



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

FUEGO CREATIVO,
JUEGO DE SENTIDOS

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales

presenta

20 09 01

Josset Cristina Herrera Vinueza

Director de Tesis

Francisco Quesada García

México, D. F., noviembre de 2001





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ÍNDICE

Introducción Pág. 5

CAPÍTULO UNO: DANDO LUCES SOBRE EL FUEGO 10

1.1. DE ETIMOLOGÍAS, SINÓNIMOS Y AFINES 10
 Derivados 10

1.2. ELEMENTO INTERNO Y DEL ENTORNO 16
 Pura energía 17
 Orígenes ígneos 18
 Explosiones que van y explosiones que vienen por este universo de fuego ... 19

1.3. FUEGO EN LA NATURALEZA: SU FUNCIÓN RENOVADORA 21
 Fuego aclarador y generador 23
 Pro-fuego, anti-fuego 26
 Pero... 27

1.4. DESCUBRIMIENTO Y DOMESTICACIÓN 29
 Homínidos vs. Los demás 30
 La etapa de uso del fuego predominantemente pasivo 31
 La transición al uso activo del fuego y sus precondiciones 32
 El “mono-polio” de especies 36
 Haciendo fuego 37

CAPÍTULO DOS: EL QUE PURIFICA EL ESPÍRITU, ENCIENDE EL CUERPO Y ACLARA LA MENTE 42

Desde la realidad simbólica 43
 Imágenes imaginarias 45

2.1. EL QUE PURIFICA EL ESPÍRITU 47

2.1.1. Se transforma y destruye, purifica y renueva	48
El Fénix	50
2.1.2. Luz divina	52
2.1.3. El fuego sin llama	56
2.2. ENCIENDE EL CUERPO	59
“Con lo que le sirve para mear, el hombre puede a otros crear”	63
La cálida alquimia	65
On/off	67
2.2.1. Pasión que consume	68
Pasión Divina: la divina pasión	70
Amor-Vida-Muerte	73
2.3. ACLARA LA MENTE	74
2.3.1. Ese lenguaje subversivo	76
Prometeus (el pre-visor)	78
Hogar-dulce-hogar	83
2.3.2. Palabra, boca y fuego: la misma chispa	86
CAPÍTULO TRES: CICLOS, SIGLOS Y MILENIOS: JUEGOS PIROTÉCNICOS Y FUEGOS MERCADOTÉCNICOS	92
3.1. AL CALOR DE LA FIESTA	93
3.1.1. <i>Pyrós</i> =fuego, <i>Téjne</i> =arte: la pirotecnia	96
3.1.2. Para no explotar	101
3.2. EL ELEMENTO FUEGO	104
3.2.1. A la sombra del <i>mythos</i>	106
3.3. LA OBRA DE ARDE	109
3.3.1. Lo efímero que perdura	110
3.3.2. Juego creativo	112
“El que no se toma en serio el juego, es un aguafiestas”	114
3.3.3. La obra de arde	121
De flogistos, vapores y óxidos	123
El fuego en el arte: desde la Modernidad, otras brasas	126
Flama, brasas y ceniza	132
3.4. CICLOS, SIGLOS Y MILENIOS: LOS POSMODERNOS XX-XXI	134
Conclusiones	138
Bibliografía	143

INTRODUCCIÓN

"Un incendio determina a un incendiario tan fatalmente como un incendiario a un incendio".

Gaston Bachelard

El interés por usar el fuego en mi trabajo artístico se concretó hace varios años; ello me llevó a investigar más sobre él y así intentar dar a mi obra plástica un discurso más coherente. Desafortunadamente casi no hallé información sobre fuego en el arte pero, a cambio, encontré mucha información sobre el fuego en otras ramas de conocimiento. antropología, psicología, biología, filosofía, poesía, religión, sociología, etc., las cuales me dieron muchas más luces de las esperadas.

Al seguir profundizando en el tema fui reconociendo que había varias historias personales, consciente o inconscientemente presentes, que me llevaban a elegir al fuego como un elemento importante y de interés para mí. Entre los conscientes (creo que es necesario mencionarlo como punto de partida) es el día primero de enero: fecha de mi nacimiento y año nuevo gregoriano; como típico primer día de año nuevo, desde el primer minuto, han habido juegos pirotécnicos pero además en Quito siempre he visto fogatas en las calles al quemarse los "Años Viejos" —muñecos de trapo grandes, típicos de Ecuador, que personifican al año que muere y casi siempre con alusiones a políticos y problemas del país que se quieren transformar en el año que se va—, velas, "estrellas de navidad", petardos y demás cosas que se queman al festejar con optimismo al año que llega nuevo, renovando entre abrazos cálidos: esperanzas, ropa, amores, etc.

Aquél es el fuego que es principio y fin, que renueva. Pero también otros fuegos se me han ido presentando poco a poco, sobretodo después de la adolescencia. Y así —sin

entrar en pormenores— salieron el fuego rebelde, subversivo, el fuego seductor, pasional, el fuego espiritual, el que conoce, y otras llamaradas más que hasta hoy están yendo y viniendo, incluyéndose y excluyéndose unos a otros, como probablemente sucede y seguirá sucediendo también a todos los seres humanos.

Debido a que de alguna manera, todos hemos llevado y seguimos llevando estos fuegos, se han convertido en símbolos y arquetipos constantes; gracias a ellos es que he podido profundizar en el tema ígneo, pues aunque esta tesis parta de un interés personal y de unos motivos y gustos individuales, la intención básica ha sido usar a éstos como pretexto para ahondar un poco más en el ser humano como un ente sintiente que a pesar de las diferencias culturales y temporales, no deja de ser el *mismo ser humano*.

A través de la tesis iré enfatizando sobre la presencia del fuego en la actualidad, tan domada la mayoría de veces y objetualizada para fines prácticos (la estufa, el encendedor o los cerillos), olvidando o aterrorizándonos ante el fuego natural. Esta forma de percibir el fuego-materia es, a su vez, un reflejo de cómo sentimos y vivenciamos los fuegos simbólicos que se suceden en nuestra condición de seres humanos. Claro que esta simbología flamígera también se interrelaciona con muchas otras de distintos órdenes y que nos llevan a concebir "la" realidad de una forma individual y muy particular puesto que la carga subjetiva con la que percibimos es mucho mayor que la objetiva, en lugar de percibirla como una sola verdad dentro de la cual estamos todos los seres vivos. Se dice que las apariencias engañan, sin embargo lo más probable es que estemos en una realidad repleta de apariencias que en conjunto las vemos como verdaderas; quizá sea porque al *mythos* lo vivimos no sólo de forma individual sino también colectiva. Es por ello que también haré un recorrido por algunos de los ritos y mitos relacionados con el fuego que las culturas del mundo han creado como reflejo de sus propias realidades y que se identifican,

además, con otras de diferentes lugares y épocas. Con esta tesis me propongo también, defender esa realidad propia que cada colectividad e individuo tienen, pues no hay una sola verdad “verdadera” mientras venga de la mente del ser humano y, que debido a ello, es que sus expresiones de lo externo van cambiando según la propia subjetividad; es en este sentido que el arte recoge gran parte de esta necesidad expresiva de cada sociedad, de cada comunidad.

Esto, a su vez, va ligado al fuego puesto que en las maneras de concebirlo podemos darnos cuenta de las formas de sentir y expresarse del ser humano y del cambio que han ido teniendo con las épocas, además de la expresión oral y el conocimiento en general, que también están estrechamente vinculado con las flamas, como se verá en lo correspondiente a la interrelación boca-palabra y fuego.

En base a lo expuesto con anterioridad, pretendo justificar el por qué me interesa utilizar el fuego —la idea, el símbolo fuego— en el arte, ya que por un lado es un elemento que muestra de una manera muy clara las emociones y los pensamientos en las diferentes épocas y, por otro, porque nos remite a esa mitología que junto con la actitud lúdica están constantemente presentes en cada momento, en cada presente. Esta información recabada es importante para mí puesto que también me ayuda y ayudará a sustentar y alumbrar mi propuesta plástica.

Así, para esta investigación he considerado de manera especial las simbologías que hay alrededor del fuego, puesto que son ellas las que permiten vincular al ser humano y sus expresiones con el elemento flamígero, a la vez que lo que interesa del fuego, en este caso, es su parte humana.

La tesis comienza con un repaso tipo diccionario, mostrando lo que el fuego “es”, y las diferentes asepciones que puede adquirir según el contexto; también constan las raíces

etimológicas y otros datos que por lo general son considerados como suficientes para conocer un tema. Esto lo escribo, o mejor dicho lo copio, para dar un punto de contraste *con lo que más adelante desarrollaré* y como un complemento también. Además, esta descripción verbal sobre el fuego me servirá más adelante porque será precisamente esa conjunción de raíces y significados de palabra-boca-fuego la que me ayudará a interrelacionar los diferentes aspectos que se desarrollarán en el presente trabajo.

La cantidad de información encontrada fue vasta y muy variada, en su mayoría conseguida de libros y también de un poco de vivencias propias y ajenas. Así, mi proceso para encontrar las constantes y tener un punto de partida lo más simple posible fue bajo un criterio personal. Ya en el cuerpo de esta tesis fui incluyendo más datos, tales como historias, ritos, costumbres, leyendas, etc., que ayudan a comprender y ejemplificar lo dicho; entonces al fuego simbólico lo he dividido en 3:

1. El espiritual, que purifica y renueva.
2. El sensual, erótico y pasional.
3. El conocedor, generador del lenguaje y, que por lo mismo es, el subversivo.

Claro que éstas no son *divisiones de carácter científico sino que* —como mencioné ya— llevan un criterio personal basado en la facilidad que me han dado estas particiones para presentar las diferentes facetas ígneas sin que tengan que excluirse unas a otras sino que, por el contrario, puedan irse creando referencias mutuas que en forma constante van intercalándose, yuxtaponiéndose, fusionándose.

La domesticación del fuego es mucho más antigua que la domesticación de plantas y animales, a la vez que estuvo estrechamente vinculado con el proceso entero de humanización. Existen bastantes historias de cómo el ser humano llegó a obtener el fuego y éstas tienen un lugar prominente en las mitologías de la mayoría de las culturas, siendo la

relación del fuego con el conocimiento y la creatividad, muy estrecha. Es por ello que el uso del fuego en el arte me parece bastante interesante, ya que por ser simbólica y matéricamente un elemento determinante en la vida del ser humano y otros seres sintientes, las llamas son una clara muestra de las emociones y los pensamientos de las personas en las diferentes épocas, de sus cosmogonías y sus relaciones con la naturaleza en general. Claro que no únicamente el fuego nos puede indicar estos cambios puesto que hay muchas otras maneras de abordarlos y reconocerlos; pero en el caso *ignis*, las transformaciones de aquellos “sentires y vivires”, con el pasar del tiempo fueron más claras y extremas: la objetividad con sus razones, explicaciones, ciencias y usos prácticos por un lado, y la subjetividad con sus expresiones, sus poesías, artes, mitos, filosofías y —¿por qué no?— delirios, por otro.

Así, en el arte fue volcada la parte segunda y entonces, como balance, los artistas tuvieron que ir asumiendo la parte subjetiva y mítica del ser humano, en vista de que la objetiva de éste estaba ocupada en el progreso y sus optimismos. Ello no sólo ha sucedido históricamente, sino que a nivel individual también se ha ido sintiendo una división del ser, primando la parte competitiva y tratando de minimizar el lado mítico, creativo y lúdico.

CAPÍTULO UNO

DANDO LUCES SOBRE EL FUEGO

1.1. DE ETIMOLOGÍAS, SINÓNIMOS Y AFINES

Fuego: Hogar, lumbre. Incendio. Ardor, calor, ímpetu, pasión, vehemencia.

Hoguera: Fogata, pira, llamarada.

Hogar: Casa, domicilio, morada, residencia. Chimenea, fogón, hoguera.

Lumbre: Brillo, esplendor, claridad, fuego, lucimiento, luz, ignición.

Candela: Lumbre, vela

Fogoso: impetuoso, vigoroso.

Llamarada: Bochorno, rubor, sofocación, encendimiento.

Llama: Ardor, pasión, flama. Oveja.

Ardor: Calor. Ardimiento, esfuerzo. Anheló, ansia, eficacia, energía, entusiasmo, pasión, vehemencia, viveza.

Derivados:

“Fuegucillo; fueguezuelo. Hogar. (fogar 234), De *FOCARIS* , que en el latín hispánico substituyó a *FOCUS*; hogareño, hogaril, muc., o fogaril, and. y arg. Hoguera.; *FOCARIA* en latín sólo significa ‘cocinera’, pero en España es formación antigua (común con el portugués, catalán y ciertas hablas del Norte de Italia), pues de ahí pasó al árabe y bereber

marroquíes (*fgira, ifgirt, feghîra*, ‘hoguera’, ‘brasero’) y se extendió hasta el Nilo; *foguera* ast. ‘verbena que se celebra por la noche en la víspera de alguna festividad’. Hogaza (1056), de *FOCACIA*, plural de *FOCACIUM*, documentado en la Ítala en el sentido de ‘panecillo cocido bajo la ceniza’; es voz común a todos los romances de occidente, y de ahí pasó a varios idiomas germánicos y balcánicos; desde España debió de pasar al árabe de Tetuán y de Tánger *foqqâsa* (o *faqqôsa*). Fogaje. Gall. *fogaxe* ‘ardor, fogosidad’, port. *fogageni* ‘inflamación de la piel’. *Fogarada*. *Fogaral* ast. ‘hoguera hecha en el hogar’. *Fogarear*. *Fogarizar*. Fogata. Fogón. (1570). Es notable la conservación de la *f-* en esta palabra y su fecha tardía; como además el valor del sufijo (frente a *FOCUS* ‘hogar’) es diminutivo, hay fuerte motivo para sospechar que fuese catalinismo náutico al principio, y luego extendido a otras aplicaciones: nótese que en la Argentina, Chile y América Central significa ‘fogata’, más en consonancia con el valor del sufijo *-ón* en castellano; el cat. *fogó* tiene mucha mayor amplitud semántica que en castellano, pues es la palabra normal para ‘hornillo’, se halla ya en 1403, y aunque hay también port. *fogão*, puede éste tener el mismo origen catalán. Del mismo origen port. y catalán *fogar*, pero en ambos idiomas es expresión poco corriente. En catalán se emplea en Mallorca, y cabe sospechar castellanismo. De todos modos la expresión normal es *llar* en catalán y *lareira* en portugués, ambos procedentes del lat. *LAR* ‘dios del hogar’ ”.

Del latín *fōcus* ‘fuego’: fuego castellano; fuevo asturiano; huego ant. cast.; fueu ast.; fuau ast.; huev ast.; juebo navarro; huc aranés; hoc aranés; fogo portugués gallego; fougo asturiano oc.; foco mozárabe, en castellano es un cultismo; foc catalán. Trashuego ‘piedra del hogar’ cast.; trashoguero id. cast.; fogón, hogar, cast.

Fuego (Del lat. *Focus*): Francés, *feu*; italiano, *fuoco*; inglés, *fire*; alemán, *Feuer*.

"En la baja época se empleó *FOCUS* en el sentido de *IGNIS* ‘fuego’, por lo menos desde el

siglo IV. Algo del sentido etimológico se conserva en el significado de hogar, vecino de una localidad que tiene casa y hogar.

Hacia 1528 se escribía “Tebas... llegó a tener ducientos mil *fuegos*”, que se mantiene igualmente en bajo latín y en los demás romances de Occidente. Hacia 1500, cuando se imponen las formas con *h-* aspirada, hasta entonces reemplazada por *f-*, en la lengua literaria, algunos prefirieron la forma aspirada *huego*, aun ante el diptongo *ue*; así Nebr., en el lugar alfabético de su diccionario castellano-latino (pero *fuego* s.v. llama, y ambas formas en el artículo hogar). Sería andalucismo del autor (el castellano viejo Apal. sólo conoce la forma *fuego*). Hoy la forma *juego* predomina en leonés oriental y en el habla vulgar de varios países americanos (Arg., Chile, etc.); ast. fueu, fuebu. ”

“En mitología, entre los fenómenos de la naturaleza, el fuego es, sin duda, el primero en producir asombro, espanto o temor en el hombre. Su asociación con la religión se encuentra en casi todas las mitologías y se remonta seguramente a la prehistoria, al ser símbolo de lo divino o la divinidad misma. Tuvo una íntima conexión con cultos solares ya que siendo el Sol fuente de luz y calor, cuando el hombre logró producir el fuego lo consideró un sol en pequeño. Como era difícil producir el fuego, se procuró mantenerlo encendido por medio de toda clase de cuidados; del primitivo hogar familiar surgió el altar y el culto al fuego.// (producción del). Los métodos primitivos para producir fuego se basaban esencialmente en la perforación o frotación de madera con madera. Se obtenía, y, en parte se obtiene todavía, el fuego por surco, por aserramiento, por taladramiento, por piedra con piedra o por piedra con hierro, o por espejos ustorios, y por producción neumática. En el año 1779 se inventaron los primeros fósforos, consistentes en cerillas encerradas en un tubo de vidrio, e impregnadas en uno de sus extremos con una mezcla de fósforo, azufre y aceite que se encendía al romper el tubo. El francés Chancel inventó en

1805 los primeros fósforos de inmersión.// m. Combustión que se manifiesta con *desprendimiento de luz, calor intenso y, frecuentemente, llama.*// *Materia encendida en brasa o llama; como carbón, leña, etcétera.*// *Incendio.*// *Ahumada que se hacía de noche en las atalayas de la costa para advertir si había enemigos o no.*// *Efecto de disparar las armas de fuego.*// *fig. Hogar, vecino que tiene casa y hogar.*// *fig. Encendimiento de sangre con alguna picazón y señales exteriores; como ronchas costras, etc.*// *fig. Ardor que excitan algunas pasiones del ánimo; como el amor, la ira, etc.*// *fig. Lo muy vivo y empeñado de una acción o disputa.*// *En los escudos se representa en forma de llamas o hachas encendidas.*// *Flanco de una fortaleza.*// *En tauromaquia, las banderillas o rejonos con cartucho de pólvora y mecha, que se encienden después de clavarlas.*// *Mín. Combustión espontánea del carbón, que se ha caldeado a causa de infiltraciones de aire a través de las fisuras.*// **a discreción.** Arm. El efectuado individualmente por los soldados según su criterio personal.// **arma de fuego.** Arm. La que, en esencia, está constituida por un tubo metálico de longitud, diámetro y grosor adecuados par disparar proyectiles hacia un objetivo dado (cañones, culebrinas, morteros, fusiles, ametralladoras, trabucos, pistolas, espingardas, etcétera).// **de batallón.** Mil. El que hace unido un batallón.// **fatuo.** Biol. Inflamación de ciertas materias que se elevan de las substancias animales o vegetales en putrefacción, y forman pequeñas llamas que se ven andar por el aire a poca distancia de la tierra, especialmente en los parajes pantanosos y en los cementerios.// **graneado.** Mil. El que se hace sin intermisión por los soldados individualmente, y a cuál más de prisa puede.// **greguisco.** ant. Hist. **fuego griego.**// **griego.** Mixto incendiario que se inventó en Grecia para quemar las naves enemigas. Se preparaba en calderas que se ponían al fuego leñas de estopas empapadas en una mezcla de betún líquido (nafta), pez y azufre. El líquido ardiente se lanzaba contra el enemigo mediante unos sifones. Se utilizaba preferentemente en la

guerra naval, y los barcos que lo lanzaban recibían el nombre de *dromones sifonóforos*. Aunque su invención se atribuye a los griegos, los árabes lo conocían también. Fue utilizado en el s.VII por los bizantinos, que mantuvieron el secreto de su fórmula para asegurar su superioridad naval.// *guirgüesco*. ant. *fuego griego*.// *del hígado*. Pat. *calor del hígado*.// *incendiario*. Artill. El que se hace disparando proyectiles cargados de materias incendiarias.// *infernál*. El que se compone de aceite, resina, alcanfor, salitre y otros ingredientes de semejante naturaleza.// *muerto*. Quím. *sublimado corrosivo*.// *nutrido*. Mil. El que se hace sin interrupción y persistentemente.// *oblicuo*. El que se hace con dirección al costado derecho o izquierdo.// *pérsico*. Pat. *zona, enfermedad*.// *potencial*. Cir. *Cáustico* cuya virtud está en minerales, plantas o piedras corrosivas.// *pieza a pieza*. Arm. y Mar. Tiro de batería en el que los cañones hacen fuego sucesivamente comenzando por la proa.// *sacro o sagrado*. Pat. *fuego de San Antón*.// *de San Antón, o de San Marcial*. Enfermedad epidémica que hizo grandes estragos desde el s. X al XVI, que consistía en una especie de gangrena precedida y acompañada de ardor abrasador.// *de Santelmo*. Meteor. Meteor. Meteor. ígneo que, al hallarse muy cargada de electricidad la atmósfera, suele dejarse ver en los mástiles y vergas de las embarcaciones, especialmente después de la tempestad.// *fuegos artificiales*. Mil. Invenciones de fuego que se usan en la milicia; como granadas y bombas.// *Pirotecnia*. Cohetes y otros artificios de pólvora, que se hacen para regocijo o diversión.// *chimos*. Artificios rellenos de polvo de hierro que al quemarse producen chispas en forma de estrellas.// *japoneses*. Bombas de pirotecnia que al quemarse producen un globo incandescente, seguido de una lluvia de estrellas y lágrimas, o dejan caer monigotes, globitos, cartuchos de confites, etc. Se usa con ocasión de ferias y otros regocijos populares.// *a fuego lento o manso*. m. adv. fig. con que se da a entender el daño o perjuicio que se va haciendo poco a poco y sin ruido.// *a fuego y hierro; a fuego y sangre*.

ms. advs. a sangre y fuego.// **¡alto del fuego!** loc. con que se ordena que cese el tiroteo.// m. Suspensión momentánea o definitiva de las acciones militares en una contienda.// **apagar el fuego con aceite.** expr. usada cuando en lugar de aplacar una contienda, la enconamos más.// **¡fuego!** interj. que se emplea para ponderar lo extraordinario de una cosa.// Voz con que se manda a la tropa disparar las armas de fuego.// **¡fuego de Cristo! ¡fuego de Dios!** exprs. con que se denota grande enojo o furor, y también lo mismo que con la sola voz **¡fuego!** usada como interjección.// **Fuego Nuevo.** La liturgia católica llama así al fuego que se enciende durante el oficio del Sábado Santo. Úsase un pedernal y después se encienden con él sucesivamente las brasas del incensario, el cirio pascual y las lámparas del templo. El fuego nuevo es símbolo de Cristo que resucitó en esa noche.// **Artes del fuego.** Arte. Se dice de la cerámica, del vidrio, de los esmaltes y cuantas técnicas emplean el fuego para su cocción o fundición. Ello se efectúa por medio de hornos especiales.// **A fuego lento, o manso.** m. adv. fig. Da a entender el daño o el perjuicio que se hace poco a poco y sin ruido.// **Atizar el fuego.** fr. fig. Avivar una contienda.// **Huir del fuego y dar en las brasas.** fr. fig. y fam. Dícese del que procurando evitar un inconveniente o daño, cae en otro.// **Jugar con fuego.** fr. fig. Empeñarse imprudentemente por pasatiempo en una cosa que puede ocasionar sinsabores o perjuicios.// **Romper el fuego.** fr. Comenzar a hacer algo.// **Donde fuego se hace, humo sale.** ref. Da a entender que por más ocultas que se hagan las cosas, no dejan de rastrearse.// **Si el fuego está cerca de la estopa, llega el diablo y sopla.** ref. Sobre los riesgos de la excesiva familiaridad entre hombres y mujeres.”

1.2. ELEMENTO INTERNO Y DEL ENTORNO

Puede decirse que el interés por saber lo que es la vida es tan antiguo como la cultura misma; forma parte de ese conjunto de preguntas fundamentales que el ser humano se plantea acerca de sí mismo y de su entorno. Todos los pueblos de la antigüedad crearon mitos en los que se describía el acto de la creación de la vida a partir del designio divino.

Sin embargo, el primer intento moderno por explicar la naturaleza de esta energía vital vino de la naciente física, ya en los siglos XVI y XVII, al encontrarse que muchas propiedades de los seres vivos podían ser explicadas con las mismas leyes que rigen el comportamiento de los seres inánimes: los movimientos del organismo humano obedecían a las leyes de la mecánica, igual que cualquier sistema de palancas, y la trituración de los alimentos en el estómago era igual a la de cualquier material en un molino; el movimiento de la sangre en el cuerpo ocurre como consecuencia del bombeo del corazón a un sistema de tubos, que son los vasos sanguíneos, y que toda la dinámica de circulación sanguínea podía explicarse cuantitativamente con las leyes de la hidráulica. Al surgir la química se encontró que la digestión de los alimentos por los jugos gástricos obedecía a las mismas reglas que la desintegración de materiales por ácidos en el laboratorio, y que, de hecho, los jugos gástricos no eran otra cosa que una mezcla de ácidos.

