprime su espíritu. Este planteamiento se materializó en la propuesta escultórica: “Tetramorphos o Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”, que teniendo como idea fundamental el cuento y el cortometraje “El Basilisco Andino”, de los autores pastusos Francisco de Atriz y Carlos Felipe Insuasty Delgado respectivamente, se concretó la configuración de cinco formas discoidales, cuatro de ellas ubicadas en los cuatro puntos cardinales: Tierra al Norte, Aire al Sur, Agua al Oriente y Fuego al Occidente, que simbolizan referentes del microcosmos del valle de Atriz: Tierra al Norte, el cerro Morasurco (volcán apagado); Aire al Sur, el viento del Sur, intimidad, espíritu regional; Agua al Oriente la Cocha o Lago Guamuez; y Fuego al Occidente, el volcán Galeras, la montaña de fuego o Urkunina, cerro tutelar de Pasto, y que según el cuento “El Basilisco Andino”, es el dios inca Viracocha que tras repoblar la tierra después del Diluvio, llegó desde el sur y se instaló en el valle de Atriz, donde acabó su misión, se durmió en la muerte y se transformó en monte, que despertará por sexta y última vez en forma de erupción volcánica catastrófica, significando el apocalipsis para la ciudad del Cóndor o de Pasto.

El Basilisco Andino es el mensajero de Viracocha que en el microcosmos de “Tetramorphos” se ubica en el centro, en el disco cósmico, en el que convergen los cuatro elementos periféricos: el Basilisco Andino es un híbrido formado por cóndor y serpiente, cóndor es aire, serpiente es tierra (y también agua), habita en la Laguna Negra (agua) y anuncia la destrucción de Pasto que por efecto de la erupción volcánica es devorada por fuego y lodo.

## ABSTRACT

“Towards a visibility of the spirit in the matter” is a research that starts with the understanding that the matter has life by itself, according with the pre-Socratic thinkers of the Hylozoism tendency, that took them to propose four material substances as the fundamental principles of the Universe or Cosmos: Air, Earth, Water and Fire; In this way it is possible to propose that the sculptor is who gives the life or the spirit, he is the person who takes the matter and shape it, blowing the life, printing his spirit. This approach got materialized with the sculptural proposal: “Tetramorphos or Four Shapes of the Spirit in the Matter”, based on the tale and short film “El Basilisco Andino”, written by Francisco de Atriz and Carlos Felipe Insuasty Delgado. Thereby was possible to set up five discodal ways, four of them located on the four cardinal point: Earth at the North, Air at the South, Water at the East and Fire at the West; this symbolize the concerning of the micro-cosmos of Valle de Atriz: Earth at the North, the hill Morasurco (inactive volcano); Air at the South, the wind of the South, privacy, regional spirit; Water at the East, La Cocha or El Lago Guamuez; and Fire at the West, Galeras Volcano, the Mountain of the Fire or Urkunina, and according to the tale “El Basilisco Andino”, is the Inca god Viracocha, who after populating the town after the Flood, arrived from the South and set up in Valle de Atriz, where he finished his mission. He slept in the death and became a hill and is going to wake up the sixth and last time as a volcano terrible eruption, that means the apocalypse to the city of the Condor or Pasto.

“El Basilisco Andino” is the Viracocha’s messenger that in the micro-cosmos of “Tetramorphos” is located in the middle, in the cosmic disc, where converge the four elements: “El Basilisco Andino” is an hybrid formed by the Condor and the Snake, Condor is air, Snake is Earth (and also water), it inhabits in La Laguna Negra (water) and announce the destruction of Pasto because of the volcano eruption that is devoured by the fire and mud.

## CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. EL DEVENIR DE LA EXPRESIÓN ESCULTÓRICA	12
1.1 EN TORNO AL CONCEPTO DE CULTURA	12
1.2 EL LENGUAJE UNA MANIFESTACIÓN DE LA SIMBÓLICA HUMANA	16
1.3 LA ESCULTURA EN EL TIEMPO	23
1.4 LA ESCULTURA EN NARIÑO	31
2. LA INTERACCIÓN MATERIAL EN LA ESCULTURA	36
2.1 LAS CUATRO CARAS DE LA MATERIA	37
2.2 INTERVENCIÓN ESPIRITUAL DEL HOMBRE EN LA MATERIA	48
3. PROCESO TÉCNICO-CONSTRUCTIVO	55
3.1 TÉCNICA Y MATERIALES	55
3.2 PROCESO CONSTRUCTIVO	55
4. VISIBILIDAD DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA	63
4.1 GÉNESIS DE LA OBRA	63
4.2 CUATRO CARAS DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA."TETRAMORPHOS"	65
4.2.1 Tierra	66
4.2.2 Aire	70
4.2.3 Agua	80
4.2.4 Fuego	87
4.3 INTERPRETACIÓN SIMBOLÓGICA DE LA PRESENCIA DE LA VIDA EN LA MATERIA	97
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	109

## LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Deformación de forma inicial por efecto del calor	57
Figura 2. Deformación por la escultura por el calor	58
Figura 3. Forma inicial de la escultura "Tetramorphos"	59
Figura 4. Detalle de las nuevas formas de la escultura	60
Figura 5. Ampolladura del material por aplicación de quema por soplete	61
Figura 6. Maqueta de "Tetramorphos"	62
Figura 7. Disco del elemento Tierra	69
Figura 8. Disco del elemento Aire	79
Figura 9. Disco del elemento Agua	87
Figura 10. Disco del elemento Fuego	96
Figura 11. Otra vista del disco del elemento Tierra	98
Figura 12. Otra vista del disco del elemento Aire	99
Figura 13. Otra vista del disco del elemento Agua	101
Figura 14. Otra vista del disco del elemento Fuego	102
Figura 15. Disco del Basilisco Andino	105
Figura 16. Vista de "Tetramorphos o Cuatro Formas del Espíritu en la Materia"	107



## INTRODUCCIÓN

El ser humano en tanto es productor y realizador de cosas anexas a la naturaleza, que inclusive la modifica, es el ser cultural por excelencia, y dentro de sus realizaciones está el lenguaje o forma de expresión de la realidad, de la vida, de las vivencias externas e internas, pero que lo hace acudiendo a una recreación o representación de la realidad, lo que hace que sea el humano un ser creador de símbolos, o dicho de otra manera, el lenguaje y la expresión hacen del ser humano el único ser simbólico de la naturaleza.

Ahora bien, de las múltiples formas de expresión humana y simbólica, el arte o las artes son quizá el lenguaje que le permite alcanzar al ser humano su mayor expresividad significativa, de representación y re-creación de la realidad, lo que dice que el hombre es un trabajador poético, que acudiendo a la imaginación puede ver el fondo de las cosas o verlas de otra manera, porque todo artista en cuanto es poeta, transforma en el lenguaje artístico las cosas con una especie de magia alquímica, dice unas cosas por otras para enfatizar alguna cualidad o propiedad de ellas, o desentraña el corazón de las mismas mostrándolas como cuerpos cargados de significado, como textos con sentido.

La escultura es una de las expresiones artísticas que también participa del ejercicio de ensoñación del ser humano, en que el escultor trabajando con materiales tangibles puede dar forma real a seres y realidades intangibles, haciendo converger lo visible y lo invisible en la obra de arte, lo real y lo irreal en la forma de la escultura; es que el escultor puede materializar los sueños, darles realidad con volumen y todo, como quizá no pueden hacerlo otras expresiones artísticas.

Precisamente la concretización de expectativas inconscientes, de sueños y ensueños, es este Trabajo de Grado titulado: "HACIA UNA VISIBILIDAD DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA", del que este cuerpo de lectoescritura es el informe, y en el que consta también la relación referente a la materialización de este Trabajo en la obra escultórica denominada: "Tetramorphos", la cual encierra en su mismo nombre la esencia de este Trabajo.

En efecto, la palabra Tetramorphos se compone de dos partes de procedencia griega: "Tetra = Cuatro" y "Morphos = Forma", o sea, Cuatro Formas, con lo cual he querido sintetizar el sentido de la escultura o texto concreto de la propuesta escultórica: "Cuatro Caras del Espíritu en la Materia", pero que teniendo en cuenta que "morphos" es "formas", entonces el sentido de "Tetramorphos" es "Cuatro Formas del Espíritu en la Materia". Así, el nombre correcto y completo de esta propuesta escultórica es: "Tetramorphos o Cuatro Formas del Espíritu en la Materia".

¿Y por qué Cuatro Caras o Formas del Espíritu en la Materia?, porque se partió de la concepción presocrática de la corriente denominada Hilozoísmo, que planteaba que la materia tiene vida en sí misma, y algunos pensadores otorgaban la primacía fundamental de la organización del Universo o Cosmos a determinadas sustancias, hasta llegar a configurarse la existencia de cuatro elementos o sustancias primordiales: Agua, Aire, Tierra y Fuego. De modo que se retomó esta idea como fundamento conceptual para poder expresar en la propuesta escultórica cómo se da esa vitalidad en la materia.

Pero luego se llegó a la convicción de que en el trabajo escultórico la materia en sí misma no tiene vida propia, sino que ésta le es dada por el escultor, cada artista le imprime su idea, su espíritu, así un mismo material puede adquirir distintas formas según la propuesta de cada artista o trabajador, una roca puede convertirse en una estatua o en una escalera, un tronco de árbol puede ser tallado para columna o para hacer una figura humana. Por lo tanto, quien le imprime la vida o el espíritu a la materia es el escultor, la materia tiene por decirlo así una vitalidad dormida, que se deja moldear según la voluntad del artista, y así retomando esa frase tan popular en el mundo escultórico y tan manida, de que el escultor quita de la materia lo que sobra y deja la forma que ya tiene en mente, y que no la tenía la materia.

Quise trabajar con arena volcánica, pero por dificultades de consecución se cambió por arena silícica, también proveniente de erupciones volcánicas, de modo que teniendo escogido el material y la idea de lo que iba a trabajar, se presentó luego el reto de cuál sería la forma concreta para hacer visible el espíritu en la materia. Entonces se dio una convergencia alimentada creo que no tanto por la casualidad sino más bien por las divagaciones del espíritu, y tuve contacto con un cortometraje titulado: "El Basilisco Andino" del cineasta pastuso Carlos Felipe Insuasty Delgado, basado en un cuento del mismo nombre, en que participan en interesante concierto el fuego, el agua, el aire y la tierra, y ello me dilucidó el camino a tomar para darle forma a mi idea inicial. Al saber que el autor del cuento "El Basilisco Andino", Francisco de Atriz, era amigo de la familia, tuve acceso al cuento y a una copia del cortometraje.

Así fue cómo "Tetramorphos" tomó la forma final con que se presenta, cuatro formas discales ubicadas en los cuatro puntos cardinales, ostentando formas alusivas a los cuatro elementos: Tierra, Aire, Agua y Fuego, y en el centro un disco que conjuga los cuatro elementos en la figura del Basilisco Andino: un cóndor-serpiente (aire y tierra) que emergiendo de la Laguna Negra (agua), anuncia la destrucción de Pasto por acción del volcán Galeras (tierra y fuego), volcán que según el cuento es el dios inca Viracocha que murió en el valle de Atriz y tomó la forma del monte de fuego.

Lo que se presenta continuación es el informe o discurso teórico de la propuesta escultórica, presentación que se hace enseguida sin más dilaciones.

## **1. EL DEVENIR DE LA EXPRESIÓN ESCULTÓRICA**

La palabra escultura hace alusión al trabajo humano sobre materiales blandos o duros, moldeando y dando forma o figurando objetos reales o imaginarios, y por lo tanto, se hace evidente que la escultura es una expresión humana, pero no una expresión humana cualquiera sino que pertenece a las expresiones artísticas del ser humano. Pero claro, decir que la escultura es expresión artística del ser humano se está cayendo en un pleonasma o una redundancia demasiado ingenua, por cuanto el arte o la expresión artística es exclusiva del ser humano, siendo una de las actuaciones que diferencian al humano de las demás especies vivas.

Así como la escultura se incluye entre la expresión artística, también la escultura y las demás artes (pintura, música, literatura) son consideradas como expresiones culturales, lo que es verdad, pero es necesario considerar detenidamente lo concerniente al concepto de cultura para verificar que lo cultural no es solamente lo que hace referencia a expresiones artísticas como en el argot popular se tiene. En efecto, se escucha, por ejemplo, que en la radio emiten una propaganda invitando a festividades patronales de una comunidad rural cualquiera, una vereda cualquiera de aquí del municipio de Pasto, y suelen anunciar que habrá platos típicos, orquestas, baile, juegos pirotécnicos y actos culturales, ubicando generalmente en los actos culturales: danzas, declamaciones poéticas y teatro. Pero si se mira bien, los platos típicos, el baile popular y la quema de pólvora son también expresiones culturales. De ahí que es preciso ahondar un poco en el concepto de cultura, para llegar a la expresión artística como una forma de lenguaje y comunicación, y luego sí considerar lo concerniente a la escultura como expresión artística y cultural de modo particular, considerando de forma rápida su evolución a través del tiempo en el mundo, para llegar finalmente al movimiento escultórico a nivel regional o del departamento de Nariño.

### **1.1 EN TORNO AL CONCEPTO DE CULTURA**

Cuando se hace alusión a Cultura o a lo cultural, de forma automática son relacionados estos términos con el ser humano, pero por lo general y dentro de una apreciación que no es del todo acertada, aunque no está lejos de la verdad, la cultura y lo cultural son comprendidos en sus connotaciones artísticas, de conocimiento y erudición. Así se dice que alguien es culto o que tiene una buena cultura aludiendo simplemente a su educación o formación académica; se habla de un Centro o Espacio Cultural porque dizque allí se presentan conciertos musicales, recitales poéticos, conferencias de eruditos, exposiciones pictóricas o se representan obras teatrales, y se hace la diferencia con el espacio del mercado público, de la cancha de fútbol o donde se juega chaza, de las labores agrícolas o formas de trabajo de la comunidad y de otras expresiones sociales y comunitarias

que son también culturales y, sin embargo, son dejadas por fuera del rango de lo cultural académico o academicista.

Se debe tener en cuenta que la realidad de la significación de los términos Cultura y Cultural va mucho más allá, toda vez que la Cultura hace referencia a la actividad humana, al conjunto de realizaciones del hombre, es decir, al quehacer humano, a la actuación exclusiva del hombre que lo identifica diferenciándolo de otros seres que pueblan el mundo y componen la naturaleza. De manera que los términos Cultura y Hombre pueden ser tomados como sinónimos puesto que se corresponden conformando una identidad, ya que cultura dice del hombre y decir hombre es afirmar su ser cultural, o que el hombre es constructor de cultura; así, decir cultura es decir hombre y decir hombre es decir cultura.

En efecto, basta observar el producto de distintas realizaciones del hombre para corroborar que el ser humano es hacedor de cultura, porque los campos cultivados, las carreteras, las calles, los medios de transporte, las edificaciones, las bibliotecas, los artefactos de comunicación y las computadoras dicen de la naturaleza cultural del hombre, quien ha transformado las cosas y el medio que le rodea en artículos y objetos con una finalidad, que le sean útiles y le faciliten las condiciones de vida; es decir, el hombre ha transformado los entornos en medios.

Pues bien, esta capacidad transformadora que posee el ser humano se debe a una peculiar actitud que lo diferencia de otros seres vivos que igualmente habitan el planeta, que según Xavier Zubirí se denomina “habitud intelectual”. Efectivamente, este autor explica cómo los seres vivientes tienen un modo de “habérselas” con el mundo, con el entorno: “Todo ser viviente tiene un modo primario de habérselas con las cosas y consigo mismo, anterior a sus posibles soluciones y respuestas. A este modo de habérselas con las cosas y consigo mismo es a lo que llamamos habitud”<sup>1</sup>.

Es de señalar que “habitud” procede del latín “*habitus*” que significa “hábito”, y a su vez “*hábito*” proviene de “*habere*” que tiene las connotaciones de “haber o tener”; y es así como se habla de tener un hábito, o sea, tener algo en demasía o siempre, como una costumbre, por ejemplo, tener el hábito de fumar o tener en demasía la costumbre de fumar mucho y siempre. Por consiguiente, “habitud” designa el tener algo en demasía y el modo de obtener o “haberse” las cosas.

Ahora bien, sostiene Zubirí que aunque la habitud es una característica de todos los vivientes, no obstante, cada viviente tiene su manera particular de “habérselas” con las cosas o un modo de reaccionar ante ellas y de apropiárselas, presentándose tres formas o clases de habitud: nutritiva, sensitiva y racional. Los vegetales poseen la habitud nutritiva, por la que las plantas tienen la necesidad de

---

<sup>1</sup> ZUBIRÍ, Xavier, citado por SANDOVAL, Humberto. *Hermenéutica de la cultura*. Santafé de Bogotá : UNISUR, 1993, p. 12.

nutrirse y se nutren apropiándose de las sustancias del mundo circundante valiéndose de acciones y reacciones físico-químicas. La habitud sensitiva la poseen los animales, que es la de sentir, en que las cosas son habidas u obtenidas en forma de estímulo; los animales sienten las cosas en tanto que reciben una especie de agresión de ciertos estímulos que provocan en ellos una reacción o respuesta efectora tendiente a satisfacer sus necesidades, es así cómo las cosas del medio son para el animal cosas-estímulo.

La tercera forma o tipo de habitud, la intelectual o racional sólo la posee el hombre quien, además, posee las otras dos formas de habitud. Intelegir las cosas es mucho más que sentirse afectado por ellas, es saber qué es en realidad de verdad ese “algo” que nos afecta o estimula y qué papel desempeña el hombre frente a esas cosas que dejan de ser sólo cosas para pasar a ser realidades.

Es que no se debe olvidar que el hombre está dotado del cerebro, ese prodigioso órgano del pensamiento que le ha permitido superar algunas desventajas orgánicas y fisiológicas con relación a los animales, por lo cual el hombre ha desarrollado una manera peculiar, refinada, de habérselas con las cosas y consigo mismo, toda vez que mientras en las plantas y los animales la relación Estímulo-Respuesta es inmediata, instintiva, en el ser humano esa inmediatez es interrumpida o mediatizada por un complejo proceso de pensamiento. De ahí que el hombre llega a las cosas no como simple respuesta a un estímulo, sino con pensamiento y conciencia.

En efecto, por el pensamiento el hombre valora, reflexiona y piensa la conveniencia o inconveniencia de algo (tomar o no un alimento a tal hora), es decir, las cosas adquieren un sentido para él, y así el hombre va más allá de las cosas mismas, las trasciende, las expresa y las asume en su representación, porque por el pensamiento ha desarrollado todo un aparato simbólico o simbológico, suministrando a las cosas un sentido, adquiriendo ellas una significación para el hombre, y en esta forma el ser humano introduce las cosas a su sistema de valores, a su sistema de representación, haciéndolas parte de su mundo. Además, a diferencia de los demás animales, el ser humano conoce las cosas y sabe que conoce por cuanto él piensa y reflexiona sobre sí mismo, sobre sus actitudes y proceder.

Se llega así, con Sandoval, al aspecto característico del hombre por el que es identificado como un “ser de sentido”, toda vez que mediante su aparato simbológico asume las cosas en su representación, es decir, simbólicamente, y de igual manera, simbólicamente, las expresa, transmite y comunica, por cuanto, es preciso agregar que el hombre posee un especial aparato fonatorio que le permite desarrollar un lenguaje articulado para comunicarse.

De manera que, de acuerdo a lo dicho anteriormente, para el hombre las cosas ya no son cosas-estímulo como lo son para los animales, sino cosas-sentido, cosas cargadas de significación. Al respecto Sandoval afirma:

Para nosotros las cosas no son simplemente cosas, sino que son cosas-sentido, es decir, que tienen un significado, y con ellas nos relacionamos; no sólo afectivamente y, esto es muy importante, simbólicamente (...) En realidad nosotros ya no tenemos un contacto directo con las cosas; sino a través de representaciones, de juicios, de afecciones, de significados, de símbolos que han viajado por el tiempo de generación en generación y de cultura en cultura. Es por esto que decimos que el hombre es un ser de sentido<sup>2</sup>.

De su parte, Héctor Rodríguez, refiriéndose a la actuación “cultural” del hombre recoge en el término Cultura el carácter simbólico de los pueblos, esto es, ser creadores de símbolos, y cómo la Cultura abarca una amplia amalgama de la dinámica social del hombre. Afirma Rodríguez:

... en términos generales entendemos por cultura la síntesis de una multiplicidad de elementos sociales que se producen, manifiestan, permanecen o desaparecen y que definen en cierta forma una especie de identidad de un conjunto o subconjunto social. En ella, el lenguaje, la organización familiar, la legislación jurídico-política, las relaciones económicas (de producción, intercambio y consumo), el arte, la ciencia, la religión, ritos, mitos y costumbres, se integran determinando la conformación y producción de sistemas de imágenes, signos y símbolos, mediante los cuales se expresan determinados aspectos de la realidad física y de la realidad social e incluso de estos dos tipos de realidades entre sí<sup>3</sup>.

Por consiguiente, el hombre conoce las cosas, las abarca con su sistema de valores, las representa y las manifiesta; además, el hombre sabe que conoce porque piensa en sí mismo y en lo que hace. Ahora bien, dotado, como se dijo, de un especial aparato fonatorio que le permite desarrollar un lenguaje articulado para comunicarse, construyó, efectivamente, un sistema lingüístico para comunicarse y expresar el mundo, validando una vez más su condición de ser cultural y simbólico, esto es, creador de cosas y representaciones de las realidades física y social. Así, el lenguaje se convirtió en simbolización de la realidad y a la vez en instrumento de expresión del mundo y de la relación cognitiva del hombre con sus entornos, con el universo, o sea, en instrumento expresivo de su cosmovisión.

---

<sup>2</sup> SANDOVAL, Humberto. *Hermenéutica de la cultura*, Op. cit., p. 15-16.

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ, Héctor. *Mitos-Ritos y simbolismos funerarios*. San Juan de Pasto : IADAP-NARIÑO, 1992, p. 19.

## 1.2 EL LENGUAJE UNA MANIFESTACIÓN DE LA SIMBÓLICA HUMANA

El lenguaje es, sobre todo, un sistema de representación, ya que, como afirma Adam Schaff, en el acto del habla humana “el lenguaje no es un sistema de sonidos, sino un sistema de símbolos”<sup>4</sup>, del cual se vale el hombre para expresar y manifestar la realidad, y como él toma las cosas en su representación, entonces el lenguaje representa y refleja al mundo y al sujeto, o sea, tanto a lo real como a la conciencia que lo aprehende, al ser y al pensamiento, estableciéndose una estrecha relación entre el lenguaje y el conocimiento, prevaleciendo el lenguaje como representación en tanto es reflejo del reflejo, toda vez que el conocimiento es ya reflejo de lo real y el lenguaje actúa como representación del conocimiento.

En efecto, el lenguaje y el conocimiento están interrelacionados, ya que uno y otro son actuaciones humanas que por implicar al pensamiento son actividades mentales. No obstante, uno de ellos, el lenguaje, es vehículo de expresión y manifestación del otro, del conocimiento, resaltando de esta manera la relevancia del lenguaje como reflejo o espejo de la mente, que en términos aristotélicos (de su hilemorfismo o sistema binario de materia y forma), el lenguaje es la forma del pensamiento, por cuanto el lenguaje (forma) actualiza y realiza la materia en potencia, es decir, el pensamiento y las operaciones de la mente.

Respecto a la interrelación e interacción lenguaje-pensamiento, es oportuno tener en cuenta que, por un lado, Ernst Cassirer afirma que “el mundo se refleja en la conciencia como en un espejo”<sup>5</sup>, y por otro lado Konstantinov sostiene que “el conocimiento refleja la realidad”<sup>6</sup>. Se sigue, entonces, que la conciencia o conocimiento del mundo implica percepción y representación; sin embargo, ésta representación propiamente no re-crea o reproduce lo real, sino que lo crea, porque la representación de lo real no es lo real mismo sino otra cosa, y claro, siendo el lenguaje reflejo y forma del pensamiento, entonces contiene tanto a la percepción como a la representación del mundo, es decir, el lenguaje implica a la re-creación y a la creación de lo real.

Ahora bien, sin asumir una posición racionalista tipo Cassirer, quien como neokantiano reduce lo real a objeto de conciencia, sino con la convicción de que lo real no puede ser reducido a lo racional (posición defendida por Wilhelm von Humboldt y Konstantinov entre otros), por cuanto la existencia de lo real objetivo es independiente de la del sujeto que la conoce, se tiene, entonces, que el objeto o lo real, es aprehendido por la conciencia y procesado en la mente, apareciendo el lenguaje como intermediario entre el objeto real y el sujeto cognitivo (pensante),

---

<sup>4</sup> SCHAFF, Adam. Lenguaje y conocimiento. México : Grijalbo, 1967, p. 210.

<sup>5</sup> CASSIRER, citado por SCHAFF, Adam, Op. cit., p. 51.

<sup>6</sup> KONSTANTINOV, F.V. Fundamentos de la filosofía marxista. México : Grijalbo, 1976, p. 289.

dando como resultado la visión del mundo como síntesis de lo externo y lo interno, que en últimas es una síntesis lingüística toda vez que esa visión del mundo es palabrada, se hace lenguaje, confluyendo en este mediador: percepción, conciencia, representación y expresión del objeto real.

De modo que el lenguaje es creador y re-creador de la imagen del mundo presente en la conciencia, y puesto que el lenguaje refleja el conocimiento, entonces, como afirma Konstantinov, las leyes del pensamiento y las leyes naturales (las del objeto) coinciden, “son idénticas” por su contenido pero diferentes por su forma de existencia, ya que mientras las primeras existen en la conciencia del sujeto las segundas existen en el objeto, unas son subjetivas y otras objetivas, pero por virtud del pensamiento ellas convergen e integran en el sujeto cognoscente, toda vez que según Konstantinov: “las leyes de la lógica son el reflejo de lo objetivo en la conciencia subjetiva del hombre”<sup>7</sup>; y siendo el lenguaje vehículo de expresión y manifestación del pensamiento y de la imagen del mundo, reflejo del conocimiento, también contiene a esa conciencia del mundo, ya que como apunta Adam Schaff: “la idea de la concepción del mundo es contenida en el lenguaje”<sup>8</sup>.

En este punto es pertinente señalar que el pensamiento, el conocimiento, se desarrolla como proceso discursivo, con lenguaje y palabra aunque se piense o se hable mentalmente o al interior del sujeto que conoce; es así cómo el lenguaje se torna en instrumento para actualizar y dar a conocer o exteriorizar el pensamiento, el conocimiento, porque como sostiene Schaff: “Pensamos en nuestro lenguaje; pensar no es más que hablar. Por tanto, cada nación habla de acuerdo con sus ideas y piensa de acuerdo con su lenguaje”<sup>9</sup>. Y en efecto, pensar no es más que hablar en silencio, y es el que pensamiento no puede desligarse del lenguaje, del hablar, porque si bien se pudiera hablar o escribir sin pensar, es imposible pensar sin hablar. De donde se concluye que el pensamiento es palabra implícita y evidente a la vez, es decir, el pensamiento es palabra dicha o no dicha pero presente. En fin, el lenguaje es una manifestación de la capacidad representacional del hombre, una construcción de sentido, ya sea en forma oral o escrita.

Por otro lado, el lenguaje como creación humana ha sido concebido por el hombre como un sistema de signos lingüísticos con qué representar el mundo y reflejar el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo y de su entorno, obrando el lenguaje como reflejo de un reflejo, por cuanto el conocimiento es reflejo del mundo, según afirmaran Cassirer y Konstantinov. Por tanto, es el instrumento simbólico, representacional del hombre, el ser simbólico por excelencia o creador de

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 290.

<sup>8</sup> SCHAFF, Adam, Op. cit., p. 27.

<sup>9</sup> Ibid., p. 19.

símbolos, en vista de que el lenguaje, según afirmación de Schaff, es un sistema de símbolos antes que de sonidos.

De manera que el lenguaje, hablado o escrito, es el vehículo de que dispone el ser humano para representar y expresar la realidad, el mundo. En particular la escritura, en tanto es materialización sígnica (o semiótica) del lenguaje, es una metáfora cósmica, como al efecto afirma Raimondo Cardona: “Que la escritura sea el punto de partida y no el de llegada en las generalizaciones es algo que tal vez muestre el hecho de que aún más frecuente que del cuerpo, la escritura es metáfora del cosmos, de la creación, de la naturaleza”<sup>10</sup>.

Ahora bien, no se crea que la escritura convencional que hoy conocemos o de representación fonética, como marcación sígnica de sonidos o fonemas que por ello mismo pasan a ser grafemas, fue construida de una vez, sino que fue el resultado de un largo proceso de simbolización, significación y relaciones de los símbolos con los objetos y situaciones representadas, siendo la expresión gráfica, o mejor, pictográfica, una de las primeras formas de escritura, en que la imagen es la representación tanto de lo real objetivo como del pensamiento humano. Precisamente Cardona afirma que en la escritura gráfica se presenta una relación entre el pensamiento y la imagen, una relación “eminente simbólica”. Además, es de señalar que la construcción de esta forma de escritura o de expresión le proporcionó identidad propia o exclusividad al actuar del hombre, toda vez que la graficación resulta ser una extensión de la facultad intelectual del humano. Al respecto, Cardona afirma:

Un paso decisivo en la evolución del “homo sapiens” fue la adquisición de un vínculo entre pensamiento y símbolos materiales; por primera vez el género humano establecía una relación simbólica entre operaciones mentales y símbolos exteriores deliberadamente realizados. Si la relación entre pensamiento y utensilio es una relación sustancialmente operante..., la relación entre pensamiento e imagen es eminentemente simbólica: la imagen está cargada de una significación que restituirá en cualquier momento apenas se la consulte. La actividad gráfica representa pues una ampliación de las facultades cognoscitivas y es también una característica exclusiva de la especie “homo sapiens”, ya que ni el lenguaje ni el empleo de utensilios son exclusivos del hombre<sup>11</sup>.

Por otra parte, es necesario agregar que la actividad gráfica no sólo es el producto del intelecto o de la facultad racional del hombre, sino también del imaginario, esto es, de la imaginación o facultad que tiene el hombre para crear imágenes o

---

<sup>10</sup> CARDONA, Giorgio Raimondo. Antropología de la escritura. Barcelona : Gedisa, 1985, p. 189.

<sup>11</sup> Ibid., p. 61.

representaciones; esto claro está si se toma una definición inmediata fundada en la etimología del término. En cambio, superando esa significación simple y lógica, y según el punto de vista de Gaston Bachelard, la imaginación no es la capacidad de formar imágenes de la realidad, que la reflejen o reproduzcan, sino, más bien, la facultad de transformar la realidad, la idea de lo real, o sea, ir más allá de la realidad, crear posibilidades de otra visión de la realidad. Al respecto Bachelard afirma: “La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad... La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión”<sup>12</sup>.

De manera que si, por un lado, el lenguaje es reflejo del conocimiento, el que a su vez lo es de lo real y de la visión de lo real, implicando la percepción, la conciencia y la representación del objeto, siendo la graficación una forma de manifestación del lenguaje; y, por otro lado, si la conciencia y el conocimiento aunque reflejan el mundo real (Cassirer, Konstantinov) implicando también la percepción y representación de la realidad, entonces el lenguaje como representación especular (espejo, que refleja) no re-crea propiamente lo real sino que lo inventa, lo crea, porque la representación no es exactamente lo real mismo sino otra cosa, algo nuevo. Por consiguiente, la imagen producida por la imaginación, según Bachelard, es diferente de la imagen primera percibida o proporcionada por la percepción, es una nueva imagen. De ahí que la imaginación sea, precisamente, la facultad de deformar las imágenes, según Bachelard, quien llega a aseverar que si no hay cambio de las imágenes primeras no hay imaginación:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y sobre todo, la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante<sup>13</sup>.

Cabe anotar que Bachelard sostiene que el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación “no es imagen, es imaginario” y que, gracias a “lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva”.<sup>14</sup> De donde se desprende que la imagen, o el imaginario, no puede ser apprehendida con facilidad.

---

<sup>12</sup> BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston. El aire y los sueños. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 9.

<sup>14</sup> Ibid., p. 9.

Por tanto, es difícil hacer una interpretación única de la imagen, toda vez que el imaginario contiene múltiples significaciones de la realidad suministradas por el hombre, lo cual obedece a la misma condición polimorfa y polivalente de la realidad, porque tampoco la realidad es un todo único y absoluto, sino que ella se difumina ante la visión del hombre, se abre como un abanico de significaciones, de sentido, puesto que la realidad le llega al sujeto como la confluencia de contradicciones. Al respecto afirma Mircea Eliade: "... las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos"<sup>15</sup>.