Como remate a esta serie de observaciones —y que para los propósitos es lo que más interesa— vino la demostración de Lavoisier de que algo tan propio de los seres vivos como es la respiración es un proceso de combustión, igual al que genera una flama, y que la misma sustancia inerte (el oxígeno) es indispensable para respirar y para que se produzca el fuego.

Ya no fue extraño entonces que al enriquecerse los métodos analíticos y conocerse mejor la composición química de la materia, se encontrara que los seres vivos estamos constituidos por los mismos átomos que pueblan los sectores inertes del universo y que estamos hechos del mismo polvo que los cuerpos celestes, sólo que organizado de una *manera diferente*.

Pura Energía

Hace ya 5 mil millones de años había en la tierra las sustancias necesarias para que surgiera la vida, sin embargo éstas existen también en otros planetas donde no se han encontrado vestigios de vida. Si la tierra pudo ser ambiente propicio fue porque —según la Química— en ella había las fuentes de energía necesarias para que se llevaran a cabo las reacciones químicas que con el tiempo dieron origen a los seres vivos. Se deduce que hubo 4 fuentes de energía:

1. Calor, que era entonces mucho mayor que en la actualidad y que fue la fuente más importante de energía. Provenía en su mayor parte del sol, pero también de la propia tierra.
2. Luz Ultravioleta: La capa de ozono era entonces muy delgada y por lo tanto los rayos ultravioleta del sol penetraban mucho más intensamente que ahora (si hubiese hoy en la superficie del planeta la misma intensidad de radiación ultravioleta, la vida sería imposible).
3. Descargas Eléctricas, que eran muy abundantes en las tormentas.
4. Radiaciones Ionizantes, aunque menos importantes que las anteriores, también pudieron haber participado.

Así, parece ser que éstas fueron las condiciones originales del planeta las cuales permitieron que se estructuraran las primeras moléculas; a partir de ellas y después de un proceso que fue creciendo en complejidad y a través de muchos millones de años se formaron los aminoácidos, que formaron las proteínas y generaron los sutiles y variados sistemas moleculares que son, desde el punto de vista científico, la base física de la vida. Prácticamente en toda transformación de energía hay una parte de las cuatro formas mencionadas que necesariamente se convierte en calor.

Orígenes Ígneos

Entonces, vemos que según los astrónomos la tierra se desprendió del sol hace unos 5 mil millones de años. De acuerdo a esta hipótesis, la composición química de la tierra en su origen fue idéntica a la del sol, del cual provenía. Es probable que durante los primeros mil millones de años este planeta se haya encontrado en estado incandescente y con temperaturas incompatibles con la vida pero, como mencionaba anteriormente, muy apropiadas para que ocurrieran reacciones químicas aceleradas por el calor.

Es interesante reconocer por qué es que el fuego ha sido el 'elemento' que ha dado paso —desde el punto de vista Físico— a la formación de este sistema solar: la unidad elemental de masa, el protón (con carga eléctrica positiva) atrae a un electrón y forma así el átomo más sencillo, el de hidrógeno. Si dos núcleos de hidrógeno se fusionan, se produce uno de helio. Esta fusión no ocurre ahora espontáneamente en la tierra porque requiere una enorme cantidad de energía ya que las cargas eléctricas del mismo signo se repelen. Entonces cuando dos protones se aproximan en lugar de tender a unirse, se rechazan: esta

repulsión eléctrica sólo puede contrarrestarse con el enorme calor que hay en el centro de las estrellas (o generándola en poderosos reactores nucleares, como se hace ahora en algunos laboratorios). Si la energía térmica es suficientemente elevada para vencer la repulsión eléctrica entre protones, es posible que varios de estos se fusionen. El sol nuestro también está constituido por acumulación de gases cuya mitad es hidrógeno, y a través de esa gran metamorfosis mencionada, se originan luz, calor y energía que llegan hasta nosotros.

Explosiones que van y explosiones que vienen por este universo de fuego

En el universo los cuerpos celestes se alejan gradualmente unos de otros a velocidad conocida. Si se supone que alguna vez el universo fue una sola masa y que mediante un gran estallido dio lugar a las diversas formaciones cósmicas, al conocer la distancia actual y la velocidad de desplazamiento se puede calcular el momento en que se produjo esa explosión, que parece haber ocurrido hace 15 mil millones de años.

Según esta hipótesis, como consecuencia del estallido debería haberse generado una enorme cantidad de calor y de radiaciones diversas, que irían disipándose con el paso del tiempo, y dado que también se conoce el tiempo de disipación de este tipo de radiaciones, era predecible que aún hoy se encontrara un débil vestigio de ese estallido, en forma de una honda de radio de magnitud equivalente en todas las direcciones del universo. En 1964 se encontró esta radiación, con lo cual la hipótesis del estallido original cobró mucha fuerza y ya es generalmente aceptada.

Así, desde este estallido primigenio que dio origen al universo, hasta la formación de nuestro planeta, transcurrieron 10 mil millones de años, durante los cuales se formaron estrellas y galaxias enteras. El proceso de formación y destrucción de estrellas ha seguido desde entonces y continúa aún. Los actuales astrónomos detectan, en la aparición de las supernovas en el firmamento, la *explosión* final con la que se inicia el proceso de desaparición de una estrella. Por otra parte, continúan apareciendo nuevas estrellas, formadas a partir de las masas de polvo cósmico que aún quedan en el universo.

La estrella más importante para nosotros es, desde luego, el sol, centro de nuestro sistema planetario, y que según su masa y luminosidad actuales parece haberse originado hace unos 5 mil millones de años, muy poco antes de dar nacimiento a los planetas del sistema. Es una estrella de masa y luminosidad medianas (hay algunas que son 100 mil veces más luminosas), además está en la mitad de su vida, según el ritmo al que se está consumiendo le queda otro lapso igual. Ese es entonces el máximo tiempo que subsistirá nuestra tierra, porque al desaparecer el sol, con él se colapsará nuestro sistema planetario. Pero aun antes del final, la temperatura en el sol descenderá hasta un nivel en que será imposible el mantenimiento de la vida en la tierra y su superficie será entonces tan desolada como la de los actuales planetas que por su gran distancia del sol no reciben suficiente calor para sustentar vida.

1.3. FUEGO EN LA NATURALEZA: SU FUNCIÓN RENOVADORA

El fuego ha sido tratado con temor y reverencia por muchas culturas a lo largo de los milenios; se han realizado rituales en su honor, y de muchas formas ha sido sagrado, pues él nos ha provisto calor, alimento, protección. No obstante, la mayoría de las personas temen al fuego que está más allá de sus chimeneas y durante décadas han tratado de extinguirlo. Las investigaciones científicas y aplicaciones prácticas en la actualidad, han confirmado el antiguo saber de que el fuego es vital, tanto para la salud de los campos como de los bosques.

Según algunos historiadores nuestro planeta está formado principalmente de ignición: está relleno de combustibles orgánicos, su atmósfera saturada con oxígeno, su superficie en constante contacto con los rayos, etc.: el nexo del fuego con la vida es intrincado y se podría decir que todo tipo de ecosistemas coexisten con el fuego. Aunque los humanos tendemos a pensar en el fuego como peligroso y de algún modo ilícito (un lobo acechando entre los árboles que arden), el fuego es tan natural sobre este planeta como lo es el mar; en dosis adecuadas, las llamas son tan esenciales como la cantidad adecuada de lluvia y de luz solar.

En muchos casos la devastación forestal a causa de incendios es un indicio de la problemática relación con el fuego que hay en la mayoría de civilizaciones contemporáneas; la gente ha estado combatiendo el fuego silvestre todo el tiempo por más de un siglo y medio. En estos años hemos constituido un sistema poderoso basado en bravos apagafuegos jóvenes, viejos bomberos, camiones modernos, helicópteros y hasta un oso llamado *Fumarolas*, sin embargo, también los guardabosques y ecologistas han ido aprendiendo que combatir demasiado al fuego o querer lograr la ausencia total de éste

puede ser muy dañino, pues si tratamos de mantener el fuego completamente fuera de los bosques, la madera muerta y otros combustibles se amontonan y entonces en vez de haber fuegos de baja intensidad que sólo despejan de maleza, surgen flamas que trepan hasta las coronas de los árboles y los matan. Estos fuegos arden tan intensamente que dejan la devastación total.

A veces el fuego cambia un paisaje por siempre, matando árboles centenarios y permitiendo a las lluvias que erosionen la tierra que ya no está protegida por plantas vivientes. Quizá por ello nos parece que los escombros dejados por el fuego siempre se ven como ruínas, mas eso puede ser engañoso, pues por el contrario, en ecosistemas que se han vuelto dependientes del fuego por milenios, la ceniza ardiente que se ve tan desastrosa es un signo de renovación. Las personas que trabajan la tierra han aprendido más sobre cómo el fuego trabaja en la naturaleza; ellos se esfuerzan en encontrar el balance entre la idea del fuego como un rudo enemigo y el comprender que para muchos tipos de paisaje, aquel es un amigo vital.

Hay bosques muy grandes y fuertes que han desarrollado una particular relación de amistad con el fuego —si es que éste ocurre con suficiente frecuencia—. El intervalo natural típico entre cada fuego, en la mayoría de estos bosques, puede ser tan corto como 5 años y raramente es más de 25. Aquellos fuegos frecuentes por lo general son suaves: un fuego vivaz en la superficie que despeja matorrales, limpia troncos y deja vivos los árboles. Sin embargo, por el relativo "éxito" de los esfuerzos por suprimir el fuego, muchos bosques han sido protegidos por 30, 40, ó 50 años y a veces más. En esos años la madera muerta e innecesaria se ha convertido en montones de combustible flamable sobre el suelo forestal. Así, arboledas de jóvenes abetos —los cuales podrían haber sido podados por fuegos más frecuentes— han crecido en los espacios entre los árboles viejos y grandes. El resultado es

una densa y flamable maleza donde una vez los árboles estaban tan anchamente espaciados que los coches tirados por caballos podían ser conducidos a través de ellos.

Cuando la sequía, el viento y los relámpagos llegan a un mismo tiempo al bosque, los montones de matorrales muertos se encienden, las flamas explotan en los abetos y brincan hasta el tope de los árboles altos, entonces el fuego se vuelve lo más mortal de todo; las llamas que coronan los árboles truenan a través del bosque, lanzando trozos de flama hacia adelante como si fuesen granadas.

Estos infiernos pueden ser tan violentos que quizá nada se compare en la tierra. Cuando un fuego "corona", los bomberos huyen. Hay quien ha visto árboles arrancados de la tierra y ser lanzados lejos por el fuego. Cuando las llamas se imponen, todos aquellos grandes árboles, aquellos que habían sobrevivido a tantos fuegos pequeños, mueren.

Fuego aclarador y generador

El fuego aclara de escombros la superficie terrestre tanto en la tundra ártica, como en la pradera de pasto alto, en los bosques de las montañas del oeste o en la arboleda de pino tropical; pero la relación de la vida con el fuego no es sólo un asunto de disposición de escombros. Hay bosques incendiados que muestran cómo el fuego puede procesar el material muerto en nutrientes más rápidamente que al pudrirse, alimentando el vástago de cualquier cosa que crezca. Más importante aún es que muchas plantas tienen dificultades para completar su círculo de vida, muerte y renacimiento sin el fuego; así, muchos conos de pino —por decir un caso— requieren temperaturas de 120 grados más o menos que probablemente serán creados sólo por fuegos alledaños para reventar y abrirse, y sólo entonces poder distribuir sus semillas.

Los pastizales del prado salieron de capullos que sobrevivieron al paso rápido del fuego que es común en esas tierras con pasto; además éste crece en, o justo debajo de la superficie de esta tierra quemada. Las plantas reverdecen mucho más rápido después de haber sido quemadas que si los campos fuesen dejados con pequeñas ramas que den sombra y amontonen nueva vida; en muchos climas los pastizales existen por el fuego. Si no fuese por él, arbustos y árboles crecerían en los mismos climas, y lo más probable es que no podrían sobrevivir así.

Existe por ejemplo, el pino “hoja-larga” que tiene varias estrategias para usar los frecuentes fuegos superficiales a su favor. Sus semilleros se agachan cerca del suelo, protegidos de los pequeños fuegos por densos penachos de agujas. Luego de desarrollar fuertes raíces, ellos brotan de manera abrupta levantando sus sensitivos capullos sobre el nivel de esos fuegos mientras quitan la corteza lo suficientemente espesa y profunda para proteger las capas internas que llevan savia. Mientras tanto, los competidores del árbol mueren en las flamas que el hoja-larga sí sobrevive.

A pesar del terror mostrado por *Bambi* y sus forestales amigos en la película que ha hecho del fuego silvestre algo tenebroso para generaciones de niños, la vida salvaje ha desarrollado su propia relación con las llamas. El bisonte y otros animales que pastan, siguen persistentemente las huellas del fuego, donde el pasto sale y revienta unos momentos después de que las flamas mueren. Aves como el pájaro carpintero cresta roja, —en peligro de extinción— se desarrollan sólo en áreas quemadas de manera regular. Ellos requieren viejos y largos árboles para anidar y un paisaje abierto. La codorniz tiene similares necesidades: Sin fuegos, el bosque se vuelve demasiado tupido para ellos. Si la gente detiene el fuego, en un par de años no se verá ni una sola codorniz.

Los animales perciben la experiencia del fuego como lo hacen con la lluvia, la nieve, el calor o el frío: como eventos que vienen y sobre los cuales no tienen control, y a los que tienen que tratar de ajustarse para mejor o peor. El único ajuste posible ante una arboleda llameante es volar.

Mientras las consecuencias inmediatas de un fuego parecen desastrosas, tanto la vegetación y la vida salvaje por lo general se recuperan rápidamente. Para muchas plantas los efectos del fuego son beneficiosos y, en el caso de las plantas llamadas pirofitas es incluso esencial, pues el fuego destruye tanto a los parásitos como a los competidores y las revitaliza a la vez. Sus decesos se limitan en matar hongos e insectos y en esclarecer el lugar, de arbustos muertos y troncos. Bastantes bosques y sabanas consisten de vegetación denominada 'clímax de fuego' en la cual el balance ecológico es parcialmente mantenido por quemas periódicas y, si éstas ocurren con frecuencia, tienden a ser de tamaño restringido, destruyendo nada más la madera seca y otras materias muertas. Subsecuentemente, la nueva vegetación brotará y renacerá la vida salvaje otra vez.

El fuego tampoco es exclusivamente dañino para los animales. Aun cuando un arbusto en llamas esté encendido, los halcones y gavilanes revolotean sobre él para cazar pájaros e insectos que estén escapando. Más tarde los predadores cuadrúpedos visitan el sitio para buscar su presa en medio de los resagos del fuego que todavía se mantienen ardientes e incluso aún más tarde, se acercan a lamer las cenizas saladas. Por la noche, la mayoría de los animales disfrutan del calor irradiado en el sitio de un fuego extinguido.

Pro-fuego, anti-fuego

Desde el pasado el fuego ha sido algo normal para los seres humanos, se podría decir que la vara de fuego usado por los 'recientes' seres humanos durante decenas de miles de años y de una forma muy vasta ha hecho que el planeta se vea como hoy se ve, mas principalmente ha sido la manera de utilizar las llamas la que ha deteriorado los paisajes. Por ejemplo, los indígenas norteamericanos usaban el fuego para acorralar venados, perseguir bisontes y mantener los pastizales vivos quemando árboles jóvenes. Sus fuegos modelaban y respetaban el paisaje; entonces vino la sociedad industrial y cambió toda esta relación: los pioneros construyeron casas de madera y sus familias crecieron —por supuesto— con miedo al fuego; entonces se desarrolló una mentalidad que estaba dispuesta y condicionada a eliminar todo fuego que apareciese.

En la actualidad, ante los resultados del mecanismo de supresión del fuego que ha crecido demasiado, los científicos están aprendiendo a instaurar otra vez el fuego en la tierra. Entre indígenas y rayos, las tierras se han ido quemando año con año por cientos de años, hasta que los colonos llegaron y cultivaron la mayor parte de ella, mas ahora en algunos lugares (sobre todo en E.U.A. y Canadá) hay pequeñas tropas tratando de restaurar el fuego con la idea de que es la única manera de mantenerlos como en su forma original, quemándolos una y otra vez. Según dicen “están reunificando gente y naturaleza”.

Este es el llamado fuego prescrito. En un paisaje en el cual gente, hogares y agricultura están mezclados en terreno abierto, el fuego controlado con cuidado o prescrito, es una de las maneras con que la gente está tratando de reincorporar el fuego a los sistemas naturales en los cuales se siente su ausencia más desesperadamente.

El fuego prescrito es lo mismo que hacían los campesinos e indígenas (e incluso hoy lo siguen haciendo en algunos lugares) pero esta práctica no fue realmente asimilada por los administradores del suelo público sino hasta los años 70, cuando se convirtió en una nueva técnica *caliente* de administrar. Ello incluía las dos formas: el incendio intencional con quemas controladas y la política de permitir fuegos debidos a rayos que quemen, pero ello sólo sería cuando el clima estuviese lo suficientemente fresco y húmedo como para disminuir los riesgos. Los fuegos prescritos tendrán que ser parte de nuestra estrategia de manejo para asegurar la salud a largo plazo de los ecosistemas dependientes del fuego.

Pero...

Bueno, si las quemas prescritas son una gran idea ¿por qué no son más usadas? Una razón es la principal: a veces el fuego es usado como una herramienta del administrador de suelos, con la diferencia de que las llamas no son tan obedientes como un tractor bulldozer; el fuego tiene su propia voluntad (su propia naturaleza) y además puede multiplicarse por sí mismo. Es fácil ver cómo uno mismo se pondría nervioso si cada vez que condujese un tractor éste se convertiría en miles de tractores de mente independiente y gobernasen por los campos o un parque nacional. Así también, si un fuego prescrito no está debidamente controlado o no hay capacitación suficiente en la materia, puede convertirse en inmensos fuegos.

Otro problema es el humo. Si se enciende un fuego habrá humo y éste será un gran problema en una región donde el aire esté densamente contaminado y en el cual se esté tratando de controlar los niveles de polución; será también un problema en lugares donde el

aire sea apreciado por su claridad (como un parque nacional). Si el humo de una quema prescrita cruza una carretera, bloquea la visión del conductor y podría causar un choque y la persona 'que tiene el cerillo' puede ser hecho responsable, además, puesto que el turismo también puede verse afectado cuando el humo sofoca a los visitantes, entonces los negocios aledaños reclaman.

El siguiente problema es familiar: dinero. Aun cuando un fuego prescrita sea autorizado, el problema sigue cuando los administradores dicen que es más fácil conseguir dinero para apagar un fuego que para empezarlo; de manera contradictoria es mucho más difícil conseguir dinero para una quema prescrita que podría prevenir un fuego que cueste 20 veces más por sus consecuencias. Incluso si algún dinero gotea a través del sistema administrativo para una o dos quemas prescritas designadas cuidadosamente, rara vez irían otras personas a aprender la forma en que el fuego es usado para trabajar. Curiosamente sucede que desde hace muchísimos años se han hecho muchos fuegos pequeños, pero en cambio ahora se deben obtener permisos para realizarlos, se debe saber organizar una quema, se debe invertir en ello. Así, los acres simplemente no llegan a ser quemados.

En todo caso no se está argumentando que los mecanismos de supresión del fuego sean desmantelados. Cuando la tierra se seca y el viento caliente ruge, lo mejor será detener los fuegos prescritos. La supresión debe ser balanceada con más fuegos prescritos y con más —pero no todos— fuegos que hayan empezado a arder naturalmente y que sean dejados para que continúen ardiendo. El problema es conseguir la mezcla precisa ¿cuánto fuego aplicar y cuánto contener?

Si bien existe el creciente reconocimiento del uso intencional del fuego, éste trae problemas en la calidad del aire, implica riesgos y es costoso, pero quizá lo más importante está dentro del nivel emocional y es que el fuego desafía algunos de nuestros más

profundos temores. En general, difícilmente la gente desarrollará en la actualidad una relación con el fuego si es que no se da un balance parecido al que existía antes de la industrialización.

Lo que probablemente ocurrirá es que los paisajes dominados por las especies piro-dependientes o piro-tolerantes no morirán por estar privados del fuego, pero sí cambiarán. Sin embargo eso sería como cambiar abruptamente el idioma oficial de un país: súbitamente un pequeño grupo de inmigrantes florecería, pero incluso hasta la gente más capaz que pudiese aprender el idioma nuevo, tendría que esforzarse para sobrevivir.

Un fuego prescrito, un cerillo, ayuda al paisaje a vivir y a morir y a vivir nuevamente de la manera en que siempre lo ha hecho. Una arboleda quemada de vez en cuando es un recordatorio de que la gran serenidad que se admira en un paisaje, depende de la violencia y la magia del fuego.

1.4. DESCUBRIMIENTO Y DOMESTICACIÓN

La domesticación del fuego fue el mayor rompimiento en el desarrollo social y cultural de la humanidad, poniendo al *Homo* en una tremenda ventaja sobre otras especies y generando posteriormente todo un proceso de civilización. El problema que está en discusión es, primero, cuáles fueron los grupos de homínidos habilitados para adquirir y mantener la aprendida capacidad de controlar el fuego y, segundo, cómo el control del fuego se convirtió en un monopolio de especies compartido por todas las sociedades humanas.

Homínidos vs. Los demás

La habilidad para controlar el fuego es una cualidad humana encontrada en todas las sociedades y que incluso es más extendida que el lenguaje verbal o el uso de herramientas, asumidos como exclusivamente humanos. Sin embargo, aquellos —aunque de manera rudimentaria— son también encontrados entre los primates y otras especies animales, mientras que a controlar el fuego hemos aprendido únicamente los humanos.

Por lo general se distinguen dos grandes transformaciones en la historia de la civilización humana: la Revolución Agraria marcada por la domesticación de plantas y animales, seguida por la Revolución Industrial caracterizada por la utilización intensiva de energía inanimada. Esta visión implica que la civilización empieza sólo después de que ciertas sociedades han asumido las primeras etapas de la agricultura. De todas maneras, las transformaciones agraria e industrial han sido precedidas desde cientos de miles de años antes por el uso activo del fuego, sin el cual ni la ‘agrarización’ ni la ‘industrialización’ hubiesen sido posibles. En este capítulo consideraré la primera gran transición, cuando los homínidos pasaron del uso incidental y más bien "pasivo" del fuego, a un uso más regular y "activo".

Dada la posibilidad de que nuestros cercanos ancestros vivieron bajo condiciones marcadas más o menos por ciclos de fuego, sería algo falso hablar del ‘descubrimiento’ del fuego. Desde Frazer (1930) varios antropólogos han asumido tres etapas sucesivas de incremento del control del fuego: La primera etapa debió ser caracterizada por un uso incidental y más pasivo de fuegos naturales a los cuales los homínidos, como otros animales, pudieron convertir en un recurso de calor y luz y, muy a menudo, en una forma de conseguir fácilmente alimento sabroso. La segunda etapa comenzó cuando los

hominidos aprendieron —seguramente con dudas y muchas vacilaciones— a recoger materia ardiente, transportarla y mantenerla ardiendo por largos períodos en los lugares de su elección. Esta etapa de recolección activa y preservación de fuego fue seguida por la tercera etapa de elaboración deliberada de fuego, tanto por fricción o percusión o, en tiempos más recientes, por sustancias químicas.

La etapa de uso del fuego predominantemente pasivo

Mientras que los mitos representan típicamente la incorporación del fuego a la sociedad humana como un evento aislado, es más realista pensar que este proceso se fue dando por cientos de miles de años con incontables pequeños avances intercalados con retrocesos. Como la evidencia geológica sugiere, los fuegos fueron originados por rayos, erupciones volcánicas u otras causas naturales desde el origen de la tierra ocurridos en todo el planeta, excepto en ciertas áreas con poca materia inflamable como son las regiones polares o bosques de lluvia tropical.

Es importante tomar en cuenta que en el presente cualquier reconstrucción de la primera etapa de las relaciones con el fuego ha sido algo especulativo pues no tenemos descripciones etnográficas de ninguna sociedad que carezca del uso activo del fuego. Sin embargo, lo más probable es que la transición del uso pasivo del fuego al uso activo haya sido muy gradual pero no por ello menos impactante en la vida de los homínidos; así pues, no puede ser de ninguna manera menospreciado. Este gran cambio seguramente implicó muchas dificultades y miedos que habrán sobrevenido, pero esos esfuerzos y astucias transformaron a la humanidad de especie ‘ecológica secundaria’ a una ‘ecológica

dominante', ya que otros animales también conocieron algunas de las ventajas de un fuego y las usaron para su propio beneficio cuando la oportunidad se les ofrecía, mas ninguno de estos animales aprendió a influir en el fuego, a mantenerlo ardiendo, a dirigir su curso. Únicamente los homínidos hicieron el paso crucial de controlar el fuego en cierta medida y de explotarlo totalmente. Primero, ellos aprendieron a preservar un fuego en su sitio original y más tarde también a transportarlo a sus propios campos y moradas. ¿Cómo llevaron a cabo esto? ¿Qué los capacitaba a hacerlo? ¿Por qué otras especies no tienen control sobre el fuego?