De manera que, dada la polivalencia de la imagen, lo que admite son lecturas, interpretaciones, pero no una interpretación única, total, ya que esto último si no es imposible es inadecuado que atenta contra la vitalidad y dinamismo de la representación, porque al ser la imagen en sí misma plurisémica, reducirla a una sola significación concreta equivale a limitarla, a cortar sus alas obstruyendo sus posibilidades de ser abertura, ventana que permita conocer la realidad transformada por el imaginario. Al respecto, Eliade sostiene:

La Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia. Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento<sup>16</sup>.

Pues bien, retomando el planteamiento de Raimondo Cardona de que la expresión gráfica, pictográfica precedió a la escritura sígnica o de signos lingüísticos, entonces se tiene que la pintura y también la escultura se encuentran entre las primeras formas de expresión comunicativa y artística del ser humano, es que la pintura y la escultura pueden inscribirse en formas de escritura ideográfica, que expresan ideas, pensamientos, cosmovisiones particulares o colectivas. Es que a través de la representación de imágenes el ser humano expresaba su pensamiento, emitía textos, es decir, elaboraciones con carga significativa, ya que es preciso anotar que texto no es solamente el compuesto por escritura convencional grafofonética que hoy conocemos, sino que es todo enunciado en función socio-comunicativa como al respecto afirma Schmidt:

Un texto es cada elemento verbal de un acto comunicativo enunciado en una actividad comunicativa que tiene una orientación temática y cumple una función comunicativa perceptible, es decir,

---

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid : Taurus, 1983, p. 15.

<sup>16</sup> Ibid., p. 15.

realiza un potencial elocutivo (...) La noción de texto indica también –diferenciándose del significado hasta ahora habitual (= porción coherente de frases)- en el contexto aquí desarrollado, la porción de enunciaciones-en-función; es decir, la presencia de textualidad socio-comunicativamente realizada<sup>17</sup>.

Se sigue, entonces, que así como la conciencia refleja el mundo y el lenguaje refleja la idea que el sujeto tiene del mundo, el texto, según Bajtin, es “reflejo subjetivo de un mundo objetivo, el texto como expresión de una conciencia que refleja algo”<sup>18</sup>. Esta apreciación es extensible a la escritura, en tanto ésta es representación del lenguaje hablado, del acto de habla y conlleva una carga significativa. Ahora bien, por cumplir el texto –y por supuesto la escritura- una función socio-comunicativa, a través de su contenido es posible detectar, o al menos aproximarse, a la manera de pensar y de actuar, sus costumbres, de los individuos y de la comunidad a la que pertenecen, porque si bien es cierto que la representación no es la misma cosa representada sino otra cosa, también es cierto que como lenguaje el texto contiene y refleja una idea de la idea del mundo y, claro, refleja al sujeto, al individuo, al hombre y a la comunidad en cuya conciencia subyace esa idea.

Por consiguiente, se puede conocer al hombre, a una comunidad o subconjunto social a través de sus realizaciones culturales y actos comunicativos, es decir, a través de sus textos y discursos, porque el hombre habla a través de sus textos. Al respecto, afirma Bajtin:

El objeto real es el hombre social que habla y se expresa también con otros medios. No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos sígnicos creados o por crear. La acción física del hombre ha de ser comprendida como acto, pero el acto no puede ser comprendido fuera de su expresión sígnica (motivos, objetivos, estímulos, grados de conciencia) que nosotros recreamos. Es como si obligáramos al hombre a hablar (construimos sus testimonios, explicaciones, confesiones, desarrollamos su discurso interior posible o real, etc.) (...) Estudiamos al hombre, en todas partes buscamos y encontramos signos y tratamos de comprender su significado<sup>19</sup>.

Al afirmar que el ser humano habla a través de sus textos, ello implica a que el hombre, el individuo imprime en los materiales con que trabaja (colores, materiales duros o blandos, palabras) “su pensamiento”, es decir, les inculca su “espíritu”, su

---

<sup>17</sup> SCHMIDT. Concepto y elaboración del texto en el marco de una teoría del texto. México : Siglo XXI, 1987, p. 147.

<sup>18</sup> BAJTIN, Mijail. Estética de la creación verbal. México : Siglo XXI, 1983, p. 305.

<sup>19</sup> Ibid., p. 305.

forma de ver el mundo y la vida, esto es, el sujeto insufla su espíritu en el material de trabajo. Esta reflexión final concuerda con el propósito del trabajo escultórico que aquí se propone bajo el nombre de “Hacia una visibilidad del espíritu en la materia”, que dicho de otro modo es hacer visible el espíritu, la vida que lleva la materia, pero no porque ella misma tenga vida, sino porque por la fuerza creadora del hombre éste le da vida a la materia, le hace decir algo, la convierte en texto, operando en la materia una acción alquímica, de transformar o transfigurar la materia muerta en materia viva, materia-texto. materia-sentido o texto-sentido. Es así como se configura la escultura o el texto concreto de la propuesta escultórica que podría llamarse: “Cuatro caras del espíritu en la materia” o “Tetramorfa”, pero que tomando la palabra “morfa” en su voz griega “morphos” y sustituyendo, además, “caras” por “formas” quedaría “Tetramorphos” y así se llamará en adelante la obra escultórica teniendo como subtítulo la frase explicativa del término o “Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”, quedando el nombre completo así: “Tetramorphos” o “Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”.

Hecho el transcurso de las actuaciones del hombre como ser cultural o creador de cultura, y como ser simbólico o creador de símbolos, ya es posible comprender que como ser cultural y simbólico (que trabaja con la lógica de los símbolos) el ser humano ostenta entre sus actuaciones la expresión artística, lo que implica cómo el arte o las artes es la más elevada expresión simbólica y cultural del ser humano, por cuanto en las obras de arte es donde él vierte con mayor intensidad su capacidad de crear y re-crear el mundo mediante recursos representacionales o simbólicos, recreando o creando mundos nuevos, objetos nuevos a partir de su imaginación.

En efecto, la dimensión artística es quizá la forma de lenguaje o expresión en que llega a su punto culminante la capacidad imaginaria y simbólica del ser humano, de manera que el arte se da como producto de un encuentro amoroso o “erótico” del hombre con el mundo, ya que si se tiene en cuenta que entre los griegos Eros es la representación divinizada de la fuerza que une las cosas en el universo, entonces de la unión del hombre y el mundo, unión de amantes, surge la obra de arte; en esa relación íntima hombre-mundo, se da una posesión erótica recíproca y simultánea a la vez, por cuanto el hombre penetra el mundo o el entorno y al mismo tiempo el mundo o la realidad en que se circunscribe el hombre se mete en él y lo embarga, él la profundiza y sublimiza y como resultado brota la obra de arte, ya sea ésta un poema, una canción, una pintura, una escultura o un drama. Es decir, la obra de arte es la prole resultante del encuentro del hombre y el mundo.

Pero la obra artística no se queda en mera materialización o formalización de esa emoción erótica entre sujeto y objeto, sino que trasciende esa dualidad primera y se proyecta a los demás, ella tiene una utilidad, una finalidad, expresar ante los demás la re-elaboración y re-creación que de la realidad ha hecho el artista, por la cual el ser de la realidad (Naturaleza y Hombre) se immortalizan. La alegría, el

gozo y la fuerza del encuentro del hombre con la realidad se completan, cuando el espectador, lector u oyente trata de traducir esa emoción primera que originó el producto artístico. Al respecto es oportuna la siguiente consideración del poeta hindú Rabindranath Tagore:

El ser inmortal se manifiesta en forma de alegría. Su manifestación en la creación surge de la plenitud de su alegría (...) La alegría del que canta se expresa en la forma de una canción, la del poeta en la forma de un poema (...) Esta alegría, cuyo otro nombre es el amor, por su misma naturaleza ha de tener dualidad para realizarse. Cuando el cantor siente su inspiración, se convierte en dos; tiene dentro de sí su otro yo como oyente, y el auditorio exterior no es más que continuación de este yo interno (...) El cantor está traduciendo su emoción en canto y su alegría en formas y el oyente tiene que traducir el canto en la alegría que lo causa. Entonces la comunión entre el que canta y el que escucha es completa<sup>20</sup>.

Se debe tener en cuenta que el hombre artista con su actitud poética se convierte en transformador de la realidad, del entorno o de la materia que aborda o trabaja, lo que obedece a la naturaleza misma del término griego “poiesis”, que significa re-crear, crear de nuevo, o simplemente algo nuevo, que en últimas es re-creación de lo real que en el interior del hombre sufre una transformación, un proceso de mutación, “alquímico”, de transfiguración, porque cuando el ser humano se apropia o posee la realidad el mundo que le rodea, eso que está dentro del humano no es la realidad o el mundo mismo externo, sino que es otra cosa, una cosa muy diferente, transformada. De ahí que Tagore afirme al respecto: “Esto me lleva a pensar cuán misteriosa debe ser la relación del corazón humano con la Naturaleza. En el mundo exterior de la actividad, la Naturaleza tiene un aspecto, pero en el mundo interior presenta un cuadro totalmente distinto”<sup>21</sup>.

Ese toque transformador es posible gracias a la imaginación, aquello que hace que en su interior el hombre vea las cosas de otra manera, o esa facultad que le permite al hombre deformar las imágenes suministradas por la percepción primera, haciendo eco a Bachelard.

### 1.3 LA ESCULTURA EN EL TIEMPO

Acudiendo al Diccionario de Términos de Arte de Fatás y Borrás, se tiene que frente a la palabra Escultura aparece la siguiente definición: “**Escultura**. Arte de modelar, de tallar y esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia

---

<sup>20</sup> TAGORE, Rabindranath. El sentido de la vida. México : Aguilar, 1977, pp. 139-142.

<sup>21</sup> Ibid., p. 133.

conveniente, representando de bulto un objeto, real o imaginario, una figura, etc.”<sup>22</sup>.

Se hace a continuación una breve reseña de la escultura a través del tiempo retomando información bajada de Wikipedia<sup>23</sup>, su evolución en los distintos períodos de la historia. Es preciso comenzar diciendo que sin duda alguna la Escultura es una de las formas expresivas del hombre, conformando junto con la Pintura lo que se conoce como la Plástica o lenguaje del modelado de formas. La Escultura es la manifestación artística más próxima del real sentido de la Plástica, toda vez que, según los griegos se denominaba plástica al arte de modelar con las manos materiales blandos, como en la cerámica. Pero atendiendo a su etimología la Escultura proviene de la palabra “esculpir”, que a su vez viene del latín “*sculpere*” que significa trabajar artísticamente materiales duros mediante la talla. Por lo tanto, es preciso aclarar que la Escultura es la actividad humana por la cual se trabaja con materiales tanto duros como blandos.

Se llama **escultura** al arte de modelar el barro, tallar en piedra, madera u otros materiales. Es una de las Bellas Artes en la cual el escultor se expresa creando volúmenes y conformando espacios. En la escultura se incluyen todas las artes de talla y cincel, junto con las de fundición y moldeado. Dentro de la escultura, el uso de diferentes combinaciones de materiales y medios ha originado un nuevo repertorio artístico, que comprende procesos como el constructivismo y el assemblage. En un sentido genérico, se entiende por escultura la obra artística plástica realizada por el escultor, él es quién da vida a la materia impregnándole una forma y sacando de la materia la obra que el artista ha concebido dentro de sí, el escultor hace lo que se ha dicho con frecuencia, que saca todo lo superfluo o sobrante y reduce el material a la forma que existe dentro de la mente del artista.

Desde tiempos remotos el hombre ha tenido la necesidad de esculpir. Al principio lo hizo con los materiales más simples y que tenía más a mano: piedra, arcilla y madera. Después empleó hierro, bronce, plomo, cera, yeso, plastilina, resina de poliéster y plásticos con refuerzo de fibra de vidrio, hormigón, la cinética y la reflexión de la luz, entre otros. La escultura tuvo en su principio una única función, su uso inmediato; posteriormente se añadió una función ritual, mágica, funeraria y religiosa. Esta funcionalidad fue cambiando con la evolución histórica, adquiriendo una principalmente estética o simplemente ornamental y llegó a ser un elemento duradero o efímero. El tipo de materiales y la funcionalidad de la escultura implican, pues, cambios registrados a través del tiempo, lo que obliga a mirar así sea muy rápidamente las variantes que ha asumido el arte escultórico en las distintas épocas de la historia.

---

<sup>22</sup> FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo. Diccionario de términos de arte. Madrid : Alianza, 1993, p. 100.

<sup>23</sup> Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/escultura>.

**Antigüedad.** Hace unos 27.000 y 32.000 años aparecen representadas unas exuberantes figuras humanas femeninas de piedra, en una exaltación artística de la fertilidad; son las «venus paleolíticas», como la *Venus de Willendorf* y la *Venus de Lespugue*. Durante el período magdalenense se utilizaron bastones y propulsores con motivos ornamentales. En el Paleolítico superior, los ejemplos más abundantes son tallas u objetos grabados que evolucionaron desde una fase más primitiva, con decoraciones más esquemáticas, hasta llegar a la representación de figuras animalísticas que se adaptaban a la estructura del hueso. La arcilla también fue un material habitual. Las primeras piezas escultóricas que se conocen proceden de Egipto, China, India y el Cercano Oriente, lugares donde hacia el 4000 a. C. ya existían hornos para fabricar objetos de alfarería.

Uno de los avances más importantes en la historia de la escultura fue el poder trabajar el metal—primero el bronce y luego el hierro—, que sirvió para fabricar herramientas más eficientes y, además, obtener un nuevo material para realizar obras escultóricas. El proceso de construcción de la obra primero en arcilla y luego vaciarla en bronce ya se conocía en las antiguas civilizaciones griegas y por los romanos, y es el sistema que actualmente, en el siglo XXI, todavía se utiliza. A partir del siglo V a. C., en el último periodo del Edad de Hierro, los celtas desarrollaron la cultura de La Tène, propagándose por toda Europa; representó una evolución del arte de la cultura de Hallstatt. En la decoración de todos sus objetos, espadas, escudos, broches y diademas, se pueden observar motivos de animales, plantas y figuras humanas. A partir del siglo III a. C. se acuñaron las primeras monedas siguiendo los modelos helénicos, así como obras figurativas como el *Dios de Bouray*, realizado en chapa de cobre repujada.

Del arte púnico y grecopúnico se conservan muchas estatuas, en general femeninas, y bustos de barro cocido, junto con una diversidad de amuletos de marfil y de metal que se descubrieron en las necrópolis de Ibiza y Formentera. Se calcula que las más antiguas son obras del siglo VIII a. C. y su fabricación tuvo continuidad hasta muy avanzada la dominación romana. En cuanto a la escultura íbera las obras encontradas son de piedra y bronce y provienen de tres grandes áreas del sur, centro y el levante de la Península Ibérica, destacando el excelente busto de piedra de la Dama de Elche, de inspiración griega.

La estatuaria arcaica fue principalmente religiosa. Los templos se decoraban con imágenes de los dioses, de sus hazañas y batallas, y las figuras eran poco realistas. De este periodo cabe citar la *Cabeza de Dipilón*, fragmento de una estatua colosal de mármol del siglo VI a. C. y el *Jinete Rampin* (c. 560 a. C.) obra posterior que presenta un tratamiento más cercano al naturalismo. La escultura griega alcanzó un elevado grado de perfección, calidad que venía impulsada por la búsqueda de una mejor expresión de la belleza de la figura humana; llegaron a establecer un canon con unas proporciones consideradas «perfectas». Precisamente, el *Auriga de Delfos*, la pareja de los *Bronces de Riace* junto con la

del *Dios del cabo Artemisia* forman parte de las pocas esculturas griegas en bronce que se conservan completas. Uno de los artistas más significativo del período clásico fue Praxíteles, autor del magnífico *Hermes con Dioniso niño*. Durante el período helénico se observa que en la creación de esculturas, hay una clara intención de intensificar el movimiento y acentuar las emociones.

La escultura etrusca (siglo IX a. C.- siglo I a. C.) derivaba del arte griego, pero también realizaron obras con unas características propias. La estatuaria vinculada a los contextos fúnebres es la producción etrusca más abundante, y el material de elección, por regla general, era la terracota, como el célebre.

Posteriormente, la escultura romana recibió la influencia de la etrusca y de la griega, y los artistas romanos llegaron a realizar numerosas copias de obras griegas. Cabe destacar las esculturas conmemorativas, como las de la *Columna de Trajano*, donde se narran varias batallas en una espiral continua que ocupa toda la superficie de la columna, o la *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*. Pero uno de los tipos de escultura que más desarrollaron fueron los retratos, obras realistas con un marcado carácter psicológico que se realizaron en todo el Imperio Romano.

**Edad Media.** Las obras escultóricas más destacadas del Imperio Bizantino son los trabajos ornamentales de los capiteles; hay buenos ejemplos en San Vital de Rávena. Eran habituales los relieves en marfil aplicados en cofres, dípticos o la célebre *Cátedra del obispo Maximiliano*, una obra tallada hacia el año 550. Es característico del arte ottoniano las pequeñas esculturas en marfil y bronce a las que se añadían incrustaciones de piedras preciosas. También de bronce son las puertas de la iglesia de San Miguel de Hildesheim, una obra emparentada con el arte bizantino y el arte carolingio. Cabe destacar las imágenes de madera recubiertas de oro que se utilizaban como relicario, como el *Crucifijo de Gero* (siglo X), en madera policromada, que se encuentra en la catedral de Colonia.

La escultura románica (siglo XI-siglo XIII) estaba al servicio de la arquitectura y se encuentran muchos ejemplos en torno a las grandes rutas de peregrinaje, como la del Camino de Santiago. Los escultores trataron diversas partes de las iglesias — tímpanos, portadas y capiteles con historias sobre temas bíblicos—, con un gran realismo. La Majestad del Señor Jesús y el *Juicio Final* fueron los temas más representados. El material más empleado fue la madera, que era usada para la elaboración de imágenes de devoción como las «Vírgenes con Niño», muy representadas por toda Cataluña y por el sur de Francia. Pero, la imagen más importante del románico, fue el *Cristo en Majestad*, destacan el Volto Santo de Lucca, en la Catedral de Milán, y también el *Cristo de Mijaran* y la *Majestad de Batlló* en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La puerta de la Catedral de Chartres (1145), es uno de los primeros ejemplos de escultura gótica, y en ella, entre otros personajes, están representados animales

fabulosos que dan forma a las gárgolas. En Alemania, tanto en el exterior como el interior de la Catedral de Bamberg (siglo XIII) se encuentran unas esculturas muy significativas, como la *Estatua ecuestre del Caballero de Bamberg*. Una innovación son las esculturas sobre temas dramáticos, con escenas de la *Pasión de Cristo* y la *Piedad*. Al final del período gótico, en Alemania se realizaron unos magníficos retablos, ejecutados por artistas como Tilman Riemenschneider y Veit Stoss. En el reino de Castilla trabajaron los escultores Gil de Siloé y Alejo de Vahía. En cuanto al reino de Aragón, Aloi de Montbrai realizó el *Retablo de los Sastres* de la Catedral de Tarragona y Pere Moragues esculpió el sepulcro de Fernández de Luna, pieza que se encuentra en la Catedral de San Salvador de Zaragoza. También cabe destacar el relieve de San Jorge del Palacio de la Generalidad de Cataluña ejecutado por Pere Joan. En Italia, en Pisa y Siena, los escultores Nicola Pisano y su hijo Giovanni Pisano dejaron obras de gran calidad, donde ya anuncian el paso hacia un nuevo tipo de escultura.

**Edad Moderna.** Los historiadores de arte consideran que la escultura renacentista se inició con el concurso para realizar las puertas del baptisterio (1401) de la ciudad de Florencia, al que se presentaron Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti. La nueva forma artística del renacimiento se inspiraba en la escultura de la antigüedad clásica, buscando una total exaltación de la belleza. La matemática se convirtió en su principal ayuda, con la aplicación en todas las artes de determinados principios y leyes como, por ejemplo, la perspectiva. Surgieron grandes mecenas, como los Médici de Florencia, los papas de Roma, además de cardenales, príncipes y también los gremios.

En esta época la escultura prácticamente quedó desligada de la arquitectura y los personajes representados mostraban expresiones llenas de dramatismo, como se puede observar en esculturas de Miguel Ángel, por ejemplo, el *David*. Durante las diferentes etapas del 1400 y 1500 en Italia se realizaron las mejores obras del renacimiento gracias a la actividad de grandes escultores como Donatello, Jacopo della Quercia, Luca della Robbia, Andrea del Verrocchio y Miguel Ángel, el gran artista representativo.

En el resto de Europa fue incorporándose el nuevo estilo un poco más tarde y por influencia directa de Italia y sus escultores. Muchos de ellos viajaron a otros países: Andrea Sansovino lo hizo a Portugal y Pietro Torrigiano a Inglaterra, este artista fue más tarde a España, donde también trabajaron Domenico Fancelli y Jacopo Florentino junto con los escultores de origen francés, Felipe Bigarny y Juan de Juni.

Cabe destacar los trabajos de Bartolomé Ordóñez en Barcelona, en el trascoro de la catedral de la ciudad, y de Alonso Berruguete en Castilla. En los Países Bajos, Conrad Meit fue un especialista de retratos y Jacques du Broeucq realizó numerosas obras y fue el maestro de Giambologna que desarrollaría su obra en Italia. En Francia se realizaron esculturas con gran influencia italiana, así, Pierre

Puget era considerado el «Bernini francés». Uno de los temas más habituales fueron los monumentos sepulcrales, donde la figura del yacente era tratada con un gran realismo, como el *Memorial de René Chalon* de Ligier Richier. A finales del 1500 los escultores trataron las figuras alargando sus proporciones y mostrando unos posados artificiales y opuestos —mujer y hombre, vejez y juventud, belleza y fealdad—, y con la sinuosidad de unas formas en (*serpentinata*), una especie de movimiento de rotación de las figuras y los grupos escultóricos. El Concilio de Trento (1545 - 1563) marcó una nueva orientación en las imágenes religiosas; Gian Lorenzo Bernini —autor de *Apolo y Dafne* y *Éxtasis de Santa Teresa*—, fue el artista que más influyó en la escultura barroca, donde se buscaban efectos emotivos y dramáticos. En Francia destaca la obra de Simon Guillain y de Jacques Sarazin haciendo retratos de la nobleza, la tumba del cardenal Richelieu realizada por François Girardon y las esculturas del jardín del Palacio de Versalles de Pierre Puget.

En este periodo, la producción de escultura religiosa en España es sorprendente, con esculturas para interiores de iglesia, fachadas, devociones particulares, y para las procesiones de Semana Santa. Surgieron dos grandes escuelas: la castellana y la andaluza. Entre los escultores se pueden destacar a Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Francisco Salzillo, Pedro de Mena y Alonso Cano.

A mediados del siglo XVIII, las orientaciones de Winckelmann de alimentar el buen gusto en las fuentes directas y tomar ejemplo de las obras de los griegos, hizo que muchos artistas se dedicaran a copiar en lugar de imitar; llegaba el neoclasicismo. La obra de Jean-Antoine Houdon, originalmente barroca, adoptó un carácter sereno y una veracidad llana, en un proceso para conseguir la belleza ideal de la antigüedad clásica; retrató muchos personajes del momento, como Napoleón, Jean de la Fontaine, Voltaire, George Washington. Pero el escultor más conocido e innovador fue el italiano Antonio Canova, un autor muy versátil, entre el barroco, el rococó y el neoclasicismo. Por su parte, la producción de Bertel Thorvaldsen siguió la línea más ortodoxa del neoclasicismo, con una expresión más fría y estática. En Cataluña, se destacó Damià Campeny, que viajó a Italia y recibió la influencia de Canova, igual que el andaluz José Álvarez Cubero.

**Edad Contemporánea.** A partir del siglo XIX los medios de comunicación tuvieron un papel cada vez más importante en la difusión del arte en todo el mundo. Los estilos se desarrollaban cada vez con más rapidez, ya fuera conviviendo, yuxtaponiéndose o enfrentándose entre ellos. La palabra vanguardia artística se comenzó a emplear a finales del siglo XIX, y así se identificaba a los artistas que promovían actividades que se consideraba que revolucionaban el arte, con la intención de transformarlo. Se caracterizaban por la libertad de expresión, y las primeras tendencias vanguardistas fueron el cubismo y el futurismo. La escultura podía dejar de imitar la realidad y valorar el vacío, los juegos de luz o el volumen en negativo, o podía añadir movimiento con acciones mecánicas o con agentes

atmosféricos. Cabe destacar también el uso de nuevos materiales como el acero, el hierro, el hormigón y los plásticos.

Durante el romanticismo el artista aspiraba a la representación del entorno completo del hombre en «la obra de arte total» que había imaginado el pintor alemán Philipp Otto Runge. El poeta Teófilo Gautier había declarado que de todas las artes, la que menos se presta a la expresión romántica es la escultura. Y en respuesta a ello surgieron en Francia algunas obras románticas, como *La marcha de los voluntarios de 1792* (o *La Marsellesa*) de François Rude, ubicada en el Arco de Triunfo de París, y el artista Antoine Louis Barye con obras sobre animales.

Del impresionismo cabe destacar las esculturas de bailarinas de Degas, en el que refleja el instante gestual, o las obras de Auguste Renoir que reprodujo en relieves sus propias pinturas. Pero quien realmente fue un innovador fue Auguste Rodin el cual, como los impresionistas, despreciaba la apariencia externa del acabado.

El modernismo surgió entre el siglo XIX y el siglo XX. El estilo adoptó diferentes nombres según los países: Art nouveau en Francia, Modern Style en Inglaterra, Sezession en Austria y Jugendstil en Alemania. En Cataluña, el (modernismo catalán) tuvo un gran auge, aunque fue en la arquitectura donde más sobresalió, constituyó un movimiento que englobó todas las artes y se realizaron esculturas tanto en monumentos públicos y funerarios como aplicadas a la arquitectura, destacando, entre otros los artistas: Agapit, Venanci Vallmitjana, Mariano Benlliure, Miquel Blay, José Limón, Eusebi Arnau y Josep Clarà.

El italiano Medardo Rosso logró extraordinarios efectos originales con sus figuras en yeso recubiertas de cera. Aristide Maillol, incluido en los escultores del simbolismo, realizó unas obras de desnudo femenino inscritas dentro de unos volúmenes geométricos con una gran vitalidad, este tipo de escultura se denomina mediterránea. En esta misma línea mediterránea entra también Manolo Hugué aunque con unos inicios más o menos cubistas.

Picasso exploró la escultura cubista, descomponiendo el volumen en planos geométricos, en algunas obras empleó elementos como cuerda, alambre o madera sin cortar. Aleksandr Ródchenko —escultor, pintor, diseñador gráfico y fotógrafo ruso—, Jacques Lipchitz y Constantin Brancusi, innovaron buscando el vacío, consiguieron la simplificación para llegar a formas perfectas a través de los materiales empleados. Umberto Boccioni, supo trasladar a la escultura temas del futurismo, como el dinamismo y la introducción de toda clase de materiales; sometido al arte figurativo, su *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) fue una de las obras clave de este movimiento.

Marcel Duchamp, uno de los primeros escultores del dadaísmo, hacia el 1913 realizó esculturas a partir de objetos vulgares, lo que se llamó el arte encontrado o *ready-made*, la primera obra fue una rueda de bicicleta sobre un taburete. El

constructivismo fue un movimiento aparecido en Rusia después de la Revolución de Octubre de 1917; artistas como Vladimir Tatlin, los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner influyeron considerablemente en el arte contemporáneo.

El neoplasticismo (*De Stijl*), en la misma época (1917), buscaba la renovación estética y la configuración de un nuevo orden armónico de valor universal, con una estructuración a base de la armonía de líneas y masas rectangulares de diversas proporciones, destacando la obra de Georges Vantongerloo. Algunos pintores surrealistas, realizaron esculturas relacionadas con sus ideas pictóricas; cabe citar a Max Ernst (*Espárragos Lunares*, 1935) y Joan Miró, quien empleó cuerda y trozos de metal combinados.

Entre las dos guerras mundiales se produjo en Italia un movimiento escultórico fiel a la tradición de la figuración italiana, liderado por Arturo Martini. En este periodo también destacan Julio González y Pablo Gargallo, con unas primeras obras de carácter modernista pero a partir de 1927 realizaron ensayos con trabajos en hierro; Julio González innovó con la soldadura autógena, un estilo experimental más en el abstracto.

En esta época Henry Moore contribuyó a desarrollar el arte de vanguardia, a pesar de que su obra no pertenece a ningún movimiento determinado, creó imágenes figurativas y estudió el volumen en el espacio. Como Moore, el suizo Alberto Giacometti estuvo relacionado con el surrealismo, pero a partir de 1947, se decantó por la corriente figurativa con unas estructuras en donde dominan las figuras muy alargadas. Se pueden citar otros escultores abstractos, como Bárbara Hepworth, Alexander Calder, Alberto Sánchez Pérez, Pablo Serrano Aguilar, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

A partir de la década de 1970, aparecen nuevos movimientos artísticos, como el minimalista, el arte conceptual, el denominado land art, el arte povera, el hiperrealismo, el performance o la postmodernidad, con artistas como David Smith, Roy Lichtenstein, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Richard Serra, Dennis Oppenheim, Christo y Jeanne-Claude y Antonio López García entre otros<sup>24</sup>.

Ahora bien, en el caso concreto de la obra escultórica: "Tetramorphos" ("Cuatro Formas del Espíritu en la Materia"), motivo de este informe, puede decirse que se ubica en el arte contemporáneo, con tendencia a fusionar lo abstracto y lo figurativo, el realismo y el surrealismo tomando ésta última dualidad como conjugación de la vigilia y el sueño, o mejor, la vigilia y el ensueño, en que el tiempo se bifurca en pasado y presente con proyección al futuro, es el presente de una comunidad con evocaciones del pasado.

---

<sup>24</sup> Hasta aquí información bajada de Wikipedia. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/escultura>.

## 1.4 LA ESCULTURA EN NARIÑO

Lastimosamente, sobre la escultura en Nariño hay muy poca información registrada, y es de extrañar cómo todavía en nuestro medio se continúa utilizando los términos Arte o Artístico para designar a la pintura y a los pintores y a mucho se incluye a la música y a los músicos. Se tiene así, por ejemplo, que en un artículo escrito por el pintor Gerardo Cortés Moreno para el “Manual de Historia de Pasto” de la Academia Nariñense de Historia, de 1996, intitulado precisamente “El arte en Pasto”, el que sería un emprendimiento muy dispendioso porque abarcaría todas las artes, pero sorprendentemente el lector se encuentra con que solamente se hace sobre todo un recorrido de la expresión pictórica y que comprende varios períodos. De la época precolombina se hace referencia a la cerámica quillacinga. Luego se pasa a hablar del arte entre las épocas de la conquista a la república, y básicamente se reseñan autores y obras de pintura y de algunas imágenes religiosas en bulto que se conservan en los templos y capillas del municipio de Pasto, luego se hace mención del Barniz de Pasto como una expresión artística particular, y finalmente se abre una sección que supuestamente habla del arte en Pasto en el siglo XX, pero en la cual se hace reseña y enumeración de una serie de artistas hasta nuestros días pero solamente de la pintura, y no se da cabida a trabajadores de la escultura. De modo que en lo tocante a un registro de artistas y obras de escultura hay un gran vacío.

Algunas referencias que se ha podido compilar respecto a la escultura en Nariño, han sido encontradas en el texto: “Ipiiales: Historia, Cultura, Arte” del profesor Armando Oviedo Zambrano, en el que se menciona cómo a mediados del siglo XX destacan en la escultura nombres como el de Julio César Benavides y Marceliano Vallejo, quienes tuvieron la oportunidad de trabajar las esculturas que ornamentan los exteriores e interiores del santuario de Las Lajas, artistas nacidos en Gualmatán y El Contadero respectivamente. En la breve reseña al respecto, Armando Oviedo afirma que con motivo de la construcción del último templo en honor a la Virgen de Las Lajas, se formó una especie de escuela escultórica en la que se formaron varios escultores. En efecto, afirma Armando Oviedo:

A través de objetos... como cobijas y chalinas (del kechua “pacha” en relación al “ucu-pacha” o mundo interior, subterráneo, “todo oscuro”), con reuniones en Gualmatán, Contadero y en Las Lajas, se materializaba una escuela escultórica, netamente escultórica, que la construcción monumental del Santuario alentaba, y allí concurrían Julio César Benavides, de Gualmatán, los hermanos Vallejo de El Contadero (pueblo trabajador y religioso cuyos indígenas recelaron siempre de las precipitadas promesas de Independencia que los mestizos finalmente acaudillaron y usufructuaron en la primera década del siglo XIX) y algunos aprendices de arquitectos y de escultura. Pero la atención de

todos se fijaba en uno de los Vallejo, en Marceliano, nacido el 10 de febrero de 1910<sup>25</sup>.