La transición al uso activo del fuego y sus precondiciones

Si el modelo de Frazer sobre los tres estadios es correcto, debe de haber existido un período intermedio entre la primera y la segunda etapa cuando los homínidos no poseían y sí, el fuego. Los grupos que fueron lo suficientemente afortunados para encontrar un fuego, lo manejaron con la intención de mantenerlo ardiendo por meses, o incluso años, antes de que se extinguiese, ya sea por alguna causa natural o por su propia negligencia. En esta fase los homínidos pudieron únicamente disfrutar de la posesión del fuego de manera temporal y sobre bases inciertas.

La duración de este período intermedio es desconocida. Encuentros arqueológicos en Kenya sugieren que los homínidos ya estaban usando fuego hace 1'400.000 años. En asociación cercana con huesos homínidos e implementos de piedra, varios pedazos de arcilla cocida han sido encontrados allí donde sólo hubieron podido ser formados a una temperatura mucho más alta que la normalmente alcanzada por arbustos silvestres

quemándose. De todos modos, lo más probable es que esta temperatura fue causada por un recurso natural —como un tronco de árbol ardiendo— lo cual no excluye, por supuesto, que los homínidos pudieran haber usado, e incluso quizá, cuidado el fuego.

Evidencias más concluyentes del uso activo del fuego fueron provistas por un número de encuentros en Eurasia que datan de hace aproximadamente 500.000 años en Pekín, en Hungría y al sur de Francia; aquellos fuegos estuvieron ardiendo en un lugar donde no pudieron haber sido originados espontáneamente. A menos que el *Homo erectus* en esa época ya haya sabido cómo encender un fuego, la única posibilidad es que la materia ardiente haya sido llevada a la caverna desde afuera a través de algún recurso.

La habilidad para transportar materia incandecente fue posible por la postura humana erecta y la actitud concomitante de llevar objetos en las manos. Estas manos libres para llevar y lo bastante flexibles como para desarrollar sutiles y complicadas operaciones, fueron indispensables para la domesticación del fuego. Incluso en la era del uso predominantemente pasivo del fuego, una de las ventajas de las cuales los homínidos (y posiblemente otros primates también) poseyeron sobre los otros animales, fue que ellos mismos podían disponer de palos con los cuales podían escudriñar revolviendo en los escombros de un fuego de matorrales sin quemarse, haciendo hoyuelos en las cenizas en busca de comida; así, difícilmente ellos pudieron fracasar para descubrir —a lo largo del camino— que estaba en su poder influenciar al fuego, por ejemplo al lanzar arbustos en él para mirarlo crecer y prolongar su quema. Pero este logro no puede hacernos pasar por alto la inmensa hazaña y la gran proeza que ello representa. Recolectar madera y con ella alimentar el fuego son actividades que se realizan, aparentemente, no en un inmediato interés propio sino más bien ‘al servicio del fuego’, sobre todo cuando los homínidos empezaron a recolectar combustible a través de largas distancias, para lo cual depositaron

parte de su energía para mantener y cuidar algo externo a ellos mismos. Claro que esto no implica que estuviesen actuando desinteresadamente, sino que el encender un fuego fue una forma rudimentaria de conducta organizada y 'gratificación respetada' a lo que más tarde vendría a ser un ingrediente esencial para la crianza de ganado y la agricultura.

El desarrollo de las precondiciones que habilitaron al *Homo* a mantener control del fuego no puede ser visto en forma aislada de la evolución humana en general. Adquisiciones importantes fueron, aparte de una postura erecta y manos flexibles, un cerebro largo y diferenciado con un largo período de aprendizaje compartido en cercana asociación con sus conespecies. Estas características fueron instrumentos para encontrar un fuego existente, obtener una vara o bulto de ramitas y capturar algo de aquel para llevar el pedazo de fuego capturado a un lugar seco y seguro, y mantenerlo proveyéndole combustible y aire. En contraste con las actividades superficialmente análogas y complejas como la construcción de nidos por las aves, no fue algo similar determinado genéticamente, sino que tuvo que ser aprendido.

Frecuentemente pasa que la evolución biológica y el desarrollo socio-cultural interactúan, así también las precondiciones para la domesticación del fuego fueron reforzadas por el mismo proceso de domesticación. La ocupación de cavernas es un caso de éstos: la posesión de un fuego debió de haber sido una gran ayuda para los homínidos al conquistar y defender una caverna y para hacer del sitio una morada segura. Al mismo tiempo la ocupación de una caverna hacía más fácil mantener el fuego ardiendo y protegerlo de la lluvia y de ataques.

El principio de reforzar mutuamente las condiciones puede ser encontrado una y otra vez en el proceso de incremento del control sobre el fuego. Las condiciones mentales y las condiciones 'técnicas' son características complementarias y reforzantes entre sí, las

cuales, por ende, están dentro de un contexto socio-cultural. El aprender a mantener el fuego, tanto a nivel individual como de especie, es mejor visto como un proceso sociológico que implica a la vez cambios en el conocimiento, valor, cuidado y destrezas en los cuales las características técnicas, intelectuales y emocionales se desarrollan en cercana interconexión.

Sin que necesariamente se imponga la idea psicoanalítica de que el primer hombre aprendió a controlar el fuego reprimiendo su urgencia natural de extinguirlo orinando en él (como se verá más adelante), hay plena razón para estar de acuerdo con Freud (1932) en que el dominio sobre el fuego implica una auto-restricción y reducción de la espontaneidad. Como en todas las demás destrezas humanas, un cierto grado de auto-control es necesaria al cuidar un fuego, además de mucho control técnico. La auto-restricción necesaria para manejar un fuego completamente y además sin ningún atolondramiento o pánico, está proseguida por la confianza, basada en la observación de la experiencia de los demás como si fuese la propia y que uno pueda verdaderamente controlar el fuego, sin que este control se le vaya de las manos. Todas estas propiedades mentales y técnicas interrelacionadas podrían solamente desarrollarse con una estructura socio-cultural puesto que una cierta coordinación social fue necesaria sólo para asegurar que siempre habría alguien para cuidar el fuego y que nadie hiciese mal uso de él. La transmisión cultural fue imprescindible para que tanto las destrezas como las responsabilidades y los deberes asociados con el uso del fuego, no se llegaren a perder y, otra vez las condiciones mutuamente reforzantes: mientras la coordinación social y transmisión cultural fueron precondiciones necesarias para la domesticación del fuego, ellas fueron a su vez reforzadas por éste. Los grupos que poseían fuego siempre tenían que acomodarse a las obligaciones que su mantenimiento exigía. Así, mientras ellos activamente someten el fuego a sus propios propósitos, a su vez tienen que

someterse a las demandas sociales y psicológicas del manejo fuego. En este sentido, la domesticación del fuego también implica una 'autodomecación'.

El "mono-polio" de especies

También otros primates (los monos en particular) están cerca de poseer la configuración de rasgos que habilitaron al *Homo* para domesticar el fuego. Y ésto es lo que probablemente el *Australopithecus* y otros homínidos cercanos hubiesen desarrollado aún más lejos en esta dirección. Entonces, ¿cómo la habilidad para controlar el fuego se convirtió en una característica exclusivamente *humana*?

La explicación puede ser la que sigue. Al principio los homínidos, al igual que otros animales, pudieron beneficiarse del fuego únicamente en los relativamente raros lugares de un fuego salvaje. Allí podrían ellos mismos adiestrarse en las técnicas rudimentarias del control del fuego: lanzando madera al fuego para verla quemarse o prendiendo la lejana punta de una vara y agitándola alrededor para intimidar a otros. Una vez que las ventajas del fuego estuviesen claramente percibidas, acceder a tales sitios llegaría a ser cada vez más deseado y disputado. En las luchas consecutivas, el fuego por sí mismo se habría empleado como un arma (por ej.: los primeros ocupantes de un sitio tratando de echar a otros que lleguen después, con varas ardientes). Una postura erecta y destreza manual fueron ventajas obvias en tales peleas y así —poco a poco o quizá de golpe— hubo un incremento en la habilidad para comunicarse, desarrollar cohesión grupal y disciplina.

Las últimas cualidades —las socio-psicológicas— habrían sido de suprema importancia. Fue de vital necesidad para cualquier grupo usar el fuego como un arma con la

cual sus miembros no se hieran unos a otros. Sólo los grupos capaces de desarrollar un delicado balance de valor y precaución con respeto hacia el fuego y de transmitir esta característica adquirida a los más jóvenes en cada nueva generación a la larga podrían mantener la ventaja de controlar el fuego. En otras palabras, el control interno social del uso del fuego fue necesario para tener la capacidad de manejar estas flamas de manera efectiva al estar en competencia con otros grupos.

Como algunos grupos incrementaron su competencia para mantener el fuego, especialmente como un arma, otros fueron gradualmente excluidos de él. Así, el uso del fuego se convirtió en un monopolio de especies de los humanos —un monopolio contra el cual todos los otros animales están hasta ahora indefensos—; éstos aprendieron a percibirlo como parte del aparato con el cual los humanos dominaron (o mejor dicho aterraron) su mundo y del cual únicamente ellos podían escapar.

Las exigencias de vivir con el fuego bien pueden haber contribuido al desarrollo singular de una comunicación lingüística entre los humanos, mientras la exclusión del uso del fuego pudo haber bloqueado un posterior desarrollo en esta dirección entre especies competentes.

Haciendo Fuego

El proceso de combustión que llamamos fuego es en sí mismo, un proceso químico y natural. Por lo general lo calificamos de destructivo porque reduce la materia organizada a un estado inferior de organización o integración y lo hace de un modo irreversible. En algunas ocasiones, sin embargo, los efectos primordialmente destructores del fuego

conducen a procesos de reorganización y de reintegración en un nivel superior. Esto es lo que sucede en los sistemas ecológicos cuando el fuego elimina materia muerta y hongos y así permite mejor vida a las plantas y animales, tal como está mencionado en páginas anteriores. Este proceso natural también ha sucedido dentro del proceso de domesticación en el cual los humanos han conseguido controlar, hasta cierto punto, las energías que libera la combustión y utilizarlas en la organización de su vida social.

Los cazadores y recolectores actuaban conforme a ese principio cuando quemaban matorrales para crear condiciones más favorables para que pastaran los animales. Utilizaban los efectos inmediatamente “destructores” del fuego sabiendo que al poco tiempo esto produciría efectos productivos. Así, poco a poco fue el ser humano domesticando el fuego y aprendiendo a producirlo con ayuda de herramientas. Dos métodos básicos se emplearon (y aún hoy se emplean en ciertas culturas) para hacer fuego: el *método por fricción de la madera* que es el predominante y el *método de percusión*.

Por la relación que se verá más adelante y por ser el más utilizado, hablaremos principalmente del primero; así, el método por fricción es de tres tipos: taladrar o barrenar una pieza de madera con otra, frotar a lo largo de las vetas y aserrar. De estos tres el taladrar o barrenar, en la actualidad es el más frecuente y probablemente en sus inicios también lo fue. El antropólogo Herskovits describe esta técnica así: “El rasgo esencial de todos los fuegos hechos barrenando consiste en sujetar horizontalmente en el suelo una pieza de madera, cilíndrica o aplastada que se llama generalmente *hogar*, mientras que se hace girar rápidamente otra pieza, de sección circular, que podría llamarse *barrena*, oprimiendo su punta inferior contra un hoyo poco profundo previamente hecho en el hogar. El serrín producido por la fricción se inflama después de un tiempo que varía según la naturaleza y condición de la madera usada y el método y la habilidad del operador[...]. En

la mayor parte de los casos, la barrena y el hogar son de maderas diferentes, siendo la una más dura que la otra; ambas partes del aparato tienen que estar muy secas, y algunas veces las dos partes de fricción se suelen carbonizar previamente, aunque el hoyo está ya algo carbonizado cuando el aparato ha sido usado antes. La barrena es con frecuencia más gruesa hacia la parte inferior que en la superior, de modo que se pueda aplicar la mayor presión durante el giro.” (Esta descripción nos servirá más adelante para relacionar fuego y libido.)

Así, la fuerza destructora del fuego al ser domesticada y usada más cotidianamente, se empezó a usar para producir comida más comestible y gustosa, y principalmente, más adecuada para el consumo humano que los ingredientes en las condiciones originales, brutas. El uso inicial del fuego en la cocina, tal como en la caza y el despeje de la tierra, debió de ser ocasional y sobre todo pasivo. Como en el caso de otros usos del fuego, no es posible afirmar cuándo ni cuán a menudo se dio este paso.

Pero es indudable que sus consecuencias fueron de largo alcance. La cocina tendría consecuencias fisiológicas, psicológicas y sociológicas. Además como el consumo de una amplia variedad de comida cocida (ya no sólo de unas semillas ocasionales) se hizo regular, de seguro terminó influyendo en el sistema digestivo humano; numerosas sustancias vegetales, especialmente hojas y legumbres, pasaban a ser adecuadas para el consumo humano una vez que el fuego las liberaba de elementos tóxicos y fibras duras. De este modo aumentó considerablemente el rango de la comida vegetal y quedaron disponibles nuevas fuentes de proteínas, almidones y carbohidratos. Por otra parte, el cocimiento al fuego protegía varios tipos de alimentos, en particular la carne, que se podía conservar más tiempo. Así, lo que vale para el control del fuego en general, se aplica aun más a la cocina en particular: se convirtió exclusiva y universalmente en una habilidad humana que

requería de determinadas precondiciones biogenéticas y también de organización social y transmisión cultural.

El despeje de la tierra y la cocina representan de alguna manera, dos formas prototípicas de uso del fuego. Para despejar la tierra se dejaba libre al fuego para que ocupara velozmente una amplia zona. Para cocinar se lo mantenía dentro de límites precisos a fin de que produjera un calor parejo y concentrado. Como fuente de luz y calor, protegía contra el frío y la oscuridad. Alejaba a los predadores y a otros animales, y, debido a la comodidad y a la seguridad que prestaba, podía constituirse en el centro de la vida común del grupo y potenciar la comunicación y la solidaridad.

Servía también para varias finalidades prácticas, como aguzar la punta de las armas de madera o partir piedras. Se podían trasladar a otros lugares (y posteriormente también se podrían “hacer”) las brasas del fuego de la cocina y hasta se podía utilizar el humo: repelía insectos, expulsaba a los animales de caza de sus guaridas y servía para enviar señales a larga distancia; entre otros usos más.

La capacidad de producir calor y luz a voluntad tuvo que significar una gran mejoría de las condiciones de vida, porque si bien la posesión del fuego no era absolutamente indispensable para que la gente pudiera soportar los fríos y húmedos inviernos, los hacía sin duda más tolerables (como muestran los casos actuales de los esquimales del ártico y de los habitantes de los Andes donde la morada, las ropas y una dieta rica en grasa sirven mucho como protección).

Así, de la misma forma como el calor que irradia el fuego sirvió para aumentar la expansión territorial del dominio humano, la luz que desprendía permitió expandirse en el tiempo y fue posible llenar la oscuridad de la tarde con trabajo, juego y rito. Tantas y tantas ventajas se combinaron con el tiempo, que los grupos humanos dependieron cada vez más

del fuego, al igual que las plantas pirofitas ya mencionadas que sólo pueden prosperar en un medio donde el fuego visita periódicamente, y así, también los seres humanos se convirtieron en pirofitos, en adictos al fuego. Entonces no les quedó otra opción que continuar viviendo en un régimen de fuego.

CAPÍTULO 2

EL QUE PURIFICA EL ESPÍRITU, ENCIENDE EL CUERPO Y ACLARA LA MENTE

“Nuestra explicación comienza con la cuestión de por qué la Escritura parece preferir la alegoría del fuego a todas las otras. Observarás que no sólo representa ruedas inflamadas, sino también animales en llamas y hombres en cierto modo incandescentes. Coloca montones de ascuas encendidas alrededor de seres celestes y ríos de fuego con ruido imponente. Tronos de fuego. Evoca la etimología de la palabra “serafín” describiéndolos como incandescentes, les atribuye propiedades del fuego. Generalmente, la Escritura prefiere la imagen del fuego al hablar de las jerarquías, sean de orden superior o inferior. En realidad, a mi parecer, el símbolo del fuego es la mejor manera de expresar la semejanza que tienen con Dios los seres-inteligencias del Cielo.

Prácticamente es ésta la razón por la que los santos teólogos representan con la imagen del fuego al Ser supraesencial, que no admite figura. En cuanto imagen de cosas visibles, el fuego representa, por decirlo así, muchas propiedades de la Deidad. El fuego, en realidad, está sensiblemente presente en todas las cosas. Lo penetra todo sin mancharse y continúa al mismo tiempo separado. Todo lo ilumina y permanece a la vez desconocido, pues no se le percibe más que a través de la materia donde opera. Es incontenible. Nadie lo puede mirar fijamente. Todo lo domina, y transforma en sí mismo cuanto alcanza. Se entrega a los que se le acercan. Renueva con su calor vivificante. Ilumina con su resplandor y permanece puro, sin mezclarse. Produce cambios, pero en nada se altera. Sube a lo más

alto y penetra lo más hondo. Se arrastra por los suelos y anda por lo más elevado. Siempre moviéndose a sí mismo y moviendo a los demás. Se extiende por todas direcciones sin que en ninguna parte pueda encerrarse. De nadie necesita. Escondido crece y manifiesta su grandeza doquier es recibido. Dinámico, poderoso, invisible, presente en todo ser. Si no se le hace caso, parece que no existe. Pero cuando hay frotación, como si se le hiciera un ruego, sale en busca de algo. Aparece de repente, naturalmente y por sí solo; pronto se levanta incontenible y sin propio menoscabo, alegremente se comunica con su contorno.

Podrían descubrirse otras muchas propiedades del fuego que, como imágenes tomadas de lo sensible, se pueden aplicar a las actividades de la Deidad. Las que entienden de la sabiduría divina manifiestan sus conocimientos representando por el fuego las cosas celestiales. De este modo manifiestan el cercano parecido de estas imágenes con lo divino que, en cierto modo, imitan a Dios.”¹

Desde la realidad simbólica

"Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggerer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements." ² Mallarmé

La realidad que aprehendemos se nos presenta como algo "verdadero" y único, como acontecimientos exteriores a nosotros que atrapamos a través de los sentidos, sin embargo, estos mismos fenómenos externos se nos manifiestan con diferentes significaciones puesto

¹ Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*.

² "Nombrar un objeto, es suprimir las tres-cuartas partes del gozo de un poema que está hecho de adivinar paso a paso: la sugerencia, he ahí el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, por una serie de deciframientos".

que para aprehenderlos cada ser asimila de manera única, según sus propias características y vivencias y de ahí que la interpretación de lo objetivo varíe también, dependiendo de lo subjetivo. Tanto las historias personales como los acontecimientos históricos no son únicamente un montón de datos o una colección de informaciones obtenidas, sino que lo que cada persona o grupo de personas ha captado de los sucesos irá variando según el sentir de cada uno, aunque los hechos mismos se hayan ido presentando aparentemente como algo específico y encarnado a través de los sentidos y la conciencia.

La lógica y la simbolización que las diferentes culturas en los diferentes tiempos han ido desarrollando sobre el mundo "de afuera" lleva mucho del mundo "de adentro" y viceversa. Lo característico del ser humano y que además ha concedido a éste su poder sobre otras especies no es una mayor memoria ni un mayor racionalismo, sino una capacidad notable de simbolización que comienza con la palabra y que termina en una simbolización general de todos los modos de tratamiento humano de las cosas y de las ideas.

Puesto que el símbolo contiene a la vez verdad y ficción, es esencialmente ambiguo y por ello social y humano; es por eso que lleva implícita la oposición de toda reducción de fenómenos (palabras, signos, obras de arte, ritos, frases, imágenes, etc.) a únicamente el sentido literal o el sentido aparente, puesto que por sí mismo el símbolo contiene ya una realidad y una significación; en este sentido se podría decir que el símbolo lleva consigo la expresión de lo inexpresable.

Imágenes imaginarias

La imaginación no deja de ser parte esencial del ser humano y ella está llena de simbolismos puesto que el símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otra forma de comunicación.

El mundo moderno va poco a poco tratando de restaurar el símbolo en su carácter de instrumento de conocimiento, incluso debido a la gran influencia del psicoanálisis, actualmente se han puesto en circulación palabras como imagen, símbolo y simbolismo que son hoy parte del lenguaje cotidiano y corriente para la mayoría de personas y es que el símbolo es parte esencial de la comprensión y vivencias del ser humano, precede al lenguaje verbal y a la razón discursiva. Según Mircea Eliade, el símbolo, mito e imagen se asumen como parte de la sustancia de la vida espiritual pues “no son sólo creaciones irresponsables de la psique sino que responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser”³; quizá sea por ello que aún en esta época tecnologizada y en varios aspectos racionalizada, la imaginación continúa viviendo de mitos y teologías arcaicas.

Imagen viene de *imago*=representación, imitación; y de *imitor*=imitar, reproducir. La imaginación imita modelos ejemplares —las Imágenes—, los reproduce, los reactualiza y los repite indefinidamente, como si fuese un juego constante; nuestra mente juega y se vale de las Imágenes para aprehender (o tratar de aprehender) la realidad última de las cosas. Como esta realidad se presenta de un modo contradictorio y no puede expresarse en conceptos, entonces el poder de las Imágenes como símbolo consiste en hacer ver todo

³ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*.

cuanto permanece refractario a estos conceptos; de ahí que alguien “sin imaginación” se halle coartado de la realidad última de sí mismo.

Como decían los surrealistas “en todo hombre hay un poeta: basta con saber abandonarse a un escribir automático”. Sucede que el inconsciente es mucho más poético, filosófico y mítico que la vida consciente. No es necesario conocer de mitología para vivir los temas míticos que pueden aparecer en nuestros sueños o ensueños: dioses, animales fantásticos, fuegos, demonios, pasiones, etc. Los juegos inconscientes son también mitológicos pues siguen realizando los mismos papeles que tuvieron en todas las mitologías: en última instancia ayudan al ser humano a liberarse, a realizar su iniciación.

Traducir las Imágenes en términos concretos sería algo absurdo pues ellas engloban a la vez muchos sentidos, pues las imágenes como símbolos son polivalentes y no tienen una sola significación. Tomar uno solo de sus aspectos sería aniquilarla (a la imagen), anularla como instrumento de conocimiento. Es por ello que no pretendo presentar al fuego —la imagen fuego— a manera de definiciones o como una síntesis que concluya en algo específico; por el contrario, intentaré presentar varios planos y enfoques diferentes a manera de reseña o como puntos a considerarse en el recorrido de las realidades que el ser humano ha vivido en relación con las llamas, tomando en cuenta esa realidad no aparente, esa mitología e imaginación que persisten y están presentes también en este principio y fin de milenios. Hasta el ser humano más racionalista vive plagado de imágenes y de símbolos, pero —según C.G. Jung— “sufrir los dramas del mundo contemporáneo debido al profundo desequilibrio de la psique —tanto de la vida individual como colectiva— provocado en gran parte por la creciente esterilización de la imaginación”.⁴

2.1. EL QUE PURIFICA EL ESPÍRITU

El fuego es un elemento aparentemente viviente y como símbolo muestra ambivalencia: es el que consume, calienta y alumbraba, pero también es el que destruye, el que puede causar dolor y muerte. En ese tránsito de calidez a destrucción el fuego puede tener la propiedad de "llama purificadora": destruye el mal, borra la mancha de los pecados, desmaterializa a las brujas y sus malignos poderes, etc., puesto que al destruir lo que está —al igual que en la naturaleza— da paso a nuevas formas de vida y entonces en este tránsito, de la destrucción vuelve a la calidez. Así, cuando se desea que todo cambie, se invoca al fuego.

Sin embargo, no hay que olvidar que el fuego se nos presenta constantemente ambivalente y tiene también el aspecto negativo del eterno fuego del infierno donde —de acuerdo a la tradición judeo-cristiana— los humanos pagaremos nuestros errores cometidos por el ardor destructivo de la pasión, o como Lucifer ("el que lleva la luz"), que de ángel celestial pasó a ser el Señor de los infiernos al haber pretendido conocer tanto como Dios.

Fenomenológicamente el fuego se define como un proceso de combustión que se manifiesta en luz y calor, cuyo efecto inmediato es destructor pues desintegra la estructura altamente organizada de las sustancias orgánicas y las reduce a cenizas y humo. Puesto que es imposible que los restos recuperen su forma, color y propiedades originales, su efecto es irreversible; aunque bueno, tenemos al Fénix nacido de la imaginación humana que se alza de las cenizas (a éste ya lo veremos más adelante). El fuego no posee propósito alguno, el proceso de combustión es ciego y sin objeto y no importa qué toque, se va a consumir. Por supuesto que la ausencia de propósito tampoco es exclusiva del fuego, lo mismo se puede

⁴ Carl Gustav Jung, *Psicología y religión*.

afirmar de otras fuerzas naturales como la lluvia o el viento, pero el fuego tiene la inusual cualidad de autogenerarse. El fuego causa calor y el calor causa fuego.