Se hace especial énfasis en la formidable obra de don Marceliano Vallejo, quien dotado de una portentosa habilidad innata, concebía sus obras mentalmente y sin bocetos de ninguna clase realizaba sus esculturas directamente, lo que se ha llamado técnica “repentista” o de la “espontaneidad”. En efecto, afirma Oviedo Zambrano:

[Marceliano Vallejo fue] el escogido para representar a esta singular escuela, la más atípica que se ha conocido en la región, centrada en la espontaneidad que debe preceder y acompañar a la obra plástica como tal, o sea en un sentido prístino como designación o palabra a objetivarse en el proceso mismo de elaborar lo “plástico”, puso “manos a la obra”, sin más dilaciones o divagaciones sobre las formas de acceder a lo “real”, y nos legó una obra única, tanto por las características de su intención y técnica de “inmediata concreción” (dijo un amigo apasionado por los detalles de la misma) como por el acabado, en veces algo repentista también, de su escultórica<sup>26</sup>.

Vale la pena detenerse un rato en la obra de Marceliano Vallejo, por su trascendencia y porque para los criterios conceptuales de esta investigación y propuesta escultórica, la actitud artística, creativa y escultórica del maestro Vallejo es de capital importancia, toda vez que en el procedimiento y técnica asumido por Vallejo para elaborar sus obras se aprecia quizá como en ningún otro escultor, aquello de que el artista es una especie de dios, que tiene en su pensamiento la concepción de la obra, y ya como pensamiento la obra es verbalizada, se hace palabra pensada que, quizá en el interior del escultor surge el imperativo “que se haga tal cosa, esto o aquello”, así como en un principio dijo Dios, “que se haga la luz”, y con su pensamiento, que es espíritu, el escultor Vallejo coge los materiales y la materia y le sopla la vida y le da forma, es decir, le da espíritu a la materia, concretando la famosa teoría aristotélica del hilemorfismo, de materia y forma, en que la forma equivale a espíritu, y claro, la materia con espíritu es una materia viva. Pero lo más extraordinario del maestro Vallejo es que sin cálculos aritméticos de peso y equivalencias, genera y produce la obra escultórica en el mismo sitio donde va a ir, si se trata de una estatua pública, lo cual arrancaba apasionadas exclamaciones de elogio al artista, al creador. El cálculo del peso, afirma Armando Oviedo –quien conoció a Vallejo y se consideraba un improvisado discípulo suyo-, lo hacía en “el físico aire”.

---

<sup>25</sup> OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Ipiales: Historia, cultura, arte. Ipiales : Fundación Antonia Josefina Obando, 2005, p. 264.

<sup>26</sup> Ibid., pp. 264-265.

Ya se vio en otro lugar cómo pensamiento y palabra se interrelacionan y son prácticamente lo mismo, de modo que en Vallejo por su actitud metodológica inmediatista o repentista se evidencia cómo algo que él piensa hacer, equivale a la palabra creadora que toca la materia y le da forma y vida, otorgándole espíritu a la materia, lo cual converge con los cometidos de esta propuesta artística de hacer visible el espíritu en la materia. Respecto de esta extraordinaria capacidad creadora y técnica del maestro Vallejo, afirma Oviedo:

[Julio César] Benavides, sus hermanos [los de Marceliano Vallejo], otros improvisados discípulos suyos (yo entre ellos, siempre en el seguimiento contemplativo de lo que sus deseos prodigiosos inventaban) y una multitud de admiradores quisimos imitar su ímpetu creativo y su increíble capacidad de calcular el peso de estatuas en el físico aire, pero no podía ser. Vallejo, parco, alegre, dueño indisputado de su mundo creativo, lleno de hijos y de amigos discretos a quienes atender, agradeciendo siempre las exclamaciones de elogio, querido por todos (nunca nadie lo miró como un ave rara), sin boceto previo –sólo en su imaginación absorbente- formaba anatomías casi perfectas de humanos y animales, de modo directo y como en un rapto de creación sobre la armazón de hierro que previamente había levantado, esto es, en el sitio exacto en donde debía ir la estatua pública (no fue, casi, escultor de obras a pedido privado) que se le contrataba<sup>27</sup>.

Marceliano Vallejo, el autodidacta, con esas dotes excepcionales de escultor tuvo muy buenas oportunidades de descollar en el mundo entero, porque pudo viajar a Europa y entrar en contacto con importantes artistas de Italia y Francia, que inclusive le propusieron vincularse con el Vaticano, pero el amor a su tierra y a su gente pudo más que esas brillantes propuestas laborales en Europa, además su desorganización económica, su derroche en gastos, también incidió en que no se quedara en el viejo mundo. Al respecto afirma Oviedo:

Don Marceliano vivió y trabajó en Italia y conoció Europa central después de la segunda guerra mundial, y ante el ambiente de ruina, desolación y venganza, se refugiaba en los museos, iglesias, en su taller. Su trabajo fue considerado, por artistas y expertos, como algo jamás visto, sin precedentes en la historia, y, pese a las dificultades inmensas de la postguerra, todos le animaron a quedarse, vinculándose con el Vaticano o en París, pero pudo más el estar muy lejos de su familia y el hecho de haber gastado más de la cuenta aun teniendo varios pedidos<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 265.

<sup>28</sup> Ibid., p. 274.

Del maestro Vallejo se conservan obras de digna representación artística local en el Santuario de Las Lajas donde, según, Armando Oviedo, las mejores estatuas son las de Marceliano Vallejo. El arquitecto del Santuario, Lucindo Espinosa, aprovechando la prodigiosa habilidad inmediatista de Vallejo, le sugirió que para su técnica repentista lo más apropiado era trabajar con mezcla de marmolina y cemento, por su secado rápido, y en efecto, con tales materiales trabajó Vallejo para su estatuaria en el Santuario de Las Lajas. Además, se puede apreciar la efigie de la Libertad en el parque del mismo nombre en Ipiales, haciendo Vallejo una variante al dibujo que le presentaron como guía:

En Las Lajas, en el Santuario y fuera de él, las mejores estatuas son las suyas [las de Marceliano Vallejo], una vez que (algo que recordaba, agradecido, de continuo) el arquitecto Lucindo Espinosa le indicara que, para su intención de esculpir en bruto y en forma “repentista”, lo más apropiado era la mezcla de marmolina y cemento, que es, como se sabe, de secado rápido, y que le deseaba suerte porque para conjuntos o estatuas monumentales debía calcular los pesos sobre la armazón con unas reglas matemáticas o con el decurso de la experiencia (pues Espinosa, artífice final del templo y puente de Las Lajas, sabía que Marceliano no había querido ingresar al bachillerato no obstante que lo becaban).

Con este pequeño secreto (que era tan público como sus estatuas) se hizo célebre al trabajar en Las Lajas, en la efigie de la Libertad en el parque homónimo en Ipiales (le dio una interesante variante al dibujo que le indicaron como supuesta guía).

Don Marceliano Vallejo, que estudiaba con mucha concentración, láminas de pinturas y esculturas de todas las escuelas, no se consideraba artista, él afirmaba que los artistas eran otros, y los admiraba mucho; sin embargo, por encima de esta modestia proverbial, su obra escultórica es admirada no sólo en Nariño sino en toda Colombia y también en el Ecuador, donde, en el parque “Ayora” de Tulcán, esculpió la estatua del héroe Abdón Calderón, que hizo que se volcara la curiosidad general porque “por primera vez en el mundo y sólo posible en una escultura elaborada ‘en directo’, se desafía la gravedad, el mismo espacio o aire que evoca la complejidad, acaso la infinitud, el viento, y se conquista el vuelo”<sup>29</sup>. En Nariño (Puerres, La Florida) y en numerosas ciudades de Colombia se pueden contemplar las admiradas estatuas ecuestres del Libertador, elaboradas por este maestro informal, humilde y muy creativo:

Con su gorro de papel, palustres, pedazos de hierro, punzones, subía al andamio y al “cambuche” arriba de él..., y nadie podía encontrar la mirada de fuego y el ademán entre grácil y fuerte de un escultor bajo la traza, en dril o blue-jean, de albañil, aunque,

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 270.

curiosamente, sin oficial. Vigoroso, elástico, inmune al viento, la tempestad, el frío, al calor, los caucherazos, Marceliano Vallejo nos dejó la mayor cantidad (y de gran calidad en la expresión y lo figurativo) de estatuas y conjuntos escultóricos que colombiano alguno haya realizado, en casi un cien por cien públicas. Ornamentan, “al gusto del cliente” sólo en teoría, templos, plazoletas, plazas, avenidas, parques recreativos, museos del Ecuador y de Nariño, y, hasta ahora, se sabe que en Cali, Popayán, Mercaderes, Manizales, Bogotá, Cúcuta, en varios municipios de Antioquia, y la estadística crece<sup>30</sup>.

Don Marceliano Vallejo es, sin duda, el más grande escultor que ha dado el departamento de Nariño, y hasta ahora, por su técnica, es insuperable. Por iniciativa del pintor Carlos Tupaz, don Marceliano se radicó finalmente en Pasto, donde falleció en 1982.

Otros nombres destacados en la escultura en Nariño, de la generación de Marceliano Vallejo, son: Julio César Benavides, Alejandro Vallejo (hermano de Marceliano), el pintor Carlos Tupaz fue inicialmente escultor pero la obra que dejó es mayormente pictórica; también es digno de tenerse en cuenta a Clotario Quiñónez otro autodidacta al igual que Vallejo.

En la época contemporánea, posterior a los antes mencionados, que va desde 1970 a nuestros días, se cuentan en Nariño escultores como el maestro Jorge Palacios, autor del cóndor ubicado en el cruce de la carretera Panamericana con la vía que va a Sandoná, en el sitio comúnmente conocido como el romboi de “Las Banderas”, también es el autor del busto a Luis Carlos Galán localizado en la entrada de la Casa del Carnaval, en la parte posterior de la antigua casona de la Alcaldía Municipal. También vale la pena mencionar a Guillermo Cuacés autor del conjunto escultórico del monumento a los Comuneros del Sur ubicado en la entrada a la ciudad de Túquerres; de igual manera figura entre los escultores modernos de Nariño, Almir Erazo, autor de la escultura “Sonidos del Universo” localizada en la ciudad de Ipiales, en la salida a Pasto, y que es un homenaje a la tierra y hombre del altiplano andino nariñense

Otros nombres de escultores nariñenses dignos de mención son el de Omar Quiroz Velásquez, autor de una serie de esculturas-instalaciones en metal ubicados en avenidas y sitios céntricos de la ciudad de Pasto (en la plazoleta de San Agustín, en la calle 17 con carrera 20 esquina, en la entrada a la Terminal de Transporte terrestre de Pasto). No se puede dejar de lado a los maestros Zambrano, Alfonso Zambrano Payán y su hijo Álvaro Zambrano, famosos por sus tallas en madera de crucifijos exportados inclusive a Europa. El enorme crucifijo ubicado en el templo de Nuestra Señora del Rosario de Sandoná, de cinco metros de altura, es obra del maestro Alfonso Zambrano.

---

<sup>30</sup> Ibid., pp. 272-273.

## 2. LA INTERACCIÓN MATERIAL EN LA ESCULTURA

En vista que la escultura es un trabajo realizado por el ser humano con materiales duros y/o blandos, en ella se da, necesariamente una interrelación e interacción matérica, es decir, de sustancias materiales, nombradas normalmente como elementos materiales, aunque estrictamente hablando no son elementos porque generalmente son compuestos. Pues bien, en el trabajo escultórico suelen intervenir, de una u otra manera, una o varias sustancias mátericas, tales como la piedra, el yeso, el barro, el agua, el fuego, el hierro, el cemento y otras.

En este punto se quiere resaltar la interacción básica o fundamental de cuatro sustancias mátericas, que también pueden llamarse elementos aunque se sepa que son compuestos, tales elementos materiales son la tierra, el agua, el aire y el fuego, identificados por los antiguos pensadores griegos como los cuatro elementos básicos del mundo, de ahí que se les conoce como filósofos de la naturaleza a aquellos pensadores que se ocuparon de explicar la naturaleza, el mundo, su origen y composición. Quién interactúa de manera directiva es el ser humano con su cuerpo, su parte tangible y material, que manipula, modifica y transforma los materiales a su disposición para imprimirles una determinada forma o resaltar alguna de sus propiedades que le facilitarán dar forma al pensamiento o idea que alberga dentro, o lo que es lo mismo, mediante los materiales a sus disposición el escultor dará forma concreta a lo que ha imaginado, brotando como resultado el producto de su imaginación, la obra escultórica como concreción de lo pensado e imaginado.

Retomando a Bachelard, la imaginación es la facultad de deformar las imágenes primeras suministradas por la percepción, o sea la facultad para transformar las imágenes habidas en la conciencia y subconsciencia, acumuladas por la percepción y enriquecidas con la información cultural. Así, lo imaginario hace alusión a la creación poética, artística, por la cual el hombre modifica la visión primera, reforma el modelo natural y lo convierte en otra cosa. No se debe olvidar que todo artista es poético, o poiético, en la medida que es creador, así poeta o poéticos son los pintores, músicos, escultores, danzantes, dramaturgos, cineastas y demás trabajadores del arte o de las artes, y no son poetas única y exclusivamente los literatos que trabajan haciendo versos o se expresan en poemas. Así se tiene que el poeta, el artista, el creador, jugando con los elementos y seres naturales hace de algo, la mujer por ejemplo, un río, un fuego, una tierra, una "masa de llamas" como dice Aurelio Arturo en uno de sus poemas, o la convierte en hoja y avecilla. Es decir, el artista puede hacer de la sustancia máterica de que dispone, lo que quiera gracias a su poder transformador o alquímico que posee, porque mediante la ensoñación o ese "soñar despierto" el artista puede hacer de los elementos naturales y cósmicos personas y de los humanos puede hacer seres cósmicos. Es decir, el artista adopta nuevamente esa

actitud de visión cósmica de los antiguos que personificaban o antropomorfizaban los fenómenos naturales e identificaban con referentes humanos lo relacionado con el cosmos y las divinidades.

En este orden de ideas se comprende fácilmente si se afirma que en la Escultura se trabaja con sustancias concretas, con materiales tangibles a los que el hombre se enfrenta y con los cuales se fusiona para insuflarles espíritu, es decir, la idea, el contenido, que está dentro de él y lo transmite a la materia para lograr como resultado de esa unión, de ese encuentro de materias (la materia extensa y la materia pensante), la obra de arte, la escultura, que en sí es un cuerpo (la materia) con el alma del autor (el espíritu).

## **2.1 LAS CUATRO CARAS DE LA MATERIA**

A la primera manifestación de la filosofía occidental, griega, se le conoce como cosmología, porque los primeros pensadores se ocuparon de explicar el mundo, el universo, el cosmos, el mundo físico, material, que es a lo que alude la palabra cosmología (cosmos = mundo material, el universo y logos = tratado o estudio). Por lo tanto la cosmología es la disciplina que estudia la constitución, estructura, fenómenos y cambios del mundo material, de los seres vivos (orgánicos) e inertes (inorgánicos). A esta etapa también se conoce como período presocrático, cuando comienza el pensamiento racional, lógico y filosófico propiamente dicho.

La cosmología es importante y útil dentro del estudio filosófico por cuanto permite conocer cómo desde la antigüedad se ha hecho una reflexión racional sobre el mundo, cosmos o universo, y ha servido de base en el desarrollo de las ciencias naturales y experimentales con sus varias teorías que buscan explicar las causas, los fenómenos y consecuencias del mundo o escenario donde vive y actúa el ser humano.

En la primera época de la filosofía griega surgieron varios movimientos o escuelas conocidas como: jónica, eleática, de Éfeso y pitagórica. Los primeros pensadores griegos pertenecen a la llamada Escuela Jónica, que floreció en el territorio de Jonia ubicado en Asia Menor y al oeste de Grecia entre finales del siglo VII y VI a. de C., en ciudades como Mileto, Éfeso y Colofón. Nombres destacados de este movimiento filosófico en la ciudad de Mileto son: Tales de Mileto, Anaximandro y Anaxímenes. Ellos centraron su interrogación en la sustancia fundamental de todo, es decir, en el elemento material que hubiese servido de principio de las cosas. En ese sentido consideraban el principio de la naturaleza material o mundo físico (la Physis), como materia fundamental de la naturaleza, de donde surgió todo y que está presente en los seres naturales. A ese principio material denominaron "argé". Por consiguiente a los primeros filósofos no les interesaba cómo se formó el universo, ni tampoco cuando tuvo origen o cuándo se formó, sino que se preguntaban por la naturaleza misma del universo, por el ser mismo de la materia que lo constituye.

Así surgieron varios planteamientos en torno a cuál fue ese principio material. Para Tales de Mileto, que vivió entre el 624 y el 548 a. de C., el devenir del mundo tiene su origen y principio en el agua. Posiblemente llegó a la conclusión de que el agua era el primer principio de las cosas al observar que todos los seres vivos necesitan del elemento húmedo para surgir y seguir viviendo, que las semillas precisan ser regadas con agua para germinar y generar las plantas, que los animales y el hombre requieren del agua para vivir o mueren de sed, y claro, con base a que viajó mucho, pudo percatarse de que las grandes comunidades y sociedades se ubicaban junto a los grandes ríos. Respecto de Tales de Mileto, el autor noruego, Jostein Gaarder, en su famosa novela de filosofía “El mundo de Sofía” afirma:

El primer filósofo del que oímos hablar es *Tales*, de la colonia de Mileto, en Asia Menor. Viajó mucho por el mundo (...) Tales opinaba que el *agua* era el origen de todas las cosas. No sabemos exactamente lo que quería decir con eso. Quizás opinara que toda clase de vida tiene su origen en el agua, y que toda clase de vida vuelve a convertirse en agua cuando se disuelve. Estando en Egipto, es muy probable que viera cómo todo crecía en cuanto las aguas del Nilo se retiraban de las regiones de su delta. Quizás también viera cómo, tras la lluvia, iban apareciendo ranas y gusanos. Además, es probable que Tales se preguntara cómo el agua puede convertirse en hielo y vapor, y luego volver a ser agua de nuevo<sup>31</sup>.

Claro está que mirando el planteamiento de Tales de Mileto respecto del primer principio de la naturaleza, se puede verificar que su concepción del agua como dicho principio no es del todo original, porque ya en la misma mitología griega se encuentran antecedentes en que se declara al dios Océano como origen de las cosas, como al efecto afirma Bernardo Muniesa, quien, además, sugiere que es muy posible que en la concepción de Tales de Mileto incidió el hecho de que el mar es la principal fuente de vida de los pueblos mediterráneos, y claro de Asia Menor y de Grecia, y por otro lado destaca en este filósofo de Mileto haber sido el creador del concepto de “principio originario de las cosas” o “primer principio”, que luego los griegos llamaron “argé”:

Esta idea de Tales de Mileto [de que el primer principio de las cosas era el agua] no era absolutamente original: los poetas Homero y Hesíodo habían afirmado que el dios Océano (que puede interpretarse como el elemento húmedo) era el padre de todas las cosas, también en la mitología oriental se habla a menudo de un *caos acuoso* como fundamento del que todo surge. Por otra parte, la importancia concedida al agua pudiera ser un reflejo inconsciente de la importancia sociológica del mar como

---

<sup>31</sup> GAARDER, Jostein. El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía. Madrid : Siruela, 1994, p. 39.

elemento esencial de la vida de Mileto, ciudad que basaba su subsistencia material de la pesca y en el comercio marítimo. El principal mérito filosófico de Tales fue el de acuñar el concepto de “principio originario del que proviene todo ser”, aunque la palabra “argé” que expresa exactamente este concepto sea de época posterior<sup>32</sup>.

Cabe agregar que no sólo en la mitología griega y oriental aparece el agua como fundamento de los seres naturales, también en culturas americanas precolombinas y que existen en la actualidad se encuentran relatos mitológicos en que aparece el agua como elemento o sustancia-madre de los demás seres naturales. En efecto, sólo por citar dos casos: la comunidad amazónica de los Yaguas proceden del agua, es el pueblo del agua, según un relato primitivo que recoge el mito del origen del hombre y demás seres naturales. El pueblo yagua que según el relato mitológico habitó desde siempre el territorio amazónico del Perú llamado Loreto, aunque durante un tiempo también habitó al norte del río Putumayo en Colombia, en dicho relato rescatado y difundido por Hugo Niño afirma lo siguiente:

Hijo mío: hace mucho, en tiempos remotos, cuando en el mundo no estábamos nosotros, Tupana, nuestro dios, decidió poner vida humana sobre la tierra. Entonces desde más allá de archiú, el cielo, desde la región de Nahurachí, región de las fuentes divinas, Tupana derramó agua sobre la tierra, que entonces se hallaba seca. Sobre ella regó Ja, agua, cubrió de lluvia esta parte de la faz de la tierra; y he aquí que entre la lluvia, una gota se adelantó a las demás, siendo la primera en tocar la tierra y salpicó y he aquí que al momento de salpicar, al rebotar, se transformó en un hombre, el primer humano sobre la tierra, llamado Ja, asimismo como su origen, Ja, como su tótem, el agua maravillosa...; arreció la lluvia de verdad, ya no cayeron gotas, sino chorros y, al caer, los chorros tomaron su curso y se convirtieron en los innumerables ríos de la tierra, de la selva. Los que se quedaron allí, en el lugar donde Tupana, dios verdadero, lanzó las primeras gotas de lluvia..., integraron el clan de los hijos de Ja, Jahuannos, los hombres del agua, yaguas como se nos dice ahora<sup>33</sup>.

Es evidente que los habitantes del pueblo Yagua nunca supieron ni de Tales de Mileto ni de los mitos griegos para creer que estos pueblos milenarios de América hubiesen copiado su creencia, y mucho menos Tales de Mileto sabría de los Yaguas, o de otras comunidades étnicas como los Kogi en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia, quienes de manera contundente cuentan que todo en el

---

<sup>32</sup> MUNIESA, Bernardo. Origen y división de la filosofía. La escuela Jonio-Milesia. En : Océano: Enciclopedia autodidáctica océano color. Vol. 2. Barcelona : Océano, 1997, p. 445.

<sup>33</sup> NIÑO, Hugo. Relatos primitivos contados otra vez. 3ª ed. Bogotá : Carlos Valencia, 1979, pp. 76-77.

mundo surgió del agua, del mar. En efecto, en su relato mítico de la creación, los kogi afirman: “Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. Sólo el mar estaba en todas partes. El mar era la Madre. Ella era agua y agua por todas partes y ella era río, laguna, quebrada y mar y así ella estaba en todas partes. Así, primero estaba sólo la Madre. Se llamaba Gaulchováng”<sup>34</sup>.

Respecto de Tales de Mileto también vale la pena resaltar que él fue quien teniendo como referencia y punto de partida de sus reflexiones sobre la naturaleza al ser humano, lo cual implica una visión antropomórfica y una proyección igualmente antropomórfica, le dio por creer que los seres de la naturaleza, tenían un alma, extendiendo esta idea a toda la materia como poseedora de un alma, aludiendo a que la materia (natural por supuesto) es sustancia viva, materia viva, dando origen a la doctrina filosófica denominada del “*hiloísmo*” (compuesta de las voces “*hyle*”=materia y “*zoé*”=vida), doctrina que también puede ser denominada del animismo, como al respecto afirma Bernardo Muniesa:

Tales de Mileto tenía una visión antropomórfica del mundo. Utilizó su conocimiento del hombre como punto de referencia para su conocimiento de lo real (proyección antropomórfica). Así creyó que todo lo que se mueve tiene un alma, lo que le indujo a creer que el hierro tenía alma, puesto que era atraído por el imán. Esta doctrina se conoce con el nombre de *hiloísmo* (de *hyle*, materia y *zoé*, vida), es aquella concepción que cree que toda la materia natural es, en cierto sentido, materia viva. También se la puede denominar *animismo*<sup>35</sup>.

Otro filósofo ciudadano de Mileto, Anaxímenes, que vivió entre el 570 y el 526 a. de C., y fue discípulo de Anaximandro (que existió entre 611 y 546 a. de C., y concebía el mundo como producto de una sustancia material pero muy sutil, indeterminada e indefinida llamada *apeirón*), planteó que la materia o sustancia primera de donde surgen todas las cosas es el aire. Esta opinión de Anaxímenes seguramente le surgió al considerar que el aire es aquello que permite vivir a todos los seres vivos, da origen a la vida y hace posible que los seres vivos tengan alma, pues se debe tener en cuenta que “alma” proviene de la palabra “ánima” la que a su vez deriva de la palabra “anemos” que significa “aire”, según afirma Muniesa: “Para Anaxímenes, el principio de todas las cosas naturales era el aire. Opinó esto al concebir que el aire sea aquello que permite existir a todos los seres vivos. Para él, el aire era el fluido vivificador. El aire es lo que da origen a la vida,

---

<sup>34</sup> REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. Los Kogi. 2ª ed. Bogotá : PROCULTURA, 1985, p. 17.

<sup>35</sup> MUNIESA, Op. cit., p. 445.

lo que hace que tenga un alma (alma viene del latín *anima*, que, a su vez, proviene del griego *anemos*, aire)<sup>36</sup>.

Anaxímenes explicaba que el elemento primario fundamental de la teoría de Tales, el agua, no era más que aire condensado, y del mismo modo argüía que la tierra y el fuego eran unas formas particulares de manifestación del aire, que al conjugarse de cierta manera y proporción permitían el surgimiento de la vida, interactuando el aire, el agua, la tierra y el fuego (el sol), pero se precisaba que en el inicio de esta cadena de interacciones estuviese el aire o la niebla (aire húmedo). De todas maneras, al igual que Tales también Anaxímenes era partidario de la existencia de una materia primaria o básica para el origen de los demás seres y de la vida, como al respecto afirma Gaarder:

Es evidente que Anaxímenes había conocido la teoría de Tales sobre el agua. ¿Pero de dónde viene el agua? Anaxímenes opinaba que el agua tenía que ser aire condensado, pues vemos cómo el agua surge del aire cuando llueve. Y cuando el agua se condensa aún más, se convierte en tierra, pensaba él. Quizás había observado cómo la tierra y la arena provenían del hielo que se derretía. Asimismo pensaba que el fuego tenía que ser el aire diluido. Según Anaxímenes, tanto la tierra como el agua y el fuego, tenían como origen el aire<sup>37</sup>.

Se puede apreciar cómo Anaxímenes incluye los otros elementos básicos: tierra, agua y fuego en una dinámica generadora de vida. De forma similar, pero tomando como elemento primario o fundamental al fuego, apareció Heráclito en la ciudad jónica de Éfeso, quien vivió entre el 536 y el 470 a. de C. Concebía la realidad como movimiento, en un continuo “devenir”, por efecto de la acción de los contrarios, que se atraen, chocan y forman nuevas realidades. Con base en esta apreciación, Heráclito considera que todas las cosas no son estables sino que están en continuo cambio y movimiento y todas se asocian en una realidad única; de ahí que sostiene que todas las cosas son uno y que del uno salen todas las cosas, y así todas las cosas son un solo ser. Pero este devenir o movimiento universal unificador obedece a la acción ordenadora del Logos, que no es una inteligencia personal separada del mundo, sino que es la misma razón universal, la ley eterna que regula el proceso de cambio de las cosas. Este Logos ordenador para Heráclito tiene carácter divino pero inherente o ligado al universo material, está allí ordenándolo, y es lo que hace del universo un cosmos o mundo ordenado, diferente al caos que es el mismo mundo pero en desorden.

Ahora bien, también para Heráclito es necesaria una materia primaria que dé origen al universo material, el cual es el Fuego de modo que mientras el Logos es

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 446.

<sup>37</sup> GAARDER, Op. cit., p. 40.

el ordenador de las cosas, el principio de todas las cosas es el elemento Fuego, que es un fuego vivo que se enciende y apaga rítmicamente, según una especie de pulsación. Y a semejanza de Anaxímenes respecto del aire como materia prima que se transforma en los otros elementos básicos, Heráclito de Éfeso consideraba que el fuego se transforma en tierra, agua y aire según el devenir cósmico como producto del enfrentamiento de los contrarios, y ese movimiento puede ser descendente o por condensación del fuego en los elementos más densos que él, o ascendente o por dilatación de dichos elementos: tierra, aire y agua hasta llegar al fuego. En efecto, afirma Heráclito de Éfeso:

Todas las cosas están en continuo cambio, y la sabiduría consiste en conocer que todas las cosas son uno; que del uno salen todas las cosas, y de todas las cosas el uno, porque todas las cosas están en movimiento permanente. El devenir universal, cósmico, obedece a la acción ordenadora del Logos, la Ley eterna, el Orden necesario que rige el proceso de cambios en las cosas (...) Ahora bien, si el Logos es el ordenador de las cosas, el principio de todas las cosas es el elemento Fuego, es un fuego eterno e inextinguible. El mundo no es creación de un ser humano o divino, sino que siempre fue, es y será eternamente fuego vivo que se enciende según medida y según medida se apaga. El modo como se produce el devenir cósmico es por el enfrentamiento de los contrarios, y la transformación universal se da por dos vías: una, descendente, por condensación o contracción (Fuego-aire-agua-tierra), y otra, ascendente, por dilatación o rarefacción (Tierra-agua-aire-fuego)<sup>38</sup>.

En este punto es oportuno señalar que tanto Anaxímenes como Heráclito aunque hacen intervenir a los otros elementos, conciben que el principio es uno solo, en Anaxímenes el aire y en Heráclito el fuego, de los cuales derivan los tres elementos restantes.

En vista de que Tales, Anaxímenes y Heráclito creen que la naturaleza se origina en un principio único se les conoce como “monistas” o pertenecientes al “monismo” (de “monos”=uno). Contra dicha concepción surgieron otros filósofos a los que se los inscribe en la escuela de los “pluralistas”, llamados así porque creían a diferencia de los monistas, que la realidad se origina a partir de la conjunción de varios principios y no a partir de un solo principio. Los principales pensadores pluralistas fueron: Empédocles, Anaxágoras, Leucipo y Demócrito, de los cuales para los intereses de esta investigación, se considera al primer nombrado.

---

<sup>38</sup> GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Luis José & SANZ, Juan José. Fragmentos de la filosofía freática. En : Filosofía grecorromana. Bogotá : USTA, 1984, p. 55.

En efecto, Empédocles de Agrigento (Sicilia), que existió entre el 494 y el 434 a. de C., afirmaba que todas las cosas, la naturaleza, todo lo que existe, en una palabra, el Universo, se ha formado a partir de las combinaciones y mezclas de las cuatro sustancias fundamentales: agua, aire, tierra y fuego. La combinación y mezcla de los cuatro elementos en determinadas proporciones, implican que tales sustancias se encuentran en movimiento o en proceso de cambio, pero Empédocles sostenía que cada uno de los cuatro elementos o sustancias básicas estaban constituidas de partículas inmutables o que no cambian. De ahí que a este filósofo se le reconoce haber sido el precursor de la idea científica del “elemento químico”, y, además, en tanto esas partículas básicas permanecen estables, también Empédocles prefiguró la Ley de la conservación de la materia que sería formulada veintitrés siglos después por Lavoisier. Al respecto afirma Bernardo Muniesa:

Para Empédocles, todo lo que existe se ha formado por combinación y mezcla, en determinadas proporciones, de las cuatro sustancias fundamentales: agua, aire, tierra y fuego, que son los cuatro elementos de que se compone toda realidad y que a su vez están compuestos de *partículas inmutables*. El mérito de Empédocles radicó en anticipar la idea científica de “elemento químico” (o “constituyente último cualitativo de la realidad”). Así, un objeto concreto del mundo *empieza a ser* (unión de partículas) o *deja de ser* (disgregación), pero las partículas básicas ni empiezan a ser ni dejan de ser; son eternas e indestructibles. De esta forma prefiguró otra idea científica que más tarde se tradujo como Ley de conservación de la materia (la materia no se crea ni se destruye; sólo se transforma), elaborada por Lavoisier<sup>39</sup>.