2.1.1. SE TRANSFORMA Y DESTRUYE, PURIFICA Y RENUEVA.

*“Hierva, hierva, arde, arde! Malos y peores, no entréis, marchaos!...
Yo os encadeno, os ato, os entrego al Gila que chamusca, que quema,
que ata, que agarra a las hechiceras...
Tal como despedaza esta piel de cabra y es echada al fuego,
y la ardiente llama la consume..., así se despedazará
como esta piel de cabra la maldición, el hechizo, la pena, el tormento,
la enfermedad, el dolor, el pecado, la maldad, el crimen, el sufrimiento
que se halla en mi cuerpo!
Hoy destruye todo ello la llama crepitante...!”*

Conjuros “maqlu” y “schurpu”

El fuego ha sido y sigue siendo utilizado como imagen de purificador de faltas, de negatividades; puede disolver la materialidad de brujas y otras criaturas endemoniadas. En el purgatorio de la doctrina de la fe católica borra la mancha del pecado y en el parsismo (creencia religiosa de Sarathustra) se considera sagrado. Un ejemplo interesante encontramos en los textos asirios de conjuros conocidos bajo el nombre de series “maqlu” y “schurpu” que consisten en gran parte en frases para destruir mediante el fuego, males causados por hechicería. Tanto “maqlu” como “schurpu” se traducen por “quemar” y en ellos se muestran claramente las creencias en los efectos destructores de hechizos del fuego.

Existe en varios continentes la costumbre de caminar sobre el fuego con los pies descalzos y sin sufrir daño alguno (al menos aparentemente) sobre carbones ardientes; probablemente este ritual era en su origen una forma de purificación en primavera como todavía se practican en la actualidad en varios rituales. Antiguamente se andaba con

antorchas alrededor de enfermos mentales o individuos que necesitaban expiación. El aspecto peligroso del fuego, siempre presente en las ciudades antiguas, debía anularse mediante el gesto mágico-simbólico de verter agua tan pronto como alguien pronunciaba la palabra “ignis” (fuego). La fiesta de los pastores Parilia en la antigua Roma, tenía como acto culminante el saltar por encima de un purificador fuego de paja; fórmulas de conjuro trataban (y aún hoy, tratan) el fuego como un ser sobrenatural. Generalmente también se considera al fuego como símbolo de energía vital, corazón, fuerza procreadora, iluminación.

En el antiguo México, así mismo, entre los aztecas era un acto sagrado el encender el nuevo fuego al comenzar el año, y principalmente al comenzar el ciclo de 52 años o Xiuhmolpilli; también un ave era usado para indicar renovación y cambio, era el águila que fue usada como representación del Sol, incluso sus plumas indicaban el período de 52 años.

Tenemos también a Pachacámac, que en la mitología inca es dios del fuego e hijo del dios Sol. Está vinculado a los movimientos sísmicos y se creía que Pachacámac rejuvenecía el mundo creado originalmente por el dios Viracocha y que además había enseñado las artes a los seres humanos. Según una leyenda, en el principio del mundo no había alimentos para el primer hombre y la primera mujer, entonces murieron de inanición. El sol por su parte fecundó a la mujer, pero Pachacámac, celoso, mató al hijo que ella diera a luz. Lo despedazó y de sus partes nacieron los alimentos esenciales: de los dientes el maíz, de los huesos las yucas, entre otros frutos y vegetales. Este dios era considerado invisible y, por tanto, no existen imágenes artísticas que lo representen, pero

existió un oráculo de Pachacámac, al que hicieron referencia los primeros conquistadores españoles.

El Fénix

"Hubo un pajarraco llamado Fénix, mucho antes de Cristo. Cada pocos siglos encendía una hoguera y se quemaba en ella. Debía de ser primo hermano del Hombre. Pero, cada vez que se quemaba, resurgía de las cenizas, conseguía renacer. Y parece que nosotros hacemos lo mismo, una y otra vez, pero tenemos algo que el Fénix no tenía. Sabemos la maldita estupidez que acabamos de cometer. Conocemos todas las tonterías que hemos cometido durante un millar de años, [...]"

Ray Bradbury, "Fahrenheit 451"

Ovidio nos relata la historia del Fénix: "La mayor parte de los seres surgen de otros seres; pero existe una cierta clase que se reproduce a sí misma. Lo asirios lo llaman el Fénix. No se alimenta de flores ni frutas, sino de incienso y gomas olorosas. Cuando ha vivido quinientos años, se construye un nido en las ramas de un roble, o en lo alto de una palmera. Entonces recoge canela, nardos y mirra y construye una pila donde se coloca, y al morir, aspira su último aliento entre aromas. Del cuerpo del pájaro progenitor surge un Fénix joven, que vivirá tanto como su predecesor. Cuando ha crecido y tiene fuerza suficiente, levanta el nido del árbol, (su cuna y el sepulcro de su padre) y lo lleva a la ciudad de Heliópolis, en Egipto, y lo deposita en el templo del Sol".⁵

Otra versión (la de Tácito) agrega: "Lo primero que hace el pájaro, en cuanto ha crecido del todo y puede confiar en sus alas, es realizar las exequias de su padre. Pero no realiza su labor de forma apresurada. Recolecta cierta cantidad de mirra, y para probar su fuerza hace frecuentes excursiones con una carga sobre la espalda. Cuando ha ganado

confianza en sus propias fuerzas, toma el cuerpo de su padre y vuela con él hasta el altar del sol, donde lo deja consumirse en olorosas llamas”. Herodoto también dice algo de él “Yo mismo no lo he visto sino en pintura. Parte de su plumaje es dorado, y parte púrpura; y en general, se parece mucho a un águila en forma y volumen”

En griego *Phoinix*, designa también el color rojo de fuego, en relación con la leyenda de su resurrección de la llama purificadora. El ave Fénix es una figura muy importante en la simbología, a la vez que muy difundida como esencia del complejo de ideas de inmortalidad y resurrección. Su origen es la sagrada Ave Bennu de los egipcios, una garza cenicienta que fue la primera criatura que se posó en la colina primigenia que se había originado del cieno y personificaba al dios Sol. En Heliópolis se la veneraba y se decía que aparecería sólo cada 500 años. Algunos mitógrafos antiguos ampliaron el relato con motivos nuevos; el Fénix, se decía, solamente se nutre de rocío, luego vuela hacia lejanos países y recolecta hierbas aromáticas que amontona encima del altar de Heliópolis, las enciende y muere quemada, reducida a cenizas. Pero tres días después resurge a una nueva vida. Ciertos mitos antiguos describieron posteriormente el ave con plumaje dorado multicolor. En la Antigua Roma, El Fénix se convirtió en el símbolo de la fuerza vital continuamente renovada del Imperio, y en este sentido se la representó en monedas imperiales y mosaicos. Consecuentemente, los padres de la Iglesia consideraron esta ave un tipo simbólico del alma inmortal y de la resurrección de Cristo tras los tres días de reposo en el sepulcro.

En el simbolismo de la alquimia, el Fénix representa la destrucción y la nueva formación de la materia prima en continua transformación en el camino hacia la piedra filosofal. En la iconografía de la antigua China, le corresponde el ave fabulosa “Feng-huan”

⁵ Ovidio, *Metamorfosis* “Libro décimoquinto”.

en la que se unen las dos cualidades primarias yin y yang, como un todo a pesar de la dualidad, con ello es también un símbolo de la comunidad matrimonial. En las leyendas de los judíos, el Fénix se llama “Milcham”: cuando la primera madre Eva se declaró culpable por haber comido del árbol prohibido, se adueñó de ella la envidia al ver que las otras criaturas no tenían pecado y sedujo a los animales para que también ellos comieran del “fruto prohibido”. Solamente el ave Milcham no quiso escucharla y en recompensa por ello el ángel de la muerte recibió el mandato divino de que el ave obediente no sufriera la muerte.

Es difícil hacer una comparación con el legendario quetzal del mundo mesoamericano, pero en general el Quetzal, el Fénix y el pájaro Bennu egipcio simbolizan el renacimiento espiritual y la inmortalidad.

2.1.2. LUZ DIVINA

“Allí donde la luz no encuentra nada que realizar, nada que separar, nada que unir, pasa. Lo que no puede ser ni separado, ni unido, es simple, puro.”

Novalis

“En los espacios infinitos, la luz es pues, nada. Espera al ojo, al alma. Es, pues, la base de la iluminación espiritual”⁶, dice Bachelard respecto a las palabras de Novalis.

A más del uso práctico, el fuego ha tenido una función cultural desde la prehistoria y fue utilizado por numerosas sociedades primitivas. El fuego como Luz ha sido el símbolo universal de la divinidad, del elemento espiritual que tras el caos primario de la oscuridad

⁶ Gaston Bachelard, *La dialéctica de la duración*.

inundó el universo y limitó a las tinieblas. Luz y tinieblas son el más importante sistema dual de fuerzas polares y en el cual la luz se simboliza también mediante el más poderoso dispensador de ella que es el Sol. Con esta idea de dualidad encontramos varios ejemplos: la antigua religión persa coloca en primer término el combate de la luz contra las tinieblas, poseyendo el reino de la luz propiedades divinas y, en cambio, el de la oscuridad propiedades demoníacas; esta misma idea es objeto de la mayoría de las doctrinas de iniciación.

En el esoterismo judaico de la Cábala, doctrina secreta, la luz primordial es la esencia de la divinidad y desempeña un papel importante, pues al igual que en el cristianismo el Redentor se designa como “luz del mundo”; en general en el ámbito judeo-cristiano la luz tiene la cualidad propia, así, la separación de luz y tinieblas está en el relato de la Creación del Génesis, en el que la creación de la luz fue por medio de la palabra del Creador. En las leyendas judías se explica esta peculiaridad del relato de la Creación diciendo que el Creador ocultó la luz creada el primer día porque previó que se enfadarían con él los pueblos que vendrán a la tierra. “Él dijo para sí: los malvados no merecen que esta luz irradie sobre ellos; deben contentarse con el Sol y la Luna, lumbreras que un día desaparecerán. Pero la primera luz, que es de duración eterna, será la luz de los justos que han de venir”. Claro que también la palabra de Cristo “Yo soy la luz del mundo” habría de ejercer una influencia muy grande en el simbolismo cristiano de la luz, por ejemplo en las iglesias católicas siempre hay encendidas lamparillas, cirios o velas; o cuando alguien muere, al hacer una petición piadosa a los seres divinos, la luz encendida ha de iluminar al difunto. También están los cirios pascuales y las candelas domésticas que se bendicen en la iglesia en la fiesta de la “Candelaria”. La llama también puede ser la inspiración, el Espíritu Santo que en figura de lenguas flameantes se posó sobre los apóstoles en la primera fiesta

de Pentecostés y la portadora de luz espiritual. Los cirios bautismales y de la comunión brindar a las personas de fe no solamente el simbolismo abstracto sino también un profundo valor de estado de ánimo, incluso el sólo encender velas benditas ya protegería del mal tiempo, inundaciones, enfermedades, etc.

En la francmasonería, el simbolismo de la luz también ocupa un gran espacio, “El francmasón es buscador de luz” y ésta se le concede al candidato de modo que en una logia recién fundada se hace entrar la luz. En trabajos rituales se ilumina el templo, entonces las grandes y pequeñas luces son de mucha importancia junto con la adoración del Oriente (ya que es el punto cardinal por donde sale la luz cada día) que pasa a ser el lugar más santo del templo de los misterios. En él “Grandes luces” significan los objetos simbólicos cartabón, compás y libro sagrados y las “Pequeñas luces” son quienes dirigen el ritual sobre las columnas Sabiduría, Belleza y Fortaleza. Asimismo los funcionarios de la logia se denominan luces.

También está muy marcado el simbolismo de luz-espíritu en el mundo de las ideas del maniqueísmo y de la gnosis. En el hinduismo la luz es metáfora de sabiduría, la comprensión espiritual de la participación divina de la personalidad y manifestación de Krishna, El Señor de la Luz. En el islam la luz lleva un nombre sagrado porque “Alá es la luz del cielo y de la tierra”. Y en el budismo la luz significa, en sentido figurado, la verdad, el reconocimiento y la superación del mundo material en el camino hacia la realidad absoluta del nirvana, sin color y sin forma: la Iluminación que está más allá del nirvana. En el Sermón del Fuego proporciona Buddha una certera visión de la actitud oriental cuando dice: “Todo está en llamas. Están en llamas el ojo y todos los sentidos, encendidos por el fuego del amor, por el fuego del odio, por el fuego de la locura; se arde por el nacimiento, por el envejecimiento y la muerte, por el dolor y los lamentos, por la aflicción, por el

sufrimiento y la desesperación. El mundo entero está en llamas; el mundo entero está envuelto en humo, el mundo entero es consumido por el fuego; el mundo entero vacila.”

Por otro lado tenemos también, dentro del Cristianismo, la presencia de un fuego diferente, un fuego oscuro o fuego negro. Éste aludía a quienes están fuera de la fé, muchas veces se presentaba con vientos rugientes que provenían de la cólera de Satán. Como ejemplo de ello, están las visiones que tenía Hildegard von Bingen, abadesa alemana del siglo XII, que además de ser la mística más importante de la Edad Media, era también pintora, compositora y sobre todo escritora, a más de saber de medicina natural. Era una mujer humilde, religiosa, que ya adulta empezó a escribir sobre sus visiones “dictadas por Dios”; en una de ellas nos habla del fuego negro: “De ese entramado de llamas que rodeaba la esfera salía un viento con sus remolinos, y desde la envoltura tenebrosa que rodeaba el entramado de llamas rugía otro viento, y se extendía en todas direcciones sobre la esfera. En esta misma envoltura había un fuego tenebroso que inspiraba tan grande horror que yo no podía mirarlo, y el cual lleno de desórdenes, de tempestades, lleno de piedras afiladas, pequeñas y grandes agitaba esta envoltura con todas sus fuerzas. [...] Y distinguí también en ese cielo un globo de fuego ardiente, bastante grande, y por encima de él dos estrellas puestas en una posición destacada, que sujetaban el globo para que no se saliera de su camino. Y en el mismo cielo había muchas otras esferas luminosas por todas partes, entre las cuales el mismo globo, inclinándose un poco, enviaba algunos instantes su luz y, volviendo al primer círculo de fuego para restaurar su llama, lo enviaba de nuevo hacia las mismas esferas.”⁷

2.1.3. EL FUEGO SIN LLAMA

*“Y como, en un madero
que abrasa el fuego ardiente,
nos parece que luce
lo mismo que padece;
y cuando el vegetable
humor en él perece,
nos parece que vive
y no es sino que muere:
así yo, en las mortales
ansias que el alma siente,
me ánimo con las mismas
congojas de la muerte.”*

Sor Juana Inés de la Cruz

El cuerpo humano como referente principal se impone todavía, aun cuando el pensamiento tecnológico y científico está muy desarrollado. Cuando se quiso fabricar los primeros termómetros uno de los puntos fijos determinados para graduarlos fue, desde luego, la temperatura del cuerpo humano. Pero, a “este calor benigno, que fomenta nuestra vida” (como ha dicho un médico de fines del siglo XVIII) lo consideraban sin ninguna localización, como si fuese la realización global de la vida y según esto la vida no es más que calor confuso. El fuego vital constituye el fundamento de la noción del fuego secreto, del fuego invisible, del fuego sin llama.

En muchos lugares se ha repetido y se repite como una generalidad que el fuego es el principio de la vida; claro que es difícil hallar pruebas materiales para tal afirmación, pero ella es tan antigua que se ha convertido en una verdad bajo la reserva de no aplicarla a ningún caso particular. Quizá esta “verdad” se generó en una noción inconsciente del principio ígneo de nuestro planeta y más tarde, de sus primeras formas de vida ayudadas en su desarrollo por las temperaturas altas; puede ser también que al sentir un cuerpo —

⁷ Régine Pernoud, *Hildegarda de Bingen*

cualquier cuerpo— muerto, entre otras señas está la ausencia del calor corporal, y por ello se haya relacionado la idea calor-vida.

La ecuación del Fuego y de la Vida forma la base del sistema de Paracelso. Para él, el fuego es vida, y todo lo que encierra fuego posee, verdaderamente, el germen vital; es por eso que el mercurio común es precioso a los ojos de los paracelsistas porque contiene un fuego muy perfecto y una vida celeste y oculta. Nicolas de Locques —paracelsista— sustenta toda su valorización del fuego en su misma intimidad: el fuego es “interno y externo; el externo es mecánico, corruptor y destructor; el interno es espermático, engendrador y madurador”.

Así, vemos que gracias a la interiorización, se llega a hablar de un fuego incombustible. Luego de haber trabajado largamente en su azufra, Joachimm Poleman escribió: “Como ese azufre es, claro está, un fuego ardiente y una luz que brilla en el exterior, no es, por tanto, externo, sino interno e incombustible; no es un fuego ardiendo exteriormente, sino interiormente y como antes ardía todo lo que era combustible, en la misma forma en que ardían, por su potencia, las enfermedades invisibles, los azufres antes de su cocción brillan exteriormente, no fulgiendo más, empero, que las enfermedades o los espíritus en tinieblas, los cuales no son otra cosa que espíritus o propiedades del tenebroso lecho de la muerte...; y el fuego transmuta esos espíritus de tinieblas en espíritus benévolos, tales como lo eran cuando el hombre residía en la salud”.

Para los alquimistas, en lo concerniente a la sensación del calor estomacal, con frecuencia esta sensación es el principio sensible de la salud y de la enfermedad: los “calores”, las “flogosis”, las agruras que queman el estómago. Cada autor se cree obligado a explicar esos ardores en función de su propio sistema, ya que sin una explicación de todo lo que se refiere al principio fundamental del calor vital, el sistema explicativo perdería su

valor. Este calor íntimo, preservado y poseído, que constituye una feliz digestión, conduce, inconscientemente, a postular la existencia de un fuego secreto e invisible en el interior de la materia o, como dicen los alquimistas, en el vientre del metal. Este calorismo corresponde a la materialización de un alma o a la animación de la materia, es una forma de pasaje ente materia y vida; es la conciencia de la asimilación material de la digestión, de la animalización de lo inanimado. Esta teoría es interesante, pues representa un matiz filosófico intermediario entre el materialismo y el animismo. Uno de los grandes alquimistas ha dicho que este fuego oculto es sutil, vaporoso, digestivo, continuo, circundante, aéreo, claro y puro, encerrado, detenido, alterador, penetrante y vivo. Evidentemente, estos adjetivos no califican un objeto, sino, más bien, exponen un sentimiento e incluso también una necesidad de destrucción, al igual que el fuego que también puede ser destructivo.

Ahora podemos ver ya al fuego como parte de muchas fantasías y también de muchas reflexiones sabias; una vez utilizado el calor o la luz como cualidades ígneas evidentes, entonces la apropiación del fuego es mucho mayor y el fuego ya no es la llama amarilla o el rojo carbón e incluso se ha vuelto invisible; entonces puede recibir ya las más variadas propiedades, los calificativos más diversos y, puesto que el fuego siempre lleva implícita la ambivalencia, la interiorización de éste no sólo exalta sus virtudes, sino que nos muestra también contradicciones y siendo además, el ser humano un "objeto" natural, la naturaleza ensaya en él también su contradicción. Lo que está expuesto en páginas anteriores es una prueba de que el ser humano mismo participa no solamente de las propiedades objetivas ígneas, sino más bien y principalmente de sus valores psicológicos, subjetivos.

Por otra parte, el fuego que "no se puede apagar" es un bien conocido atributo de la divinidad, mencionado no sólo en el Viejo Testamento sino también como sentencia no

canónica en la alegoría de Cristo, en las Homilias de Orígenes (Orígenes, Jerez. ohm, xx,3): “*Bit pise salvator: qui iuxta me est, iuxta ignem est, qui longe est a me, longe est a regno*” (Quienquiera que esté cerca de mí, está cerca del fuego; quienquiera que esté lejos de mí, está lejos del reino). Ya a partir de Heráclito la vida ha sido representada como un *pyr aeizoon*, o sea como un fuego eternamente vivo, y ya que Cristo mismo se caracteriza como “La Vida”, se puede comprender la sentencia no canónica anterior. San Ireneo (Adv. Haer. I 6,1) se refiere a los “pneumáticos” en el mismo sentido redentor del calor. También en el Rig Veda al referirse al culto a Agni, se dice que el fuego es horadado; probablemente era realizado como símbolo mítico de la regeneración de vida.

2.2. ENCIENDE EL CUERPO

“[...] Las sombras se enlazan y cubren todo el muro. Se desenlazan. Burbujas en el centro de la superficie líquida, círculos concéntricos, tañen allá abajo campanas sumergidas. Esplendor se desnuda con una mano sin soltar con la otra la verga de su pareja. Mientras se desnuda, el fuego de la chimenea la cubre de reflejos cobrizos. Ha dejado su ropa al lado y se abre paso nadando entre las sombras. La luz de la hoguera se enrosca en los tobillos de Esplendor y asciende entre sus piernas hasta iluminar su pubis y su vientre. El agua color de sol moja su vello y penetra entre los labios de la vulva. La lengua templada de la llama sobre la humedad de la crica; la lengua entra y palpa a ciegas las paredes palpitantes. El agua de muchos dedos abre la valvas y frota el obstinado botón eréctil escondido entre repliegues chorreantes. Se enlazan y desenlazan los reflejos, las llamas, las ondas. Sombras trémulas sobre el espacio que respira como un animal, sombras de una mariposa doble que abre, cierra, abre las alas. Nudos. Sobre el cuerpo tendido de Esplendor sube y baja el oleaje. Sombra de un animal bebiendo sombras entre las piernas abiertas de la muchacha. El agua: la sombra; la luz: el silencio. La luz: el agua; la sombra: el silencio. El silencio: el agua; la luz: la sombra. [...]”

Octavio Paz; “El mono gramático”

Es reconfortante reflexionar y aceptar que frente a nuestro fenómeno monótono y brillante la fantasía surge espontáneamente pues debido a su imagen, olor, calor, sombras que proyecta, etc., el ser humano queda como hipnotizado e incluso la seducción que va surgiendo es poderosa. Delante de una hoguera los juegos mentales y sensoriales van apareciendo, dan encanto y hacen que nada se aparte de ella.

La utilización y domesticación del fuego —como ya hemos visto— han sido la base para el desarrollo del ser humano y sus culturas, no sólo en lo práctico y útil sino en lo fantasioso, imaginativo e investigativo también. Para nosotros en la actualidad el fuego es algo fácil e inmediato de obtener, cotidiano; como ejemplo tenemos los cerillos o la estufa. Pero el ser humano hubo de errar miles de años en las planicies sin haberlo visto ni una sola vez sobre el suelo; en otras ocasiones, ante un volcán en erupción o un rayo que incendia un bosque, probablemente se dio a la fuga como lo hacen otros animales. Mas, una vez apagado el incendio, ¿cómo habrá sabido encenderlo?

Que dos trozos de madera seca hayan caído por primera vez entré las manos de un ser salvaje, ¿por medio de qué indicación de la experiencia habrá adivinado que podían inflamarse a través de un frotamiento rápido, larga y constantemente repetido?

Para empezar, hay que mencionar que el frotamiento —desde el punto de vista psicoanalítico— es una experiencia sexualizada que tiene como modelo primario la actividad del placer rítmico y la satisfacción que éste produce; por otro lado, al ser el calor generador de fuego, parecería ser que este fuego sugiere experiencias más bien íntimas, y así, desde que se ha formulado ese dato psicoanalítico un sinnúmero de leyendas y costumbres se explican satisfactoriamente. Expresiones curiosas que incluso usamos cotidianamente, están mezcladas de manera inconsciente a las explicaciones racionalizadas y que por ello se aclaran como “puestas bajo la luz”; por ejemplo, tenemos que una pasión

es ardiente cuando es intensa, o una boca puede ser fogosa, también se dice de la calidez del cuerpo o la tibiaza de un regazo, “estar caliente” se usa para decir que se está excitado, etc.

Podemos ver que de alguna forma siempre hay un signo festivo que se halla unido para siempre a la producción del fuego por medio del frotamiento; al respecto Gaston Bachelard dice que el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego. De acuerdo a estas palabras, aunque la llama sea fruto del frotamiento de dos trozos de madera, probablemente ello sea más revelador desde el punto de vista subjetivo que del objetivo: el fuego sería el resultado del frotamiento que inflama dos cuerpos.

Vemos por ejemplo que los hindúes conciben el *pramantha*, instrumento del *mathana* (sacrificio del fuego) como exclusivamente sexual: es el falo o varón mientras que el madero agujereado que se encuentra abajo es la vulva o mujer. El fuego surgido por fricción es el hijo, el niño divino *Agni*. En el culto, los dos maderos llamados *Purúravas* y *Urvaçi* personifican al hombre y a la mujer y el fuego nace de los órganos sexuales de ésta.

En un canto del Rigvéda se encuentran también un sentido y un simbolismo evidentemente sexual:

“Es el madero giratorio; el procreador está pronto, trae a la dueña a la tribu. Hagamos girar a Agni a la antigua usanza”.