Según Empédocles debido a que esas partículas básicas son inmutables, las sustancias fuego, agua, tierra y aire aunque participen en la conformación de distintos seres mezclándose y combinándose indistintamente, dando forma a distintos seres, ellas mismas, las cuatro sustancias fundamentales no cambian, el fuego sigue siendo fuego y así los demás elementos básicos. De ahí que los cambios que se presentan en la naturaleza y en el mundo en general son el resultado de que los cuatro elementos se mezclan o unen y se vuelven a separar, de modo que los seres no están constituidos u originados en uno de tales elementos. Debido a que las cuatro sustancias fundamentales permanecen inalterables y al mezclarse originan los distintos seres, Empédocles las llamó “raíces”, como al respecto señala Jostein Gaarder:

Empédocles llegó a la conclusión de que lo que había que rechazar era la idea de que hay un solo elemento. Ni el agua ni el aire son capaces, por sí solos, de convertirse en un rosal o en una mariposa, razón por la cual resulta imposible que la naturaleza

---

<sup>39</sup> MUNIESA, Op. cit., p. 448.

sólo tenga un elemento. Empédocles pensaba que la naturaleza tiene en total cuatro elementos o “raíces”, como él los llama. Llamó a esas cuatro raíces *tierra, aire, fuego y agua*. Todos los cambios de la naturaleza se deben a que estos cuatro elementos se mezclan y se vuelven a separar, pues todo está compuesto de tierra, aire, fuego y agua, pero en distintas proporciones de mezcla. Cuando muere una flor o un animal, los cuatro elementos vuelven a separarse. Éste es un cambio que podemos observar con los ojos. Pero la tierra y el aire, el fuego y el agua quedan completamente inalterados o intactos con todos esos cambios en los que participan. Es decir, que no es cierto que “todo” cambie. En realidad, no hay nada que cambie. Lo que ocurre es, simplemente, que cuatro elementos diferentes se mezclan y se separan, para luego volver a mezclarse<sup>40</sup>.

Una vez identificados los cuatro elementos o “raíces” que constituyen las cosas en el universo, Empédocles se enfrentó a explicar la causa de que los cuatro elementos se unen para dar origen a una nueva vida y se vuelven a separar. Entonces pensó y creyó que debían existir dos fuerzas contrarias que actuaban, y las designó con referentes emocionales o de sentimiento, otorgándoles quizás una caracterización divina, por cuanto a la fuerza que une las cosas la llamó “amor” y a la fuerza que las separa o disocia la llamó “odio”, creyendo que por la acción del amor y el odio todo en el universo se forma y se destruye, lo cual se da en un movimiento cíclico, de modo que para Empédocles todo cambio en el universo es regido por un eterno retorno. Al respecto Muniesa afirma:

Junto a los cuatro elementos, y para explicar el origen del movimiento que los pone en contacto y justifica su combinación, Empédocles introdujo la idea de “fuerza”, pero con una envoltura religiosa. Hay dos tipos de fuerzas divinas: una agregadora o *Filia* (el amor) y otra disgregadora o *Neikos* (el odio). Estas dos fuerzas dominan alternativamente, sucediéndose una a otra en un proceso cíclico, y así el mundo se va formando (dominio del amor) y destruyendo (dominio del odio) en un movimiento eternamente repetido. La evolución del cosmos sería un eterno retorno<sup>41</sup>.

Considerando los planteamientos de Tales de Mileto, Anaxímenes, Heráclito y Empédocles se concluye que constituyen una visión o concepción materialista y mecanicista del mundo, ninguno de ellos habla de la intervención de un Espíritu Creador en la organización y constitución del universo, sino que consideran la naturaleza y el universo como producto de relaciones mecánicas entre cuerpos y elementos materiales.

---

<sup>40</sup> GAARDER, Op. cit., pp. 44-45.

<sup>41</sup> MUNIESA, Op. cit., p. 448.

Ahora bien, en el quehacer escultórico se da la interacción de los elementos naturales, de las sustancias primarias o raíces de la naturaleza, como las llamó Empédocles, del aire, la tierra, el agua y el fuego, interacción que se da de una u otra manera, en mayor o menor proporción de unas sustancias con otras, y que se puede apreciar con mayor claridad en el trabajo escultórico con arcilla o en la cerámica. Retomando la idea de Empédocles, de que es el amor la fuerza que junta las sustancias fundamentales e integra los seres naturales, ella se evidencia de manera directa en la producción agraria, donde la tierra es fecundada por el sol (fuego) y el agua provenientes del cielo (aire), lo cual se ve en la representación o simbología de varias culturas, en cuyas mitologías aparece la interrelación de los elementos básicos en un intercambio erótico o amoroso, en que los elementos asumen roles sexuales y teniendo en sí mismo carácter sexual.

En efecto, en las culturas americanas precolombinas, en los incas, por ejemplo, la tierra es considerada madre, llamada Pachamama, de donde surge la vida, y en la leyenda relativa al origen de los incas, se habla de que el sol (fuego) bajó sobre el lago titicaca, se posó en una isla y de allí salió la primera pareja conformada por Mama Ocllo y Huayna Cápac, de donde procede la humanidad. De aquí se infiere que de la unión del Cielo con la Tierra brota la vida, tal y como lo concebían también los griegos en su mitología, en que de la unión de Urano (Cielo) y Gea (Tierra) surgen los demás dioses y la humanidad. Por lo tanto, es en esta medida que, como se dijo, la escultura y concretamente la escultura cerámica, el modelado se configura como una actividad amorosa, erótica, por cuanto en la composición del material que se va a moldear y con el que se dará forma a la expresión interna del escultor, es decir, a su pensamiento y espíritu, se da lo erótico cósmico, toda vez que se juntan y se unen elementos en primera instancia contrapuestos como la tierra y el agua para dar como resultado el barro, la arcilla, material que se armoniza mediante la acción del calor, del fuego, símbolo del amor.

En este punto relacionado con la interrelación e interacción de las sustancias naturales fundamentales es oportuno traer a cuento la consideración que acerca de este erotismo cósmico hacían los mayas, en la península del Yucatán, pueblo antecesor de los aztecas, quienes consignaron en su texto sagrado “Chilam Balam de Chuyamel”, según lo da a conocer Armando Cosani en su obra: “El vuelo de la serpiente emplumada”, según el cual los mayas eran unos convencidos de la acción determinante del Amor en la existencia del Universo, por lo que consideraban al Amor una fuerza fundamental del Universo y del perfeccionamiento de todos los seres. Al respecto afirma el Chilam Balam:

Porque el tiempo es, el amor también es. Si entiendes, tú también puedes ser. El amor como el tiempo está en todas las cosas, está en todas las formas (...) Porque en el tiempo el amor hace todas las formas (...) Únicamente en el seno del Gran Señor Escondido el tres es uno. El tiempo y el amor son poderosas fuerzas que

evaporan el agua del barro, y sólo dejan tierra que a la tierra vuelve. El agua y la tierra se unen por obra del amor. Se unen para el tiempo, como barro. El beso de la Sagrada Princesa Sac-Nicté cuece el barro por obra del amor del que quiere vivir, para que no evapore el agua. Su beso es el beso escondido del amor (...) En el hombre de barro el agua es "sí", y la tierra es "no". Por eso Dios tiene dos caras para él, pero ninguna de las dos es verdadera (...) Sólo en el seno del Gran Señor Escondido hay UNO; después todo anda en Tres (...) Cada tres juntos hacen todo uno. Así es hecho todo lo que es hecho. Todo uno es un Ser en tres maneras de ser. Así fue hecho el hombre de barro, el hombre de agua y tierra. Lo que es uno es el agua, lo que es dos es la tierra, y lo que es tres une el agua y la tierra para que sea barro<sup>42</sup>.

También existe un texto árabe que lo da a conocer Erich Fromm, en que de modo semejante al de los mayas se hace alusión al erotismo cósmico, a la unión amorosa del cielo y la tierra, a la acción del amor en los elementos y en el hombre, que hace que los polos opuestos se busquen y se junten, polaridad a la que se refiere Fromm como el amor en su expresión universal, más amplia y en todo el sentido de la palabra, Amor que es la armonía de todo en el Todo. En el texto árabe se puede apreciar la unión armónica de los elementos de la naturaleza y la unión amorosa, vital, del Hombre con la Naturaleza. En efecto, afirma Fromm:

Idéntica polaridad entre el principio masculino y el femenino existe en la naturaleza; no sólo, como es notorio, en los animales y las plantas, sino en la polaridad de dos funciones fundamentales, la de recibir y la de penetrar. Es la polaridad de la tierra y la lluvia, del río y el océano, de la noche y el día, de la oscuridad y la luz, de la materia y el espíritu. El gran poeta y místico musulmán, Rumi, expresó esta idea con hermosas frases:

Nunca el amante busca sin ser buscado por su amada.  
Si la luz del amor ha penetrado en este corazón, sabe que también hay amor en aquel corazón.  
Cuando el amor a Dios agita tu corazón, también Dios tiene amor para ti.  
Sin la otra mano, ningún ruido de palmoteo sale de una mano.  
La sabiduría Divina es destino y su decreto nos hace amarnos el uno al otro.  
Por eso está ordenado que cada parte del mundo se una con su consorte.  
El sabio dice: Cielo es hombre, y Tierra, mujer. Cuando la Tierra no tiene calor, el Cielo se lo manda; cuando pierde su frescor y su rocío, el Cielo se lo devuelve. El Cielo hace su ronda, como un marido que trabaja por su mujer.

---

<sup>42</sup> COSANI, Armando. El vuelo de la serpiente emplumada. 2ª ed. México : Yug, 1978, pp. 105-106.

Y la Tierra se ocupa del gobierno de su casa: cuida de los nacimientos y amamanta lo que pare.

Mira a la Tierra y al Cielo, tienen inteligencia, pues hacen el trabajo de seres inteligentes.

Si esos dos no gustaran placer el uno del otro, ¿por qué habrían de andar juntos como novios?

Sin la Tierra, ¿despuntarían las flores, echarían flores los árboles?

¿Qué, entonces, producirían el calor y el agua del Cielo?

Así como Dios puso el deseo en el hombre y en la mujer para que el mundo fuera preservado por su unión. Así en cada parte de la existencia planteó el deseo de la otra parte.

Día y noche son enemigos afuera; pero sirven ambos un único fin.

Cada uno ama al otro en aras de la perfección de su mutuo trabajo.

Sin la noche, la naturaleza del Hombre no recibiría ganancia alguna, y nada tendría entonces el día para gastar<sup>43</sup>.

También Gaston Bachelard habla con entera convicción de la “sexualidad” de los elementos de la naturaleza, y en particular de la unión del cielo y la tierra, o del agua y la tierra. En efecto, el teórico francés observa cómo del Cielo llega el calor por medio del sol y actúa sobre la Tierra y, por lo tanto, el cielo es masculino y la Tierra Femenina; pero al unirse el agua con la tierra, siendo ambos elementos femeninos, uno de ellos, el agua, se masculiniza y hace las veces de varón fecundador, y como sea, el agua, la lluvia llega del cielo, de lo alto. Así Bachelard considera la actuación sexual de estos seres cósmicos:

Hay una razón decisiva para ese carácter dualista de la mezcla de los elementos por la imaginación material: esa mezcla es siempre un casamiento. En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una en otra, se sexualizan. En el orden de la imaginación, para dos sustancias, es ser de sexos opuestos. Si la mezcla se opera entre dos materias de tendencia femenina, como el agua y la tierra, una de ellas se masculiniza ligeramente para *dominar* a su pareja. Sólo con esta condición la combinación imaginaria es una *imagen real*. En el reino de la imaginación material, toda unión es casamiento y no hay casamiento entre tres<sup>44</sup>.

Como se puede apreciar, por acción del amor como la fuerza fundamental que hace que en el universo se junten las cosas, se mezclen, se combinen y se transformen, las sustancias básicas o primeras: aire, tierra, agua y fuego se conjugan, se intercambian, se unen y amalgaman. Así, el Amor, el Eros de los griegos es la fuerza fundamental más poderosa del hombre, quien como

---

<sup>43</sup> FROMM, Erich. El arte de amar. Bogotá : Universales, 1989, pp. 41-42.

<sup>44</sup> BACHELARD, El agua y los sueños, Op. cit., p. 148.

microcosmos que es, comprende en sí mismo esa energía que hace que en el Universo todas las cosas se junten y se hagan un todo múltiple y armonioso.

Pero en este punto cabe una acotación, en el sentido de que en la producción artística las sustancias materiales o elementos fundamentales por sí mismos y por sí solos no generan mezclas o combinaciones, y mucho menos pueden producir formas como si estuviesen dotados de vida propia o de un espíritu vital y creador, no, porque son sustancias muertas, y quien imprime formas y en cierto sentido les da vida nueva a las sustancias materiales es el hombre, pues es el ser humano el ser dotado de mente y espíritu, de imaginación y creatividad, y él en tanto es un ser que toma todas las cosas como cosas-sentido, les imprime y otorga sentido o significación a las cosas que toma y que elabora. A esto se refiere la idea de la intervención espiritual del hombre en la materia, en que el hombre es quien hace visible el espíritu en la materia, pero no porque ésta tenga un espíritu inherente a ella como característica de la materia, sino porque es el hombre quien dotado de espíritu y vida le transmite su vida y su espíritu a la materia. Pero claro, estas ideas ya son materia del siguiente apartado temático.

## **2.2 INTERVENCIÓN ESPIRITUAL DEL HOMBRE EN LA MATERIA**

El hombre, en tanto es un ser integrado por elementos materiales naturales y por instancias espirituales (espíritu, alma, pensamiento, imaginación), tiene en su estructura quizá más que ninguno de los demás seres naturales, el amor, esa fuerza fundamental del universo, y así lo erótico es componente esencial de la vida humana, que hace unirse al hombre con el mundo, es decir, le hace amar la realidad externa o naturaleza, a la que está unido toda vez que hace parte de ella y es, de alguna manera, ella. No hay que olvidar que en toda manifestación del hombre está implícita la vida y ésta no es posible sin la presencia activa del hombre en el mundo, sin la interacción del hombre con la realidad (el mundo, la naturaleza), o sea, toda manifestación humana se da por la unión erótica del hombre con la naturaleza.

Pues bien, de la múltiple actividad humana, el Arte (o las Artes) es la que expresa más plenamente esa vitalidad, esa unión, esa fusión de amantes, del hombre con la realidad, a la que re-crea, dejando traslucir su condición erótica, de ser amante y apasionado por la vida. Por consiguiente en el hombre es el amor la fuerza vital que lo convierte en creador, re-creador, productor y re-productor, por cuanto lo erótico, esa fuerza amorosa (de unión armonizante), es el factor determinante en el Arte como en la vida, pues el arte surge de la unión del hombre con la realidad, se da mientras se vive, y se vive mientras se ama la vida o se da la simbiosis hombre-mundo. Por consiguiente el arte surge de la vida, en tanto es la expresión entusiasta o emotiva del contacto del hombre con la naturaleza que le rodea, con el entorno, que le hace recrear la vida o lo vivido y genera la obra de arte para enriquecer la vida humana, re-elaborando el sentido o los significados de la realidad, interpretándola cada vez con nuevas maneras o modos de expresar. El

arte es, por todo lo anterior, vitalista y vitalizante. Precisamente Erich Fromm sostiene que en la producción artística, en la labor creativa, se da la unión del hombre con su material, el cual, el material, es la representación del mundo, de aquello que no es el hombre, el no-yo, y que por el amor, el hombre y el material se hacen uno:

Una manera de lograr la unión reside en la actividad creadora, sea la del artista o la del artesano. En cualquier tipo de tarea creadora, la persona que crea se une con su material, que representa el mundo exterior a él. Sea un carpintero que construye una mesa, un joyero que fabrica una joya, el campesino que siembra el trigo o el pintor que pinta una tela, en todos los tipos de trabajo creador el individuo y su objeto se tornan uno, el hombre se une al mundo en el proceso de creación<sup>45</sup>.

Como ya se vio oportunamente, en torno al carácter erótico de la producción artística, Rabindranath Tagore tiene planteamientos muy acertados afirmando que de la unión del hombre con el mundo se genera una alegría, un entusiasmo en el interior del ser humano, el cual siente la necesidad imperiosa de exteriorizar o de dar a conocer ese gozo, por lo tanto, la obra de arte es producto de la alegría de vida. De manera que la obra de arte es expresión de la libertad humana, de esa capacidad de poder moverse, salir de sí mismo para llegar al mundo y retornar luego nuevamente a sí mismo; es un acto de libertad no obstante que para su estructuración la obra requiera de la aplicación de unas pautas, leyes o parámetros artísticos ya sea en una composición musical, en una obra literaria, en una pintura o en una escultura, expresiones que en sentido único se reducen a la poesía, al poema, porque como se afirmó en otro lugar todo artista por el hecho de re-crear la naturaleza, lo vivido, es un “creador”, y creador es “poiético” en griego (voz derivada de “poiesis”); es decir, todo artista, ya sea pintor, músico, escultor e inclusive arquitecto, es poeta, es creador. De manera que, aunque en la elaboración y estructuración de la obra artística el autor se rija por leyes o normas, ella es en sí consecuencia de la alegría, del goce, que genera la unión del hombre con la realidad, como al respecto afirma Tagore:

Cuando llegamos a la literatura encontramos que, aun cuando está conforme con las leyes de la gramática, es sin embargo un producto de la alegría, es la libertad misma. La belleza de un poema está ligada por leyes estrictas, pero superándolas siempre. Las leyes son sus alas; no lo mantienen sujeto sino que lo llevan a la libertad. Su forma está en la ley, pero su espíritu está en la belleza. La ley es el primer paso hacia la libertad, y la belleza es la liberación completa que se mantiene en el pedestal de la ley. La

---

<sup>45</sup> FROMM, Op. cit., p. 27.

belleza armoniza dentro de sí misma el límite y el más allá, la ley y la libertad<sup>46</sup>.

Teniendo en cuenta cómo en el proceso de concepción y producción de la obra artística es fundamental la dinámica emocional del ser humano, del artista, se comprende que es el individuo quien procesa en su interior, en su pensamiento y en su imaginación su percepción del mundo exterior, allí procesa su experiencia de mundo o realidad, y en la realidad está la materia informe, esperando que el artista llegue y le dé forma. La piedra, la arcilla, la madera, el agua, el hierro, el vidrio, la arena y demás materiales no llevan inherente un espíritu que defina y decida qué es lo que quiere ser, pues no son seres conscientes ni libres. El hombre toma la arcilla y decide qué hacer de ella, obra con voluntad, conciencia y libertad a la manera de un dios, y teniendo por ejemplo dos porciones de arcilla decide hacer de una de ellas un jarrón y de la otra un plato, ni el jarrón ni el plato se rebelan y le dicen que no han querido ser eso, y si el alfarero decide deshacer las figuras y hacer de la primera porción una olla y con la segunda porción hace una callana o tiesto, la cosa sigue igual, las figuras no reaccionan ante el obrar del autor, y si el artista decide deshacer el tiesto y la olla y conforma una sola porción, y de ese solo montón de arcilla decide hacer un conjunto escultórico, él lo hace. Es decir, en la arcilla o la piedra no está inherente una vida que le diga al artista “yo soy esto o aquello”. Un ejemplo clásico: el bloque de mármol en el que Miguel Ángel esculpió su famoso David, no llevaba en sí mismo un mensaje que le dijera al artista “yo llevo en mí al joven David”, aunque Miguel Ángel dicen que dijo que cuando vio el bloque sintió que ya el mármol le insinuaba al David y que le sugería que simplemente quitara lo que sobraba de la figura. Pero si eso fuese verdad, si el mismo bloque se le hubiese puesto en consideración a otro artista, éste hubiese construido según su parecer, su concepción, su visión, pensamiento e imaginación. Miguel Ángel le dio la forma del David, porque esa era la idea que él tuvo, y esa idea la imprimió y expresó en el material que se le presentó.

Por consiguiente, la labor artística es una reelaboración de la realidad, una recreación y creación de realidades nuevas. Según Tagore, lo que sucede es que se da una interpretación del mundo exterior en el mundo interior del hombre, y eso permite que el hombre realice un tratamiento del mundo percibido y receptado. En efecto, Tagore afirma:

Esto me lleva a pensar cuán misteriosa debe ser la relación del corazón humano con la Naturaleza. En el mundo exterior de la actividad, la Naturaleza tiene un aspecto, pero en el mundo interior presenta un cuadro totalmente diferente. Tomad como ejemplo la flor de una planta (...) cuando esta misma flor entra en el corazón del hombre, su aspecto práctico y afanoso desaparece, y se convierte en el mismo emblema del sosiego y el reposo. El mismo objeto que es la encarnación de la actividad infinita exterior es la

---

<sup>46</sup> TAGORE, Op. cit., p. 132.

perfecta expresión de la belleza y de la paz interior (...) Lo que para la abeja, en la Naturaleza, no es más que color y perfume, marcas o manchas que muestran la verdadera senda hacia la miel, para el corazón humano es belleza y alegría no entorpecidas por la necesidad. Es una carta de amor para el corazón, escrita con tintas multicolores<sup>47</sup>.

De tal manera que la naturaleza misma es ya una escritura, “es una carta de amor para el corazón, escrita con tintas multicolores” –afirma con razón y sentimiento Tagore-, que el artista reescribe o transcribe, de ahí que, como afirma Octavio Paz, el mundo, el universo es poesía amorfa y el hombre es el artista, el artífice, porque le da forma a ese poema implícito en la naturaleza. Las sustancias matéricas están allí esperando que el artista les dé forma, les dé un sentido, que las convierta en texto, en instrumento para expresar algo: la idea del artista. Así el artista cifra en la obra su emoción, su exaltación ante el contacto de y con la naturaleza. Así, las obras de arte son esa emoción, esa alegría del encuentro del hombre con la naturaleza y que debe expresarla de alguna manera, dando origen a las distintas manifestaciones artísticas. Los hijos del amor, como afirmaba Platón, ya sean carnales o espirituales (las obras de arte), manifiestan la tendencia del hombre a la inmortalidad, en ellos el hombre transmite, imprime su espíritu, su vida, y a través de las obras de arte se entrega a los demás, se prolonga y se proyecta en el tiempo. De modo que al momento de producir la obra de arte, el artista que es uno, se hace dos, porque es él mismo y el otro a la vez, o sea, él mismo como autor y el otro como espectador, el que recibe la obra o el mensaje de alegría y emoción, como bien afirma Tagore:

El ser inmortal se manifiesta en forma de alegría. Su manifestación en la creación surge de la plenitud de su alegría. Es la naturaleza de esta abundante alegría el realizarse en la forma que es la ley. Su alegría que no tiene forma, ha de crear, ha de traducirse en formas. La alegría del que canta se expresa en la forma de una canción, la del poeta en la forma de un poema. El hombre en su papel de creador está siempre creando formas, y estas surgen de la abundante alegría. Esta alegría, cuyo otro nombre es el amor, por su misma naturaleza ha de tener dualidad para realizarse. Cuando el cantor siente su inspiración, se convierte en dos; tiene dentro de sí su otro yo como oyente, y el auditorio exterior no es más que continuación de este yo interno. El amante busca su propio yo en su amada<sup>48</sup>.

¿Pero quién es, según Tagore, la amada en la que busca su propio yo el artista? Para el premio Nobel indio la amada es el alma del espectador, del oyente,

---

<sup>47</sup> Ibid., pp. 133-137.

<sup>48</sup> Ibid., pp. 139-140.

receptor o lector de la obra artística, también es el alma del artista e igualmente es la obra de arte, porque ésta contiene en sí misma la emoción, la movilidad del alma del artista, la obra de arte contiene el espíritu, la vida del artista, toda vez que el autor deposita en su obra el alma, o como diría Nietzsche, el autor escribe con sangre, con espíritu, es decir, imprime en la obra de arte su vivencia, su conmoción espiritual, su espíritu, su vida, su yo. De ahí que en la obra de arte se reconoce el sello, la firma, el “espíritu” de su autor, y fácilmente para identificar un cuadro la gente dice: “es un Picasso, un Rembrandt, un Goya, un Botero”.

De modo que entre el autor y el espectador se da el nexo de la obra artística, es decir, lo que ella dice o lo dice el artista a través de su obra, lo que expresa el artista por intermedio de su obra. Ahora bien, se tiene que Expresar es sacar afuera lo interior, pues el término “expresar” deriva del latín “ex”= “lo que procede del interior”, y “premere”= “oprimir, apretar”, sintetizar; por lo tanto, expresar sería etimológicamente “exprimir”, sacar afuera lo interior. Pero si se mira la palabra ya castellanizada, Expresar, se ve que es Ex-presar, o sea, “Ex”= “fuera de o lo que fue”, y “presar”= apresar, hacer presa, preso o prisionero, de ahí que “Ex-presar” es también aquello que fue preso o está fuera de apresar, lo que equivale a liberar, que coincide con exteriorizar. Precisamente el arte, la obra de arte es dar a conocer, sacar al exterior un contenido bajo formas. Y claro, a través de la obra de arte el artista entrega o exterioriza su espíritu, su sentir la realidad, su sentimiento, su imaginación, todo lo cual se halla escondido e inmerso en el contenido.

En este orden de ideas, cuando el ser humano, el artista, y particularmente el escultor se apropia y manipula la materia con que trabaja, y en un proceso de alquimia imaginaria o de imaginación alquímica la transforma en materia con forma, en texto con sentido, imprime espíritu y vida a la materia, y en ese momento asume el papel de creador, hace las veces de dios con la materia, actualizando de alguna manera la actitud del Dios Creador de la religión mesopotámica, del judaísmo-cristianismo e islamismo, quien, según se afirma en el texto bíblico del Génesis hizo al hombre de barro o arcilla, pero era una figura muerta, y sólo después que le sopló en las narices le introdujo el espíritu y la criatura tuvo vida: “Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado” (Gén. 2, 7)<sup>49</sup>.

Precisamente en otro libro de la Biblia, el de la Sabiduría, se reconoce cómo el ceramista o alfarero, es decir, el hombre artesano o artista, adopta en su actividad laboral el papel de un pequeño dios y se hace ver cómo las obras salidas del ser humano son en sí muertas, sin autonomía para hacerse figuras determinadas o tomar formas a su antojo, y la materia adquiere una forma o toma una figura gracias al alfarero que es quien le imprime su alma, su espíritu a la materia, de

---

<sup>49</sup> NACAR, Eloino y COLUNGA, Alberto. Sagrada Biblia. 28ª ed. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, p. 4.

manera que en sí la materia y la obra no tienen alma como sí la tiene el artista. En efecto, afirma el libro de la Sabiduría:

Pues el alfarero que amasa fatigosamente el barro, fabrica todo género de vasos para nuestro uso, y del mismo barro modela vasos útiles para los servicios limpios y otros para usos contrarios; pero sobre cual ha de ser el destino de cada uno es juez el alfarero. Y con un trabajo inútil modela de la misma masa un dios vano, que, salido poco antes de la tierra, vuelve poco después a aquella de donde fue tomado al exigírsele la deuda de una vida prestada. Pero no le dan cuidado sus fatigas ni de que su vida es corta (...) su vida es de menos estima que el barro. Porque desconoce a quien le hizo, al que le infundió su semejanza con un alma activa y al que le dio espíritu vital (...) Porque tuvieron por dioses a todos los ídolos de las naciones, que no pueden ver con sus ojos, ni pueden respirar el aire por sus narices, ni oír con sus oídos, ni tocar con los dedos de sus manos, ni andar con sus inmóviles pies. Pues es el hombre quien los hace y los modela; sólo de prestado recibieron aliento de vida, pues no hay un hombre capaz de modelar un dios semejante a sí. Siendo mortal, fabrica con sus manos... un muerto; él es mejor que los objetos que venera, pues él goza de vida, y aquéllos, no (Sab. 15, 7-11, 15-17)<sup>50</sup>.

Ya para cerrar esta parte, vale la pena traer a colación un texto extraído de un libro de esoterismo o sabiduría antigua, en el que teniendo como motivo temático el renacer por el espíritu, en la conversación de Jesús con un doctor de la Ley, Nicodemos, se hace referencia a la diferencia sustancial del bautismo por agua y del bautismo por fuego (o Espíritu Santo), y cómo por la actuación del Espíritu Santo o del Fuego Celeste provoca en el ser humano la dominación del espíritu sobre la materia, que guardando las proporciones se asemeja al dominio del escultor sobre la materia. En efecto, se afirma en “Los grandes iniciados”:

Nicodemos llega por la noche a la morada [de Jesús] y le dice: “Maestro, sabemos que eres un doctor venido de parte de Dios; pues nadie podría hacer los milagros que tú haces, si Dios no estuviera contigo. —Jesús le responde: -En verdad, en verdad te digo que, si un hombre *no nace de nuevo*, no puede entrar en el reino de Dios” (Juan, 3, 3-4). Jesús resume bajo esta forma, evidentemente simbólica, la antigua doctrina de la regeneración, ya conocida en los misterios del Egipto. Renacer por el agua y por el espíritu, ser bautizado con agua y con fuego, marca dos grados de la iniciación, dos etapas del desarrollo interno y espiritual del hombre. El agua representa aquí la verdad percibida intelectualmente, es decir, de una manera abstracta y general. Ella purifica el alma y desenvuelve su germen espiritual. El

---

<sup>50</sup> Ibid., pp. 877-878.

renacimiento por el espíritu o el bautismo por el fuego (celeste), significa la asimilación de esa verdad por la voluntad, de tal modo que se convierte en la sangre y la vida, el alma de todas las acciones. Resulta de ello la completa victoria del espíritu sobre la materia, el dominio absoluto del alma espiritualizada sobre el cuerpo transformado en instrumento dócil, dominio que despierta sus dormidas facultades (...) Este estado equivale al estado celeste, llamado reino de Dios por Jesucristo. El bautismo por el agua o iniciación intelectual, es, pues, un comienzo de renacimiento; el bautismo por el espíritu es un renacimiento total, una transformación del alma por el fuego de la inteligencia y de la voluntad, y por consiguiente en cierta medida, de los elementos del cuerpo; en una palabra, una regeneración radical. De ahí los poderes excepcionales que da al hombre<sup>51</sup>.

Por lo tanto, una vez más, por acción del hombre sobre la materia, el artista le imprime a ella su pensamiento, su imaginación, su creatividad, su espíritu y le da vida, le hace decir algo, la convierte en texto-sentido, materia con un mensaje para los demás. A través de la obra escultórica el artista se muestra y se expresa.

---

<sup>51</sup> SCHURE, Eduardo. Los grandes iniciados. Bogotá : Universales, 1987, p. 313.

### 3. PROCESO TÉCNICO-CONSTRUCTIVO

#### 3.1 TÉCNICA Y MATERIALES

“**Tetramorphos**” o “**Cuatro Formas (Caras) del Espíritu en la Materia**” está hecha en icopor, solución de caucho para pegar las piezas de icopor entre si, arena silícica y silicato de sodio. Me ingenié un sistema técnico para el corte del material que me permitiera la elaboración de las figuras simbólicas de cada uno de los cuatro elementos, con la utilización de herramientas necesarias para su ejecución.

En cuanto a la técnica y tendencia o escuela adoptada, se trata de fusionar lo abstracto y lo figurativo, el realismo y el surrealismo tomando ésta última dualidad como conjugación de la vigilia y el sueño, o mejor, la vigilia y el ensueño, en que el tiempo se bifurca en pasado y presente con proyección al futuro, es el presente de una comunidad con evocaciones del pasado y un atisbo del futuro. No obstante, por el manejo de materiales, en cierta manera el trabajo de la obra acoge también criterios de lo que se conoce como “Art Brut” o “Outsider”, referido a un arte marginal, de consecución y construcción de materiales muy personal, y mucho más personal la expresión o el sentido dado a dichos materiales.

**Materiales:** arena silícica, silicato de sodio, icopor, solución de caucho

#### 3.2 PROCESO CONSTRUCTIVO

El proceso de construcción de la escultura TETRAMORPHOS es un largo camino de concepción y génesis, de no pocas vicisitudes, sorpresas, búsquedas, fracasos y logros que comenzaron con el mismo proceso de consecución de la materia prima. En un primer momento fue la ceniza volcánica la materia seleccionada pero debido a que se imposibilitó su obtención, se eligió la sílice presente en arena silícica. Por lo tanto, vale la pena reseñar los avatares que comportaron la búsqueda y elección de la materia prima.

La idea primigenia de con qué trabajar la obra escultórica nació en el Taller de Metales de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, cuando explorando materiales diversos con ayuda del Maestro Edgar Coral, pude apreciar que sería posible trabajar con ceniza volcánica, teniendo en cuenta la cercanía del volcán Galeras como fuente abundante de este material. Pudimos percatarnos que este material es transformable y manejable con fuego a altas temperaturas, logrando consistencia y apariencia semejante a la piedra, porque la ceniza volcánica es, en términos generales, piedra pulverizada.

Avanzando en la exploración y posibilidades de la ceniza volcánica nos enteramos que era muy difícil conseguirla ya que la única manera de lograrlo era ascendiendo al volcán y acceder a las inmediaciones de sus bocas, al realizar las averiguaciones con los funcionarios de INGEOMINAS, encargadas de la custodia del Galeras, nos dijeron que eso era imposible porque estaba absoluta y terminantemente prohibido el ascenso, y mucho más irrealizable todavía era acceder a las mismas bocas del cráter volcánico.