“Entre ambos maderos está el *yâtavedas*, como en las mujeres preñadas el bien guardado fruto del cuerpo, todos los días los humanos sacrificarán y cantarán en honor de Agni”

“¡Haz penetrar el bastón en la que allí está extendida, tú que lo sabes! De inmediato ella concebirá. ¡Oh, ya parió ella al fecundador! Iluminando con una punta rojiza su camino, el hijo de Ilà nació de excelente madera”.

En este mismo sentido encontramos que en la lengua alemana actual se mantienen ecos de esos antiguos símbolos: se suele llamar a un muchacho Bengel (bastoncillo). Sobre la idea de fecundación de la tierra hay varios rituales con fuego que son constantes en las diferentes culturas alrededor del mundo que se practican en primavera y también en bodas rituales, pues en el ser humano hay cierta disposición innata, no heredada, a la formación de arquetipos (estructuras universales idénticas de la psique) que determinan las *pautas de comportamiento* (también llamado *inconsciente colectivo*).

Los ejemplos mencionados son una muestra de que, por el hecho de proceder de distintas épocas y de distintos pueblos, revelan la existencia de una tendencia general a establecer un paralelismo entre la obtención del fuego y la sexualidad. La repetición ritual o mágica de este antiquísimo “invento” demuestra hasta qué punto la mente del ser humano persiste en antiguas formas y entre ellas, la reminiscencia del barrenamiento o frotamiento del fuego está profundamente arraigada. Es curioso ver que también en el barrenamiento se necesita de una acción repetitiva, mas ésta a su vez, es un reflejo de la libido; según C.G. Jung, cuando la libido sexual tropieza en alguna parte con un obstáculo, se ve obligada a buscar una actividad sucedánea en forma de analogía ritual.⁸ Tenemos entonces que también el fuego viene a ser el resultado de una analogía de origen sexual, y no cabe duda de que la sexualidad figura entre los componentes de mayor acento afectivo, de tal forma que en muchos mitos y rituales se tiende a simbolizarla y a todo lo demás que de ella deriva. Así, la fricción ignífera no es sólo una analogía del acto sexual, sino que es una representación arquetípica —muchas veces inconsciente— de la imagen que tiene el ser humano de sí mismo, de los animales, de la naturaleza, o mejor dicho su cosmovisión en general. De acuerdo con los materiales existentes, no parece excluida la posibilidad de que

el descubrimiento de la producción del fuego se haya logrado efectivamente de ese modo, o sea, por reanimación regresiva del ritmo. Respecto a ello, Jung propone que la ritmización no procede de la fase nutritiva para pasar en cierto sentido a la sexual —como diría Freud— sino que representa un carácter peculiar de todos los procesos emocionales en general. Toda emoción, en cualquier fase de la vida, propende a manifestaciones rítmicas, es decir, a repeticiones perseverantes.

De esta manera, las manifestaciones simbólicas del proceso psicológico apuntan a esa posibilidad del descubrimiento de la producción del fuego aunque, desde luego, esto no quiere decir que sólo de tal modo pudo llegar a descubrirse cómo hacer el fuego. Aunque ya en esas actividades rítmicas parece haber algo de juego y a la vez impresiona la insistencia y energía del presunto juego, los pueblos primitivos ejecutan la mayoría de sus ritos con una seriedad imperturbable, una energía y un rigor excesivos que muchas veces contrastan extrañamente con su propia pereza.

**“Con lo que le sirve para mear,
el hombre puede a otros crear”** (Heine)

Freud hablaba de que la condición previa para la conquista del fuego habría sido la renuncia al placer de extinguirlo con el chorro de orina, la capacidad del hombre para reprimir el impulso de orinar en el fuego, deseo que en su opinión nacía de una primitiva experiencia de las llamas en cuanto fálicas, de modo que “extinguir el fuego orinando

⁸ Cfr. Carl Gustav Jung, *La psicología de la transferencia y Teoría del psicoanálisis*.

representaba un acto sexual con un hombre, el disfrute de la potencia masculina en la rivalidad homosexual”.⁹

La impenetrabilidad de leyendas y mitos ígneos es acrecentada por el hecho de que a los primitivos el fuego debe haberles parecido algo similar a las pasiones amorosas y sobre él nosotros diríamos: un símbolo de la libido. Como ejemplo está el mito de Prometeo a quien un buitre le devora el hígado (recordemos que para los antiguos griegos, el hígado era considerado recinto de todas las pasiones y los deseos). El calor que el fuego irradia despierta la misma sensación que acompaña el estado de excitación sexual, y la llama, con su forma y movimiento, nos recuerda el falo activo.

Se podría decir que el fuego sexualizado es, por excelencia, el rasgo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. Es el principio de una antigüedad esencial, que tiene su encanto, pero que idealiza los conocimientos materialistas y a la vez materializa los conocimientos idealistas. La razón de una dualidad tan profunda es que el fuego está dentro y fuera de nosotros, invisible y resplandeciente, espíritu y humo a la vez.

Freud propone que el sentimiento oceánico es la base del sentir religioso a la vez que de un narcisismo irrefrenable, como el del niño que no percibe diferencia alguna entre él mismo y su mundo; esa misma falta de diferenciación hace que el hombre primitivo vea la naturaleza como una expansión de sí mismo. Por ello, al dotar al fuego de atributos fálicos, entra en un juego sexualizado con éste. Sin embargo, con el transcurso del tiempo la civilización restará toda carga erótica al fuego, devolviéndolo a la realidad naturalizada, sin simbolismos, diferente de la esfera humana. La civilización despojará a lo oceánico de esta capa lúdica, la convertirá en indiferenciada y la reprimirá.

⁹ Sigmund Freud, *Sobre la conquista del fuego*.

La Cálida Alquimia

Continuando y reafirmando la idea del fuego como un “ente” sexualizado, podemos encontrar que en la Edad Media toda la Alquimia en general se hallaba atravesada por una inmensa fantasía sexual, por una fantasía de poderío. El alquimista, lejos de hacer una descripción de los fenómenos objetivos, realizaba más bien una tentativa de inscribir el sentir humano en el corazón de las cosas; trabaja con el fuego cercado, encerrado en un horno. Así, por ejemplo, muchos hornillos y retortas tienen innegables formas sexuales. Nicolas de Locques “médico espagírico de su Majestad” escribe en 1655: “Para blanquear, digerir y espesar, como ocurre en la preparación y confección de los Magistrios, los alquimistas toman un recipiente en forma de Mamas o Testículos, para la elaboración de la simiente masculina y femenina en lo Animal, y lo denominan Pelicano”.¹⁰ Aquí el fuego, encerrado en la retorta sexual, está tomado en su primer origen; es entonces cuando esta homología es convincente, neta, y tiene pues, toda su eficacia.

Un autor anónimo, a comienzos del siglo XVIII presenta su valorización del fuego encerrado en la madera: “El arte, que imita a la Naturaleza, abre un cuerpo por medio del fuego, pero con más fuerza que el Fuego de los fuegos cercados”. El superfuego prefigura al superhombre que a su vez en su forma irracional y subjetiva, es apenas un superfuego.

Esta “apertura” de los cuerpos, esta posesión de los cuerpos por su interior, esta posesión total es, a veces, un evidente acto sexual. Se realiza, como lo afirman algunos alquimistas, con la ‘Vara de Fuego’. Las expresiones y figuras similares que abundan en ciertos libros de alquimia, no dejan ninguna duda sobre el sentido de esta posesión.

¹⁰ En Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del fuego*.

En la alquimia, desde el punto de vista calorífico, la distinción sexual es, muy especialmente, complementaria. El principio femenino de las cosas es un principio de superficies y descubre un refugio, una tibieza. El principio masculino es un principio central, un centro de energía, activo y repentino como la chispa y la voluntad. El calor femenino ataca las cosas desde fuera. El fuego masculino desde dentro, en el corazón de la esencia. Tal es el sentido profundo de la fantasía alquímica y para comprender mejor esta sexualización de los fuegos alquímicos y su valorización predominante del fuego masculino, como una simiente, no debe olvidarse que la alquimia es tan sólo una ciencia de hombres célibes, de iniciados separados de todo contacto humano. No reciben influencias, directamente, de la fantasía femenina. Su doctrina del fuego está, entonces, fuertemente polarizada por deseos probablemente insatisfechos.

La técnica, o, más bien, la filosofía del fuego en la alquimia, es denominada en otra parte con especificaciones sexuales muy determinadas. Según un autor anónimo, que escribía a fines del siglo XVII hay “tres especies de fuegos: el natural, el innatural y el contra natura. El natural es el fuego masculino, principal agente, pero para poseerlo es forzoso que el Artista emplee todos sus cuidados y estudios, pues languidece de tal modo en los metales y, al mismo tiempo, se encuentra tan concentrado en ellos que, sin un trabajo muy pertinaz, no se lo puede hacer entrar en acción. El fuego innatural es el femenino, disolvente universal: alimenta el cuerpo y cubre con sus alas la desnudez de la Naturaleza. Requiere no menos cuidados que el precedente. Aparece bajo la forma de un humo blanco, y ocurre a menudo que bajo esta forma se desvanece, debido a la negligencia de los artistas. Es casi inaprehensible, aunque, por la sublimación física, parece corporal y resplandeciente.

El fuego contra natura es el que corrompe lo compuesto y el primero que tiene la fuerza de disolver lo que la Naturaleza había unido fuertemente...”¹¹

Cuando el fuego lleva a cabo funciones oscuras, uno debería asombrarse de que las imágenes sexuales permanezcan tan claras. La perseverancia de estas imágenes, en donde la simbolización directa es confusa, prueba, una vez más, el origen sexual de las ideas respecto del fuego; tomando en cuenta que el ser humano es una creación del deseo y no de la necesidad, se podría decir que la conquista de lo superfluo o el reto por tratar de conseguirlo, brinda una excitación mucho más grande que la conquista de lo necesario.

On/Off:

El fuego eléctrico en particular, quizá aun más que el fuego usual, llevado a la categoría de fenómeno trivial y puesto que a su vez es misterioso, es un fuego sexualizado. Con relación a la idea del frotamiento, en la que he subrayado su sexualidad evidente, hallaremos en la electricidad, todo cuanto se ha dicho sobre el fuego. Charles Rabiqueau, abogado, ingeniero y privilegiado del Rey por todas sus obras de Física y Mecánica, escribió en 1753 un tratado sobre “*El espectáculo del fuego elemental o Curso de electricidad experimental*”. En este tratado puede verse una especie de reciprocidad con la obtención del fuego por medio del frotamiento, y puesto que éste es la causa de la electricidad, Rabiqueau desarrollará sobre este tema una teoría eléctrica de los sexos: “El frotamiento suave libera las partes del espíritu del aire que se oponen al pasaje, a la caída de una materia espirituosa, que denominamos licor seminal. Este frotamiento eléctrico produce en nosotros una

¹¹ En Gaston Bachelard, *El psicoanálisis del fuego*.

sensación, un cosquilleo, debido a la finura de la punta del espíritu del fuego, a medida que dicho enrarecimiento se verifica y que ese espíritu de fuego se acumula en la zona frotada. En este caso, el licor, no pudiendo soportar la tenuidad del espíritu de fuego acumulado en la atmósfera, abandona su sitio y cae en la matriz, en la cual aquélla también reside. La vagina no es más que el conducto que lleva a la matriz, reservorio general. Hay, en el sexo femenino, una porción sexífica. Esta es, con relación a dicho sexo, lo que la parte sexífica del hombre es en el hombre. Esta parte se encuentra sujeta a enrarecimiento, cosquilleo y sensaciones semejantes. La cual participa de frotamiento. Las puntas del espíritu de fuego son mucho más sensibles en el sexo femenino...El sexo femenino es el depósito de pequeñas esferas humanas yacentes en el ovario. Estas pequeñas esferas son una materia eléctrica sin acción, sin vida; como una bujía apagada o un huevo dispuesta a recibir el fuego de la vida, la pepita o la semilla; o en fin, como la yesca o el fósforo que esperan a dicho espíritu de fuego...” Se observa que el centro de estas convicciones no es, de ninguna manera, la experiencia objetiva. Todo cuanto frota, todo cuanto abrasa, todo cuanto electriza, es susceptible de explicar la generación en forma inmediata y de esta manera se relaciona también con el fuego generador de vida, y por lo mismo como algo que se transforma y convierte en algo nuevo.

2.2.1. PASIÓN QUE CONSUME

“¡Heme aquí!, envuélveme en las olas de lava ardiente, tómame entre tus brazos de fuego, como un amante toma a su novia. Llevo puesto el manto rojo. Estoy adornado con tus colores Viste, tú también, tu quemante traje purpúreo. Cubre tus flancos con esos brillantes pliegues. ¡Vén, Etna, vén!, ¡rompe tus puertas de basalto, vomita el betún y el azufre!, ¡vomita la piedra, el metal, el fuego!(...) ¡La muerte no tendría razón de ser en esa región etérea a la cual tú me transportas!”.

Empédocles

La fantasía frente al fuego es absorbente y dramática; para la persona que contempla es un ejemplo, a la vez, de transformación rápida y circunstancial: sugiere el anhelo de cambiar, de atropellar al tiempo, de llevar toda la vida, “todo” a su término, a su más allá; como si en el centro del fuego la muerte ya no fuese muerte.

En esta fantasía tan especial (que incluso determina un verdadero complejo) se unen el amor y la reverencia por el fuego, el instinto de vivir y el de morir; como Empédocles que, fascinado, escucha el llamado de la hoguera y entonces la destrucción es algo más que un cambio, es una renovación, y él dice: “¡Vén, rey mío. Cierne tu corona de nívea llama y azul azufre, de donde fluye una resplandeciente lluvia de diamantes y zafiros!. ¡Mi frágil cuerpo puede ser consumido por el fuego, mi alma debe unirse a los elementos sutiles de los que tú estás compuesto!... ¡Y bien! —dijo el Espíritu, echando sobre (el Soñador) una parte de su manto escarlata—, di adiós a la vida de los hombres y vén conmigo a la de los fantasmas”.

El amor, la muerte y el fuego están unidos en un idéntico instante. Lo efímero, en su sacrificio dentro la llama, sugiere eternidad, ya que únicamente la muerte total y sin vestigios es la garantía de que nosotros partimos hacia el más allá íntegramente. Perderlo todo para ganarlo todo.

Así, vista pasional y poéticamente, la muerte en la llama es la menos solitaria de las muertes. Es como una muerte cósmica, en la que junto con el pensador todo un universo se aniquila. Entonces se podría elucubrar diciendo que la contemplación del fuego probablemente sirvió a los orígenes del pensamiento filosófico; como si la hoguera fuese un compañero de la evolución pues, por ser un fenómeno (claro que en el fondo, bastante excepcional y extraño) ha sido considerado como un elemento constituyente del Universo.

Aunque, también podría ser porque aquel es un elemento del pensamiento escogido por la fantasía.

Cuando un complejo psicológico ha sido reconocido, parecería que ciertas obras poéticas, artísticas quedasen limitadas o encajonadas como si se sintetizara todo un ser o una época en una fórmula, sin embargo también puede ser que se comprendiesen mejor estas obras, estas expresiones, e incluso nos ayuden a admitir que una obra poética o artística en general, sólo puede recibir su unidad de un “complejo”. Si el “complejo” falta, la obra, ya sin sus bases, no se comunica con el inconsciente. Parece fría, fáctica, falsa.

En las circunstancias más diversas persiste el llamado de la hoguera como un tema poético recurrente y fundamental (a pesar de que en la vida actual genere pocas observaciones positivas). Esto que es meramente fáctico para el conocimiento objetivo, subsiste sin embargo, en las fantasías inconscientes, y, en lo profundo, el sueño y la fantasía son más fuertes que la experiencia.

Pasión Divina: la divina pasión

“Incendio y consumación, he aquí lo que debe ser nuestra vida... Mucho más tiempo que la víctima vivirán el vapor y el incienso del sacrificio”.

Friedrich Nietzsche

Éstas son palabras de Nietzsche cuando se encontraba a punto de enloquecer y que al parecer nos podrían servir de muestra de una existencia pasional, constructiva y destructiva a la vez y reprobada. Pero cabe preguntar entonces: ¿ese sacrificio se produce en vano? Ese incendio, esa destrucción, ¿no tiene acaso el carácter sacrificial de una purificación, de una sublimación, de una elevación del alma a las regiones superiores?

La idea de amor y muerte puede ser sintetizado en el sentir de la Pasión religiosa, sintetiza en un mismo juicio amor y muerte, como si fuese la “última palabra” de la sustancia divina y, por extensión, la raíz misma de la naturaleza y condición humanas; ello constituye la idea más profunda legada por el cristianismo a nuestra sensibilidad ética y estética además de nuestro pensamiento racional. El objeto de amor es, para el ser humano finito, el propio Dios; Dios por ser Amor, hace que al amar a Dios el hombre ame al propio Amor. Entonces Amar significa amar el Amor, o lo que es igual, amar el hecho mismo de amar, querer querer; aunque también a su vez podría decirse que lo divino no ama, aunque es amado.

Se diría que en el amor-pasión se alcanza la vía misma de salvación, mas esta salvación no se da únicamente por el arrepentimiento (sobre todo —y de forma contradictoria— las “bajas” pasiones), la oración, el castigo, penitencia, etc. sino a través de reconvertir el principio de muerte en principio de vida, la muerte en vida, la nada en ser, y entonces viene a ser la muerte de amor verdadera vida, siendo entonces muerte —en el sentido negativo y pavoroso que este término sugiere— la “muerte en vida”, la muerte de quien deja de vivir, la muerte del que deja de padecer, de sufrir, de amar: la muerte del sujeto pasional, la muerte de la pasión. En el amor-pasión, la nada es incorporada y asumida.

La muerte-muerte, la “verdadera”, es una muerte en vida y es la única que produce de verdad temor y da lugar a verdadera compasión: la muerte que mantiene en vida a un sujeto con estatuto simplemente “civil”, anónimo, olvidado. El drama actual de nuestra condición histórica es que muy frecuentemente se hallan disociados el sujeto pasional y el sujeto social, de manera que para poder estar dentro de la aceptación general muchas veces es necesario esconder o “disfrazar” (ni siquiera apagar) el fuego interno, la pasión.

Hegel decía que el *Absoluto* es a la vez pasión y amor o amor y muerte. Podremos comprender mejor sus palabras considerando que la pasión (según Eugenio Trías)¹² tiene ante sí dos senderos que se intercomunican y que incluso pueden mezclarse: el sendero de la derecha, el sendero de la izquierda; camino de salvación, camino de condenación (esta distinción permite a la vez, aludir y relacionar a los diferentes fuegos: el pasional, el espiritual, el generador de cultura, el cálido hogar). El camino primero —de la derecha—, conduce al paraíso, permite estar ante la luz divina, el hogar celeste y cálido; el segundo —izquierda—, a las llamas ardientes del infierno, el fuego abrasador. Por el primer camino avanzarían los elegidos; es el camino áspero, encrespado, ascendiente de la virtud. El segundo camino conduciría a la perdición; por él descienden los saqueadores, los usurpadores, los intrusos, los reos, los incendiarios, los delincuentes, los reprobados, se podría decir que en sí no es un camino sino un atajo que baja por la pendiente hasta desembocar en el abismo. Por el contrario, el primer camino conduce a la felicidad que ha sido difícilmente conquistada a través de la creación duradera de vínculos estables, probablemente realizada alrededor de una hoguera y través de la organización de un universo basado en la familia, la tribu. Al final del recorrido de este primer sendero hay un lugar para el amor reposado y sereno; a ese lugar se le suele llamar hogar, ya que allí el fuego se encuentra en un espacio domado, domesticado, puesto al servicio del hombre y de la mujer y de la stirpe que ambos comienzan a crear. Su símbolo material es la casa en donde habita la pareja.

¹² Eugenio Trías, *Tratado de la pasión*.

Amor-Vida-Muerte

“El alma enamorada semeja a la mariposa de luz, que corre irresistiblemente hacia el fuego que la consumirá. El alma enamorada tiene ya el fuego en su corazón, de ahí que no se arroje voluntariamente a la llama: a ella le arrojan los eslabones de su amor; aun lejos de ella ya estaba ardiendo”.

Saadi-Gacela

Continuando con la idea de los senderos, podría decirse que en el segundo camino se encuentra la pasión condenada a ser eternamente “infeliz”. Esta pasión como sentimiento tiene la particularidad de no ser correspondida, con relación a algo o alguien que es encarnación de una idea propia o de una forma, bastante platónica y “subjetiva” por cierto. Se podría decir que la relación fuego-pasión o fuego- erotismo, es directa; a su vez lo que el fuego sugiere, es pasión-amor sobre todo.

Los sujetos pasionales no son, pues, objetos de amor en sí, no son formas que apaciguarían el sujeto erótico, sino objetos y formas que posibilitan que la pasión subsista, paradójicamente, en perpetuo estado “insatisfecho” o “infeliz”. Nada quieren menos aquellos que la “padecen” que calmar y satisfacer el anhelo que siente el uno por el otro.

De la inmolación, del sacrificio, del sueño pasional que quema y abrasa al sujeto deseante al no poder materializar en lo real, de esas cenizas nace —como el Fénix— el sujeto pasional, que es ‘la criatura’ surgida de este holocausto. Goethe veía en esta imagen la premisa de una transformación, de una metamorfosis: el “muere y transformate” con que concluye su poema Dichosa Nostalgia.

Otro gran ejemplo de esta pasión interminable e irremediable está en la obra “Tristán e Isolda”, una leyenda medieval de origen céltico: Tristán de Leonís parte con dirección a Irlanda para pedir la mano de Isolda, la Rubia, para su tío el rey Marc. Pero en el barco que les lleva a Cornualles, Tristán e Isolda beben equivocadamente un filtro

mágico que les inspira un amor irresistible y eterno, que nunca llega a consumarse. Esta obra inspiró —entre otros— a Richard Wagner para la creación de su ópera “Tristán e Isolda”. La muerte de Isolda, muy acertadamente escenificada por Wagner, es una ascensión (sería inconcebible representar al término de la ópera, a Isolda “cayendo” al suelo): Isolda asciende a través de “oleajes de sublime voluptuosidad” hacia el Espacio-Luz al encuentro con Tristán, como una mariposa de fuego, como si fuese un ascua ardiendo. Por eso la muerte sugiere al término Consumación y sólo puede ser simbolizada por la llama. En este sentido nos hallamos, una vez más, ante el fuego como símbolo de renovación y purificación a través del cambio radical, total, o sea la destrucción; es por ello que en este tipo de amor, el amor en su consumación pasional, parece desear profundamente el hundimiento junto con los sujetos de la pasión, y claro, también del mundo entero, puesto que para este amor toda la farsa y la ilusión deben estallar y aniquilarse: al cielo se llegaría a través del infierno, la experiencia celestial alcanzada a través de la conversión del mundo en un infierno en el que todo, el Todo, debe arder.

2.3. ACLARA LA MENTE

En la interrelación de las diferentes flamas, el fuego sabio tiene mucho que ver con el divino, pues uno y otro son cualidades de un orden supremo o una potencia suprema. Así, por ejemplo, El Pseudo Dionisio Areopagita (ateniense convertido por San Pabio, siglo V) nos habla sobre las sagradas jerarquías y los nombres dados a las “inteligencias celestes” y explica que esos nombres significan los modos distintos de recibir la huella de Dios. Dionisio imagina que el movimiento circular de las tres primeras series en torno a Dios,

produce calor, y que éste se proyecta sobre las jerarquías inferiores “enfervorizándolas” para elevarlas a Dios, y así, el nombre *serafin* equivale a decir inflamado o incandescente, o sea, *enfervorizante*, (en griego *εμπρηστας* = que prenden fuego o inflamantes, y *θερμαινοντας* = que llevan calor o “enfervorizantes”). “El nombre querubín significa plenitud de conocimiento o rebosante de sabiduría. Con razón, pues, los seres más elevados constituyen la primera jerarquía, la de más alto rango, los más eficientes por estar más cerca de Dios. Situados inmediatamente en torno a El, reciben las más primorosas manifestaciones y perfecciones de Dios. Por eso se llaman “enfervorizantes” y tronos. Asimismo se les dice rebosantes de sabiduría. Nombres que indican su constantes configurarse con Dios.

El nombre *serafin* significa incesante movimiento en torno a las realidades divinas, calor permanente, ardor desbordante, en movimiento continuo, firme y estable, capacidad de grabar su impronta en los subordinados prendiendo y levantando en ellos llama y amor parecidos; poder de purificar por medio de llama y rayo luminoso; aptitud para mantener evidente y sin merma la propia luz y su iluminación, poder de ahuyentar las tinieblas y cualquier sombra oscureciente.”¹³

Dentro de Budismo, vemos que a la mente se la concibe como “claridad que conoce y que reside en el corazón”, y el estado perfecto de budeidad es la Gran Iluminación.

2.3.1. ESE LENGUAJE SUBVERSIVO

“Si fuéramos tan imprudentes, o tan osados, como las mariposas, polillas y otros animalillos alados y nos lanzásemos al fuego, todos nosotros, la especie humana en peso, quizá una combustión así de inmensa, una claridad tal, atravesando los párpados cerrados de Dios, lo despertara de su letárgico sueño, demasiado tarde para conocernos, es cierto, pero a tiempo de ver el principio de la nada, ahora que habíamos desaparecido.”

José Saramago. “El Evangelio según Jesucristo”

Dentro del ámbito humano, al fuego se lo puede considerar más un ser social que un ser natural, pues hay una luz recíproca que constantemente va de los conocimientos objetivos y sociales a los subjetivos y personales (y viceversa), así pues, el respeto por el fuego podría ser más un respeto enseñado que un respeto natural.

A pesar de que tradicionalmente se lo muestra como el típico ejemplo de acto reflejo ante algo hiriente y por ello como forma de adquisición de conocimiento a través de una sensación brutal, en el fuego es probable que existan primero las interdicciones sociales. G. Bachelard dice al respecto que “la experiencia natural viene sólo en segundo término para aportar una prueba material inopinada, demasiado oscura por lo tanto, como para fundar un conocimiento objetivo”.¹⁴ Entonces la quemadura (o sea, en este caso, la inhibición natural) al confirmar las interdicciones sociales no hace más que dar, a los ojos de un niño, valor a la inteligencia del padre; habría entonces en el conocimiento infantil del fuego una interferencia de lo natural y lo social, en donde lo social es casi siempre, el factor predominante.

Tal vez esto se entenderá mejor si se compara la punzada con la quemadura ya que ambas dan lugar a reflejos. Sin embargo, ¿por qué las heridas no son, como el fuego, objeto de temor y reverencia? Bueno, obviamente no se puede dejar de lado el hecho que siempre

¹⁴ Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*.

está presente el miedo ante la idea de propagación de las llamas y el temor ante el dolor o las cicatrices que puedan quedar, pero sería más bien porque las prohibiciones sociales concernientes a las heridas son mucho más débiles que las referentes al fuego. La restricción social es nuestro primer conocimiento general respecto del fuego: lo que primero se conoce de él es que no se le debe tocar, y, a medida que un niño crece, las interdicciones se espiritualizan. De este modo, el fenómeno natural es rápidamente implicado en los conocimientos sociales ya más complejos y confusos y que apenas dejan sitio al conocimiento ingenuo. En suma, puesto que las inhibiciones se hallan antes que las interdicciones sociales, el problema del conocimiento e investigación personal del fuego es el problema de la desobediencia astuta.

Hay en el ser humano una verdadera voluntad de intelectualidad y comprensión; incluso se subestima la urgencia de comprender cuando se lo pone bajo el propósito único de la utilidad. Ahora bien, es por medio del perfeccionamiento de nuestro conocimiento objetivo que podemos esperar situarnos al nivel intelectual presentado por nosotros en nuestros padres y maestros. Es, en ese sentido, la figura de Prometeo (de Esquilo) la que engloba todas las tendencias que nos empujan a saber tanto como nuestros padres, más que nuestros padres; tanto como nuestros maestros, más que nuestros maestros. El llamado complejo de Prometeo se puede considerar el complejo de Edipo de la vida intelectual.

Como había mencionado anteriormente en lo que refiere a la micción sobre el fuego, ésta es una barrera destructiva que nos aparta de la civilización por nuestra hiperagresividad contra la naturaleza (una naturaleza impregnada de símbolos, principalmente). Por consiguiente, la conservación del fuego es —Freud defiende— el primer paso hacia el dominio de esa agresividad y la producción de cultura. Así, si bien el

¹⁴ Gastón Bachelard, *El psicoanálisis del fuego*.

intelectualismo puro es excepcional, él en sí es algo muy característico de una evolución específicamente humana.

Prometeus (el pre-visor)

La profunda significación teológica del mito griego del portador del fuego nos coloca ante una paradoja que explica su perdurar milenario como un símbolo presente en la conciencia occidental: Prometeo es un dios que padece un destino humano.

Zeus no vacila en imponer a los mortales un severo castigo: les retira el radiante fuego del que hasta ahora habían disfrutado al igual que los dioses; es entonces que Prometeo, compasivo ante la miseria de los seres humanos, se decide a robar una parte del elemento ígneo y ocultándolo en una cañaheja hueca, lo restituye a los habitantes de la tierra. Por este retador atrevimiento a Prometeo mismo le toca sufrir el más terrible de los suplicios por no haber respetado la voluntad divina: Zeus lo encadena, atándolo a una columna y un águila de desplegadas alas abre su cuerpo y le devora el hígado (órgano de las pasiones para los griegos y, dentro de la medicina bio-energética que se practica actualmente, es un órgano que corresponde al elemento fuego) que durante las noches se reproduce para repetirse todos los días igual tormento.

Prometeo, el pre-visor, heredó de su madre (una Temis) el don profético, el poder de anticipar, de prever el futuro, del cual se sirve como arma contra Zeus, negándose a descubrirle el secreto de unas bodas fatales, cuya ignorancia podrá suscitar su caída. La pre-visión del futuro simboliza aquí una última justicia cósmica que excluye una perturbación duradera del equilibrio de los poderes, pues podría decirse también que el “saber”

prometeico es, en el fondo, un saber o un anhelo de caducidad de todo gobierno o poder basado en la violencia.

Es notable reconocer cómo en la mayoría de los mitos y leyendas el fuego es robado y está asociado a infinitas burlas; se diría que el complejo de Prometeo se halla disperso en todos los animales de la creación: el ladrón del fuego es, a menudo, un pájaro, un abadejo, un petirrojo, un pájaro-mosca, etc., casi siempre un animal pequeño. Asimismo, la creación del fuego se encuentra asociada en muchas ocasiones a la rabia: ese fenómeno también puede materializar un enojo íntimo a manera de un estallido colérico, de una mano que se enerva. Entonces, vemos que este fuego “revoltoso” también se relaciona con la llama visceral, pasional.

Al tratar de burlarse de los dioses, el protohombre Prometeo se convierte en un profanador, un irreverente. De un modo similar al del relato bíblico del árbol del conocimiento del bien y del mal, se revela en el mito del fraude prometeico cierta ironía sobre la justicia eterna. Esta historia bíblica nos narra la caída de Adán (expulsado del paraíso por comer la fruta de ese árbol prohibido): ambos mitos son caracterizados por un acto de rebelión contra el orden divino y que altera la armonía de una naturaleza preestablecida por los dioses; pero estas imágenes a su vez serían también una mera imitación del acto creador *original* de un hacedor divino (ya sea el Yahvé bíblico, el demiurgo griego u otra entidad).

Sin embargo, al observar una cultura y otra, se puede apreciar una gran diferencia: en el mito adánico el destino histórico del ser humano es resultado de una elección ética entre lo bueno y lo malo. En el mito griego de Prometeo, por contraste, hay un sino inevitable que está inscrito como un trágico destino; el titán atribuye el mal a un destino cósmico preexistente del cual los mismos seres humanos y dioses son víctimas. Los héroes

helénicos antiguos no causan el mal, sino que están sujetos a él. Así pues, Prometeo no solicita el perdón de los dioses.

Incluso cabe muy bien la idea de encontrar en el "Prometeo Encadenado" una de las más altas concepciones poéticas de la idea del "justo crucificado" Jesús-Khristos, el ungido, el salvador, un semidiós que pretende redimir a los suyos —los humanos— ante su padre Jehová que hasta Jesús-Khristos mismo pide en un momento la evasión del crudo destino que ve para sí y que a la vez, sabe irrevocable. Pero la crueldad del castigo corresponde al carácter inexorable del orden cósmico (o más bien pre-cósmico) imperante. Cuando la esperada bendición —ya sea de Jehová, Zeus u otra deidad— se convierte en maldición, comienza el despertar terrenal de la "conciencia" ontológica que es, a la vez, la nostalgia de una reintegración al origen, como si fuese de una naturaleza ígnea que crea a través de cambiarlo todo, manteniendo sus propiedades esenciales.

Lo que caracteriza a los seres divinos es su esencialidad. La vida humana es aprendizaje y metamorfosis, la vida divina es un permanecer afortunado. La figura del dios no cambia por mucho que se modifiquen sus aspectos a través de sucesivas revelaciones y ocultaciones; es algo acabado, es una realidad espiritual que se sustrae a los corrosivos efectos del tiempo. En cambio el ser humano, mientras vive, no descubre la totalidad de su "diseño" y la proyección espontánea hacia el futuro es el desarrollo de una forma ya dada, pero aún no perfecta. Sólo una deidad es una pura diafanidad que reside en el ahora como si fuese un eterno presente; los seres divinos no envejecen, la inmortalidad excluye el devenir —una vez alcanzada la plenitud divina— y, por lo tanto, los riesgos inseparables a nuestra temporalidad humana.

Cada organismo lleva dentro de sí la muerte como autolimitación temporal, como un futuro latente que al igual que las llamas "devorará" toda la serie de sucesivos "ahora",

integradores de su vida. Dicho de otro modo: nuestro existir se comprende a sí mismo como un morir intrínseco o —tomando una expresión más dramática— como un ir al encuentro de nuestra propia muerte, al igual que una vela que va devorando su propio sustento material. Esa es la diferencia básica entre los inmortales y los “efímeros”: los últimos sólo existen —existimos—, mientras que los dioses son.

Entonces, retomando a Prometeo ¿Qué implica la paradoja de una divinidad condenada a sufrir un castigo “ejemplar”? Quizá sea que en este padecimiento por la causa de la humanidad se refleja la esencia misma de Prometeo (o Jesús, o Quetzalcóatl, entre tantos otros) o quizá sería el *philantropos* del *mythos* griego no sólo un mediador sino un proto-hombre exaltado a deidad, es decir, el arquetipo divino del ser humano, y entonces su agonía mostraría también nuestra propia condición humana.

Finalmente Heracles redime a Prometeo de su padecimiento con un flechazo que atraviesa el corazón del águila devoradora. Este flechazo, a su vez, logra destruir la necedad del Zeus tiránico y entonces, tras perdonar a Prometeo, resurge el Zeus olímpico, abierto a las iniciativas del espíritu. Con la rehabilitación del *philantropos* también cesa la venganza mecánica; una nueva edad del mundo se ha iniciado: la de los dioses “humanos” y la de los hombres potencialmente “divinos”, “...ambos se condicionan recíprocamente, pues mientras no *ek-sisten* los seres humanos, mientras no “salen” de sí mismos en el éxtasis de su visión creadora, no puede constituirse lo divino como realidad espiritual. Visto en esta perspectiva, Prometeo, al traer el fuego a los seres humanos, abrió la posibilidad de futuras teofanías.”¹⁵

Así, la situación básica del Prometeo Encadenado es la de un antagonismo cósmico y la solución de ésta parece haber sido el tema de las dos siguientes partes de la trilogía,

que desgraciadamente no se han conservado: Prometeo Liberado y Prometeo Portador del Fuego. Este último título se refiere, ya, a la instauración de un culto al Salvador de la humanidad quien, después de reconciliarse con Zeus, desempeña en el panteón olímpico (junto con Hefesto) las funciones de, precisamente, un dios patrono de los artesanos y sobre todo de los alfareros; entonces encontramos que también en este mito —como en muchos otros— se da una relación entre el barro cocido al fuego que genera vida humana y al mismo tiempo es el fuego que genera cultura, el creativo.

La Prometeia, o sea la fiesta en honor a Prometeo, se inicia con una carrera de antorchas y con ella los participantes “recordaban” haber recibido del titán el don del fuego, es decir, la “sustancia” misma de la cultura y de esta manera el titán Prometeo existe como proto-hombre, instaurador de la cultura.

A su vez, la imagen del portador del fuego no ha quedado como algo ya realizado y concluso sino que, por el contrario, se está haciendo constantemente a través de sucesivos descubrimientos de su sentido, renovándose como las flamas y creciendo, sin que esta nueva metamorfosis del mito, debido a nuevas interpretaciones, implique forzosamente una ocultación o distorsión de su sentido originario. El mito de Prometeo está atravesado por muchas contradicciones, tensiones y ambivalencias, puesto que en el fuego reside su fuerza productora, y éste es un fuego jubiloso, aunque lleva al mismo tiempo la marca de lo sacrílego. En relación a esto podemos mencionar la venganza divina: el castigo que Zeus hace por el robo del fuego proporcionando a Epimeteo (hermano de Prometeo) es la ‘irresistible’ primera mujer: Pandora, quien abrió la caja que Zeus —tras haber encerrado allí todos los males de la humanidad— le había confiado, y entonces se expandieron las catástrofes sobre la Tierra.

¹⁵ Ludwig Schajowicz, *Apocalipsis del fuego*.

Otro tipo de ritual que se realizaba en el santuario del oráculo délfico, era el cavar en el suelo un hoyo poco profundo, que originariamente representaba una vagina de la tierra, y allí se realizaba un culto de procreación. De esta manera se repetía ritualmente lo que creara, en la primera humanidad, el escultor Prometeo junto con Gea: seres humanos de tierra y fuego, separados de los dioses: una generación telúrico-prometeica.

La puesta en tierra y en el hogar del fuego significa una sexualización y a la vez feminización del fuego; acaso también por ello el fuego es, originariamente, objeto de general prohibición. En cualquier caso —como se vio en capítulos anteriores— su producción mediante madera frotada fue entendida como un coito y el hogar, a su vez, como un seno femenino.

Hogar-dulce-hogar

Cuando a un lugar que es habitado, se le dice *hogar*, es porque a dicho sitio se le han dado tributos íntimos y familiares. El hogar ya no es únicamente la construcción, la guarida ante las inclemencias del tiempo o eventuales peligros, sino que más bien se convierte en un refugio, en un sitio cálido e incluso especial para quien lo mora. Entonces ¿de dónde viene esta calidez tan íntima que imputamos a un lugar?

En la Grecia antigua hubo varios rituales que se realizaban como parte importante de la vida social y, sobre todo, de la vida familiar; estos rituales tenían como presencia indispensable a la diosa **Hestia** que era la diosa del hogar, o más bien del fuego, del fuego ardiente. Ella estaba presente en la flama viviente del centro de todas las casas, de los templos o de las ciudades. Ni la casa ni el templo fueron considerados como santos, hasta

que Hestia ingresó en ellos, y su presencia en éstos fue de central importancia en la vida diaria

Legítima de nacimiento, fue la primera hija de Rea y Cronos: perteneció a las doce principales deidades del Olimpo. Allí Hestia, al contrario de otros dioses y diosas que tomaron fama por sus historias, no fue parte de aventuras amorosas ni de guerras (las cuales jugaron un papel básico en la mitología griega): la relevancia de nuestra diosa —que es una de las menos conocida de entre las diosas griegas importantes— se encontraba sobre todo en los rituales que tenían como símbolo al fuego y mediante los cuales una casa se convertía en un hogar. Debido a ello, Hestia llegó a ser una diosa muy venerada y era de las que más ofrendas recibía.

Cuando una pareja contraía matrimonio, la mamá de la novia encendía en su propia casa una antorcha y la llevaba a la casa de la pareja de recién casados, en donde ellos encendían su primer fuego. Con esta transmisión y contando ya con la presencia indispensable de Hestia, el nuevo hogar era inaugurado. Esta diosa fue probablemente una auténtica presencia espiritual, un fuego santo, así como la luz y el calor para el guiso nutritivo; era a ella a quien se le ofrecían plegarias antes y después de las comidas.

Cón el nacimiento de un bebé empezaba un segundo ritual de Hestia: cuando el lactante tenía 5 días de nacido y como símbolo de su incorporación a la familia, era presentado ante el fuego. Finalmente se ofrecía un banquete festivo de consagración.

De un modo parecido, cada ciudad-estado griega mantenía en su edificio principal un fuego sagrado, sobre una fogata pública. Aquí eran recibidos huéspedes oficialmente, y cada nuevo colono llevaba encendido ese fuego sagrado de su ciudad natal, para encender el fuego de la nueva ciudad. También cada vez que una pareja de recién casados o un nuevo colono establecía una nueva casa, eran acompañados por Hestia en la forma del sagrado

fuego, garantizando así la unión entre la antigua morada y el nuevo, implicando también la continuidad de la relación, el conocimiento y la identidad colectiva.

Más tarde a Hestia se la veneraba en Roma, como Vesta. El fuego sagrado de Vesta reunía a todas las ciudades de Roma como a una familia; el santuario público más importante dedicado a ella era su templo redondo en el Foro romano, cuyo fuego, según se decía, lo había llevado desde Troya Eneas (el legendario fundador de Roma) y a principios de junio de cada año se celebraban fiestas en honor de Vesta, llamadas Vestalia. El santuario era símbolo de la seguridad de la ciudad y seis sacerdotisas vírgenes conocidas como Vestales, permanentemente custodiaban el fuego. De ellas se requería que encarnen con virginidad el anonimato de la diosa, pues Hestia y su equivalente romana, la diosa Vesta, no podían ser representadas con forma humana por los pintores y los escultores: el símbolo de Hestia era un círculo. Sus primeras fogatas fueron circulares y su templo fue así también.

Afrodita provocó que Poseidón (el dios de los mares) y Apolo (el dios del sol) se enamorasen de Hestia, y entonces, ambos la pretendían. Sin embargo ella decidió permanecer virgen para siempre. Respecto a su virginidad, Homero canta de Hestia: “Debido a que ella permaneció sin casarse, Zeus le dio un exquisito privilegio: en medio de la casa está su asiento, allí recibe ella la ofrenda. Honra recaerá en ella en todos los templos de los dioses. Digna entre los dioses, ilumina ella a todos los mortales.”

Esta diosa virgen que se encontraba en el interior de las moradas, estaba —sin embargo— siempre acompañada por Hermes, pero éste se hallaba en el umbral de la puerta, y se le representaba con una columna de piedra. Entonces el fuego de Hestia traía calor y luz a la casa, mientras que la columna fállica de Hermes parada en el umbral, traía fecundidad y alejaba a las desgracias. Tanto en casas como en templos estaban juntas estas

dos deidades, cada uno con su función específica: Hestia era la encargada de la santificación, de que los seres humanos estén juntos y Hermes era el protector en la puerta, además de ser el poste guía y acompañante en el mundo, el que conoce su camino, el que va y viene con la comunicación.

2.3.2. PALABRA, BOCA Y FUEGO: LA MISMA CHISPA.

La asociación de boca, fuego y habla puede causar al principio cierta extrañeza, sin embargo constantemente la utilizamos en nuestro lenguaje cotidiano, así: la voz puede ser cálida, las palabras abrasadoras, pueden unos labios ser candentes; cuando hay cierto tipo de irritación decimos que nos salen fuegos en la boca, los besos son ardientes, una conversación es fogosa, una voz es tibia, cuando nos comunicamos con alguien le llamamos o tener un nombre es llamarse (aunque este último sea una ‘coincidencia’ semiótica). Inclusive en otros aspectos de la vida se retoman consciente o inconscientemente frases que remiten al trío mencionado, así, por ejemplo, el “hogar, dulce hogar” difícilmente será relacionado a una casa con sabor azucarado; mas al ser la casa el espacio que tiene un fuego, un hogar, la idea cambia, y el dulzor será una especie de calidez y bienestar.

En el lenguaje literario también encontramos este tipo de relación, por ejemplo en Fausto (1ª parte) de Goethe: “El sol, según el antiguo rito, mezcla su voz al coro armonioso de las esferas, y su viaje prescrito se consume a pasos tonantes”; o sea que hay una voz que tiene el sol, ígneo también.

Asimismo en el aspecto religioso, dentro del cristianismo, por ejemplo, se puede hallar a menudo la relación de boca y fuego; así en el Antiguo Testamento:

Samuel II, 22, 9: "...[el Señor] fuego devorante su boca lanzaba, brasas ardientes le salían".

Jeremías, 23, 29: "¿No es mi palabra cual fuego, dice el Señor?".

Isaías, 30, 27: "Mirad que el Nombre del Señor viene de lejos, ardiendo en cólera, viene con un ardor espantoso; echa furor por los labios, cual fuego abrasador es su lengua".

Apocalipsis 11,5: "Si alguien quiere hacerles mal, echarán fuego por la boca, y consumirán a sus enemigos."

Es interesante ver cómo con estos ejemplos se muestra una relación boca-fuego-habla obviamente subjetiva y que, a través de las imágenes e ideas que ellos nos sugieren, dan paso a la mitología y a la poesía llenas de símbolos. Estos símbolos (como ya lo había mencionado) son parte del *mythos*, de la fantasía humana, que no por ser fantasía, es menos real.

A su vez, estas ideas no sólo son dichas o expresadas por las palabras, pues no es que exista un "interior" expresado por la palabra, sino que ésta en sí es el pensamiento; el gesto lingüístico, es un modo entre otros de "ser-del-mundo", así "el discurso no traduce, en quien habla, un pensamiento ya hecho, sino que lo consume"¹⁶; esto implica que nuestra realidad no está dividida en lo interno y lo externo, sino que existe una interacción constante de ambos factores, objetivos y subjetivos, siendo esta interacción inseparable. Es a partir de la relación boca-fuego-palabra, que precisamente estas palabras, frases e historias nos dan una pauta importante para comprender que en los arquetipos utilizados en las diversas culturas hay una realidad referencial y vivencial a la vez. Sobre esto, a continuación reproduzco un análisis muy interesante que hace Jung:

“A cada paso el fuego recibe el calificativo de “consumidor”, “devorador”, lo cual alude a la función de la boca; cf. Isías, 9, 19: “Por saña del Eterno de los Ejércitos será oscurecida la tierra, y será el pueblo alimento del fuego”. Otro buen ejemplo lo encontramos en Hechos de los Apóstoles, 2, 3, ss.: “Y se les aparecieron lenguas (γλωισσα) repartidas, como de fuego... Y todos fueron llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en lenguas extrañas (γλωσσαιζ)...” Las γλωσσα del fuego motivan la glosolalia de los apóstoles. En sentido negativo dice la Epístola de Santiago, 3, 6: “Sí, porque la lengua es un fuego, un mundo de iniquidad es la lengua, puesta en medio de nuestros miembros; la cual contamina todo el cuerpo, y enciende la rueda de la naturaleza, y ella misma es encendida del infierno”. Similarmente se habla del malvado en los Proverbios, 16, 27. “Y en sus labios hay como llama de fuego”. También los dragones, los caballos (Apoc., 9, 17) y el Leviatán (Job, 41, 10) escupen fuego.

La relación de la boca con el lenguaje y el fuego es inequívoca. Puede traerse a colación el hecho de que los diccionarios etimológicos citen una raíz indogermánica bhâ con el significado de brillar, lucir. Esta raíz se encuentra en griego, φαω, φαινω, φαος, en el irlandés antiguo, bán = blanco, en el bajo alemán moderno, bohnen = hacer brillante, lustrar. Pero la raíz homófona bhâ significa también hablar; se encuentra en sánscrito, bhan = hablar; armenio, ban = palabra; en alemán moderna bann, bannen; en griego, φα-μι, εφαν, φατιζ; en latín, fâ-ri, fâtum.

Algo similar sucede con la raíz lâ con el significado de sonar, ladrar que se encuentra en sánscrito: las lāsati = resonar, y las lāsati = brillar, irradiar.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pág 195.

Una análoga fusión arcaica de significados parece encontrarse en aquella clase de palabras egipcias que se deriva de las raíces afines *ben* y *bel* y de la reduplicación *benben* y *belbel*. El significado originario de estas palabras es: arrojar, salir, desbordar, inflar, emerger. *Belbel*, acompañada del signo del obelisco, significa fuente de luz. El obelisco era llamado *techenu* o *men*, y también *benben*, *berber* y *belbel*. La raíz indogermánica *vel*, con el significado de *wallen* = agitarse (el fuego), se encuentra en el sánscrito *ulunka* = combustión; griego, *Φαλαεα*, ático, *αλαεα* = calor solar; gótico, *vulan* = agitarse (el fuego); alto alemán moderno, *walm* = calor, brasa. La raíz afín indogermánica *vélkô*, con el significado de brillar, arder, aparece en sánscrito, *ulka* = incendio; griego *Φελαχανοζ* = Vulcano. Pero esta misma raíz *vel* significa asimismo sonar, en sánscrito *vâni* = ruido, cántico, música; checo, *volati* = llamar. La raíz *svéno* = resonar, sonar, se encuentra en el sánscrito, *svan*, *svânati* = murmurar, resonar; en el zendo, *qanañt*; latín, *sonâre*; antiguo iranio, *senm*; cámbrico, *sain*; lt. *sonus*; anglosajón, *svinsian* = sonar. La raíz afín *svénos* = ruido, sonido, se encuentra en *veda*, *svânas* = ruido; latín *sonor*, *sonorus*. Otra raíz afín es *svonós* = tono, sonido; en antiguo iranio *son* = palabra. La raíz *své* (*n*) (locativo *svéni*, dativo *sunéi*) significa *sol*. En *zendo*, *qeng* = *sol* (cfr. supra *svéno*); *zendo qanañt*; gótico, *sun-na*, *sunnô*. Aunque las estrellas sólo se perciben por su luz, se habla de música y armonía de las esferas, como lo hacía ya Pitágoras [...]. La confluencia de los significados de sonar, hablar, brillar, y fuego, incluso se expresa fisiológicamente en el fenómeno de la “audición coloreada”, es decir, de la cualidad musical de los colores y del colorido de los sonidos. De ahí que en este orden de cosas haya que pensar en la existencia de una identidad preconsciente, esto es, que ambos fenómenos tienen algo común pese a toda su diferencia real. Se trata de una comunidad psicológica y por cierto —seguramente no de

modo casual— de los dos descubrimientos más importantes que distinguen a los seres humanos de todos los demás seres vivientes: el lenguaje y el uso del fuego. Ambos son productos de la energía psíquica, de la libido o, para emplear una noción primitiva, del mana. En sánscrito hay un concepto que designa en toda su extensión la situación preconsciente señalada. Es la palabra *têyas*, que significa:

1° El filo de un instrumento cortante.