Frente al inconveniente insuperable de llegar a recoger ceniza volcánica en las bocas del Galeras, nos dimos a la tarea de averiguar los componentes físicos de la ceniza volcánica, y encontramos que uno de sus principales constitutivos era la Sílice, material presente en la naturaleza por combinación del Silicio con el Oxígeno, usado como materia prima en la elaboración del vidrio.

El Maestro Edgar Coral tenía conocimiento y estaba enterado que en el municipio de Chachagüí, uno de sus pobladores, el señor Juan Pinta, había descubierto accidentalmente este material cuando cercando su finca abrió un hueco de posteadura se encontró con un material muy similar en su textura al azúcar, de color marrón pero que en su superficie presentaba unas escamas doradas. Debido a esa apariencia de escamas doradas el señor Juan Pinta llegó a pensar que ese material podría contener oro, por lo cual se comunicó con un ingeniero que se encontraba haciendo estudios de suelo en la región y con su ayuda envió muestras de dicha sustancia a las diferentes universidades de Colombia, obteniendo como resultado que aquello era sílice empleada para la elaboración de vidrio.

Al conocer la existencia de dicho material me dirigí al municipio de Chachagüí para contactarme con el señor Juan Pinta, no tenía ni su dirección ni ningún otro dato del señor en mención, cosa que dificultaba dar con él. Muchos de los moradores de Chachagüí dijeron no conocer al señor Juan, por fortuna otro lugareño me informó que si había un señor de ese nombre y que tenía un almacén de abonos, fui al sitio y efectivamente encontré al señor Juan Pinta. Se extrañó de mi presencia y sobre todo cómo fue que dí con él, por conducto de quién, entonces le informé que fue a través del profesor Edgar Coral quien estaba al tanto de los estudios realizados en la Universidad de Nariño respecto de ese material silícico. Superados las naturales y comprensibles prevenciones, el señor Juan Pinta, muy amablemente, me corroboró la información y me aclaró que no era propiamente en Chachagüí donde se encontraba dicho material sino en la vereda Cimarrones, y me relató que, según se conocía por tradición, esa arena había llegado a Cimarrones por erupciones antiguas del volcán Doña Juana y a través de un cauce subterráneo. Entonces le solicité que me vendiera un bulto de dicho material para su exploración y mirar si era apto para el desarrollo de mi obra escultórica ya concebida.

Teniendo la materia prima, arena silícica, fue necesario encontrar un elemento físico químico que permitiera su aglutinamiento y a la vez poder incorporarla a la superficie de trabajo. En la búsqueda de este material o elemento recordé que en semestres pasados había elaborado una escultura la cual se hizo en pasto y como elemento aglutinante me fue sugerido por el maestro de la materia utilizar el Silicato de Sodio.

Como experimentación elaboré una especie de bolas de arena silícica con silicato de sodio las cuales las puse a secar por espacio de dos días y las sometí al fuego a una temperatura de más o menos 1.400°C, observando que su color cambiaba a un amarillo claro y brillante, retiré entonces las bolas de sílice dándome cuenta que el color de la bola había cambiado a casi blanco, experimento que me causó una sensación de mayor plenitud por cuanto con la arena volcánica los colores permanecían iguales aunque su dureza es similar. Igualmente observé que al someter al fuego la bola de sílice cambia en su forma ya que de su forma redondeada, esférica, pasó a una estructura amorfa y colorida como se puede apreciar en la Figura 1; además, en la fase de experimentación observé que el manejo del material y del fuego debe ser controlado.

Figura 1. Deformación de forma inicial por efecto del calor.



Fuente: Esta investigación.

Siendo satisfactorios los resultados del manejo de la arena silícica, elaboro una escultura, de características definidas desarrollando la idea concebida a partir del cuento “El Basilisco Andino”, del autor pastuso Edgar Insuasty mimetizado bajo el seudónimo de Francisco de Atriz, narración a la que tuve acceso luego de haber conocido un proyecto cinematográfico, el cortometraje “El Basilisco Andino”, de Carlos Felipe Insuasty, sobrino del autor, basado en el mismo cuento, con que se hizo acreedor al Mejor Cortometraje Nariñense en el VI Festival Internacional de Cine de Pasto 2010. La idea del cuento concordaba con la que yo había tenido de trabajar con el concepto de “hiloísmo” de los presocráticos, según el cual la

materia tiene vida en sí misma, y esa vida o espíritu era lo que trataba yo de mostrar, acogiendo la concepción igualmente presocrática de la conjunción de los cuatro elementos cósmicos fuego, tierra, agua y aire como principios y génesis del universo. El Basilisco Andino, según el relato de Francisco de Atriz, conlleva en sí mismo dicha conjunción, es un híbrido compuesto por cóndor y serpiente, o sea, un referente aéreo y otro terrestre, que arroja fuego por el pico y habita en la Laguna Negra del volcán. El relato y el animalejo es portador de una leyenda profética según la cual la ciudad del Cóndor tendrá su apocalipsis durante una última erupción del volcán del Cóndor (Galeras) –la tierra vomita fuego-, y quedará sepultada en un enorme pozo de fango (agua y tierra).

Primeramente se hizo el modelo en icopor, incorporé el silicato de sodio con arena silícica capa a capa hasta lograr un espesor de tres milímetros ya que la escultura era pequeña, luego pasé a la quema al igual que se hizo en la etapa experimental inicial con las bolas de sílice, en este punto utilicé carbón mineral o hulla como combustible ya que con este se logra mayores temperatura y presión, me dí cuenta que la forma de la escultura no se conserva ya que se comprime y adquiere un punto de fragilidad diferente al logrado con la bola del experimento inicial desapareciendo la escultura como tal. Esta prueba fracasó. (Ver Figura 2)

Figura 2. Deformación de la escultura por el calor.



Fuente: Esta investigación

Retomando las ideas presocráticas de la conjunción de los elementos cósmicos fuego, agua, aire y tierra, como principio y génesis del universo y, sobre todo, su concepción de materia con vida en si misma; pasé a realizar un boceto donde hice símbolos de cada elemento. Igualmente exploré la posibilidad de utilizar un horno casero normal, encontrando como resultado del experimento que en el horno casero había una reacción que la escultura se asemejaba a masa de harina con levadura, se hinchaba o inflaba al recibir calor, lo que me permitió darme cuenta que era muy importante que el secado de la figura o forma antes de someterla al fuego debía hacerse en un tiempo muy prolongado y el no haberlo hecho me llevó

al primer fracaso. La primera prueba se hizo con un secado de un mes y medio, en tanto que en este segundo intento se hizo en tres meses, pero como el tamaño de la escultura era pequeño percibí que en la escultura final de mi proyecto, el secado sería mucho más prolongado, aproximadamente dos años dentro de mis cálculos, teniendo en cuenta que el clima de Pasto y su variabilidad frecuente no permite ni ayuda en el secado que necesariamente sería adecuado. La quema se hacía con carbón mineral.

Procedí entonces a hacer modificaciones en el proceso de construcción y en la quema de la escultura. Elaboré inicialmente las formas en icopor como base escultórica y luego, utilizando el mismo procedimiento inicial, recubrí la forma diseñada en icopor capa a capa con arena silícica y silicato de sodio, pero en esta ocasión, corrigiendo las deficiencias iniciales, lo hice con más capas dándole mayor espesor, de aproximadamente seis milímetros; de igual manera cambié la forma de quema, en vista de que la quema inicial con carbón mineral no dio los resultados perseguidos opté por la búsqueda de otro sistema de quema, encontrando los sopletes de gas y autógena, que trabaja con gas y oxígeno al mismo tiempo.

En este punto es preciso señalar que la forma de la escultura tuvo una modificación sustancial, en el sentido de que las pruebas iniciales se habían hecho con formas esféricas. En efecto, en los experimentos preliminares la escultura era un conjunto unificado de cinco esferas, una mayor con la figura del basilisco andino acompañada por cuatro esferas menores, en cuatro tamaños diferentes de mayor a menor, representativas de los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua), ubicadas de modo tangencial en un costado de la esfera mayor, como se puede apreciar en la Figura 3.

Figura 3. Forma inicial de la escultura "Tetramorphos".



Fuente: Esta investigación.

Pero luego decidí que las figuras representativas de los cuatro elementos primordiales: tierra, agua, fuego y aire tendrían forma circular y plana, como enormes botones, monedas o discos. Además, quise que las cuatro representaciones de las cuatro raíces cósmicas tuviesen las mismas dimensiones, por cuanto aquello de darle distinto tamaño podría tomarse como una jerarquización de un elemento sobre otro, lo cual no corresponde a la concepción ni presocrática ni tampoco es mi percepción. Estas cuatro formas o caras de la materia se ubicarían en un espacio cuadrangular, cada una en un punto cardinal, y en el centro “cósmico” iría el disco con la figura del Basilisco Andino, conjugando las cuatro raíces ubicadas en la periferia. Cada disco llevaría la misma figura en cada cara. Un aspecto de las nuevas formas, circulares y planas se puede apreciar en la Figura 4.

Figura 4. Detalle de las nuevas formas de la escultura.



Fuente: Esta investigación.

Sin abandonar esta experimentación para un posterior trabajo escultórico, opté por seguir explorando la quema con sopletes, encontrando que las esculturas al reaccionar con el fuego aplicado de esta forma presentaban una especie de pequeños ampollamientos, como efecto de ebullición, adquiriendo el material una textura interesante sin correr el riesgo de que la escultura perdiera su forma conceptual, fue así cómo tomé la decisión de aplicar la quema por soplete a la escultura final. (Ver Figura 5)

El paso siguiente es el boceto de la escultura, donde la idea de la conjunción de los cuatro elementos aire, agua, fuego y tierra representados en símbolos deja un espacio central en que se ubica el Basilisco Andino, el que constituye, en últimas, la conjugación simbiótica de los cuatro elementos referidos.

Figura 5. Ampolladura en el material por aplicación de quema por soplete.



Fuente: Esta investigación.

Para su ejecución fue necesario conseguir los materiales necesarios como fueron el icopor, la solución de caucho para pegar las piezas de icopor entre si. Me ingenié un sistema técnico para el corte del material que me permitiera la elaboración de las figuras simbólicas de cada uno de los elementos, utilizando herramientas necesarias para su ejecución.

Por consiguiente, la escultura estará constituida por cinco figuras individuales, circulares y planas, elaboradas en icopor recubierto con arena silícica y silicato de sodio como aglutinante, quemadas a soplete. De los cinco discos, cuatro corresponden a los cuatro elementos cosmológicos primordiales: fuego, tierra, agua y aire, ostentando en sus caras figuras representativas, la misma figura en las dos caras, y se ubican en los cuatro puntos cardinales. En el centro equidistante de las cuatro raíces cosmológicas, está el quinto disco que exhibe el Basilisco Andino en sus dos caras. Cabe señalar que las caras de los discos tienen encima un círculo de menor dimensión, sobre el que va la figura representativa propiamente dicha. Cada disco va enclavado en un soporte de madera recubierto de arena silícica, y todo va sobre una base también de madera recubierto de arena silícica y quemada a soplete. Como se dijo, la quema a soplete le da a la superficie de los discos, soportes y bases esa textura de ampolladura.

Para la escultura final los discos tienen 1 metro de diámetro, cada uno lleva encima un círculo o disco de 50 cms. de diámetro sobre el cual va la figura representativa. Cada disco se ubica en un soporte de 50 cms. de largo por 20 cms de ancho., y toda esta estructura se levanta sobre bases de 80 cms. de largo por 20 cms. de ancho.

Inicialmente se hizo una maqueta en cartón, en que se puede apreciar de modo general, sin todo detalle, las cinco figuras o discos conformantes del conjunto "Tetramorphos", como se puede apreciar en la Figura 6.

Figura 6. Maqueta de "Tetramorphos".



Fuente: Esta investigación.

Las cinco figuras conformantes de "Tetramorphos" irán sobre un área cuadrangular, de 4 metros de lado, en predios de la Universidad de Nariño, Torobajo. La forma del centro está a una distancia de 2,50 cms. de las cuatro figuras "periféricas". La ubicación de las cuatro figuras representativas de los cuatro elementos primordiales es la siguiente: al Norte va la Tierra, al Sur el Aire, al Oriente el Agua y al Occidente el Fuego. Esta es una situación premeditada, significativa, como se verá oportunamente.

## **4. VISIBILIDAD DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA**

En esta instancia se entra a hacer exposición y lectura de la escultura resultante de esta reflexión de cómo mediante el arte y por acción expresa del artista, la materia es dotada de una vida particular en cuanto es cargada de una expresión singular, un “decir algo”, concretizando así la transformación de la materia en materia-texto o materia con sentido, esto es, materia con espíritu insuflado o incorporado por el escultor. Es que no se debe perder de vista que retomando la concepción defendida por los hilozoístas, según la cual la materia tiene vida en sí misma, se tiene que esa vida va inherente a la materia en la singularidad de los materiales o sustancias con que se trabaja, y por acción del escultor esa vida o espíritu aflora o se exterioriza adquiriendo la configuración de material con sentido, haciendo visible, de esta manera, el espíritu inherente en la materia, visibilidad que toma la forma generada y transmitida por el artista de acuerdo a la lectura personal que el escultor hace de la realidad tanto externa como interna, es decir, lectura de la materia, de los materiales, del mundo, del entorno sociocultural y de su mundo interior.

En fin, se hace en seguida una reseña de la obra escultórica denominada Tetramorphos o Cuatro Formas de la Materia, aludiendo a la intervención y participación holística de la tierra, el agua, el aire y el fuego, y concretizada en la figura del Basilisco Andino.

### **4.1 GÉNESIS DE LA OBRA**

El punto de partida de la creación de la escultura que se presenta, tuvo su momento primigenio al tener contacto con los planteamientos teóricos de la doctrina filosófica presocrática denominada del hilozoísmo, que también puede denominarse del “animismo”, según la cual la materia es sustancia viva porque tiene o lleva alma (“ánima”), vida o espíritu en sí misma, concepto surgido del planteamiento hecho por Tales de Mileto respecto del principio fundamental del universo, que el filósofo concibió que era el agua, y luego otros pensadores posteriores identificaron otros elementos aparte del agua: la tierra, el fuego y el aire, como fundamentos del universo, conformándose así las llamadas “raíces” o sustancias fundamentales de la naturaleza o del cosmos.

Por entonces, hace dos años aproximadamente, había concebido la idea de construir una escultura que contuviera la concepción del hilozoísmo, de la materia como sustancia viva y generadora de vida, asumiendo la materia en las cuatro sustancias primordiales o fundamentales: fuego, tierra, agua y aire, pero no sabía aún qué forma tendría esa escultura que albergara las cuatro raíces primordiales de la materia.

Fue entonces que tuve contacto con el cortometraje “El Basilisco Andino”. Corría el mes de septiembre de 2010, cuando me enteré por la radio y a través de propaganda visual exhibida en distintos lugares de la ciudad, que se invitaba al público a la presentación del Cortometraje “El Basilisco Andino”, de Carlos Felipe Insuasty Delgado, era Ganador como el Mejor Cortometraje Nariñense del VI Festival Internacional de Cine de Pasto 2010 que había tenido lugar poco antes, creo que en Julio o Agosto, no estoy seguro. Así fue cómo el sábado 11 de septiembre de 2010 en el Café del Parque pude apreciar dicho cortometraje, una animación de quince minutos de duración, basado en el cuento del mismo nombre (“El Basilisco Andino”) del autor pastuso Edgar Insuasty bajo el seudónimo de Francisco de Atriz. Este cortometraje había sido el Trabajo de Grado con que Carlos Felipe obtuvo el título de Maestro en Artes Visuales con énfasis en Medios Audiovisuales en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, cuya primera presentación se hizo, excepcionalmente, en Pasto y no en Bogotá como estipulaba la reglamentación universitaria, con asistencia de asesores y Jurado Calificador en la Pinacoteca de la antigua Casa de la Cultura de Nariño, el 2 de enero del mismo año 2010.

Pues bien, en el cortometraje se muestra el anuncio y cumplimiento de un vaticinio catastrófico de la ciudad de Pasto por acción del volcán Galeras. También se habla del origen del Basilisco Andino, un monstruo formado por la conjugación del cóndor y la serpiente, el que habitando en las inmediaciones de la Laguna Negra del volcán es cabalgado por otro personaje legendario, el Inca Milenario y quien a la postre es el que profetiza el apocalipsis en el valle de Atriz por una descomunal erupción del volcán Galeras. Según el cortometraje, y claro, según el relato, el volcán Galeras no es otro que el dios inca Viracocha que falleció en lo que hoy es el valle de Atriz y con el tiempo adquirió la forma del monte tutelar y dando con su cuerpo la forma al valle de Atriz, era originario del Lago Titicaca (Bolivia/Perú) de donde había salido junto con Cocha su mujer para repoblar la tierra después del Gran Diluvio.

Y bueno, las imágenes de la montaña echando fuego, el monstruo formado por el ave andina y una enorme serpiente, la ciudad engullida por un remolino de fango me tramaron fuertemente, encontrando que en esa forma híbrida del Basilisco Andino convergían o confluían las cuatro sustancias fundamentales que yo quería expresar en una forma única. Fue entonces que me surgió la idea de realizar una escultura teniendo como base el relato “El Basilisco Andino”, cosa que se me facilitaba porque recordé que el autor, Edgar Insuasty o Francisco de Atriz, fue compañero de estudios de mi madre cuando cursaron la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Nariño. Contacté con el autor y tuve acceso de primera mano al texto literario básico y a una copia del cortometraje. Recuerdo y quiero resaltarlo, otro detalle que me hizo decidir por el Basilisco Andino, era el hecho de que el relato guarda estrecha relación con el volcán Galeras, y como se recordará, en un comienzo quise trabajar con ceniza volcánica como materia prima, pero como eso no pudo cristalizarse según he informado, al menos

retomaría del Galeras esa leyenda contenida en “El Basilisco Andino”. Y de todas maneras, el material adoptado, arena silícica, también se relaciona con los volcanes, porque el material conseguido procede de erupciones volcánicas, probablemente del volcán Doña Juana.

Realizada la lectura del cuento, traté de llevar a la escultura las imágenes que revoloteaban dentro de mi cabeza en una amalgama fantástica. Comencé por dar forma a cada una de las representaciones de las cuatro sustancias fundamentales, para luego coronar con la quinta forma que en el centro de la estructura recogería la conjunción de las cuatro sustancias bajo la apariencia del Basilisco Andino.

En cuanto al nombre, lo que al comienzo era: “Cuatro Caras del Espíritu en la Materia” pasó a ser: “Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”, pero queriendo resumir toda esa frase en una sola palabra me decidí por la voz griega: “Tetramorphos” (“Cuatro Formas”). Pero claro, si en total son cinco formas, los cuatro elementos cosmológicos en los cuatro costados cardinales, y en el centro el Basilisco Andino, me llegó a la cabeza la idea de que la central viene a ser la Quintaesencia, y tuve devaneos serios para cambiar el nombre por Quintaesencia, pero no, en honor a las cuatro raíces cosmológicas, la dejé como Tetramorphos.

#### **4.2 CUATRO CARAS DEL ESPÍRITU EN LA MATERIA. “TETRAMORPHOS”**

“Tetramorphos” está conformada por cinco figuras separadas, individuales, pero que, sin embargo, se integran en un conjunto unitario. En efecto, son cinco formas circulares y planas, cinco discos. Cuatro de ellos corresponden a los cuatro elementos cosmológicos primordiales: fuego, tierra, agua y aire, ostentando en sus dos caras figuras alusivas a cada sustancia básica, y se ubican en los cuatro puntos cardinales; las figuras que simbolizan los cuatro elementos están realizadas en huecorrelieve. En el centro de este “sistema elemental” está el disco con el Basilisco Andino en sus dos caras. Las cuatro figuras en huecorrelieve de las cuatro raíces primordiales se localizan de la siguiente manera: Tierra al Norte, Aire al Sur, Agua al Oriente y Fuego al Occidente.

Pues bien, así como para ubicar geográficamente un territorio se toma como referentes los cuatro puntos cardinales, así también, este espacio escultórico, que es un microcosmos, se localiza en un espacio a la vez concreto y abstracto, que está en un aquí y un ahora pero que a la vez no está en ninguna parte en particular sino en todas las partes porque es un espacio donde están todos los espacios, no tiene límites sino que su entorno concreto está delimitado por cuatro formas individuales, semejantes en forma y tamaño pero diferentes en cuanto a su ser individual, y son: al Norte la Tierra, al Sur el Aire, al Oriente el Agua y al Occidente el Fuego, por lo tanto, en este mismo orden se hace en seguida una lectura de cómo el espíritu, la vida, el espíritu de vida se hace visible en cada una de las cuatro raíces primordiales, que en Tetramorphos asumen unas apariencias singulares. Cabe señalar que, aunque se esté hablando de un elemento ello no

impide que de pronto se haga referencia o se toque, así sea de refilón o soslayadamente, otra u otras de las demás sustancias fundamentales, al fin y al cabo el espíritu vital está en todas partes y las permea a todas por igual. De ahí que no sea adecuado hablar de primera cara, segunda cara, tercera o cuarta cara al hablar de la tierra, del aire, del agua y del fuego respectivamente, porque no necesariamente se da ese orden jerárquico, todas están al mismo tiempo, son cuatro facetas de una misma cosa, del espíritu de vida en la materia. Es algo así como lo que ocurre con el concepto teológico cristiano de la Santísima Trinidad, según el cual hay un solo Dios pero se manifiesta en Tres Personas distintas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, ninguno es mayor que el otro, no son tres dioses sino tres personas distintas de un mismo y Único Dios. El Padre es Dios, el Hijo es Dios y el Espíritu Santo es Dios, y donde está el Padre están también el Hijo y el Espíritu Santo, donde está el Hijo están también el Padre y el Espíritu Santo, y donde está el Espíritu Santo están también el Padre y el Hijo. Así también en las cuatro caras del espíritu en la materia, Tetramorphos, donde está el Espíritu o Vida, el Espíritu de Vida están el agua o el aire o la tierra o el fuego, pero para que haya vida donde está la tierra también están el aire, el fuego y el agua, y así sucede con todos y cada uno de los elementos.

**4.2.1 TIERRA.** Es el principal constitutivo del planeta en que el ser humano vive, se lo toma como elemento aunque a decir verdad, es un compuesto conformado de gran cantidad de elementos, y algo similar ocurre con los demás elementos o raíces cosmológicas. La Tierra, el suelo o capa vegetal, no el planeta, es la sustancia que prodiga los medios de subsistencia al ser humano, es la sustancia que entrega los alimentos no sólo al hombre sino a todos los seres vivos, de ahí que en casi todo el mundo, especialmente en pueblos de cultura agrícola como los de América Latina, los mediterráneos y asiáticos, la tierra es identificada con la madre, y así en los pueblos andinos, se le da el nombre de Pachamama o Madre Tierra. Así la Tierra es la fuente de vida, es la Madre vital, la Sustancia nutricia. Es que se debe tener en cuenta que ya sea que el hombre proceda del maíz como lo enseña la tradición entre los quichés de Centroamérica, o “de la fruta” del árbol Pihycán como Yurupary del mito colombo-brasilero, o de la yuca entre algunos pueblos amazónicos, o del barro según el relato bíblico, en últimas, el hombre proviene de la tierra. Por eso al morir, el cuerpo es devuelto a la tierra para que al descomponerse se fusione con ella y regrese al estado primigenio. De ahí que como afirma Durand, la muerte es retorno al hogar, a la madre, puesto que la vida es separación de la tierra, un “erguirse” sobre la tierra. En efecto, afirma Durand: “La vida no es más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar... el deseo frecuente de ser enterrado en el suelo de la patria no es más que una forma profana del autoctonismo místico, de la necesidad de volver a la propia casa”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> DURAND, Gilbert. Estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid : Taurus, 1981, pp. 224-225.

En esta medida, siendo la tierra la facilitadora de alimentos es, entonces, madre nutricia, y enterrar al muerto adquiere el sentido de retornar a la fuente matriz, regresar al claustro materno. Razón por la cual, algunas comunidades y pueblos, como los Pastos y Quillacingas, colocaban a sus muertos en posición fetal, lo que también conlleva la connotación de que la muerte es un nuevo nacimiento, como era la creencia de los pueblos ancestrales que ocuparon el territorio del actual departamento de Nariño. Al respecto afirma Durand:

...muchos pueblos entierran a los muertos acurrucados en posición fetal, poniendo de manifiesto nítidamente de este modo su voluntad de ver en la muerte una inversión del terror naturalmente experimentado y un símbolo del reposo primordial (...) Es esta inversión del sentido natural de la muerte la que permite el isomorfismo sepulcro-cuna, isomorfismo que se produce por medio de la cuna ctónica. La tierra se convierte en cuna mágica y bienhechora porque es el lugar del último reposo<sup>53</sup>.

Como se dijo, la concepción de la tierra como madre no es exclusiva de los pueblos andinos ni amerindios, ello se da en casi todas las culturas del mundo, es una concepción universal. Para corroborar lo dicho basta traer a cuento tres referencias de distintas culturas pero que, sin embargo, llegan a una misma valoración de la tierra como madre: la primera referencia es procedente de la cultura de la India y presente en textos védicos en una especie de letanías o invocaciones que se hacían en el contexto de oraciones a la divinidad. En efecto, en el libro "Los grandes iniciados" de Eduardo Schure, en el primer capítulo, que se ocupa de Rama, el héroe divino del hinduismo y una de las encarnaciones del dios Siva (de la tríada Brama, Visnú y Siva), retomando de los cantos védicos o de los Vedas, los textos literarios más antiguos de la humanidad (año 1.500 a.C) y que recogen la religión védica, la más antigua de los hindúes, se encuentra el siguiente texto:

*El Cielo es mi Padre, él me ha engendrado (...) Mi Madre es la gran Tierra. La parte más alta de su superficie es su matriz; allí el Padre fecunda el seno de aquélla, que es su esposa y su hija.*

He ahí lo que cantaba –comenta el autor-, hace cuatro o cinco mil años..., el poeta védico. Una conciencia grandiosa respira en esas palabras extrañas. Ellas encierran el secreto del doble origen de la humanidad. Anterior y superior a la tierra es el tipo divino del hombre; celeste es el origen de su alma. Pero su cuerpo es el producto de los elementos terrestres fecundados por una esencia cósmica. Los besos de Uranos y de la gran Madre significan, en el lenguaje de los Misterios, las lluvias de almas que vienen a fecundar los gérmenes terrestres: los principios organizadores, sin

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 225.

los que la materia sólo sería una materia inerte y difusa. La parte más alta de la superficie terrestre, que el poeta védico llama la matriz de la Tierra, designa los continentes y las montañas, cuna de las razas humanas<sup>54</sup>.

La segunda referencia proviene de la cultura andina incásica, en que se habla que en la ciudad precolombina de Tiahuanaco, ubicada cerca del lago Titicaca, el dios Viracocha, creó a los primeros padres de las distintas naciones de barro o tierra húmeda, según aparece en una fábula inca escrita por un sacerdote español hacia 1570, y que dice así:

En Tiahuanaco, el Creador empezó a formar las gentes y naciones que están en esta región, haciendo de barro uno de cada nación. Los que tenían que llevar cabellos, con cabellos, y los que habían de tener el pelo mocho, con los cabellos cortados. Cuando el Creador acabó de hacer las figuras de barro, dio vida y alma a cada una de ellas<sup>55</sup>.

Esta fábula inca hace recordar el texto bíblico de la creación de Adán con barro y que el Creador le insufló espíritu soprándole las narices con lo cual le dio vida: “Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado” (Gén. 2, 7)<sup>56</sup>.

La tercera referencia tiene que ver con el pensamiento cristiano y de acuerdo a la percepción y concepción de San Francisco de Asís, el patrono de los ambientalistas y ecologistas, quien como poeta y místico amaba y respetaba la Naturaleza, y entre sus escritos, como poeta, figura el “Cántico del Hermano Sol o Cántico de las Criaturas”, en que alaba a Dios tomando como referentes distintos seres de la naturaleza, y a todos, el sol, la luna, las estrellas, el agua y el fuego él llama hermanos, pero cuando se refiere a la tierra, de modo excepcional la llama “hermana-Madre”, y da enseguida las razones de esa maternidad. En efecto, afirma San Francisco de Asís:

Altísimo, omnipotente, buen Señor,  
tuyos son los loores, la gloria, el honor y toda bendición (...)  
Alabado seas, mi Señor, por nuestra hermana madre tierra,  
la cual nos sustenta y gobierna,  
y produce diversos frutos con coloridas flores y hierbas<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> SCHURE, Op. cit., p. 7.

<sup>55</sup> LANDSBURG, Alan y Sally. En busca de antiguos misterios. Barcelona : Plaza & Janes, 1977, p. 81.

<sup>56</sup> NACAR y COLUNGA, Op. cit., p. 4.

<sup>57</sup> DE LEGÍSIMA, Juan y GÓMEZ CANEDO, Lino. Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, p. 63.

Hasta la muerte San Francisco de Asís le prodigó un gran cariño a la tierra, de ahí que en el momento de su fallecimiento quiso que ese amor se expresara en forma gráfica, esa maternidad, adoptando una actitud semejante a la de quienes toman la muerte como retorno a la fuente matriz como afirma Durand, pidiendo a sus religiosos que lo depositaran completamente desnudo sobre la misma tierra para allí y así esperar el tránsito de la muerte. En efecto, en su biografía sobre este pasaje se lee: “Y luego [dijo San Francisco] a sus religiosos: Cuando vieseis que se acerca mi agonía, tal como me visteis hace tres días, desnudo, de la misma manera colocadme en el suelo y dejad tendido el cuerpo ya difunto tan largo espacio cuanto se necesita para caminar pausadamente una milla”<sup>58</sup>. Es decir, con ese acto simbólico, San Francisco significaba que en la muerte regresaba desnudo a la tierra así como desnudo se sale del vientre de la madre.

Por lo tanto, como se dijo, la tierra es la fuente de vida, el elemento que prodiga alimentos no sólo al ser humano sino a todos los demás seres vivos, y por consiguiente, la tierra proporciona los medios de permanencia y subsistencia al hombre, siendo por ello la Madre nutricia.

En “Tetramorphos” la Tierra ocupa el punto Norte de este microcosmos, y está representada por una figura irregular en que se puede hacer diversas lecturas: parece simular tierra reseca, una superficie resquebrajada, pero también semeja la configuración de placas tectónicas como las que conforman las plataformas de los continentes, inclusive se alcanzan a percibir cinco porciones o figuración de los cinco continentes, con una porción en el centro a manera de casquete polar. Es decir, en el disco de la Tierra están tanto el elemento tierra o suelo, como el planeta en su constitución sólida. (Ver Figura 7)

Figura 7. Disco del elemento Tierra.



Fuente: Esta investigación.

---

<sup>58</sup> CELANO, Tomás de Celano. Vida segunda de San Francisco. En : DE LEGÍSIMA y GÓMEZ CANEDO, Op. cit., p. 458.

**4.2.2 AIRE.** Es sin duda el elemento más vital para el ser humano, criatura que habita en la biosfera, compuesta principalmente de oxígeno que le permite vivir. Algo similar se dice del agua y de la tierra, pero lo cierto es que el hombre puede vivir en lugares sin tierra ni calor (los polos), puede mantenerse vivo muchos días sin comer nada y sólo bebiendo agua, y puede sobrevivir sin agua varios días - Luis Alejandro Velasco, el personaje de “Relato de un naufrago” de García Márquez, basado en un hecho real y que es reconstrucción de un reportaje, estuvo diez días a la deriva sin comer ni beber nada hasta que logró llegar a la costa y ser auxiliado-. Pero sin respirar el ser humano en promedio no puede vivir más de tres minutos, y en casos excepcionales podría llegar hasta cinco minutos, cosa que es muy improbable, lo que da evidencia de la vitalidad del aire para los humanos y para muchos animales que como el hombre son aéreos. Porque el hombre no es acuático y menos es subterráneo, está sobre la tierra y, por lo tanto es aéreo.

Seis siglos antes de nuestra era Anaxímenes (570-526 a.C.) ya le había otorgado al aire la primacía sobre los otros elementos, porque consideraba inclusive que el agua, la tierra y el fuego eran formas derivadas del aire, o que el aire era la materia prima de aquellas tres sustancias importantes en la vida, por cuanto Anaxímenes creía que en la vida concurren los cuatro elementos, como aquí ya se ha dicho más arriba, pero el punto de partida era el aire o la niebla. Respecto de la posición de Anaxímenes, afirma Jostein Gaarder: “Según Anaxímenes, tanto la tierra como el agua y el fuego, tenían como origen el aire. Quizás pensaba Anaxímenes que para que surgiera la vida, tendría que haber tierra, aire, fuego y agua. Pero el punto de partida en sí eran “el aire” o “la niebla”<sup>59</sup>.

Pues bien, del elemento Aire, que estricta y químicamente hablando no es un elemento sino un compuesto, es preciso decir que materialmente, inmediatamente el aire es invisible, no se le vé, pero si se observan fácilmente sus efectos, cuando al respirar nos llena los pulmones, cuando el aire asume la forma de corriente de aire o viento, se puede ver cómo inclina las ramas de los árboles, arroja lejos papeles y hasta techos de casas cuando cobra fuerza, si toma la forma de un ciclón o huracán, incluso altera los otros elementos como al agua generando tifones o los tsunamis que arrastran todo a su paso, desarraigando incluso árboles grandes.

En el mundo de la creación artística es el personificador de la dinámica poética, de la ensoñación, como al respecto afirma Bachelard, para quien, además, el aire es figura de la libertad, porque es libre y liberador. Respecto a la identidad aire-libertad, en “El aire y los sueños” Bachelard pregunta y responde: “¿Es preciso subrayar que, efectivamente, en el reino de la imaginación, el epíteto más cercano al sustantivo aire, es el epíteto libre? El aire natural es el aire libre”<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> GAARDER, Op. cit., p. 40.

<sup>60</sup> BACHELARD, El aire y los sueños, Op. cit., p. 18.

Bachelard considera que así como para la vida en nuestro planeta el aire es lo fundamental, para la poesía o creación artística el tema-elemento envolvente y generador del arte es el aire, en la medida en que es el ámbito de la ensoñación y la creación imaginaria del poeta pues, sostiene Bachelard, que la posible clasificación de los poetas según sus imágenes sean preponderantemente del aire, del fuego, de la tierra o del agua, depende de un particular tratamiento que se le confiera al aire, cuya imagen delatora es el cielo azul; o sea que, los cuatro grupos de poetas (del agua, del fuego, de la tierra y del aire) responden de cómo consideren al “cielo azul”:

... podríamos clasificar a los poetas en cuatro grupos:

- Los que ven en el cielo inmóvil un líquido fluido que se anima con la menor nube [poetas del agua].
- Los que viven el cielo azul como una llama inmensa... [poetas del fuego].
- Los que contemplan el cielo como un azul consolidado, una bóveda pintada... [poetas de la tierra].
- Y, en fin, los que participan verdaderamente de la naturaleza aérea del celeste azul [poetas del aire]<sup>61</sup>.

No está de más, señalar una vez más, que cuando se habla de poesía y poetas en el contexto bachelardiano, no se limita el término a la exclusiva connotación de trabajo en poesía, sino que abarca todo trabajo artístico, y a los artistas en general (músicos, escultores, pintores, poetas, dramaturgos, etc.).

Pues bien, obsérvese cómo Bachelard en el texto antes citado, cuando habla de los poetas del agua, fuego y tierra lo hace como de aquellos que trabajan con el aire con una forma que no es propia del aire y aparece por eso el elemento del símil “como” o algo equivalente: “los que ven en el cielo inmóvil un líquido”, “los que viven el cielo azul **como** una llama inmensa...”, “los que contemplan el cielo **como** un azul consolidado...”; en cambio, cuando se refiere a los poetas del aire lo hace como de aquellos que “participan verdaderamente de la naturaleza aérea” del cielo, es decir, denota que la naturaleza misma del “cielo azul” es el aire, y los artistas del aire se sumergen en la verdadera naturaleza del aire, a diferencia de los otros que ven o les parece ver en el cielo azul algo distinto del aire. Con esto se resalta que el aire con su imagen de “cielo azul” está presente en todos los artistas sea cual fuere la consideración que del cielo tengan.

En todo caso, Bachelard argumenta que el aire es el que establece en el quehacer artístico, en la actividad “imaginaria”, la dinámica poética, sublimación o ensoñación, siendo por eso la dinámica imaginaria un continuo movimiento espiritual en el campo del sueño. Precisamente el trabajo poético, imaginario, es un movimiento del espíritu, es algo así como una corriente o fluido espiritual, como dice Bachelard, “la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 202.

tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva”<sup>62</sup>. En efecto, la imaginación es un movimiento de lo real a lo irreal, esto es, la imaginación dinámica, que Bachelard con acierto nos la presenta como el motor y fuente poética: “En el orden de la imaginación dinámica, todas las formas están provistas de un movimiento (...) Y cuando la intuición poética se extiende al universo, nuestra vida íntima conoce las mayores exaltaciones. Todo nos lleva hacia las alturas, la luz, el cielo, puesto que volamos íntimamente, puesto que hay vuelo en nosotros”<sup>63</sup>.

Esa movilidad contrarresta la pasividad, la pesadez, la gravedad; de ahí que esa movilidad aligerante sea una superación, liberación de un estado o forma de vida: “La movilidad es la riqueza propia de la sustancia ingrávida (...) Lo inmortal en nosotros es el movimiento, más que la sustancia: ‘El movimiento puede cambiar, pero no puede morir.’” –afirma Bachelard recordando a Shelley<sup>64</sup>.

Estamos, pues, hablando del movimiento volátil, movilidad aligerante y de ingravidez. Es decir, el vuelo nos ocupa en este momento, pero es el vuelo quimérico o añorado que el hombre desea al ver a los seres, las aves, que propiamente, materialmente, vuelan. Por consiguiente, el vuelo que hace el hombre con sus propios recursos es un vuelo imaginario, una ensoñación. Es por esta razón que Bachelard al hablar del vuelo artístico lo hace refiriéndose igualmente al vuelo onírico, pues el hombre siempre ha soñado con volar y en los sueños los “movimientos soñados” son ligeros, son un vuelo. Parece que el hombre añorara que una vez fue ingrávido y que debido a una “caída” perdió esa cualidad volátil; o es, por el contrario, un deseo fuerte que ha vivido en el hombre que pisa la tierra y respira aire:

El vuelo onírico parece aportarnos la prueba de que el mito de Anteo es un mito del sueño más que un mito de la vida. Sólo durante el sueño un talonazo basta para volvernos a nuestra naturaleza etérea, a la vida que surge. Este movimiento es, en verdad, como dice Nodier, el rastro “de un instinto” de vuelo que sobrevive o que se anima en nuestra vida nocturna. Diríamos con gusto que es uno de los instintos más profundos de la vida (...) El vuelo onírico es, según creemos, en su simplicidad extremada, un sueño de la vida instintiva<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 10.

<sup>63</sup> Ibid., pp. 62-63.

<sup>64</sup> Ibid., p. 63.

<sup>65</sup> Ibid., p. 42.

De manera que el sueño es un aligeramiento de lo real inmediato, es un movimiento, un cambio, un vuelo donde lo real sufre una transformación sustancial, por eso Bachelard afirma que: “¿Es que un sueño que no modifica las dimensiones del mundo es realmente un sueño? Un sueño que no agranda el mundo ¿es acaso el sueño de un poeta? El poeta aéreo agranda el mundo más allá de todo límite”<sup>66</sup>.

Es el sueño, por consiguiente, una liberación de la vida formal, pues las formas son superadas hasta encontrarles una nueva dimensión y, además, el sueño nos devuelve nuestra naturaleza original y elemental: ser seres oníricos: “El sueño más profundo –afirma Bachelard- es esencialmente un fenómeno del reposo óptico y del reposo verbal (...) La vida onírica es tanto más pura cuanto más nos libera de la opresión de las formas, y que nos devuelve a la sustancia y a la vida de nuestro propio elemento”<sup>67</sup>.

Bachelard sostiene que el vuelo onírico o sueño de vuelo –que es en sí el estado onírico porque en todo sueño se experimenta un aligeramiento y pérdida de la gravedad, que basta un pequeño impulso para ascender-, deja huellas tan profundas en el ser humano que en la vida despierta se manifiesta como ensueño y como imágenes en el trabajo artístico, y por eso Bachelard asegura que por ser único nuestro ser onírico, “continúa de día la experiencia de la noche” y que para muchos “los días están hechos para explicar las noches”; pero esa actitud evocadora del sueño se lleva a cabo por medio de una deformación de la experiencia onírica, pues si en el sueño se deforma lo real, a su vez cuando se recuerda el sueño éste es racionalizado, pues se recurre a elementos de la vida despierta para expresarlo.

El hombre devuelto a la vida despierta –dice Bachelard- racionaliza sus sueños con los conceptos de la vida ordinaria. Recuerda vagamente imágenes del sueño, y las deforma ya expresándolas en el lenguaje de la vida despierta (...) En dichas condiciones, todo añadido de una forma, por muy natural que parezca, corre el riesgo de ocultar una realidad onírica, de desviar la vida onírica profunda<sup>68</sup>.

Ahora bien, de acuerdo con el concepto de Bachelard sobre la imaginación, ésta no es la facultad de formar imágenes sino “más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción”, siendo el recuerdo del sueño una actividad poética, pues se recurre a materializar la sensación onírica, y porque según Bachelard, “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 61.

<sup>67</sup> Ibid., p. 39.

<sup>68</sup> Ibid., pp. 38-39.

nuevas”. En la ensoñación o reproducción del sueño, como en éste también se experimenta una liberación de formas, produciéndose (o continuando) el vuelo onírico que es, evidentemente, el vuelo poético. Y precisamente en la reproducción del vuelo onírico, en su racionalización se recurre a formas materiales, a elementos naturales que denotan el vuelo, como el ala, por ejemplo. Con relación a la aparición de las alas o aves en la racionalización del vuelo onírico, afirma Bachelard:

Observemos que esta experiencia onírica especial, es decir, el sueño de vuelo, puede dejar huellas profundas en la vida despierta. Por eso es tan común en el ensueño, y en los poemas. En la ensoñación despierta, el sueño de vuelo aparece bajo la dependencia absoluta de las imágenes visuales. Todas las imágenes de seres voladores acuden entonces a cubrir el simbolismo uniforme retenido por el psicoanálisis (...) respecto a la experiencia dinámica profunda que es el vuelo onírico, el ala es ya una racionalización (...) El vuelo onírico no es nunca un vuelo alado (...) Entonces y a nuestro juicio, cuando aparece el ala en un relato de sueño de vuelo, debe sospecharse una racionalización de éste. Podemos tener la casi seguridad de que la narración se halla contaminada, bien por imágenes del pensamiento en vigilia, bien por inspiraciones librescas<sup>69</sup>.

Sin embargo, Bachelard va más allá de esta racionalización del vuelo onírico, y considera incluso como imagen superficial a esta inmediatez materializante del vuelo con el ala, a diferencia de lo que él llama “psicología ascensional” o “imaginación aérea dinámica”, en la que no se necesita alas para volar sino de movimiento aéreo, ingrávito: “Estableceremos, pues, como principio que, en el mundo del sueño, no se vuela porque se tenga alas; se crea uno las alas porque ha volado. Las alas son simples consecuencias. El principio del vuelo onírico es más profundo. Y es este principio el que la imaginación aérea dinámica debe hallar”<sup>70</sup>.

En todo caso, el vuelo onírico y el vuelo poético (ensoñación artística) son también, como el sueño propiamente dicho, un movimiento liberador, de aligeramiento, vertical, de vuelo ascendente o descendente:

Nuestra vida nocturna –afirma Bachelard- es un océano porque flotamos en ella. Durante el sueño no vivimos nunca inmóviles sobre la tierra. Caemos de un sueño a otro más profundo, o bien hay en nosotros un poco de alma que quiere despertarse; entonces nos levanta. Subimos o bajamos sin cesar. Dormir es

---

<sup>69</sup> Ibid., pp. 34-40.

<sup>70</sup> Ibid., p. 40.

descender y ascender como un ludión sensible en las aguas de la noche. En nosotros la noche y el día tienen un devenir vertical”<sup>71</sup>.

Ahora bien, si deformar imágenes o crear imágenes nuevas es el acto imaginario por excelencia del artista, y si con Bachelard se tiene que “la imaginación es un tipo de movilidad espiritual”, podemos concluir que la actividad poética es ese vuelo espiritual creador y re-creador, de liberación y aligeramiento, de elevación, de ascenso:

Ahora bien –dice Bachelard-, la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la altura. Por ende, todas las imágenes poéticas son, para Shelley, operaciones de elevación. O, dicho de otro modo, las imágenes poéticas son operaciones del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, o nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia: el eje vertical. Son esencialmente aéreas. Si una sola imagen del poema deja de cumplir esta función de aligeramiento, el poema se aplasta, el hombre vuelve a su esclavitud, la cadena le hiere<sup>72</sup>.

Bachelard recalca en que la actitud del poeta es la de activar las imágenes imprimiendo en ellas lo humano, lo espiritual, estableciendo así un enlace entre el hombre y el universo de donde toma las imágenes, formas y representaciones para “deformarlas” o poetizarlas re-creándolas; similar a lo que afirmara Octavio Paz para quien en el universo está la poesía amorfa, llega el poeta y la procesa resultando una obra: el poema. En el caso particular de este trabajo, en la naturaleza están las cuatro sustancias primordiales: Tierra, Aire, Agua y Fuego, y el artista proponente las toma y da lugar a Tetramorphos, que es el procesamiento artístico de las cuatro raíces cosmológicas, y a las que el proponente le insufla su espíritu y les da vida en la obra escultórica Tetramorphos. Refiriéndose a esta actitud del poeta, Bachelard apunta: “La labor del poeta es activar ligeramente las imágenes para cerciorarse de que el espíritu humano actúa en ellas humanamente, para cerciorarse de que son imágenes humanas, imágenes que humanizan fuerzas del Cosmos. Entonces va uno a la cosmología de lo humano”<sup>73</sup>.

Por consiguiente, la imaginación aérea es imaginación de libertad, es decir, las imágenes aéreas hablan siempre de aligeramiento, elevación, proyección, posibilidad. Como continuador de Bachelard, Gilbert Durand profundiza en la dinámica ascendente, aérea, del trabajo artístico o poético, y retoma la idea de Bachelard de que el ala es una racionalización del vuelo, pues el ala aparece para

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 75.

<sup>72</sup> Ibid., p. 57.

<sup>73</sup> Ibid., p. 57.

indicar la acción de volar pero sin llegar a identificar vuelo y ala, pues se puede volar sin tener alas como sucede en el vuelo onírico, y si se identifican el ala y el vuelo es en el orden vuelo-ala, pues como sostiene Bachelard, “no se vuela porque se tiene alas, sino que las alas crecen porque se ha volado”, para que luego Durand clarifique la idea agregando que, “una vez más, no es al sustantivo a lo que nos remite un símbolo, sino al verbo. El ala es el atributo de volar, no del pájaro o del insecto”<sup>74</sup>.

El ala es, según Durand, el referente del deseo de ascensión, de exaltación, de sublimación, que encuadra en la dinámica ascensional de Bachelard en que confluyen “el ala, la elevación, la flecha, la pureza y la luz”, siendo la alondra un caso muy representativo de vuelo alto y versátil: “Todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación (...) La alondra es ‘pura imagen espiritual’ que no halla su vida más que en la imaginación aérea como centro de las metáforas del aire y de la ascensión”<sup>75</sup>.

Las aves, que por antonomasia son símbolo del vuelo hacia arriba, llegan a una connotación de “angelismo” o pureza, como es el caso de la paloma o vocera de la palabra sabia del Espíritu Santo, es decir, la palabra alta, siendo, por consiguiente, el ángel una personificación de la ascensión; pero el ángel como las aves es también referente de poder; las aves como el águila en el mundo de Europa y Norteamérica, y el cóndor en Suramérica, son símbolos patrios de poder, y en la mitología cristiana los ángeles siempre son poderosos, son los que derrotan al mal, como por ejemplo el Arcángel San Miguel que en la representación aparece aplastando a Satanás, pues él es quien comanda “los ejércitos celestiales”.

Ahora bien, en un proceso de esquematización las aves toman durante el vuelo la forma de saetas o flechas, que son instrumentos guerreros, de conquista y dominio, pero sobre todo son indicativos de acción volitiva o superación, o lo que es lo mismo, de ascensión. En todo caso, lo que debemos resaltar es el ala como racionalización o materialización del vuelo, es decir, el ala como símbolo de ascensión. Por lo tanto, nos hallamos ante el ala como símbolo natural del vuelo, siendo el ángel la exaltación poderosa del ave que adquiere la forma de flecha que sube y sube con fuerza. Al respecto afirma Durand:

Más adelante veremos por qué todo ángel es un poco militar; contentémonos con examinar por qué motivo todo ángel es a menudo sagitario. En muchas ocasiones, la imagen tecnológica de la flecha viene a relevar al símbolo natural del ala. Porque la altura suscita más que una ascensión, un impulso, y parece que de la

---

<sup>74</sup> DURAND, Op. cit., pp. 122-123.

<sup>75</sup> BACHELARD, citado por DURAND, Op. cit., p. 123.

escalinata a la flecha, pasando por el ala, hay una amplificación de esbeltez<sup>76</sup>.

Ese ascenso del ave o flecha alcanza en el ángel su más alta expresión, pues ya no se trata simplemente de un algo que flota, ni siquiera de un animal que vuela, sino de un ser humano que es más que humano, que está sobre sí mismo, es decir, que es sobrehumano: "... se puede decir, en última instancia, que el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el ave animal, sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación por ser esencialmente angélica"<sup>77</sup>.

En el vuelo el ave se remonta hacia la luz, que en nuestro mundo material tiene en el sol la más sublime expresión, pero el sol es fuego, de modo que en el ala, en el ave como símbolo aéreo, se juntan el aire y el fuego, el sol es fuego ascendente. Además, los ángeles u hombres con alas como aves, siempre aparecen luminosos. Acerca del sol como símbolo ascendente, afirma Durand: "El sol, y especialmente el sol ascendente o levante, será, por tanto, para las multitudes, sobredeterminaciones de la elevación y de la luz, del rayo y de lo dorado, la hipóstasis por excelencia de los poderes uranianos (...) Sea como fuere, parece que el sol significa ante todo luz y luz suprema"<sup>78</sup>.

En el vuelo de las aves hacia el sol, hacia el poder supremo, o de los ángeles en su Dinámica de Dios al hombre o del hombre a Dios, el elemento aire es agitado y adquiere la forma de viento, que es el aire con fuerza, el aire como corriente, con lo cual más se acentúa su semejanza del aire con la imaginación artística. Es que el espíritu en su actividad imaginaria se mantiene en continuo movimiento apropiándose de materiales que expresen esa experiencia de movimiento volátil, de ascenso y descenso, racionalizando de esta manera la dinámica imaginaria; es, entonces, cuando surgen imágenes que sugieren el vuelo tales como alas, pájaros, alientos, corrientes, etc. Pero es sin duda alguna el Viento quien "personifica" el acto imaginario, pues, según lo afirma Bachelard: "la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual", siendo el viento esa corriente espiritual del poeta que moviéndose libremente va a través de las cosas remontando vivencias en un hálito cósmico.

Para Bachelard el viento es, en efecto, el hálito creador, el primer movimiento en la creación que tiene poder y fuerza en forma de cólera del viento o movimiento tempestuoso, huracanado, equiparable a la misma dinámica imaginaria y, por consiguiente, al acto creativo del poeta:

---

<sup>76</sup> DURAND, Op. cit., p. 125.

<sup>77</sup> Ibid., p. 125.

<sup>78</sup> DURAND, Op. cit., pp. 140-141.

El torbellino cosmogónico, la tempestad creadora, el viento de cólera y de creación, no son captados en su acción geométrica, sino como donadores de poder. Nada puede ya detener el movimiento giratorio. En la imaginación dinámica todo se anima, nada se detiene. El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da imágenes, el grito da la palabra, el pensamiento. Por la cólera, el mundo es creado como una provocación, la cólera funda el ser dinámico<sup>79</sup>.

De ahí que según Bachelard es importante analizar en el viento su procedencia antes que su lugar de llegada, porque –dice- “para la imaginación, el origen del viento es más importante que su meta” y, apunta finalmente, que al sueño no le importa tanto una orientación racionalista de un punto de partida y otro de llegada del viento, sino que se ocupa más bien de encontrar una caracterología del viento según su contenido, es decir, de lo que trae consigo de acuerdo a su procedencia, y es así cómo al “viento del norte o rey de los vientos” le concede “todos los poderes de un más allá hiperbóreo”: “Y de igual manera –agrega Bachelard-, **el viento del sur** nos trae todas las seducciones del país del sol; la nostalgia de una eterna primavera”<sup>80</sup>.

El viento del sur o “espíritu del sur” es, por tanto, algo así como un emisario paradisíaco, evocador del eterno azul edénico de la infancia y exultador de lo más recóndito y vital del ser humano: el fuego vital, el amor, que domina cual sol la interioridad del ser, sus impulsos e instintos; el viento del sur es la fuerza que saca a la luz lo recóndito, haciendo participar lo íntimo a todas las cosas. De esta manera, volvemos a verificar la equivalencia entre el viento y el hálito vital (espíritu) que eleva o engrandece las cosas, como afirma Bachelard: “El viento, para el mundo, el hálito, para el hombre, manifiestan ‘la expansión de las cosas infinitas’. Llevan a lo lejos el ser íntimo haciéndole participar en todas las fuerzas del universo”<sup>81</sup>.

Luego, citando un texto de los *Upanishads*, Bachelard concluye que el viento es como el hálito de vida universal que está en todas las cosas, que absorbe todo, pues por la fuerza vital del hálito huracanado surgen las cosas y en seguida él las envuelve, es decir, de ese hálito vital emergen las cosas y a él convergen: “Cuando el fuego se va, va al viento. Cuando el sol se va, va al viento. Cuando la luna se va, va al viento. Así el viento absorbe todas las cosas (...) Cuando el

---

<sup>79</sup> BACHELARD, El aire y los sueños, Op. cit., p. 280.

<sup>80</sup> Ibid., p. 289.

<sup>81</sup> Ibid., p. 292.

hombre duerme, su voz se va en el hálito, lo mismo que su vista, su oído, su pensamiento. Así el hálito lo absorbe todo”<sup>82</sup>.

Así llegamos a la materialización en el viento de la imaginación o creación artística, que no es sino la corriente espiritual que se mueve sin cesar, suavemente o con fuerza; es la dinámica que asciende y desciende bajando lo alto y elevando lo bajo, esto es, equilibrando en bella armonía lo uno con lo otro, en fin, todas las cosas del universo. De ahí que más que personificar el viento la dinámica imaginaria, realiza en sí mismo la libertad inherente en la imaginación y en el quehacer artístico que sublima re-creando y transformando en febril labor alquímica las cosas, las formas, las imágenes.

Que el aire es símbolo de vida, viento o hálito de vida, ya es ilustrado por el texto bíblico de la creación del hombre, en que a la criatura hecha de arcilla Dios le sopla en las narices y la anima o le da vida.

Y aquí en Tetramorphos, en el valle de Atriz, es innegable que se respira un viento del sur, un viento íntimo, que saca lo recóndito, lo oculto, a la luz. Es el viento del sur, procedente del Lago Titicaca que emerge en el ave andina transformada, en el Basilisco Andino que contiene en sí las cuatro sustancias fundamentales, que vuela y se agita sobre el valle de Atriz produciendo viento. Según el relato del Basilisco Andino, del sur viene la leyenda que dice que el monte de fuego Galeras no es otro que el dios inca Viracocha transformado en cerro tutelar. Téngase en cuenta que Viracocha es el sol que llegó del cielo y se posó sobre la isla del lago, y de allí surgió la pareja fundadora o pobladora.

En “Tetramorphos”, el disco del elemento Aire se ubica en el punto Sur de este microcosmos, y en sus caras se puede ver cuatro figuras que semejan burbujas de aire, o también volutas de aire o corrientes de aire, pero que, sobre todo la figura mayor, tiene la apariencia de una media luna, luna en cuarto creciente, es el elemento vital que asciende, que está en lo alto. (Ver Figura 8)

Figura 8. Disco del elemento Aire.



Fuente: Esta investigación.

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 292.

**4.2.3 AGUA.** Es el tercer elemento que también es considerado principio vital o sustancia primaria fundamental para que surja la vida como ya lo creían y afirmaban no sólo griegos como Tales de Mileto sino varias culturas (incas, kogis, yaguas) según se registró en 2.1 o de las Cuatro Caras de la Materia. Ese carácter de principio vital del agua deviene de que este líquido lo necesitan todos los seres vivos para conservarse vivos, de ahí que desde siempre el hombre ha considerado al agua como fuente de vida, lo cual explica cómo los pueblos y grandes civilizaciones surgieron junto o alrededor de los grandes ríos, y por ello mismo no pocas culturas le han reconocido al agua su representatividad materna.

En este punto cabe señalar, sin embargo, que la representación materna del agua es una particularización de una representación más general de la madre, que se la encuentra en toda la Naturaleza, con la que el hombre tiene una relación sentimental, es un sentimiento de hijo o filial. Bachelard, nos ilustra cómo se va dando ese proceso de feminización de la naturaleza hasta llegar a una representación acuática de la madre. Efectivamente, sostiene Bachelard que el hombre experimenta amor por la naturaleza porque ella le recuerda a la madre, en la medida que es una prolongación o “proyección” de la madre carnal:

No es el conocimiento de lo real lo que nos hace amarlo profundamente. El valor fundamental y primero es el sentimiento. Comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien, realizando en las cosas un amor que está fundado en otra parte. Luego, se la busca en detalle porque se la ama en masa, sin saber por qué. La descripción entusiasta que damos de ella es una prueba de que la miramos con pasión, con la constante curiosidad del amor. Y si el sentimiento por la naturaleza es tan durable en ciertas almas es porque en su forma original, está en el origen de todos los sentimientos. Es el sentimiento filial. Todas las formas de amor reciben un componente del amor por una madre. La naturaleza es para el hombre ya mayor, nos dice Marie Bonaparte, “una madre inmensamente ensanchada, eterna y proyectada en el infinito”. Sentimentalmente, la naturaleza es una proyección de la madre<sup>83</sup>.

Ahora bien, retomando a Marie Bonaparte en su estudio sobre la obra de Edgar Allan Poe, hace ver Bachelard cómo ella identifica en el mar una representación especial o particular de la madre. En efecto, Marie Bonaparte sostiene que “el mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos”<sup>84</sup>; y en apoyo de dicha afirmación argumenta que el mar (o la mar) por sí mismo “no bastaría para fascinar a los humanos”, sino que ello se debe a que es portador de “un canto en un doble pentagrama”, o dicho de manera más simple,

---

<sup>83</sup> BACHELARD, El agua y los sueños, Op. cit., pp. 175-176.

<sup>84</sup> BONAPARTE, Marie, citada por BACHELARD En : El agua y los sueños, Op. cit., p. 176.

un canto doble conformado por uno superficial y agudo y otro profundo y grave, de los cuales, el segundo, o sea, el canto hondo, es el que más ha seducido al hombre, debido únicamente a que ese canto profundo “es la voz materna, la voz de nuestra madre”, agrega Bachelard<sup>85</sup>.

Así nos encontramos con que el agua es la sustancia que representa más claramente a la madre, por cuanto si bien toda la naturaleza nos recuerda a nuestra madre, ninguno de los seres naturales es más adecuado como el agua para representar la vitalidad, la gestación, el nacimiento, la nutrición y el desarrollo de cuanto existe sobre la tierra. En efecto, en la naturaleza el agua es el recurso que favorece la germinación de las semillas, el agua nutre las plantas y por ellas tienen sustento los animales y finalmente los humanos; son líquidas las sustancias que intervienen en la vida humana: la madre mantiene al hijo en el vientre con “agua de vida”, luego al nacer lo amamanta con leche o “agua vital o nutritiva” salida del seno. La sustancia líquida está íntimamente relacionada con el ser humano: su fecundación se hace posible por líquidos seminales; la sustancia vital del hombre, la sangre, es un líquido; las lágrimas, que expresan estados de ánimo o emocionales definidos son agua. En fin, el hombre está conformado en un 65% de agua y nuestro planeta tiene en su estructura dos terceras partes de agua. Es decir, sobran razones para demostrar el carácter vital y materno del agua. De ahí que es oportuna y acertada la frase de Bachelard al sintetizar la propiedad vital del agua y su carácter maternal cuando afirma: “todo líquido es un agua; luego, toda agua es una leche”. En efecto, afirma Bachelard:

... tendremos que decir que toda agua es leche. Más precisamente, toda bebida dichosa es una leche materna. Tenemos ahí el ejemplo de una explicación en dos planos de la imaginación material, en dos grados sucesivos de profundidad inconsciente: en primer lugar, todo líquido es un agua; luego, toda agua es una leche (...) La mar es maternal, el agua es una leche prodigiosa; la tierra prepara en sus matrices un alimento tibio y fecundo; sobre las orillas se dilatan senos que darán átomos grasos a todas las criaturas<sup>86</sup>.

Así se llega a las analogías agua-madre y agua-mujer, verificando cómo el agua adquiere el valor de símbolo femenino. Bachelard llega a afirmar que de los cuatro elementos o sustancias básicas, es el agua el único que asume realmente el carácter materno hacia el hombre, entre cuyas materializaciones está el acunamiento:

De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el elemento acunador. Es un rasgo más de su carácter femenino:

---

<sup>85</sup> BACHELARD, Op. cit., p. 176.

<sup>86</sup> Ibid., pp. 178-182.

acuna como una madre (...) La barca ociosa ofrece las mismas delicias, suscita las mismas ensoñaciones (...) Innumerables referencias literarias nos probarían fácilmente que la barca encantadora, que la barca romántica es, desde algunos puntos de vista, una cuna recuperada (...) Todas las imágenes están ausentes, el cielo vacío, pero el movimiento está allí, vivo, sin choques, ritmado; es el movimiento casi inmóvil, muy silencioso. El agua nos eleva, nos acuna, nos adormece. El agua nos devuelve a nuestra madre<sup>87</sup>.

Después de esta descripción del agua como símbolo femenino y específicamente materno, vale la pena considerar la espiral como esquematización simbólica del agua. En efecto, la Espiral es representación del movimiento del agua y de la vida. Esta connotación acuática le viene a la espiral tanto por su forma, que semeja el movimiento de las aguas al ser tocadas, como por la semejanza de la línea circular continuada que es una figuración de las conchas marinas o de río.

Es necesario señalar en este punto que en el contexto sociocultural ancestral de Pasto, la espiral o churo cósmico es un símbolo muy importante y representado con mucha frecuencia en petroglifos y objetos de cerámica de la cultura quillacinga, es que la espiral guarda relación con la fertilidad, el agua y el movimiento, como al respecto apunta Osvaldo Granda Paz: "El diseño de las espirales, nexa con el movimiento, la fertilidad y el agua, aparece con frecuencia en este tipo de petroglifos"<sup>88</sup>; y precisamente Granda Paz ha registrado unos petroglifos quillacingas localizados en Juanoy muy cerca de la ciudad de Pasto, en que aparece el caracol con su cubierta espiroidal. También entre hallazgos de cerámica y objetos de los quillacingas, según registran Groot y Hooykaas aparecen numerosos instrumentos en forma de "churo", ocarinas y pitos.

Pues bien, las conchas, marinas o acuáticas, de mar o de río, guardan una estrecha relación con la fecundación, el agua es el principal elemento para la fecundación de la semilla en la tierra, y precisamente las conchas tienen una homologación con el órgano genital femenino, son emblemas "de la matriz universal" según Mircea Eliade. En efecto, este autor argumenta que la forma de las conchas y su semejanza con la de la vulva ha contribuido a que en varios pueblos se haya asimilado la concha como símbolo femenino y de fecundación, otorgándole inclusive poderes mágicos ginecológicos, porque según el mencionado autor en algunos pueblos se utiliza las conchas para ayudar a las parturientas; además, se establece la semejanza entre la perla que crece dentro de la ostra y el feto humano dentro del vientre materno. De ahí que no sea gratuito

---

<sup>87</sup> Ibid., pp. 199-200.

<sup>88</sup> GRANDA PAZ, Osvaldo. Arte rupestre Quillacinga. Adaptación de la obra: Arte rupestre Quillacinga y Pasto. En : Manual de Historia de Pasto. San Juan de Pasto : Academia Nariñense de Historia, 1996, p. 96.

que en Grecia, Afrodita (o Venus), la diosa del Amor y la Fecundidad fuera representada emergiendo del mar sobre una concha.