2° Fuego, brillo, luz, brasa, calor.

3° Aspecto sano, belleza.

4° La fuerza ardiente y calorígena en el organismo humano (aludiendo a la *bilis*).

5° Fuerza, energía, vigor vital.

6° Carácter impetuoso.

7° Fuerza espiritual, también mágica; influencia, prestigio, dignidad.

8° El semen masculino.

La palabra *têyas* describe, pues, aquel estado psicológico a que también alude la expresión *libido*. Es la intensidad, subjetivamente percibida, de las más diversas situaciones. Todo lo intensamente acentuado, es decir, todos los contenidos cargados energéticamente, tienen en consecuencia vastos significados simbólicos. Esto resulta evidente con respecto al lenguaje, que de algún modo lo expresa todo.”¹⁷

Con esta larga cita de Jung concluyo el presente capítulo tras dar un recorrido por las llamaradas subjetivas que este ser-del-mundo ha vivido, sentido e interpretado en formas simbólicas. Esta relación establecida por C. Jung a través del método psicoanalítico me ayuda a reforzar las simbologías que sobre el elemento ígneo he presentado, no sólo en la importancia de éste dentro del desarrollo de las culturas, pues el fuego es un “parte-

aguas” en la evolución del ser humano en sus ámbitos individual y social, sino también las llamas como “originarias” de vida, las pasionales y eróticas (o más bien libidinales). Los grandes cambios y renovaciones vinieron también con ellas, así y como mencionaba en otros capítulos, el fuego probablemente conllevó la necesidad de comunicarse verbalmente y desarrollar el lenguaje, y entonces quizá —me atrevo a decir— que esta relación de palabra-fuego-boca que hay en el inconsciente humano, nos viene dado como un recuerdo profundo de un origen del ser humano y su(s) universo(s) y que hasta ahora se mantiene en nuestras fantasías y vivencias diarias y hablar cotidiano, tomando en cuenta que el lenguaje hablado en sí es ya una simbolización.

¹⁷ Carl Jung, *Símbolos de Transformación*, pág. 175.

CAPÍTULO 3

CICLOS, SIGLOS Y MILENIOS: JUEGOS PIROTÉCNICOS Y FUEGOS MERCADOTÉCNICOS

El fuego como símbolo no ha permanecido únicamente en mitos y raíces etimológicas sino que a través de los siglos se ha ido constantemente recontextualizando. Claro que la recontextualización de símbolos y signos en general no es exclusiva del fuego, pero en el caso de éste el vínculo con el lado emocional del ser humano, es probablemente más estrecho. La manera en que la llamas se presentan en cada ocasión, en cada época, también dice mucho sobre el sentir humano en dichos tiempos; es por ello que en este capítulo veremos cómo nuestro elemento ha seguido siendo parte y testigo de épocas y sentires.

Entre el barrenamiento de una madera hembra por un madero macho, y el encendedor que prende un cigarro existe una gran diferencia, no sólo objetual sino en el sentido al realizar cada acción, aunque, claro que también se relacionan bastante en otros aspectos. Algo similar sucede con la hoguera que se mantenía encendida durante meses para que provea de luz, calor y alimentos cocidos (entre otros beneficios más) al grupo humano que se reunía a su alrededor, y el foco y la estufa de encendido automático actuales; las relaciones personales igualmente han ido cambiando —lógicamente—, no necesariamente para mejor y no necesariamente para peor. Así, hemos llegado al año 2001 con las celebraciones respectivas por un año nuevo, un siglo, un milenio, o sea un cambio más, otro ciclo que se festejó en la mayor parte del mundo con fuego, sobretodo juegos pirotécnicos que son también parte e indicador de los sentires de hoy.

3.1. AL CALOR DE LA FIESTA

La época del año en que las fiestas del fuego se han celebrado es generalmente el solsticio de verano, aunque con el transcurso de los siglos y la desaparición del paganismo los ritos colectivos del fuego han perdido de forma consciente su carácter mágico; sin embargo en el sustrato inconsciente y colectivo del pueblo pervive de forma atávica el miedo y el asombro a lo maravilloso de las llamas. El culto al fuego se sigue celebrando en los solsticios pero bajo la advocación de algún santo o como festividad religiosa; como ejemplo tenemos el solsticio estival o el día de solsticio, que es el momento del curso solar en el cual el sol se "detiene" y entonces retrocede sobre sus pasos en el camino celeste, pero con el tiempo se le ha dado (en América y Europa en general) una apariencia cristiana haciéndola coincidir con fiestas de santos (san Juan, san Pedro...), pero no puede dudarse de que esta celebración data de una época muy anterior al comienzo de nuestra era.

Hay tres grandes constantes en la celebración del solsticio estival, todas ellas, claro, presididas por humbre: las hogueras, las procesiones de antorchas por los campos y la costumbre de echar a rodar una rueda para significar el camino del sol. La rueda de fuego que se hace rodar montaña abajo en las fiestas populares de los solsticios, al igual que las ruedas de los fuegos artificiales señalan un simbolismo hondamente arraigado de carácter solar y zodiacal. La función de la rueda de llamas era, esencialmente, la de animar al sol en su proceso y alejar el invierno y la muerte.

En síntesis la rueda de fuego simboliza la fuerza cósmica en movimiento y el tiempo como proceso. Los antropólogos han hallado dos significados base para los festivales ignicos:

1.- Por un lado se sostiene que las fiestas del fuego son hechizos solares o ceremonias

mágicas, cuyo objeto es asegurar la fecundidad de los campos y animales, encendiendo fuegos que imiten en la tierra a esa gran fuente de luz y calor en el cielo.

No sólo la fecha de algunos festivales sino también la manera de celebrarlo sugiere una imitación consciente del sol. Junto con la costumbre echar a rodar una rueda ardiendo cuesta abajo, de hacer girar un barril de alquitrán ardiendo alrededor de un palo, de patear pelotas de trapo encendidas o de lanzar al aire durante los festivales discos ardiendo, a imitación de la aparente revolución del sol, también existe la costumbre de llevar antorchas encendidas a través de campos, huertos y rebaños. En algunos lugares la parejas de recién casados, al igual que los animales, deben pasar entre las hogueras o saltar sobre ellas para asegurar su descendencia. Ello nos remite también a rituales de la Grecia antigua que realizaban para la diosa Hestia.

Al humo y a los olores que salen del fuego también se les atribuyen poderes mágicos, a la vez que establecen una comunicación entre dos mundos que necesariamente deben permanecer separados: el mundo de los seres humanos y el mundo de los dioses. Para los griegos por ejemplo, los aromas (incienso, mirra, etc.) eran considerados como un regalo de la naturaleza que había nacido de la conjunción de la tierra y el fuego solar para mediar entre lo próximo y lo lejano, y a unir lo alto con lo bajo.

La creencia en el poder mágico del humo ha perdurado a través del tiempo y los efectos se atribuyen a sus distintos colores y olores logrados a base de quemar diversas clases de maderas a las que se añaden hierbas aromáticas y aromas y elementos químicos. En nuestros tiempos aún podemos ser testigos de cómo en muchos pueblos y ciudades de América Latina se mantienen ritos de sanación y curación de males en general (tanto físicos como "del espíritu"). En ellos siempre están presentes las brasas en medio de la oscuridad o penumbra, además del humo y los aromas.

2.- Por otro lado se mantiene que los fuegos ceremoniales no se refieren necesariamente al sol sino que su finalidad es simplemente purificadora, encaminada a quemar y destruir todas las influencias dañinas concebidas en forma individualizada como brujas, demonios o monstruos o en forma general e imprecisa, algo que corrompe el aire.

En esta teoría los ritos se emplearían como agentes purificadores de humanos, animales y plantas; según este razonamiento, la fertilidad que se supone sigue a la aplicación del fuego en forma de hogueras, antorchas, discos, ruedas incendiarias, etc., no se concibe como resultado directo de un incremento del calor solar, que el fuego genera mágicamente; sólo es un resultado indirecto que se obtiene librando a los poderes reproductores de las plantas y animales de la obstrucción letal de la hechicería.

El humo también está presente en esta teoría purificadora. En Narmland encienden las hogueras en los cruces de los caminos la víspera de san Juan (mes de junio). El combustible consiste en nueve clases distintas de leña y los espectadores echan en las llamas hongos venenosos para contrarrestar el poder de los espíritus malignos que se cree pululan en esta noche. Otro ejemplo son los pueblos mahometanos del norte de África (Marruecos y Argelia), en ellos es común entre las tribus bereberes y árabes encender fogatas en los patios, en las encrucijadas de los caminos y en los campos. Las plantas que queman (tomillo, semillas de perifollo, manzanilla, poleo, etc.) dan un humo denso y un olor aromático. La gente se sahúma con ello y fumigan sus casas.

Estas dos teorías, aunque difieren en el carácter que atribuyen al fuego, no son antagónicas sino más bien complementarias, si consideramos que la imitación de la luz y calor solar puede llevar consigo las propiedades físicas de desinfección y purificación que poseen los rayos del sol.

3.1.1. *PYRÓS*=FUEGO, *TÉJNE*=ARTE : LA PIROTECNIA

El ser humano no se ha contentado con obtener el fuego únicamente, sino que a lo largo de la historia, ha aprendido a dominarlo, a conocer sus características físico-químicas e incluso a controlar sus formas y colores convirtiéndolo en espectáculo vivo, en pirotecnia (del griego *pyrós*=fuego y *téjne*=arte).

Aunque en todos los festivales ignicos se siguen encendiendo hogueras (san Juan — o Intirraymi en la zona Andina—, fallas, San Pedro y San Pablo, etc.), actualmente también la pirotecnia interviene en la mayor parte de las fiestas ígneas, además de fiestas públicas en general, principalmente en las alusivas a cambios, puesto que sigue llevando lo primitivo del sentido mágico del fuego. En las sociedades menos citadinas el fuego es un elemento activo en las fiestas, siguiendo tradiciones que a través de la historia han realizado todos los pueblos debido al gran entusiasmo que ha despertado el arte del fuego en los festejos nocturnos.

Los juegos pirotécnicos introducen lo maravilloso en un fondo celestial (literalmente hablando) y crean a la vez un universo irreal y ficticio, aunque al mismo tiempo 'verdadero' que aparece y desaparece como por encanto. Es un espectáculo donde el fuego, el ruido, el olor a pólvora y el ambiente que se crea con ellos producen en los espectadores sensaciones diversas; es cuando el carácter sacralizado y lúdico de los fuegos artificiales, a la vez que las emociones y sensaciones de quien los presencia, se conjugan.

La pirotecnia se ha ido convirtiendo en algo inseparable de cualquier acontecimiento festivo pues sus imágenes constituyen ya un símbolo de fiesta, y es que ella es muy singular puesto que no pinta con pigmentos sino con un elemento de la naturaleza: el fuego, y sus formas se desarrollan en un espacio real y sin embargo aparentemente

infinito. Por otro lado, debido a razones técnicas la pirotecnia es efímera. La contemplación de un castillo de fuegos artificiales, una “vaca loca”, o las lluvias de luces en el fondo oscuro del cielo se esfuman una tras otra en una sucesión que constituye en sí la obra misma, pero que al ser imperpetuable se mantiene en el recuerdo y la emoción, como en un concierto las notas musicales o en un poema las palabras.

Los fuegos artificiales, petardos y voladores probablemente fueron copiados de las ceremonias religiosas asiáticas, entre la liturgia de las cuales el fuego, y sobre todo el ruido, juegan un papel importante y es que las ceremonias destinadas a la expulsión colectiva de los demonios y malos espíritus que atacan a la gente y les mandan calamidades y enfermedades, se caracterizan precisamente por producir gran estrépito, pues se cree que espantan a las brujas y las hacen huir. Estas prácticas de carácter común y general, están todavía vivas en muchos pueblos y se encuentran abundantes vestigios en nuestras costumbres actuales.

Estas celebraciones son la asimilación de la muerte del invierno y simbolizan la destrucción de malas hierbas que dificultan las cosechas, y por tanto tienen un sentido plenamente agrario, a su vez parecen ser ritos primaverales de fertilidad y fecundación y, como ya lo había mencionado, constituyen al mismo tiempo prácticas de purificación encaminadas a dispersar todos los males que pesan sobre la naturaleza.

Los chinos y los egipcios fueron muy aficionados a la pirotecnia, ellos pasaron sus conocimientos a los griegos y luego a los romanos: las antorchas impregnadas de materias combustibles que tenían las llamas de colores empleadas por griegos y romanos en sus espectáculos nocturnos y grandes efemérides, pueden ser considerados como algunos de los primeros y rudimentarios artificios de fuego ligados a la fiesta.

Para abrirse paso la alquimia china, hacia Occidente, lo hizo también a través del

mundo árabe, y el desarrollo posterior en la química realizado por la cultura islámica dio un gran impulso a la pirotecnia. Fueron precisamente los árabes quienes reinsertaron en España los fuegos artificiales a todas las fiestas, fabricando cohetes, bombas, tracas y luces de colores, y fueron probablemente los españoles quienes heredaron a Latinoamérica el gusto y el conocimiento por los juegos pirotécnicos.

Ya en el Renacimiento europeo la pirotecnia adquiere valor de espectáculo: el esplendor de la vida social en el Renacimiento y la libre convivencia de todas las clases sociales dio lugar al desarrollo de fiestas y representaciones que constituyeron un verdadero tránsito desde la vida cotidiana al rango de arte, involucrando también otras formas de expresión. Los artistas y pirotécnicos florentinos y boloñeses crearon castillos de fuegos ingeniosos y espectaculares acompañados de representaciones poético-musicales y coreográficas; desde entonces se conoce con el nombre de castillo de fuego a las estructuras y construcciones destinadas a ser quemadas y que muestran diversas formas y colores.

España, íntimamente ligada a Italia desde antes del siglo XV importa, junto con artistas y obras de arte del Renacimiento, las formas de representación de los espectáculos pirotécnicos convertidos ya en materia artística. Durante el transcurso de los siglos XV y XVI los fuegos artificiales se convierten en ilustración gloriosa de los grandes acontecimientos políticos: coronaciones, victorias, visitas reales, además de fiestas sociales: matrimonios o bautizos reales etc.; es un signo de la riqueza nacional, del poder del soberano; de esta manera, rápidamente los juegos pirotécnicos se habían convertido en uno de los elementos esenciales de las fiestas, tanto es así que en Valencia tenían costumbre de dar, entre otros regalos para agradecer al soberano su visita, cofres llenos de fuegos artificiales.

En el Renacimiento es Italia la que convierte a los fuegos artificiales en

espectáculos artísticos, pero en el Barroco Francia los lleva a su máximo esplendor integrándolos en el espectáculo total: la mitología clásica ilustra acontecimientos religiosos pero su fin es la demostración radiante del poder de príncipes y reyes. La realeza protegía y favorecía a los artistas pirotécnicos, organizaba grandes espectáculos con fuegos artificiales que representaban escenas relacionadas con la mitología clásica, alegorías, luchas históricas, etc. No es extraño entonces, que el Barroco sea la época de mayor esplendor de los fuegos artificiales, puesto que éste se caracteriza por la proliferación y expansión de las formas y ese “miedo al vacío”; hay en el Barroco una voluntad de crear ilusión, de aparentar lo que no es, como la representación de esculturas y arquitecturas por medio de grisallas; así, la pirotecnia ofrece en este campo posibilidades infinitas porque ella misma es ilusión y puede simular cualquier cosa, escultura, arquitectura, elementos naturales, etc.

Ninguna fiesta podía ya prescindir del apoteosis final de los fuegos artificiales, cuyo efímero esplendor satisfacía el deseo de derroche de la época. Por otra parte, ya no se trataba únicamente de un final festivo sino que los fuegos artificiales constituyeron un espectáculo en acción que cada vez se hizo más complejo según se incorporaban nuevos elementos, además de asociarse a las demás artes; así por ejemplo el arte-del-fuego se une en este momento a los juegos de agua y así, el espectáculo nocturno no puede separarse ya ni del agua ni del fuego, los cuales se convierten en accesorios rituales, así como también lo son del ceremonial religioso. La mayor parte de estos fuegos se hacen en las orillas de los ríos o en las proximidades del agua, o sea lugares donde los efectos visuales juegan también un papel importante: el reflejo en el agua redobla el efecto de los fuegos artificiales y la visibilidad desde la orilla es más impresionante que desde tierra.

El palacio de Versalles fue concebido como símbolo de la grandeza de Luis XIV. Sus jardines fueron los escenarios de las grandes fiestas al aire libre que daba el Rey Sol; en

estas ocasiones, se combinaban todas las artes; como ejemplo tenemos a Quinault y Molière que colaboraron con Lully escribiendo comedias-ballets y óperas para las cuales preparaban los decorados y vestuarios; se instalaron teatros provisionales en los jardines; alrededor de las fuentes se daban espectáculos de fuegos artificiales y se organizaban cenas a la luz de las antorchas.

En el siglo XVII los fuegos artificiales ya se incorporan al ballet de corte y en el s. XVIII en París, la pirotecnia colabora con el teatro por primera vez. El éxito fue tan grande que desde entonces ningún teatro pudo prescindir de sus efectos. En contraposición a los ballets y comedias de corte que eran para una minoría, los fuegos artificiales como espectáculo reunían a todas las clases sociales, aunque su fin no era exclusivamente divertir, sino que actuaba como símbolo de poder y grandeza de los nobles y soberanos. Sin embargo a partir del siglo XIX la pirotecnia cambia su significado, ya pertenece a toda la sociedad y participa en todas las fiestas populares y que entonces se convirtieron en grandes festejos y espectáculos de masas.

En el siglo XX-XXI, muchas de las fiestas de solsticio se siguen celebrando, pero, como lo mencioné ya, convertidas en festividades patronales y ritos religiosos que, en el caso de América Latina por ejemplo, casi siempre son herencia del sincretismo cultural en el cual un ritual religioso cristiano, venido junto con la conquista española, es celebrado el mismo día de un ritual indígena; un ejemplo de ello es el Inti-Raymi (= “Fiesta del Sol”) de la zona Andina, que celebra el día más largo del año, el día del solsticio de verano y que ha sido realizado desde hace cientos de años pero que al momento de la conquista se implantó como día de San Juan, sin embargo esta fiesta en la actualidad sigue teniendo el carácter indígena con las manifestaciones de la cultura tradicional: danzas (realizadas en círculo, quizá rememorando el recorrido del sol), música, licor, etc., además de las prácticas los

ritos religiosos católicos.

Situaciones similares se dan alrededor de todo el mundo, en muchos sitios en que las manifestaciones de carácter popular y el fuego, en su vertiente lúdica y artística, se convierten en los protagonistas de estas celebraciones, cuyo motivo principal consiste casi exclusivamente en la diversión colectiva y el afán de perpetuar las tradiciones.

3.1.2. PARA NO EXPLOTAR

“Alternativamente se efectúa el trueque del todo en fuego y del fuego en todo, como del oro en mercancías y de las mercancías en oro.”

C. Jung “tipos psicológicos”

Vista desde otra perspectiva, el concepto de fiesta no se refiere exclusivamente a los aspectos divertidos que se dan en una celebración dentro de la sociedad, sino a todos aquellos elementos que posean un hondo significado cultural. Fiesta es una forma específica de utilizar los espacios para liberar los tabúes más estrictos; en dichos espacios se representan las *obras* más arraigadas y se exponen los misterios más profundos y, es en la fiesta, donde la obra de arte mejor cumple esa función que los griegos expresaron en sus tragedias: la de vehículo hacia la catarsis. Por ejemplo, es notorio ver cómo la muerte ha constituido el leitmotiv de un inmenso número de manifestaciones: rituales, esculturas fúnebres, mausoleos, narraciones, cuentos, danzas, pinturas, mitos, etc.

La lucha por no separarse del principio de placer, la reivindicación del goce aun en la fatiga del trabajo, comienza a perderse a medida que avanza la importancia del sector secundario y se impone la industrialización; en teoría la introducción del maquinismo supone un cambio cualitativo y cuantitativo en el trabajo, sin embargo se han ido alterando

los ciclos de trabajo, descanso y fiesta, que estaban más unidos a los ciclos naturales. El ciclo anual, seguido por los ciclos estacionales, alternando períodos de trabajo distinto y de descanso se ha visto sustituido por el ciclo semanal de trabajo repetitivo; el crecimiento urbano que se necesita para llevar a cabo la revolución industrial separa a los individuos de sus comunidades de origen creando nuevos grupos; se comienza a separar el mundo del trabajo y el del ocio, que no sólo suponen espacios distintos, sino otro tipo de relaciones y de personas, además el ritmo de trabajo se hace fijo, monótono y repetitivo, hasta llegar al perfeccionamiento rítmico de la cadena de montaje. El individuo ya no tiene un control, ni siquiera un conocimiento del producto, sino de una sola operación o, como mucho, de un proceso muy corto; el ser humano pasa a ser una herramienta más que no mide ya su tiempo por el sol, sino por el reloj de la oficina o de la fábrica.

Esta aceptación resignada del predominio de la realidad sobre el placer se organizará de distintos modos según los esquemas productivos que mantenga cada cultura o grupo. A diferencia del trabajo especializado de la ciudad, en las zonas rurales o preindustriales, caracterizadas por una preponderancia del sector primario —extracción de materias primas, agricultura y ganadería— y un sector de transformación casi totalmente artesanal, la vivencia del trabajo se constituye como un nexo más de unión comunal, siendo frecuente, en los ritos de trabajo, un alto nivel comunicativo que tendría como consecuencia una vivencia del mismo, menos opresiva en general.

El poder —cualquiera que sea su formulación— para que la cultura subsista se ve obligado a reprimir en diferentes grados para mantener cierto orden entre las masas de personas (todo orden, desde una óptica freudiana, sería el resultado de establecer un modelo de represión instintual), pero sabe también que si la tensión producida por esta represión no se libera periódicamente, su efecto puede ser negativo para el mantenimiento de ese orden y

entonces viene la fiesta que, sería entonces, la liberación ritualizada, admitida, administrada y controlada desde el poder. Tras su vivencialización, el individuo puede de nuevo reintegrarse, ya liberado de tensiones, a lo cotidiano, con la esperanza de la repetición. Mediante la celebración se intenta restaurar un derecho de manifestación que exige el principio del placer.

La transformación festiva de la ciudad ha sufrido muchos cambios hasta llegar a la actualidad, mas se pierde gran parte de esa magia cuando aparecen obras carentes de contenido, cuando la fiesta abandona lo que tiene de ritual común y comienza a moverse dentro de esquemas económicos y utilitaristas. Gran parte de las celebraciones dejan de ser patrimonio de una comunidad para convertirse en una variante del márketing y dentro de esa lógica, lo último de lo que parecen y aparecen disfrazados algunos productos es de fiesta (*fiesta-celebración*). La fiesta marketingizada, al final, termina siendo vivida como un curioso simulacro en el que todos han de actuar como si creyeran que es cierto, pero sabiendo que no lo es.

Sin embargo y de todas maneras, es muy importante la existencia de la fiesta ya que en la celebración hay una transgresión del tiempo normal y por lo tanto, requiere una transformación espacial profunda, a todos los niveles, incluyéndose elementos que indiquen que otra ceremonia distinta de la habitual se está llevando a cabo; esta transgresión, al no poder prolongarse, exige también que esas obras sean las más efímeras, como los juegos pirotécnicos, carros alegóricos, las "fogatas bailables", etc. Así, toda esta transformación y descarga que se da en la fiesta, actúa como una válvula de escape para liberar la energía contenida, una energía que va elevando su temperatura y que si no es liberada puede llegar a estallar.

3.2. EL ELEMENTO FUEGO

“Durmiendo y en sueños rehacemos toda la tarea de la humanidad primitiva”.

Friedrich Nietzsche

Decir que el ser humano vive inmerso en la marcha de los elementos, y que los Elementos ‘caracterizan’ al ser humano expresa una extraña forma de entender para los parámetros de comprensión que hoy tenemos, sin embargo los seres humanos no vivieron (hasta la Edad Moderna) protegidos con fronteras del mundo de ‘ahí fuera’, sino que realizaban su naturaleza experimentándose a sí mismos como algo poroso y permeable: eran sujetos (*subjecti*) de la Naturaleza. De modo que, durante milenios, no sólo los elementos, sino los propios seres humanos —en cuerpo, sentimiento y espíritu— fueron el escenario de poderes numinosos o naturales y el mundo de los demonios, ángeles o espíritus elementales se hizo realidad en el ser humano como medium.