Pero las conchas no sólo simbolizan la fuerza matriz, la madre y la fecundidad, sino también el renacimiento y la regeneración, pues si la concha y la espiral simbolizan la fertilidad y el movimiento, entonces también representan el crecimiento, la evolución de la vida y su regeneración, como ocurre con las plantas por efecto del agua fertilizante, las semilla aparentemente muere en la tierra pero por efectos activo del agua renace y se trasciende a sí misma. Respecto a la simbología trascendente de las conchas, afirma Eliade:

La asimilación de la concha marina con el órgano genital femenino, sin duda, se conocía también en Grecia. El nacimiento de Afrodita en una concha ilustra este lazo místico entre la diosa y su principio. Este simbolismo del nacimiento y de la regeneración, era lo que inspiraba la función ritual de las conchas. Gracias a su poder creador –en tanto que emblemas de la matriz universal-, las conchas tienen su lugar en los ritos funerarios. Semejante simbolismo de la regeneración no puede abolirse fácilmente (...) Por todas partes figuran entre los emblemas del amor y del matrimonio las conchas marinas, las perlas, el caracol (...) Entre los Aztecas, el caracol simboliza corrientemente la concepción, el embarazo y el parto<sup>89</sup>.

Si las conchas representan la vida, la evolución de la vida, figurada en su forma espirada, entonces las espirales también representan esa progresión vital, y aunque llegue a un término la vida renace en otras formas, en otros niveles. Es claro que las conchas en un monumento funerario representan la convergencia de la vida y la muerte, la concepción de esta última como un nacer de nuevo, siendo utilizadas también en rituales de iniciación, los que son, indudablemente, simbolización de un progreso del hombre, un morir del hombre viejo y el nacimiento del hombre nuevo, de ahí que se han encontrado conchas, caracoles y churos en no pocos rituales y ceremonias mágico-religiosas de pueblos americanos, en cuentas, collares, cetros y manecillas. Entre los Quillacingas del altiplano nariñense se encuentran churos y conchas en objetos de cerámica. Por lo tanto, no es contradictorio que se encuentren conchas y churos en las tumbas funerarias, pues ellas hablan de que la vida y la muerte son algo más que la temporalidad inmediata, que la vida no es sólo la presencia terrenal. Al respecto sostiene Eliade:

El simbolismo sexual y ginecológico de las conchas marinas y de las ostras implica, una significación espiritual: el “segundo nacimiento”, realizado mediante la iniciación, es posible gracias a

---

<sup>89</sup> ELIADE, Op. cit., pp. 141-142.

la misma fuente perenne que sostiene la Vida Cósmica. De aquí también la misión de las conchas y de las perlas en los usos funerarios; el difunto no se separa de la fuerza cósmica que ha alimentado y regido su vida (...) Las conchas concurren a crear un excelente destino en el más allá..., las perlas y las conchas preparan al difunto un nuevo nacimiento<sup>90</sup>.

La posición fetal de los difuntos en las tumbas quillacingas, denotan esa concepción de la muerte como un nuevo nacimiento. Una vez más es preciso señalar que las conchas simbolizan la evolución del ser humano, tanto en la vida presente como en la vida futura, porque estos objetos acuáticos le proporcionan al difunto la buenaventura en su tránsito después de la muerte, le predisponen o preparan a que ascienda de nivel, que alcance un estado de perfección. Precisamente, la evolución se configura en las conchas en las circunvalaciones o espirales que llevan en su estructura. De ahí que la espiral es, por antonomasia, la figura-símbolo de la progresión vital, como al respecto afirma Mircea Eliade:

La virtud sagrada de las conchas se transmite a su imagen como a los motivos decorativos en los que es elemento esencial la espiral (...) La imagen de la concha, o los elementos geométricos derivados de la representación esquemática de la concha, ponen al difunto en comunicación con las fuerzas cósmicas que rigen la fertilidad, el nacimiento y la vida. Porque el simbolismo de la concha es lo que tiene valor religioso: la imagen es por sí misma eficaz en el culto de los muertos, sea que se halle presente por la concha o que actúe simplemente por el motivo ornamental de la espiral (...) Este motivo de la espiral se encuentra en China, India, Rusia del Sur y también en muchos puntos de Europa, América, Asia<sup>91</sup>.

Ahora bien, si el agua es símbolo femenino y materno, converge con la simbolización femenina de la Luna, y asimismo la espiral en cuanto fecundidad y fertilidad representa no sólo al agua sino también a la luna, es que entre el agua y la luna se da una identidad simbólica, dado que el agua y la luna concurren en la producción de la vida en la tierra.

En efecto, si la espiral representa la fertilidad, el agua, la fecundidad, también representa a la Luna, porque entre el satélite terrestre y el agua del planeta se da una estrecha relación, que se entrelazan en interesante y "mágica" boda para provocar la fertilidad, la fecundidad y la vida en la Tierra. Por consiguiente, la espiral es una escritura que implica una lectura plurisémica que, sin embargo no se contradice sino que se complementa en sus distintas connotaciones. Es decir, la espiral se trasciende a sí misma como palabra escrita, es todo un discurso que

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 145.

<sup>91</sup> Ibid., p. 151-152.

implica una polivalencia simbólica, entre cuyas representaciones está la Luna como al respecto sostiene Eliade: “Hemos de añadir que el simbolismo de la espiral es bastante complejo y su ‘origen’ todavía incierto. Provisionalmente, podemos retener al menos la polivalencia simbólica de la espiral, sus estrechas relaciones con la luna, el rayo, las aguas, la fecundidad, el nacimiento, la vida de ultratumba”<sup>92</sup>.

La relación de la espiral con la Luna deviene en primer término de su carácter de ser figura esquemática de la concha acuática, es por tanto símbolo del agua, y el agua, como se dijo, es el símbolo femenino y materno por excelencia; en segundo término, por existir una estrecha relación entre el agua y la luna, entonces las conchas y la espiral guardan una relación semiótica con la luna, en tanto la Luna como el agua también es símbolo femenino y materno, toda vez que la Luna influye en las aguas y en la fecundación, guardando por ello una estrecha ligazón con la mujer –con sus ciclos menstruales-, y por ésta misma razón la Luna es el astro que rige el tiempo agrícola, de fecundación y reproducción, lo que hace que en últimas la Luna tenga relación con el calendario. Al respecto afirma Durand:

La luna aparece, en efecto, como la primera medida del tiempo. La etimología de la luna en las lenguas indoeuropeas, es una serie de variaciones sobre las raíces lingüísticas significativas de la medida... No sólo la etimología, sino también los sistemas métricos arcaicos prueban que la luna es el arquetipo de la medida (...) El hombre prehistórico debió contar el tiempo únicamente por lunaciones, como hicieron los celtas, los chinos, los primitivos actuales y los árabes que no conocen más que el calendario lunar. Nuestro calendario gregoriano, con su división duodecimal, su fiesta móvil de Pascua, sigue sujetándose a referencias lunares... La luna sugiere siempre un proceso de repetición, y gracias a ella y a los cultos lunares se ha dado un espacio tan grande a la aritmología en la historia de las religiones y de los mitos<sup>93</sup>.

Siendo la luna símbolo de fecundidad relacionada con las aguas, también guarda una relación con la mujer, con sus ciclos menstruales. Se emparentan el astro y la mujer por su función vitalista de reproducción, ya que así como la luna influye sobre el agua también se relaciona con la mujer, porque el ciclo menstrual es el proceso periódico que predispone en la mujer su capacidad reproductora, siendo dicho proceso vital un crecimiento y decrecimiento de los fluidos, asemejándose en ello al ciclo lunar en sus fases alternantes. De ahí que la luna, símbolo femenino y de la fecundidad, símbolo de vitalidad, también es asimilada como símbolo de muerte y regeneración, ya que en su fase de Luna Nueva o “Luna Negra” ella desaparece ante la vista del hombre, muere por un tiempo y luego

---

<sup>92</sup> Ibid., p. 152.

<sup>93</sup> DURAND, Op. cit., p. 271-272.

reaparece en la fase Creciente; en la mujer igualmente, la alternancia de esterilidad y fertilidad por el ciclo menstrual es un morir a la fecundación y un renacer a la procreación. No cabe duda que debido a esa alternancia de crecimiento y decrecimiento, vida y muerte, fue que el hombre tomó a la luna como modelo de medición. Al respecto apunta Durand:

Lo que constituye la irremediable feminidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de los menstruos. Puede decirse que el arquetipo del elemento acuático y nefasto es la sangre menstrual. Es lo que confirma la frecuente relación, aunque parezca insólito al principio, del agua y de la luna. Eliade explica este constante isomorfismo, por un lado debido a que las aguas están sometidas al flujo lunar; por otro, debido a que por ser germinativas se relacionan con el gran símbolo agrario que es la luna (...) La luna está unida indisolublemente a la muerte y a la feminidad, y es por la feminidad que se vincula al simbolismo acuático..., la luna aparece como la gran epifanía del tiempo. Mientras que el sol permanece semejante a sí mismo, salvo durante raros eclipses, y que no se ausenta más que un corto lapso de tiempo del paisaje humano, la luna es un astro que crece, que mengua, que desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte. Como subraya Eliade, gracias a la luna y a las lunaciones, se mide el tiempo: la raíz indoeuropea más antigua que se refiere al astro nocturno, “*me*”, que da el sánscrito “*mas*”, el avéstico “*mah*”, el “*mená*” gótico, el “*mene*” griego y el “*mensis*” latino, quiere asimismo decir medir. Por esta asimilación con el destino, la “luna negra” está considerada la mayor parte del tiempo como el primer muerto. Durante tres noches se borra y desaparece del cielo<sup>94</sup>.

Por tanto, la espiral como símbolo acuático y lunar representa la vida y la muerte, la regeneración y el nacimiento a una nueva vida. La evolución o sucesión progresiva de la vida implica un recorrido en el tiempo, por tanto la espiral también representa el tiempo. Pero si se trata de un transcurrir en un plano actual, en la espiral doble, una de las dos espirales puede significar el tiempo presente de la vida terrenal, luego al trasladarse a otro plano se terminaría ese tiempo presente y se llegaría al transcurrir de otro tiempo que no es este tiempo, en lo cual se estaría frente a un no-tiempo o tiempo que no es el presente. Y la conjugación de estos dos tiempos, presente y futuro, esquematizado por espirales girando en un sentido o en otro, a la izquierda o a la derecha, se da cuando se encuentran espirales dobles, que sin cortarse pasan de un sentido a otro, como una especie de S enrollada en sus extremos. En fin, el agua como símbolo femenino y materno se lee en la representación de la espiral o de la luna que la sustituyen representando lo mismo.

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 95.

Pues bien, en “Tetramorphos” el disco del elemento Agua se localiza en el Oriente de este microcosmos, y en él se aprecia unas formas que simulan la dinámica acuática, corrientes de agua, oleaje, espuma, movimiento de vida. (Ver Figura 9)

Figura 9. Disco del elemento Agua.



Fuente: Esta investigación.

**4.2.4 FUEGO.** De los cuatro elementos es el fuego el que ostenta el atributo de ser sinónimo de vida en los seres vivos, especialmente animales y el hombre, porque si en el cuerpo humano hay calor hay vida, y la presencia de la muerte se evidencia más que por la lividez por la frialdad del cuerpo. Y el fuego es sinónimo de amor, porque el amor es vida y donde hay amor hay fuego. Basta recordar cómo en canciones y poesía popular es frecuente escuchar que el amor es fuego y donde hubo amor “cenizas quedan”, y el poeta colombiano Julio Flórez canta precisamente en un verso: “el amor es un sol hecho de llamas, // y en los soles jamás cuaja la nieve. // El amor es volcán, es rayo, es lumbre...”<sup>95</sup>.

Se vio oportunamente cómo Heráclito, el filósofo del devenir, cuyos planteamientos se resumen en la frase: “todo fluye”, asevera que todo está en movimiento, en continuo cambio y nada dura eternamente. Consideraba que existía una Razón Universal o Logos que ordenaba todos los cambios de la naturaleza y producía los cambios por enfrentamiento de los contrarios, y creía que en la base de todo existía una sustancia primordial, una materia primaria de la cual surgían las demás sustancias que por interacción debida al Logos generaban

---

<sup>95</sup> FLÓREZ, Julio. Tú no sabes amar. En : Sus mejores poesías. México : Medina Hnos., 1974, p. 69.

los distintos seres, y esa materia primaria era el Fuego, que por condensación daba origen al aire, al agua y a la tierra, o por rarefacción o dilatación se daba el proceso inverso desde la tierra al fuego. Pero el fuego de que hablaba Heráclito no se reducía al fuego material sino que iba más allá y comprendía incluso un Fuego Sobrenatural, una especie de fuego divino, por eso Heráclito de Éfeso entre los siglos VI y V antes de nuestra era exclamaba:

... si el Logos es el ordenador de las cosas, el principio de todas las cosas es el elemento Fuego, es un fuego eterno e inextinguible. El mundo no es creación de un ser humano o divino, sino que siempre fue, es y será eternamente fuego vivo que se enciende según medida y según medida se apaga. El modo como se produce el devenir cósmico es por el enfrentamiento de los contrarios, y la transformación universal se da por dos vías: una, descendente, por condensación o contracción (Fuego-aire-agua-tierra), y otra, ascendente, por dilatación o rarefacción (Tierra-agua-aire-fuego)<sup>96</sup>.

Esta concepción del Fuego como naturaleza divina, identificado inclusive como Fuego Creador se encuentra en el antiguo Egipto, en cuya teogonía se contempla al dios Sol o Ra, Amón Ra, y luego Osiris, como el dios supremo. Pero mucho más atrás en la doctrina Hermética, referida al dios Thot o en griego Hermes, o Hermes Trismegisto (o Trimegisto) (que algunos traducen como el Tres Veces Grande y otros el Tres Veces Nacido), y que se remonta a 2000 años a.C., se habla de Thot o Hermes como el señor de la magia y dios de la lluvia y el trueno, al que se le atribuye la autoría de 42 libros sobre ciencia oculta, pero sólo ha llegado la versión griega en un solo volumen con el nombre de "Hermes Trimegisto", en el que se habla de la teogonía egipcia, sobresaliendo la doctrina del Fuego Principio y del Verbo Luz, contenida en el texto llamado "Visión de Hermes", uno de cuyos fragmentos es el siguiente:

Un día Hermes se quedó dormido después de reflexionar sobre el origen de las cosas. Una pesada torpeza se apoderó de su cuerpo; pero a medida que su cuerpo se embotaba, su espíritu subía por los espacios. Entonces le pareció que un ser inmenso, sin forma determinada le llamaba por su nombre:

-¿Quién eres? –dijo Hermes asustado.

-Soy Osiris, la inteligencia soberana, y puedo revelarte todas las cosas. ¿Qué deseas?

-Deseo contemplar la fuente de los seres, ¡oh divino Osiris!, y conocer a Dios (...)

Hermes quedó sumergido en un caos húmedo lleno de humo y de un lúgubre zumbido. Entonces una voz se elevó del abismo. Era el Grito de la Luz. En seguida un fuego sutil salió de las húmedas profundidades y alcanzó las alturas etéreas. Hermes

---

<sup>96</sup> GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Op. cit., p. 55.

subió con él y se volvió a ver en los espacios. El caos se despejaba en el abismo, coros de astros se esparcían sobre su cabeza, y la Voz de la Luz llenaba lo infinito.

-¿Has comprendido lo que has visto? –dijo Osiris a Hermes encadenado en su sueño y suspendido entre tierra y cielo.

-No –dijo Hermes.

-Bueno, pues vas a saberlo: Acabas de ver lo que es dado desde la eternidad. La Luz que has visto al principio, es la inteligencia divina que contiene todas las cosas en potencia y encierra los modelos de todos los seres. Las tinieblas en que has sido sumergido en seguida, son el mundo material en que viven los hombres de la tierra; el fuego que has visto brotar de las profundidades, es el Verbo Divino. Dios es el Padre, el Verbo es el Hijo, su unión es la Vida.

-¿Qué sentido maravilloso se ha abierto en mí? –dijo Hermes-. Ya no veo con los ojos del cuerpo, sino con los del espíritu. ¿Cómo ocurre eso?

-Hijo de la tierra –respondió Osiris-, es porque el Verbo está en ti, lo que en ti oye, ve, obra, es el Verbo mismo, el Fuego sagrado, la Palabra Creadora<sup>97</sup>.

La vida en la Tierra tiene en el fuego, en la energía solar, uno de los mayores recursos. En la vida humana el fuego es fundamental para el desarrollo de las sociedades; la industria y el progreso mundial se mueven con la quema de combustibles como el carbón y el petróleo. En la vida familiar el fuego, la hoguera donde se prepara los alimentos convocaba y reunía a los miembros familiares, y de allí la palabra hogar, que significa donde hay calor, es decir, donde hay vida.

Respecto de la importancia del fuego en el desarrollo de los pueblos es significativo recordar cómo los griegos la expresaban a través del mito de Prometeo, el titán hijo del Cielo (Urano) y la Tierra (Gea), quien a diferencia de sus hermanos que sólo eran fuerza bruta, él era inteligente y bondadoso, y en un acto de su bondad, es decir, de su amor (fuego), se convirtió en padre de la humanidad, toda vez que “basado en la razón modeló un hombre de barro y le dio vida con la chispa del carro del sol”<sup>98</sup>. Pero según Michael Gibson los primeros griegos creían que los creadores del hombre fueron Prometeo y Zeus, el titán modeló al hombre de barro y Zeus le dio el soplo de vida. Así salieron los primeros hombres, en un estado primitivo, no conocían el fuego y, por lo tanto, comían carnes crudas y vivían de lo que podían cazar con sus arcos de madera, hachas y cuchillos de cuerno o piedra, se procuraban algunas cosechas que lograban hacer crecer, y se envolvían en gruesas pieles para protegerse del frío y eran incapaces de hacer ollas, vasijas, platos y demás enseres de cocina, tampoco sabían trabajar los metales para procurarse herramientas útiles y armas. Zeus estaba

---

<sup>97</sup> SCHURE, Op. cit., pp. 93-94.

<sup>98</sup> LÓPEZ OROZCO, Asdrúbal. Mitos griegos. Bogotá : KINGKOLOR, 2007, p. 83.

contento con esa situación de los hombres, pues temía que al progresar se rebelaran contra él. Pero Prometeo era de otro parecer y le propuso a Zeus:

-Tendríamos que enseñarles el secreto del fuego –dijo a Zeus-, si no, serán siempre como niños inermes. Tendríamos que terminar lo que hemos empezado.

–Son felices con lo que tienen respondió Zeus-. ¿Para qué preocuparnos?

Prometeo comprendió que no conseguiría convencer a Zeus y entonces subió secretamente al Olimpo –donde ardía el fuego día y noche- y encendió una tea. Con ella prendió un pedazo de carbón vegetal hasta convertirlo en un tizón, lo escondió entre los tallos de una planta de hinojo y se lo llevó a los hombres. Aquel tizón proporcionaría el fuego a los hombres y Prometeo les enseñó a utilizarlo (...) Con ayuda de Prometeo el hombre hizo rápidos progresos. Aprendió a modelar vasijas y escudillas, a construir casas con bloques de arcilla cocida y con el tejado de ladrillos en vez de trenzado de cañas. Aprendió a trabajar el metal para defenderse y cazar<sup>99</sup>.

Claro que en el amplio panteón griego también se cuenta con otras deidades relacionadas con el fuego, como Hefaiostos o Vulcano para los romanos, que habitando en los volcanes es el dios del fuego terrestre y protector de las artes de fundir metales o metalurgia.

Pero, como se dijo en párrafos anteriores, la vida en la tierra, y no sólo para el ser humano sino para toda clase de vida, tiene en el fuego, y sobre todo en la energía solar, uno de sus principales recursos. En efecto, la vida vegetal no sería posible sin la acción del sol sobre las semillas depositadas en la tierra húmeda, y por eso las plantas buscan la luz del sol y crecen hacia arriba, y las aves al volar y al posarse en los árboles también buscan y se remontan al sol. Casi todas las aves se regocijan y cantan poco antes de la salida del sol, inclusive algunos como el gallo cantan hasta en la noche como siguiendo el rumbo del sol, y lo hacen con más frecuencia a medida que se aproxima la salida del astro-rey, desde las 3 o las 4 de la madrugada, de ahí que las aves, y particularmente el gallo, son símbolos solares.

El sol es fuego celeste, sabemos que el sol es una estrella, y las estrellas no son más que una masa de fuego, o como dice en la Biblia, “piedras de fuego” (Ez. 28, 24). Así el sol es fuego de arriba, fuego poderoso relacionado por los pueblos antiguos con lo sobrenatural, de ahí que el sol fue divinizado como en Egipto en las formas de Ra, o Amón Ra cuando su culto se unificó con Amón el dios solar de Tebas. Luego el dios solar y nacional egipcio tenía su centro de culto en la ciudad

---

<sup>99</sup> GIBSON, Michael. Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega. 6ª ed. Madrid : Anaya, 1987, pp. 33-36.

de Heliópolis o Ciudad del Sol, no lejos de Menfis. Es que como observa Gilbert Durand, el sol ha sido tomado por antonomasia como símbolo deífico (o deiforme), no solo por el cristianismo primitivo, que hasta el siglo V –según Durand– “adoraban al sol levante”, y en la Edad Media comparaban a Cristo con el sol llamándole “sol salutis”, “sol invictus”, sino también por otras religiones como el mazdeísmo. Es interesante, además, encontrar cómo el sol naciente es comparado con un ave. En efecto, afirma Durand:

...parece que el sol significa ante todo luz y luz suprema. En la tradición medieval, Cristo es comparado constantemente al sol, es llamado “sol salutis”, “sol invictus” (...) y según San Eusebio de Alejandría los cristianos, hasta el siglo V, adoraban al sol levante. El sol naciente es además comparado frecuentemente con un pájaro. En Egipto, el dios Atum se llama “el gran Fénix que vive en Heliópolis” y tiene a gala el haberse ceñido “él mismo su cabeza con la corona de plumas”. Ra, el gran dios solar, tiene cabeza de gavián, mientras que para los hindúes el sol es un águila, y a veces un cisne. El mazdeísmo asimila el sol a un gallo que anuncia el alba del día, y nuestras campanas cristianas llevan todavía ese pájaro que simboliza la vigilancia del alma a la espera de la venida del Espíritu, el nacimiento de la Gran Aurora<sup>100</sup>.

Como puede verse, el sol y la elevación son identificados en la deificación con el acto de superación de la noche, de las tinieblas; es la purificación, o como dice Durand, “la simbolización de la trascendencia”. Luego Durand hace referencia al simbolismo de la aureola o corona solar como representación de perfección, superación o elevación, pero que, sobre todo, es símbolo de poder tanto religioso como político, recordando que “la corona de rayos” aparece en las monedas romanas desde que el César adopta el título de “*comes solis invicti*” y culmina en la iconografía francesa del rey Luis XIV que se llamó a sí mismo el “Rey Sol” para, finalmente, apuntar Durand: “En conclusión, el isomorfismo de la luz y de la elevación se habría condensado en el simbolismo de la aureola, así como en el de la corona, y estos últimos, tanto en la simbólica religiosa como en la simbólica política, serían la cifra manifiesta de la trascendencia”<sup>101</sup>.

La cultura andina, especialmente el pueblo incaico, es una cultura solar que hace parte de una gran cantidad de comunidades y grupos étnicos del mundo entero que practicaron en la antigüedad (algunos lo siguen practicando), un culto al sol. Precisamente Mircea Eliade en su “Tratado de Historia de las Religiones”, haciendo un recorrido por las distintas civilizaciones y pueblos del mundo en busca de prácticas culturales, sagradas o religiosas, dedica un capítulo al “sol y los cultos solares”, y da referencias de cómo en África, India, Polinesia, Indonesia y

---

<sup>100</sup> DURAND, Op. cit., p. 141.

<sup>101</sup> Ibid., p. 142.

Australia se hallan pruebas de estos cultos, destacándose el culto solar desarrollado en Egipto, al igual que en México y Perú, encontrándose no pocas analogías en la denominación del sol (dios, padre, rey y señor), en atributos y hasta en rituales. Así, por ejemplo, Eliade afirma que en pueblos primitivos asiáticos como “para los pigmeos semana, los fueguinos y los bosquimanos, el sol es el ojo del dios supremo (...) Entre los Yuraks de las regiones boscosas (Wald-Yuraken, Australia), el sol, la luna y el ‘pájaro del rayo’ son los símbolos de Num (Cielo); el árbol al que se suspenden, a guisa de ofrenda, cabezas de animales lleva el nombre de ‘árbol del sol’.”<sup>102</sup>

En el múltiple panteón azteca, el dios Huitzilopóchtli, era el dios mayor, tutelar de Tenochtitlán, que compartía importancia con otros dioses solares (Tezcatlipoca, dios tutelar de Texcoco, y Quetzalcóatl, serpiente emplumada y dios tutelar de Cholula), aunque no es creador, era muy amado y temido, exigía sacrificios humanos, era el sol y guerrero siempre joven, protector de la humanidad, que peleaba contra otros dioses por la supervivencia del hombre. Era el sol, o fuego, que exigía la donación de la vida, del líquido vital, la sangre, y del corazón de las víctimas de los aztecas. En este dios solar, que es fuego de vida, se fusionan el fuego y la vida, según la siguiente afirmación de Víctor Von Hagen:

Huitzilopóchtli, el Mago Colibrí, era el padre de los aztecas. Ellos eran sus hijos, el pueblo elegido. Fue él quien los guió de la miseria del Norte a la tierra prometida de México-Tenochtitlán; tomó su lugar entre todos los otros dioses del pasado remoto y de otras culturas. Él era el Sol, el guerrero siempre joven que libraba batallas con los otros dioses, por la supervivencia del hombre. Se levantaba cada día, combatía con la noche, las estrellas y la luna, y armado de rayos de sol, traía el nuevo día. Ya que él libraba estas batallas por ellos, los aztecas solamente podían pagarle nutriéndolo para sus guerras eternas. El alimento ofrecido no podía ser ni el pulque aguado e intoxicante, ni tortillas tales como las que comía el hombre mortal..., el dios debía ser alimentado con la sustancia de la vida: sangre. Era deber sagrado de toda azteca, pues todos eran parte de una milicia agraria, el tomar prisioneros para el sacrificio, para obtener el néctar de los dioses para Huitzilopóchtli...: corazones y sangre humana<sup>103</sup>.

En la cultura inca, en la región andina de lo que hoy es Ecuador y Perú, se le atribuye al sol el carácter de regenerador de la civilización, es un demiurgo, que muchas veces es identificado con Viracocha o Wiracocha el cual es solarizado al mostrarlo con una apariencia de una brillantez dorada y cubierto con ropas de oro, siendo Viracocha propiamente un dios creador, el Hacedor de todo, inclusive del mismo sol, pero de entre todas las criaturas se toma al sol como referente de

---

<sup>102</sup> ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. México : Era, 1986, p. 128.

<sup>103</sup> VON HAGEN, Víctor. Los aztecas. México : Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 175-176.

Viracocha quizás porque es de la creación la criatura más trascendente. En su honor, se celebraban en todo el imperio inca los grandes festejos llamados del Inti-Raymi o del “Rey Sol”, que eran propiamente la fiesta del Baile Solemne o del Paso (pascua) Solemne del Sol y que coincidía con el solsticio de verano (21-22 de junio), o sea, con la posición privilegiada del sol y que genera el “día más largo del año”. Estas eran las fiestas mayores de los incas que abarcaban grandes extensiones geográficas y que concordaban con rituales particulares de las poblaciones ubicadas en la jurisdicción incaica, como al respecto afirma Celio Espinoza:

Referente a las fiestas del Inti-Raymi, por ser las de mayor importancia en el incario abarcaban una vasta geografía a lo largo del Tahuantinsuyo, que iba desde los pueblos del Norte en el Reino de Quito hasta los que se encontraban en El Cuzco, coincidiendo al mismo tiempo en cuanto a fechas y en varios de los ritos que en ellas se practicaban, pues existía una unidad tanto geográfica, económica, étnica y por lo tanto cultural<sup>104</sup>.

¿Y por qué la Fiesta del Sol? Porque es precisamente el Sol la máxima divinidad de los incas, ellos lo adoraban como su progenitor, porque creían que sus reyes eran descendientes del sol y en sí los incas se consideraban como hijos del sol, y así el sol era el dador de vida y su protector, como se lee en un texto de la revista “Geomundo”, citado por Espinoza: “La revista ‘Geomundo’ de junio de 1980, p. 578 –afirma Espinoza-, manifiesta: “Intip-Raymi (Pascua Solemne del Sol), la fiesta incásica más importante, se celebraba en Cuzco, pasado el solsticio de junio, en honor al Sol, sustentador de la vida en la Tierra y padre del primer Inca., Manco Cápac y de la Coya Mama Occlo Huaco”<sup>105</sup>. Es que en la tradición popular de los incas, el mito del dios Sol, llamado por los incas Inti, era el relato que explicaba el origen de los incas, según afirma Alan Landsburg:

Mucho después [del culto al jaguar que se cree fue la primera forma religiosa de los incas] surgió una nueva religión. Fue la primera que abarcó casi todo el Perú. ¿Y dónde empezó? En este mismo altiplano desierto, tal vez en un lugar situado a quince kilómetros del lago Titicaca.

Las leyendas incas refieren este comienzo. Según ciertos relatos, unos dioses –o una luz resplandeciente, según otras versiones- descendieron sobre el extenso lago, trayendo consigo dos niños, que bajaron al fértil valle de Cuzco para fundar la capital de los incas. Para conmemorar el sitio donde nacieron, los incas construyeron terrazas en una isla del lago. Las terrazas siguen

---

<sup>104</sup> ESPINOZA, Celio. La entrada de rama y el arranque de gallo en Guaraquí Grande, provincia de Pichincha, república del Ecuador. Quito : Investigaciones Nacionales Talleres Integrados, INTI, 1982, p. 34.

<sup>105</sup> Ibid., p. 34.

todavía llí, elevándose como una gigantesca escalinata, y, en la cima, edificaron un templo de piedra, llamado la Casa de los Incas (...)

Para los incas, este era el lugar supremo de su imperio. Le llamaron Isla del Sol. Se creía que la familia real inca descendía del sol<sup>106</sup>.

Cronistas como Pedro Cieza de León o Garcilaso de la Vega, refieren las leyendas contadas por los nativos del Perú, donde se habla de la paternidad del sol en el pueblo inca, y es que la palabra inca significa precisamente, hijo(s) del sol. En efecto, Cieza de León en texto citado por Alan Landsburg, afirma: “Estos indios dicen –escribe Cieza de León- que sus antepasados sostienen que era cierto que de aquella isla de Títicaca surgió un sol esplendente. Por esta razón afirman que la isla es un lugar sagrado, y construyeron allí un templo en honor del Sol”<sup>107</sup>. En otro pasaje, afirma Cieza de León que los incas eran presumidos al afirmar que procedían del sol: “Hasta aquí cuentan los orejones sobre el origen de los Incas, porque como ellos fueron de tan gran presunción y hechos tan altos, quisieron que se entendiese haber remanecido desta suerte y ser hijos del sol; donde después, cuando los indios los ensalzaban con renombres grandes, les llaman ¡Ancha hatun apu, intipchuri!, que quiere en nuestra lengua decir: ¡Oh muy gran señor, hijo del sol!”<sup>108</sup>

De su parte, Garcilaso de la Vega, que era hijo de español y de una princesa inca, escribe lo que al respecto le contó su tío inca cuando era aún muchacho, según es citado por Alan Landsburg:

Debes saber que, antiguamente, la gente vivía como bestias salvajes, sin religión ni gobierno, ni ciudades, ni casas.

Nuestro Padre Sol, viendo a la raza humana en la condición que te he descrito, envió a la tierra a un hijo y a una hija suyos, para instruirlos.

Dándoles estas órdenes, nuestro Padre puso sus dos hijos en el lago Títicaca: “Yo hago bien a todo el mundo, dándole luz para que los hombres puedan ver, y calentándoles. Vosotros debéis imitar este ejemplo como hijos míos que sois, enviados a la tierra para instrucción y beneficio de esos hombres que viven como bestias; y, desde este momento, os nombro amos y señores, para que podáis instruirlos”<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> LANDSBURG, Op. cit., pp. 57-58.

<sup>107</sup> CIEZA DE LEÓN, citado por LANDSBURG, Op. cit., p. 58.

<sup>108</sup> CIEZA DE LEÓN, Pedro. Crónica del Perú. 2ª Parte. Cap. VI. Versión digital, 2004, p. 12.

<sup>109</sup> DE LA VEGA, Garcilaso, comentarios reales de los incas, citado por LANDSBURG, Op. cit., p. 58.

Como se puede apreciar, en lo relacionado con la cultura inca, nos encontramos con una teogonía solar, donde el sol es considerado como ser creador o representante de la divinidad suprema recibiendo diferentes nombres: Inti, Punchao, Viracocha o Wiracocha, Pachacuti, Pachamama. Es el caso que Viracocha aparece en casos como Creador (Hacedor) del mundo, y también del sol. Al respecto afirma Franklin Pease:

Algunos cronistas (Sarmiento de Gamboa, Garcilaso de la Vega) llegaron a afirmar que algún Inka del Cuzco (Wiraqocha o Pachacuti), según el caso) logró identificar en el dios Wiraqocha a un ser supremo unívoco y personal que regía el mundo, de la misma manera que el dios cristiano. Dicho ser era, entonces, un principio único, dios de veras, a juicio del cronista, no siéndolo otros dioses andinos, específicamente Inti (...)

La divinidad Wiraqocha estableció un ordenamiento del mundo (es el Hacedor del sol, la luna y las estrellas) (...)

Los primeros cronistas cuzqueños (Cieza, Betanzos, Sarmiento de Gamboa y Molina) aceptaron la presencia del Inti y Punchao, nombres del Sol. El nombre Inti fue más generalizado posteriormente<sup>110</sup>.

En fin, los pueblos de cultura solar conciben y veneran al sol como principio de vida, pero claro, se trata de una exaltación de la importancia del fuego aéreo o celeste, el sol es fuego del cielo o en las alturas, del cual depende la vida en la Tierra. Sin embargo, también el hombre le otorga carácter privilegiado al fuego terrestre, el fuego que abriga el hogar y permite al hombre la cocción de alimentos y darse lumbre en las noches, cuya trascendencia quedó sintetizada en el mito de Prometeo.

Que el fuego, el calor, es sinónimo de vida en el ser humano, y la vida es representada como una llama que resiste al viento que intenta apagarla, por eso cuando llega la muerte se dice que se apagó la llama, es lo que aparece figurado en un cuento de los Hermanos Grimm titulado. "La muerte madrina", en que se refiere cómo la Muerte tiene en una enorme cueva muchas velitas que representan la vida de los hombres, según el tamaño de la vela es la expectativa de vida, si una vela se apaga es reemplazada por una nueva que significa la vida de un niño que comienza:

Le agarró con su mano fría; con tanta fuerza, que el pobre muchacho no se podía soltar, y se lo llevó a una cueva muy honda. Y el médico [el muchacho que era ahijado de la Muerte y podía prever si los enfermos sanarían o morirían], vio en la cueva miles y miles de luces, filas de velas que no se acababan nunca; unas velas eran grandes, otras medianas y otras pequeñas. Y todo el

---

<sup>110</sup> PEASE, Franklin. Los mitos en la región andina. Quito : Instituto Andino de Artes Populares – IADAP, 1985, pp. 14-20.

tiempo se estaban encendiendo unas velas, y otras se apagaban; era como si las lucecitas estuvieran brincando. La Muerte le dijo:

Mira, esas velas que ves son las vidas de los hombres. Las grandes son las vidas de los niños; las medianas son las vidas de los padres, y las pequeñas las de los viejos. Pero hay también niños y jóvenes que no tienen más que una velita pequeña<sup>111</sup>.

La llama o fuego es la vida que resiste el embate del viento o corriente de aire, un soplo que significa la muerte. Esa actitud de la llama o fuego de vida que se extingue por acción de la muerte converge con una creencia en pueblos europeos antiguos, “paganos”, recordada por el filósofo danés Kierkegaard y retomando la obra de Lessing: “Cómo se figuraban los antiguos la muerte”, según la cual la muerte es un genio silencioso que apaga la llama de la vida:

La visión pagana de la muerte era más dulce y más graciosa... Léase la bella disertación de Lessing: “Cómo se figuraban los antiguos la muerte”, y no se negará que la figura de aquel genio durmiente, o la bella solemnidad con que el genio de la muerte inclina su cabeza y apaga la antorcha, mueve el alma de un modo melancólico y misterioso (...) Hay una insondable melancolía en el gesto amistoso con que este genio se inclina sobre el moribundo y con el soplo del último beso apaga la última chispa de la vida<sup>112</sup>.

En la escultura “Tetramorphos” el disco del elemento Fuego se ubica en el punto Occidente de este microcosmos, y se halla representado por figuras curvilíneas significando la flama o lenguas de fuego que ascienden ocupando un sitio en el espacio. (Ver Figura 10)

Figura 10. Disco del elemento Fuego.



Fuente: Esta investigación.

---

<sup>111</sup> GRIMM, Jacobo y Guillermo. Cuentos. Bogotá : Universales, 1989, p. 210.

<sup>112</sup> KIERKEGAARD, Sören. El concepto de la angustia. Madrid : Espasa-Calpe, 1979, p. 115.

Ya para cerrar lo concerniente no sólo al Fuego como cuarta sustancia primordial, sino a los cuatro elementos o raíces cósmicas, vale la pena hacerlo con unos fragmentos de un poema del místico San Francisco de Asís, patrono de los ecologistas y ambientalistas, quien alaba a Dios a través de las criaturas, y entre ellas a través del sol y del fuego terrestre, del agua, de la tierra y del aire, destacando al sol como la criatura más representativa de Dios, y a los cuatro elementos por sus bondades para con el hombre. En efecto, dentro de su “Cántico del Hermano Sol o de las Criaturas”, el amante de la Naturaleza afirma:

Alabado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,  
especialmente el hermano sol,  
el cual hace el día y nos da la luz.  
Y es bello y radiante con grande esplendor;  
de Ti, Altísimo, lleva significación (...)

Alabado seas, mi Señor, por el hermano viento,  
y por el aire, y nublado, y sereno, y todo tiempo,  
por el cual a tus criaturas das sustentamiento.

Alabado seas, mi Señor, por la hermana agua,  
la cual es muy útil, y humilde, y preciosa, y casta.  
Alabado seas, mi Señor, por el hermano fuego,  
con el cual alumbras la noche,  
y es bello, y jocundo, y robusto, y fuerte.

Alabado seas, mi Señor, por nuestra hermana madre tierra,  
la cual nos sustenta y gobierna,  
y produce diversos frutos con coloridas flores y hierbas<sup>113</sup>.

### **4.3 INTERPRETACIÓN SIMBOLÓGICA DE LA PRESENCIA DE LA VIDA EN LA MATERIA**

**TIERRA.** En “Tetramorphos” el elemento Tierra ocupa el punto cardinal Norte de este microcosmos, que en la geografía del asentamiento de la ciudad de Pasto, en los linderos del valle de Atriz, este punto cardinal está ocupado por el cerro de Morasurco, que actualmente es sólo tierra aunque se dice que en el pasado fue volcán, de modo que se lo cataloga como volcán apagado, o sea, sólo tierra.

El elemento terrestre está representado por una figura irregular (Ver Figura 11) en que se puede hacer diversas lecturas: parece simular tierra reseca, una superficie resquebrajada, pero también semeja la configuración de placas tectónicas como las que conforman las plataformas de los continentes, inclusive se alcanzan a percibir cinco porciones o figuración de los cinco continentes, con una porción en

---

<sup>113</sup> DE LEGÍSIMA y GÓMEZ CANEDO, Op. cit., p. 63.

el centro a manera de casquete polar. Es decir, en el disco de la Tierra están tanto el elemento tierra o suelo, como el planeta en su constitución sólida. La Madre Tierra se configura como un inmenso vientre en que caben todos los gérmenes de la vida terrestre, plantas, animales y el hombre.

Figura 11. Otra vista del disco del elemento Tierra.



Fuente: Esta investigación.

El espíritu de la Tierra, de la capa vegetal, de los árboles y bosques se personaliza en los elementales llamados Gnomos, no son visibles al hombre pero allí están, pasan por las rocas, paredes y piedras o en el interior de la corteza terrestre, en muy raras excepciones han sido vistos. Respecto de los gnomos, Franz Hartmann y C. W. Leadbeater, afirman:

No es fácil formar exacto concepto de estos vagos seres inferiores que actúan en amorfos vehículos etéreos; pero poco a poco van evolucionando hasta llegar a una etapa en que si bien habitan todavía en el seno de las rocas compactas, se acercan más a la superficie de la tierra, en vez de enmadrigarse en lo más hondo de la corteza; y los más evolucionados de entre ellos son capaces de mostrarse eventualmente al aire libre durante un corto tiempo. A estos seres se les ha visto y más frecuentemente oído en las cavernas y minas<sup>114</sup>.

¿Será que en el valle de Atriz los Gnomos viven en el cerro de Morasurco? ¿O quizás en el interior de la corteza terrestre que cubre el volcán Galeras? No pocos

<sup>114</sup> HARTTMANN, Franz y LEADBEATER, C. W. Los elementales. Bogotá : Solar, 1987, pp. 54-55.

turistas y aventureros narran que han visto una especie de duendecillos en sitios alrededor de la Laguna Negra, que se ubica en las estribaciones del Galeras.

**AIRE.** En “Tetramorphos”, el disco del elemento Aire se ubica en el punto Sur de este microcosmos, y en sus caras se puede ver cuatro figuras que semejan burbujas de aire, o también volutas de aire o corrientes de aire, pero que, sobre todo la figura mayor, tiene la apariencia de una media luna, luna en cuarto creciente, es el elemento vital que asciende, que está en lo alto. (Ver Figura 12)

Figura 12. Otra vista del disco del elemento Aire.



Fuente: Esta Investigación.

Ya quedó dicho en párrafos anteriores, que la luna es símbolo femenino, de fertilidad, y que el aire en la forma de corriente o viento recibe su nombre, según Bachelard, no por el lugar hacia donde se dirige sino por su procedencia, y el disco que ostenta la representación del elemento Aire se levanta en el punto Sur, y el viento del Sur, según el autor francés, denota la intimidad, el viento cálido del hogar, que nos remonta al hogar materno, a la familia.

Este viento o aire del sur, viene de lo íntimo del ser humano, fértil en vivencias y recuerdos de infancia, es como ya lo cantara el eximio poeta nariñense Aurelio Arturo: “... una voz que me es brisa constante, // en mi canción moviendo toda

palabra mía, // como ese aliento que toda hoja mueve en el sur, tan dulcemente, // toda hoja, noche y día, suavemente en el sur”<sup>115</sup>.

El viento del sur, íntimo, materno, de la infancia, hace soñar a todos en todo el mundo, con el viento del sur sueña el mundo entero mundos mejores, como exclamara el mismo Aurelio Arturo:

Este verde poema, hoja por hoja,  
lo mece un viento fértil, suroeste;  
este poema es un país que sueña,  
nube de luz y brisa de hojas verdes (...)

Este verde poema, hoja por hoja  
lo mece un viento fértil, un esbelto  
viento que amó del sur hierbas y cielos,  
este poema es el país del viento<sup>116</sup>.

Precisamente, según el cuento “El Basilisco Andino”, impelido por un viento del sur llegó a Viracocha moribundo un centenar de cóndores al ritual funerario, y también del sur había llegado Viracocha, surgido del lago Titicaca, y se instaló en el valle de Atriz donde terminaron su misión y sus días en la tierra.

No está de más afirmar que las figuras aéreas de “Tetramorphos” pueden ser burbujas de aire que conllevan en su interior las festivas Sífides, seres elementales propios del aire, que se asemejan mucho a los humanos porque como ellos viven del aire y no pueden vivir ni dentro de la tierra, ni en el agua y mucho menos en el fuego.

**AGUA.** En “Tetramorphos” el disco del elemento Agua se localiza en el Oriente de este microcosmos, y en él se aprecia unas formas que simulan la dinámica acuática, corrientes de agua, oleaje, espuma, movimiento de vida. La misma ubicación del disco en el punto oriental o del sol levante es simbólica, por cuanto al oriente del valle de Atriz está el lago Guamuez o Cocha, y según el cuento “El Basilisco Andino”, Cocha era el nombre de la mujer de Viracocha, y al morir el dios inca ella murió en medio de su llanto de dolor y se conformó la Laguna al oriente de Pasto. Cocha retornó a lo que fue en un principio, una gota de agua del lago Titicaca, salpicada en la playa al contacto de un rayo del cielo con el agua.

En “Tetramorphos” es notoria la forma espiroidal del esquema acuático, semeja un caracol, una cresta de ola en el lado izquierdo de la figura. Es que como se dijo en otro lugar, la espiral es el símbolo acuático universal, y es símbolo de la vida, es

---

<sup>115</sup> ARTURO, Aurelio. Morada al sur y otros poemas. Bogotá : Procultura, 1986, p. 12.

<sup>116</sup> Ibid., pp. 18-19.

agua en movimiento, y también es símbolo lunar, pues la luna, el agua y la tierra en tanto símbolos femeninos convergen en la fecundidad, fertilidad y la vida. En la escultura puede observarse cómo denotando el movimiento de la cresta de agua u oleaje, al lado derecho de esa figura espiroidal que parece inmensa coma (el signo de puntuación), o esquema de caracol, aparecen dos pequeñas formas semejantes a medias lunas, y más a la derecha se yerguen dos formas de línea inclinada, que no son más que el mismo símbolo de la vida, la cual como afirman Bachelard y Durand, es un erguirse del seno de la tierra, de la madre, y precisamente debajo del segmento menor de línea recta aparece un círculo pequeño, representa el huevo cósmico, el espacio intrauterino, el principio de vida que contiene en sí el agua de vida. (Ver Figura 13)

Figura 13. Otra vista del disco del elemento Agua.



Fuente: Esta investigación.

De pronto ese oleaje festivo y saltarín lo producen las Ondinas, seres elementales propios del agua, también llamados Ninfas, que parece habitan las aguas de la Cocha, donde se pueden apreciar oleajes bajos acariciando las lanchas que surcan las aguas, que parecen peces saltando pero no lo son, de pronto son las curvas feminoides de las ondinas que seducen a los viajeros y turistas.

**FUEGO.** En la escultura “Tetramorphos” el disco del elemento Fuego se ubica en el punto Occidente de este microcosmos, y se halla representado por figuras curvilíneas simbolizando la flama o lenguas de fuego que ascienden ocupando un sitio en el espacio. (Ver Figura 14)

Figura 14. Otra vista del disco del elemento Fuego.



Fuente: Esta Investigación.

El costado occidental del valle de Atriz es dominado por el volcán Galeras, la montaña de fuego o “Urkunina” en palabra de los nativos quillacingas, que evidentemente no es nombre propio sino una generalización de los volcanes o montañas de fuego. El Galeras se levanta en el Poniente. Y es allí precisamente donde el fuego celeste, el sol, se inclina a descansar y al ponerse da la sensación a los habitantes de Pasto de que se hundiera en el volcán, o mejor, crea la sensación de que el sol es devorado por el Galeras, y así la enorme montaña parece que cada atardecer llenara de fuego sus entrañas.

Como se dijo en párrafos anteriores, la vida en el planeta es provocada por el sol, la estrella, o enorme bola de fuego, que calienta a la Tierra a una temperatura que favorece la existencia de los seres vivos; también el fuego es el elemento vital no sólo para el hombre sino también para muchos otros seres vivos, cuando el calor

está en el cuerpo se evidencia la vida; y en la vida humana, en la familia, es el fuego del hogar, el amor, el que convoca y consolida la unidad familiar.

En el cuento “El Basilisco Andino” se narra que el volcán Galeras no es otro que el dios inca Viracocha, que después de haberse dormido en la muerte tomó la forma del monte tutelar de Pasto, y que por dispensa dada por el Creador cuyo tercer ojo es el sol, Viracocha-Galeras tiene la propiedad de despertar cada cien años ocasionando estragos a lo que la mezcla de sangres nativa y europea hubiese levantado en la ciudad del Cóndor o de Pasto; habla de una profecía terrorífica, apocalíptica para la ciudad del valle de Atriz:

El primer “despertar” de Viracocha tuvo lugar unos quinientos años después de muerto, cuando los españoles llegados a América ya se habían mezclado con los aborígenes; concretamente en 1550, cuando los hijos de los españoles e incas frisaban los veinte años de edad. Cada cien años tendría lugar cada “despertar” de Viracocha –claro está que entre uno y otro “despertar” se percibirían erupciones volcánicas que no serían catalogadas entre los “despertares” sino que, más bien, serían tenidas como leves accesos de tos que sufría el patriarca en su lecho de sueño-, hasta completar seis; el sexto “despertar” del volcán, o mejor, del dios hecho volcán sería de tal magnitud que la ciudad del Cóndor estaba seriamente amenazada a desaparecer: esta es la Profecía Inca (...) según la Profecía Inca, el hecho debería ocurrir para la segunda mitad del siglo veintiuno, pero en vista del auge que la raza mezclada de incas y españoles había tomado, y porque la población actual desconocía voluntariamente, con desprecio, los acontecimientos sagrados de su origen sin admitir la existencia real del patriarca Viracocha, entonces había la posibilidad de adelantar la ocurrencia de los hechos anunciados<sup>117</sup>.

Así, el fuego terrestre, el fuego interno de la madre tierra, que en el valle de Atriz surge por el volcán Galeras es de ambigua valoración, al igual que los demás elementos, sirve para vida o para muerte, y en el caso del valle de Atriz se perfila el fuego del Galeras al occidente del valle como un presagio apocalíptico, del final de un ciclo vital.

Sin embargo, en la escultura “Tetramorphos” el elemento fuego jugó papel fundamental para que la obra adquiriera la textura final, de superficie con apariencia de “ampolladura”, denotando que el fuego interior hacía hervir la materia conformada de arena silícica y silicato de sodio como aglutinante, dicha arena, como se dijo, curiosamente procedía de erupciones volcánicas antiguas, posiblemente del volcán Doña Juana. De modo que la materia que recubre los

---

<sup>117</sup> DE ATRIZ, Francisco. El basilisco andino. V Concurso Nacional de Cuento “Jorge Zalamea” 1989. Medellín : Fondo de Publicaciones Transempaques, 1989, pp. 148-151.

“discos elementales” está relacionada con el fuego de la tierra, el fuego volcánico, y ante la acción del fuego por soplete hierve, como cuando hierve el magma en el interior de los cráteres volcánicos, y al emerger a la superficie produce esa ampolladura, que deja en forma perenne el efecto del fuego en el corazón de la materia.

Por consiguiente, la textura de la superficie de los discos elementales es visibilidad del fuego de vida en la materia, y que luego se queda dormido en la superficie en forma de burbujas estáticas. Quizá ese efecto de ebullición detenida se deba a las circunvalaciones de las Salamandras, esos seres elementales que tienen el fuego por aire o elemento en que viven. Precisamente, en el disco del elemento Fuego se puede apreciar como las formas curvilíneas que lo representan, toman la forma de bolas y lenguas de fuego, flamas, volutas de fuego o llamas, como se dice que son las Salamandras que viven en el fuego. En efecto, Harttmann y Leadbeater afirman: “...el fuego es el aire en que las Salamandras viven (...) Las Salamandras han sido vistas como bolas o lenguas de fuego corriendo en los campos o apareciendo en las casas”<sup>118</sup>.

Pero en la confección y construcción de “Tetramorphos” no intervino solamente el fuego, no, sino que los cuatro elementos se dieron cita por igual, lo hicieron de una y otra manera siempre. La tierra en la arena silícica, el agua en la conformación del aglutinante, el aire permitió que la superficie de los discos secase, y el fuego en la cocción de la capa de cobertura de arena silícica y silicato de sodio.

Esculturalmente la fusión o conjugación de los cuatro elementos se materializó en el disco central, el del Basilisco Andino, en el que confluyen los cuatro elementos ubicados equidistantemente en la periferia, el cual merece una interpretación particular, que se hace enseguida.

**EL BASILISCO ANDINO.** Pero el microcosmos de “Tetramorphos” se conforma por cinco formas circulares o discos, siendo la del centro la forma gravitatoria que concentra a los cuatro elementos periféricos, es el disco del Basilisco Andino, en cuyas caras muestra –más como dibujo-, la figura de un híbrido, cóndor y serpiente, que se acomoda en posición fetal, como si estuviera en el interior del huevo; el dorso de serpiente envuelve la mitad del disco y la otra mitad está cubierta por las alas plegadas, como se puede apreciar en la Figura 15.

Efectivamente la figura del Basilisco Andino ostenta al animal híbrido, conformado por cóndor y serpiente, siendo la parte terrestre las patas del cóndor y el cuerpo de serpiente, cuyos anillos se observan cual otras placas terrestres, parte larga con que circunda la mitad del huevo o del planeta, es lo mismo. Obsérvese cómo el Basilisco Andino, la serpiente-pájaro o serpiente emplumada, se configura en el

---

<sup>118</sup> HARTTMANN y LEADBEATER, Op. cit., pp. 40-43.

disco central como el ser que cual anillo cósmico llena con la parte serpentina o terrestre de su cuerpo la mitad del disco y con la parte emplumada o aérea la otra mitad, parece como si quisiera devorarse a sí mismo.

Figura 15. Disco del Basilisco Andino.



Fuente: Esta Investigación.

Esta configuración anular, en que el comienzo se toca con el final, converge con el concepto de la serpiente cósmica, que encierra el devenir de la vida y la muerte, el paso o metamorfosis de la una a la otra, según afirma Gilbert Durand:

La serpiente [es] el *ouroboros*, la serpiente enroscada que se come a sí misma indefinidamente. La serpiente que se muerde la cola no es un simple anillo de carne, es la dialéctica material de la vida y de la muerte, de la muerte que sale de la vida y de la vida que sale de la muerte no como los contrarios de la lógica platónica, sino como una inversión sin fin de la materia de muerte o de la materia de vida. Por esto... el dragón y la serpiente son los símbolos del flujo y reflujo de la vida (...) En su primera acepción simbólica, el *ouroboros* ofidio aparece, pues, como el gran símbolo

de la totalización de contrarios, del ritmo perpetuo de las fases alternativamente negativas y positivas del devenir cósmico<sup>119</sup>.

Es que el disco central, el del Basilisco Andino, es disco cósmico, encierra los cuatro elementos periféricos, los agrupa, es una figura simbólica totalizante. El origen del Basilisco Andino es en sí mismo una maravilla extraordinaria, pues se debe tener en cuenta que, según el cuento "El Basilisco Andino", impelido por un viento del sur llegó a Viracocha moribundo un centenar de cóndores al ritual funerario, de un cóndor descendiente de aquellos nació el ser extraordinario conformado por el cóndor y la serpiente, "que siendo hijo del ave andina y por haber sido empollado por la serpiente tenía mezcla de ambos: cabeza, alas y patas de cóndor pero su cuerpo era de serpiente"<sup>120</sup>. También Viracocha llegó del sur y se instaló finalmente en el valle de Atriz, donde acabó su misión de repoblación del mundo después del diluvio y asimismo su vida terrena. El aire o viento del sur está representado en las alas del cóndor-serpiente, el ala es símbolo aéreo por excelencia según Bachelard. Según el mismo cuento: "ese animal se asemejaba mucho al basilisco de que se hablaba en la Europa Central, el cual, se decía, tenía cabeza, alas y patas de gallo con cuerpo de serpiente (...) Este otro basilisco, que dado el carácter de estar formado por el cóndor de los Andes se le ha llamado Basilisco Andino"<sup>121</sup>. Este híbrido, es un monstruo que reúne en sí mismo una polivalencia simbólica, es aire y tierra, y por ser terrestre también es símbolo lunar, que implica la vida en la tierra así como la luna incide en la fertilidad de la tierra, y también es agua. En este punto es oportuno traer a colación lo que respecto de la carga significativa de la serpiente, y particularmente de la serpiente-pájaro o serpiente emplumada, afirma Gilbert Durand:

La serpiente es uno de los símbolos más importantes de la imaginación humana (...) Para la mayoría de las culturas la serpiente es el doblete animal de la luna, porque desaparece y reaparece al mismo tiempo que el astro y tendría tantos anillos como días tiene la lunación. Por otra parte, la serpiente es un animal que desaparece fácilmente en las grietas del suelo, que baja a los infiernos y que por la muda se regenera a sí misma (...) En el poeta, como en los aztecas, la serpiente se anexa de modo imperialista otros atributos animales, los del pájaro (...) La serpiente emplumada..., ser híbrido, es a la vez fasto y nefasto, las ondulaciones de su cuerpo simbolizan las aguas cósmicas mientras que las alas son la imagen del aire y de los vientos<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> DURAND, Op. cit., pp. 301-303.

<sup>120</sup> DE ATRIZ, Francisco, Op. cit., p. 149.

<sup>121</sup> Ibid., p. 149.

<sup>122</sup> DURAND, Op. cit., pp. 301-302.

Si se mira bien la figura del disco central, se puede apreciar que el Basilisco Andino efectivamente circunda la mitad del círculo con su cuerpo de serpiente, cuerpo de animal terrestre, y la otra mitad con el plumaje del cóndor, animal aéreo, convergiendo así la tierra y el aire en primera instancia; pero también el agua se halla presente en las alas del cóndor, las espirales dobles son símbolo acuático, movimiento de aguas y, además, representan la convergencia de la vida y la muerte, porque la espiral doble es evolución del movimiento vital en que la muerte es un nuevo nacimiento, una evolución de la vida; también en el cuerpo de la serpiente está el agua, pues según Durand, en texto antes citado, “las ondulaciones de su cuerpo simbolizan las aguas cósmicas”<sup>123</sup>. Y el fuego está mimetizado en el mismo cóndor-serpiente, pues el Basilisco Andino habita en la montaña de fuego, y si se observa detenidamente se verá que el plumaje de la cabeza del híbrido se asemeja a flamas o lenguas de fuego azotadas por el viento.

Por lo tanto, el Basilisco Andino, mensajero del vaticinio apocalíptico, venido del sur, de donde también salió Viracocha (el Lago Titicaca), anuncia que por la última erupción del volcán Galeras (Viracocha), la ciudad del Cóndor o de Pasto terminará devorada por lodo y fuego, quizás después sobre la ciudad quedará una capa de tierra reseca, resquebrajada, como la que aparece en el disco de la Tierra en el punto Norte de “Tetramorphos”, punto en el que se inició esta lectura interpretativa, y se cierra como otro anillo cósmico. Una vista del conjunto escultórico “Tetramorphos” se puede apreciar en la Figura 16.

Figura 16. Vista de “Tetramorphos o Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”.



Fuente: Esta investigación.

<sup>123</sup> Ibid., p. 302.

## CONCLUSIONES

De hecho, antes que conclusiones formales, estas son unas expresiones finales sobre el trayecto realizado con la investigación “Hacia una visibilidad del espíritu en la materia”, y el producto resultante la propuesta escultórica: “Tetramorphos o las Cuatro Formas del Espíritu en la Materia”.

Lo que planteaban los filósofos presocráticos, que intentaban explicar el universo por la materia prima que creían fundamentaba el cosmos, parece que no es tan errado como comúnmente se piensa, aduciendo que en épocas tan remotas no podían plantear conocimiento acertado sin recursos técnicos o tecnológicos adecuados. Porque es innegable que en nuestro planeta, para que la vida surja y la misma naturaleza tenga sentido, no se puede prescindir de la tierra, el agua, el fuego o el aire, y quien le da sentido a la vida es el hombre que la explora y la significa. Y la vida humana y la de otros seres vivos no es posible sin el aire, el agua, la tierra y el sol, no puede faltar ninguno de ellos para que haya vida, y así todos confluyen en una dinámica creadora y reproductora. De modo que, efectivamente, como decían los hilozoístas, en las cuatro raíces del cosmos está la vida, el espíritu de vida.

No es aventurado haber concertado autores esotéricos y de ámbitos alquímicos, poéticos y religiosos, todos ellos ayudan a entender la magia robusta que se da en la sinfonía de los elementos propugnando por la conservación de la vida. Otra cosa es que el demasiado materialismo racionalista, apoyado en la tecnología actual, esté cerrando los ojos cada vez más del hombre y no le permita apreciar el revoloteo de las sílfides, elfos, gnomos, ondinas, ninfas y salamandras en el corazón de los cuatro elementos.

En la concepción y realización de “Tetramorphos”, en sus múltiples avatares, siempre estuvieron revoloteando esos seres elementales, inclusive al final parece que las ondinas dañaron el aglutinante de silicato de sodio, y dieron una mala jugada, las salamandras no quisieron aflorar tanto a la superficie para darle ese aspecto de ampolladura en forma regular, como si lo habían hecho en los ensayos previos. Pero al final, la obra se logró con el concurso de esos duendecillos de cada uno de los elementos básicos, y se quedaron dormidos en el conjunto cósmico de los cuatro discos elementales periféricos y el disco central de conjugación cósmica.

## BIBLIOGRAFÍA

ARTURO, Aurelio. Morada al sur y otros poemas. Bogotá : Procultura, 1986.

BACHELARD, Gaston. El agua y los sueños. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1993.

----- . El aire y los sueños. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAJTIN, Mijail. Estética de la creación verbal. México : Siglo XXI, 1983.

CARDONA, Giorgio Raimondo. Antropología de la escritura. Barcelona : Gedisa, 1985.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. Crónica del Perú. 2ª Parte. Cap. VI. Versión digital, 2004.

COSANI, Armando. El vuelo de la serpiente emplumada. 2ª ed. México : Yug, 1978.

DE ATRIZ, Francisco. El basilisco andino. V Concurso Nacional de Cuento "Jorge Zalamea" 1989. Medellín : Fondo de Publicaciones Transempaques, 1989.

DE LEGÍSIMA, Juan y GÓMEZ CANEDO, Lino. Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.

DURAND, Gilbert. Estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid : Taurus, 1981.

ELIADE, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid : Taurus, 1983.

----- . Tratado de historia de las religiones. México : Era, 1986.

ESPINOZA, Celio. La entrada de rama y el arranque de gallo en Guaraquí Grande, provincia de Pichincha, república del Ecuador. Quito : Investigaciones Nacionales Talleres Integrados, INTI, 1982.

FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo. Diccionario de términos de arte. Madrid : Alianza, 1993.

FLÓREZ, Julio. Tú no sabes amar. En : Sus mejores poesías. México : Medina Hnos., 1974.

- FROMM, Erich. El arte de amar. Bogotá : Universales, 1989.
- GAARDER, Jostein. El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía. Madrid : Siruela, 1994.
- GIBSON, Michael. Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega. 6ª ed. Madrid : Anaya, 1987.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Luis José & SANZ, Juan José. Filosofía grecorromana. Bogotá : USTA, 1984.
- GRANDA PAZ. Osvaldo. Arte rupestre Quillacinga. Adaptación de la obra: Arte rupestre Quillacinga y Pasto. En : Manual de Historia de Pasto. San Juan de Pasto: Academia Nariñense de Historia, 1996.
- GRIMM, Jacobo y Guillermo. Cuentos. Bogotá : Universales, 1989.
- HARTTMANN, Franz y LEADBEATER, C. W. Los elementales. Bogotá : Solar, 1987.
- KIERKEGAARD, Sören. El concepto de la angustia. Madrid : Espasa-Calpe, 1979.
- KONSTANTINOV, F.V. Fundamentos de la filosofía marxista. México : Grijalbo, 1976.
- LANDSBURG, Alan y Sally. En busca de antiguos misterios. Barcelona : Plaza & Janes, 1977.
- LÓPEZ OROZCO, Asdrúbal. Mitos griegos. Bogotá : KINGKOLOR, 2007.
- MUNIESA, Bernardo. Origen y división de la filosofía. La escuela Jonio-Milesia. En: Océano: Enciclopedia autodidáctica océano color. Vol. 2. Barcelona : Océano, 1997.
- NACAR, Eloino y COLUNGA, Alberto. Sagrada Biblia. 28ª ed. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- NIÑO, Hugo. Relatos primitivos contados otra vez. 3ª ed. Bogotá : Carlos Valencia, 1979.
- OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Ipiales: Historia, cultura, arte. Ipiales : Fundación Antonia Josefina Obando, 2005.
- PEASE, Franklin. Los mitos en la región andina. Quito : Instituto Andino de Artes Populares – IADAP, 1985.

REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. Los Kogi. 2ª ed. Bogotá : PROCULTURA, 1985.

RODRÍGUEZ, Héctor. Mitos-Ritos y simbolismos funerarios. San Juan de Pasto : IADAP-NARIÑO, 1992.

SANDOVAL, Humberto. Hermenéutica de la cultura. Santafé de Bogotá : UNISUR, 1993.

SCHAFF, Adam. Lenguaje y conocimiento. México : Grijalbo, 1967.

SCHMIDT. Concepto y elaboración del texto en el marco de una teoría del texto. México : Siglo XXI, 1987.

SCHURE, Eduardo. Los grandes iniciados. Bogotá : Universales, 1987.

TAGORE, Rabindranath. El sentido de la vida. México : Aguilar, 1977.

VON HAGEN, Víctor. Los aztecas. México : Fondo de Cultura Económica, 1972.

<http://es.wikipedia.org/wiki/escultura>.