La autocomprensión humana se ha formado partiendo de la experiencia y en medio de los elementos. El que los elementos sean medios quiere, aquí, decir que en medio de ellos se les reveló a los seres humanos lo que son y sienten, por esta razón es lícito considerar a los elementos como medios históricos donde tiene lugar la representación de los sentimientos y las pasiones, las angustias y las aspiraciones.

Después de la desaparición de la Luz y el Calor en la lista de los elementos modernos, el fuego dejó de ser ya un objeto científico. Según Sadi Carnot (fundador de la termodinámica) la energía ha de ser entendida en la ciencia moderna como el concepto sucesor del de fuego, si se tiene en cuenta que en Paracelso, por ejemplo, el fuego era entendido también como espíritu y alimento del espíritu. Se podría nombrar como otro concepto sucesor del fuego en la ciencia, el concepto de ‘información’.

Los elementos aparecen relacionados, en el mito, la epopeya y la poesía, con figuras de carácter heroico que se atrevieron a lidiar con ellos y que, al final, se vieron obligados a sucumbir, ya que el carácter violento ha sido algo propio de los elementos desde su prehistoria cosmogónica.

En el siglo V antes de nuestra era, Empédocles incorporó esta violencia natural a su teoría de los cuatro elementos como una doctrina del orden cósmico, y aunque la mitología de los elementos había abandonado mucho tiempo antes la tradición racional, filosófica y científica, ambas tradiciones son con Empédocles todavía la misma cosa y la Naturaleza es vista como un compuesto que más o menos se explica por las partes que entran en su composición. Entonces Empédocles se atrevió a decir que los elementos están inmersos en un conflicto permanente y que sólo con un compromiso, que él llama 'amor', producen orden. Sin embargo puede ocurrir que el 'odio' de los elementos predomine, que algunos rompan con el hermoso orden y ocasionen devastadoras destrucciones, hasta la demolición del orden cósmico en su totalidad. Empédocles habla así sobre esa lucha de las dos fuerzas: "se presenta claramente a escala humana: tan pronto se unen, por el amor, todos los miembros que han alcanzado la corporalidad, en la cima de la ardiente vida, como yerran, cada uno por su sitio, despedazados de nuevo por el maligno poder de la discordia, separados unos de otros a la orilla de la vida. [...]Un destino semejante tiene la Physis en general.[...]Pero, turnándose, los elementos y las fuerzas logran la supremacía en esa revolución circular y se pierden el uno en el otro y crecen según el cambio dispuesto. Pues sólo existen estos elementos, mas, entremezclándose de continuo, se convierten en hombres y otros géneros de animales; tan pronto se unen, en amor, formando un orden bien ensamblado, como se separan de nuevo el uno del otro por el odio de la discordia, hasta que, amalgamados, se hunden otra vez en el Todo-Uno.[...]Pero es igual a sí misma por

todos los sitios, sin fin en todas partes, una esfera, bien redonda, plena de jubiloso orgullo, sobre la soledad reinante en torno suyo." ¹⁸

Esta forma de entender los elementos se expresa más claramente en los grandes mitos del fin del mundo. Hasta ya muy entrada la Edad Moderna, tales catástrofes naturales fueron entendidas, generalmente, según un esquema de culpa y castigo, como actos de un justiciero y, en ocasiones, envidioso poder divino; es decir, el elementalismo no es, en absoluto, una forma obvia o superficial de ver el mundo. Como un ejemplo, podemos referirnos a la doctrina de *las signatures* de Paracelso y Jakob Böhme. Según esta doctrina, la Naturaleza es en su totalidad y en cada una de sus cosas, algo en lo que una oculta esencia interior se manifiesta mediante signos externos (por ejemplo: el fuego, viento, seres humanos, animales, etc.)

Entonces la Naturaleza sería un proceso de parto o de auto-revelación; esta creación y recreación constante de la naturaleza es una condición lúdica propia de ella y, el ser humano al crear, está dejando fluir una condición natural; es por ello que a continuación tomaré el tema del "mythos" y del juego, ya que ellos son básicos en la creación cotidiana y también artística; por otro lado, la relación del fuego con el mythos, la creación y el juego es bastante estrecha, como ya se ha visto y como seguiremos viendo.

3.2.1. A LA SOMBRA DEL MYTHOS

Los mitos son como relatos en los cuales una cultura se explica acerca de su origen y a la vez determina su relación con la naturaleza, o mejor dicho, su cosmovisión en general; todo

¹⁸ Gernot Bohme, Harmut Böhme, *Fuego, agua, tierra, aire Una historia cultural de los elementos*.

ello está “presentado” en un escenario simbólico pues los mitos son ya efectos de la reflexión, de formas primarias de la explicación que el ser humano se da sobre sí mismo, sobre la naturaleza y las potencias extrahumanas (elementos, dioses, caos, destino, etc.) por las cuales parece ser —no estar— dominado el mundo. Así, de alguna manera, los mitos parecen parar el golpe que representa la inferioridad de *ser* humano y el estar a merced de la naturaleza y de los dioses. A la vez este *ser* (humano) se apropia simbólicamente de esos poderes. Por ejemplo, podemos encontrar como una constante que en las diferentes culturas antiguas el sol era el gran padre del cielo y del mundo, y la luna o la tierra eran la madre fecunda, además cada cosa tenía su demonio; esto implica que cada cosa estaba animada y era igual a un ser humano o a su *hermano* el animal, que podían ser —indistintamente— antropomórfico y teriomórfico; incluso el disco solar había sido dotado de alas o pies para hacer sensible su movimiento. Así surgió una imagen del mundo muy alejada de la realidad objetiva que hoy tenemos, pero que correspondía cabalmente a la fantasía y a una realidad más subjetiva.

A la vez, estas reflexiones nos sugieren que podría trazarse un paralelo entre el pensamiento mitológico de las culturas antiguas o su legado actual, y el pensamiento similar de los niños y del sueño. Tal asociación de ideas no es extraña: incluso la podemos conocer por la anatomía comparada y la genética que nos muestran cómo la estructura y funcionamiento del cuerpo humano se forman a través de una serie de transformaciones embrionarias que corresponden a transformaciones análogas en la historia de la especie. Así, el pensamiento infantil en la vida psíquica del niño y en el sueño, no sería más que una repetición de anteriores etapas del desarrollo. Carl Jung menciona dos formas de pensamiento: el pensamiento dirigido y el sueño o fantaseo: el primero sirve para que nos comuniquemos mediante elementos lingüísticos y es un tanto laborioso pues requiere un

largo aprendizaje y práctica. El segundo, en cambio, funciona sin esfuerzo, se diría que espontáneamente; tiene contenidos inventados y es dirigido por motivos inconscientes. El primero adquiere, adapta la realidad y procura obrar sobre ella. El segundo, por el contrario, se aparta de la realidad, libera tendencias subjetivas y es "improductivo", refractario a toda adaptación. El pensamiento racionante posee valor productivo, mientras que el pensamiento "empírico" (meramente asociativo) es sólo reproductivo.

Sin embargo esta apreciación dada no es muy satisfactoria, porque a pesar de que el fantasear es primordial e inmediatamente "improductivo", es decir, inadecuado y por lo tanto inútil a los efectos de su aprovechamiento práctico, en cambio a largo plazo, es precisamente la fantasía juguetona la que revela la misma fuerza y contenidos creadores que los sueños. Por lo regular, esos contenidos oníricos sólo pueden conocerse por medio del pensamiento pasivo, asociativo, fantástico; el mito no está tras de nosotros, sino delante: es el horizonte de una razón aún desconocida. Hemos sobrepasado cualitativamente a los mitos en el curso de la cientificación del mundo, yendo a parar, nuevamente, y al mismo tiempo, detrás de ellos.

No hay duda de que también hay conocimientos más allá de los estrechos límites metodológicos de la ciencia moderna; diversos sucesos históricos han sido explicados o comentados desde miles de años atrás en las diferentes culturas a través de narraciones que gran parte, van cubiertas por un halo mítico que han llegado hasta nosotros, lo más interesante es que a través de estos mitos y leyendas no sólo se dicen los hechos históricos, sino que además se traslucen los pensamientos y sentimientos que ellos causaron en los pueblos. Como una muestra importante de ello, encontramos que acontecimientos o relatos separados en el espacio o en el tiempo hallan su datación básica en las catástrofes, tales como diluvio y deflagración universal, los cuales pueden convertirse en enormes señales de

la historia natural, de las edades del mundo, los míticos reinos primitivos, dinastías históricas o de los movimientos celestes. A su vez, el móvil de las leyendas muchas veces son razones más científico-naturales que míticas sobre las catástrofes causadas por el agua o el fuego: así, detrás del mito de Faetón, por ejemplo, habría un largo período en el cual hubo una influencia estelar adversa para la tierra, de manera que resultaron quemadas las partes más altas de la misma.

También la experiencia cotidiana del fuego (no únicamente las catástrofes) puede haber dado un motivo para la elaboración de esa doctrina de la *ekpirosis* global, pues parecía que el efecto devorador y desecante del fuego llegaría a paralizar, a largo plazo, el movimiento cíclico de aire y agua, portador de vida: como si el fuego fuese un sumidero de todos los otros movimientos de los elementos.

El seguir recordando los mitos de cosmogonías y cataclismos en donde se relataban lo monstruoso de los elementos implica también dejar que las dimensiones fundamentales de la naturaleza nos "hablen" y a la vez que también hablemos de ellas, las cuales podemos ser capaces hoy, de comprender y respetar.

3.3. LA OBRA DE ARDE

En 1774, justo cuando Joseph Wright pintaba en Nápoles sus erupciones del Vesubio, Watt cambió su residencia y pronto ingresó a la "Sociedad lunar" e impulsó a partir de ese momento, la valoración económica y el perfeccionamiento técnico de sus inventos. En todo caso, a las heroicas fases de los descubrimientos técnicos siguieron siempre las de su aprovechamiento económico y ambas estaban dadas o impuestas a los artistas y, como

siempre, ellos legitimaban a su entender su propio trabajo: ya sea de manera idealista — como manifestación de una armonía futura—, o de un modo espiritualista —como prueba del carácter real de visiones subjetivas—, o bien de manera ‘sensualista’ —como una relación con experiencias de intensidad creciente—, pero siempre cargando ellos con la responsabilidad de legitimarse. En el siglo XX se prosiguió con la interiorización y con el proceso de control del fuego, pero por otro lado, la expansión de las nuevas ideas, el mercado y los métodos de producción, ya obstaculizan las formas de pensar regionales. Así, poco a poco, el motivo del fuego en la imagen artística se dispersó cada vez más abiertamente en todo el ámbito del modo de pensar burgués más avanzado en el mundo occidental, manteniendo al mismo tiempo un importante lugar en el ámbito temático moderno del dominio sobre el entorno.

3.3.1. LO EFÍMERO QUE PERDURA

Para la vida de la Naturaleza se precisa de materia, el ciclo nutritivo que a todo alimenta y devora, pues en el reino natural no hay ningún derecho de propiedad sobre la vida sino que la vida está ahí para uso de todos los vivientes y la muerte mantiene la fuerza metamorfoseadora de la vida más allá de las interrupciones que constituyen los cuerpos individuales; en la muerte nuestros cuerpos se convierten en material de la vida en general.

Es interesante cómo Ovidio (en las *metamorfosis*) presenta su ley de la fluidificación y la metamorfosis, esto quiere decir que lo que surge transformado significa la muerte de lo que antes era. Ovidio decía que, “la tumba natural del ser humano es un esparcimiento en los cuatro elementos. La muerte es como el disiparse de un aroma en el

viento". Sin embargo esta imagen es tan natural o apropiada como la del pudrirse, ser devorado, quemado, despedazado.

El *ventus vitalis* y el *calor vitalis* ovidianos que constituyen la fuerza de mantener sus fronteras de los cuerpos individuales, no son títulos de propiedad del ser humano ni medios de su autonomía o soberanía sino un endeudamiento de la común fuerza vital de la Naturaleza. Es claro que el anhelo de inmortalidad es un deseo irrealizable, con el cual se descuida el disfrutar el aquí y el ahora.

En la filosofía de Heráclito la Enantiodromía (Enantiodromie) significa "correr en sentido contrario". Con este concepto se designa el juego de los opuestos en el devenir, esto es, la noción de que todo lo que *es* pasa a su contrario. "De vida nace la muerte, de muerte vida, de juventud vejez, de vejez juventud, de vigilia sueño y de sueño vigilia, la corriente del engendrar y el perecer no se detiene nunca" [...] Construcción y destrucción, destrucción y construcción, ésta es la norma que engloba todas las esferas de la vida natural, tanto las más pequeñas como las más grandes. Pues también el propio cosmos, así como ha salido del fuego primordial, así debe regresar a él —un doble proceso— que se desarrolla en plazos bien medidos, aunque sean espacios de tiempo enormes, y que se desarrollará una y otra vez. También la naturaleza tiende a lo opuesto, y de ello y no de lo idéntico es de donde obtiene el acorde".¹⁹

Este ir y venir (se le podría llamar también Yin y Yang) es reflejado incluso en acciones tan simples —aparentemente— e inconscientes como la inspiración y la espiración que hacen posible esa combustión lenta que, al igual que muchísimos otros seres vivos, realizamos todo el tiempo. Esta creación y destrucción constantes y a diferentes niveles nos llevan una vez más a la idea de que la creación y el juego son una condición en

la naturaleza.

3.3.2. JUEGO CREATIVO

La creatividad responde a una conducta comunicativa del ser humano que le sirve para relacionarse y transmitir algo a otras personas o a otros seres —animales y fenómenos reales o fantásticos—; mas este “algo” no es meramente informativo pues no pretende transmitir sólo informaciones, sino también sentimientos y emociones: es expresiva, y como tal ayuda al ser humano a ser y a realizarse según sus propias potencialidades, descubriendo formas de expresión y creando un lenguaje .

El expresar sentimientos o ideas implica, a su vez, empezar a producir modificaciones y a ejercer influencias sobre el medio del cual está rodeada la persona que crea, entonces lo expresado funcionará como un estímulo capaz de provocar reacciones emocionales en el otro, o sea en quien mire, escuche o sea partícipe de alguna manera. El poder transformador que tiene la creatividad es muy grande no sólo como actividad sino como actitud, ya que así se estimulan constantemente el conocimiento y la acción en los diferentes campos de la vida diaria, puesto que la conducta creadora tiene una característica o un rasgo simbólico que introduce una nueva realidad en el proceso de comunicación y esto provoca una serie de nuevas necesidades, de esta forma se mantiene una retroalimentación a través de la experiencia: una actitud creadora representa una respuesta adecuada a una situación nueva pues exige del individuo creador la capacidad de modificar su conducta ante nuevas informaciones y de desarrollar perspectivas a fin de progresar por

¹⁹ *Los presocráticos*, págs. 239-249.

sí mismo estimulando el cambio, dándose oportunidades para trasladar y aplicar su conocimiento a la realidad. Las actitudes creadoras ayudan a la persona no sólo a lograr una mayor independencia interna, sino también a conocer sus características individuales y sus propios límites porque permite reformular soluciones a través de la información obtenida al ser capaz de aceptar el “riesgo” de equivocarse, y a la vez favorece el interés de relacionarse con los demás.

El bloqueo a la creatividad puede venir del miedo que un individuo tenga de sus emociones y de las necesidades instintivas de su yo profundo y ello podría conducir a adoptar una constante autodefensa y lucha contra los propios impulsos, debido a ello gasta mucha energía para controlar su realidad lo que podría causarle fatiga, ansiedad, depresión, en fin, los problemas típicos del ser humano actual ya que difícilmente puede desarrollar sus capacidades al estar constantemente obligado a competir y a conformarse con patrones predeterminados por el medio.

De ahí que el valor de la actividad artística sea grande, pues ésta es un vehículo de aprehensión de la realidad y progresiva estructuración y desarrollo de la conciencia humana. El arte a través de la expresión plástica, corporal, literaria, musical, etc., permite “actuar” al ser interior que es sensible, en oposición al exterior muchas veces inhibido y bloqueado. Cada momento vital es único y contiene la posibilidad de efectuar una expresión original asumida como un proceso y no necesariamente como algo definitivo y acabado; claro que ello implica asumir una búsqueda interna constante, y este es un juego que no siempre estamos dispuestos a seguir.

“El que no se toma en serio el juego, es un aguafiestas” (H.G.Gadamer)

El juego es una forma eminente de creatividad; no hay diferencia entre jugar y aprender, ya que cualquier juego que presente nuevas exigencias se ha de considerar como una oportunidad de aprendizaje. Tanto los niños como los adultos, al jugar aprenden con bastante facilidad porque están especialmente dispuestos para recibir lo que les ofrece la actividad lúdica a la cual se dedican con placer, además de tener mucha disposición para aprender todo aquello que les garantice el éxito en un juego.

El ser humano nace analfabeta y el papel tradicional de la escuela es romper esa primera cadena, pero existen otros analfabetismos además del concerniente a letras y palabras, son los que se presentan cuando no existe ninguna oportunidad de practicar o desarrollar las iniciales adquisiciones, por eso a lo largo de nuestro continuum educativo — que se confunde con la vida misma— la importancia de mantener el juego, la creación libre, el desarrollo físico, la fantasía, el arte, es mucha, como medios de autorrealización y antídotos eficaces para las ansiedades de este tan anunciado cambio de siglo-milenio en el cual el ser humano en general se ha ido preocupando cada vez más por comprender y dirigir las transformaciones que interesan a su vida profesional, a su entorno, a su pensamiento y su preocupación, muchas veces, es perennizarse, hasta el punto de perder el cuidado y el gusto por su presente, o por algo más allá de lo materialmente acumulable.

Podría decirse que para el jugador el juego no es algo serio y que es esa la razón por la que juega, pero por el contrario, en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada; incluso el juego cumple su objetivo únicamente cuando el jugador se abandona al juego por completo.

Hay varios motivos para vincular el juego y el fuego en el arte, y es que en el arte se “ponen en juego” la creación, la fantasía y lo inconsciente, pero también son parte de él la lógica, el discurso, el cuestionamiento. “Nada hay más subversivo que el arte” decía Marcuse y con ello nos podemos acercar otra vez a Prometeo y ver reflejos flameantes en él; así también nos aproximaríamos a la luz divina y creadora (quizá como el verbo mismo; entonces también estaría la relación palabra-boca-fuego), o a la cálida alquimia en nuestra parte más emocional y fantasiosa y —por lo mismo— posiblemente más real; incluso el acto de hacer arte podría ser una entrega apasionada y candente a la obra en factura o, lo que sería igual, al juego que se esté realizando. En todo caso, los juegos que el fuego nos presenta son muy diversos e invitan a involucrarnos en las múltiples simbologías que como seres humanos encontramos en este candente tema, en este elemento natural.

Otra relación viene de lo que mencionaba en capítulos anteriores respecto a los movimientos que fueron imprescindibles para “hacer” fuego, estos tuvieron que ser necesariamente repetitivos y constantes, pero que además estos movimientos han sido a su vez, una fuente de placer innata. Algo similar sucede con el juego también pues en el juego podemos percibir el obvio movimiento de vaivén que es esencial y se lleva a cabo sin sentirse forzado (aunque se aplique un esfuerzo, que no es lo mismo), como si marchase solo; resulta indiferente quien o qué realiza ese movimiento porque es el juego el que se desarrolla en sí mismo, es la pura realización del movimiento. Y es que el modo de ser del juego está tan cercano a la forma del movimiento que la naturaleza tiene, que “no se puede decir que también los animales jueguen y que en un sentido figurado jueguen también el agua y la luz. Al contrario, habría que decir a la inversa que también el ser humano juega. También su juego es un proceso natural. También el sentido de su juego es un puro automanifestarse, precisamente porque es naturaleza y en cuanto que es naturaleza. Y al

final acaba no teniendo el menor sentido querer distinguir en este ámbito un uso auténtico y un uso metafórico.”²⁰

En este sentido, el juego permite que salga a la luz la referencia de la obra de arte, ya que al ser la naturaleza un juego en perpetua renovación, sin objetivo ni intención y sin sentirse forzado, puede considerarse como un modelo del arte y, así, hacer arte se convierte en una experiencia que modifica a quien la experimenta.

La atracción del juego, al igual que la de la creación, ejerce una fascinación que radica en que el juego se hace dueño de los jugadores —y no lo contrario, o sea los jugadores adueñados del juego—. Al plantear o proyectar una obra, el artista o el jugador que realiza su propio juego, debe cumplir tareas que él mismo se ha planteado y ese es el riesgo de si “se podrá”, si “saldrá” o “volverá a salir”, pues el juego en sí es también un riesgo para el jugador ya que únicamente se puede jugar con posibilidades serias que le superan e incluso pueden llegar a imponérsele y es en este riesgo donde precisamente está el "anzuelo" que atrapa a quien ejerce el juego o realiza arte. Se disfruta de una libertad de decisión que sin embargo no carece de peligros (esto se relaciona especialmente con el fuego). Es en las experiencias en las cuales no hay más que un solo jugador donde se hace evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo y que es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él. Así mismo las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico o artístico, constituyen la esencia del juego, y esto vale en toda su generalidad siempre que haya alguna clase de juego. A propósito de ello podemos recorrer un poco sobre el significado de la palabra *juego* en alemán e inglés, ya que en estas lenguas hay una serie de asociaciones semánticas entre *juego* y *arte*, principalmente en lo que

²⁰ Hnas Georg Gadamer, *Verdad y método*, pág. 148

respecta al teatro y la música. Así, en alemán una pieza teatral es un *Spiel*, que también significa juego, o *Schauspiel* (generalmente más usado), que significa etimológicamente “juego para exhibir”; los actores son *Schauspieler*, “jugadores que se exhiben”; la obra, más que interpretada, es “jugada”: *es wird gespielt*. Un sentido similar se encuentra en inglés con *play*, para indicar que se representa, o se “juega” una obra de teatro.

En inglés *play*, jugar, se aplica también para decir que se toca o se entona un instrumento musical, o sea que se “juega” con él: *play the guitar*, por ejemplo. Un intérprete de música, es un “jugador”, así: *guitar player* es un guitarrista o alguien que “juega” con la guitarra. Una connotación similar a *play* (inglés) encontramos en *spielen* (alemán) con relación a su significado: *es jugar y también es tocar un instrumento musical: Klavier spielen: tocar el piano; Klavierspieler (in): pianista, o podría ser también quien juega con el piano.*

Así, pues, la relación entre el juego y el arte consiste precisamente en representar algo (por ejemplo, cuando los niños juegan a los coches), sin embargo en el juego cultural —en el caso de las procesiones, por ejemplo— y en el drama, el juego ya no es el mero representare a sí mismo de un movimiento ordenado, ni es tampoco la simple representación en la que se agota el juego infantil, sino que es “representación para...”. Ésta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte. La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque incluso no haya nadie que lo oiga o lo vea. Como ejemplo tenemos los famosos bisontes de las cuevas de Lascaux que probablemente fueron hechos para que tengan acceso sólo los shamanes que realizaban rituales sagrados y seguramente a la luz de antorchas; aunque las cuevas eran inaccesibles para la gente en general, esas pinturas tenían propósitos mágicos y fueron realizadas para deidades mágicas y fuerzas

más poderosas que los mismos seres humanos. Otro ejemplo puede ser el de un guitarrista —otra vez— que hace música y así también se esfuerza para que “salga bien” esa música, o sea que se oiga correctamente para alguien que pudiese estar escuchando; entonces, la representación en el arte implica esencialmente que se realice para ‘alguien’, aunque no haya nadie que lo oiga o lo vea.

Claro que esto no implica que haya una dependencia exclusivamente del espectador, así como tampoco la hay del creador de la obra (el artista) sino que más bien el juego —incluido el juego del arte— mantiene frente a todos ellos y en últimas instancias una completa autonomía; lo que hay, lo que se representa en el juego del arte es la esencia del juego, lo que permanece. Así pues, el sentido de la verdadera esencia de éste —y por lo tanto también de la obra de arte— es la autorrepresentación. El juego representado es el que habla al espectador a través de su representación de manera que el espectador forma parte de él pese a la de distancia estar enfrente.

En el arte no se admira principalmente, como en el caso de la artesanía, con cuánta destreza o habilidad están hechas las cosas, aunque claro que estas son necesarias ya que sirven de vehículo para la “lectura” de la obra. Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, es más bien en qué medida uno conoce y reconoce en ella algo, y en ese algo a sí mismo, una parte de sí que esté oculta u opacada, y precisamente la emoción del reconocimiento consiste en que se conozca algo *más* que lo ya conocido, ello no implica —por supuesto— dejar de lado la factura y la técnica, pues sólo al llevar a cabo la obra como tal, hacia los sentidos, se puede encontrar la obra misma (ello es más evidente en la música), o como dice Gadamer “igual que en el culto se encuentra lo divino”, entonces únicamente en su autorrepresentación la obra alcanza su propósito: el presentar, el estar ahí de lo que se representa a través de ella, entonces el espectador entra en el juego y entonces

el artista prácticamente pierde su identidad porque la obra habla por sí misma, o como en el caso de los actores o poetas éstos ya no son sino sólo lo que representan.

Como lo había mencionado anteriormente, el espectador forma parte del juego del arte porque ya está determinado simplemente por su “asistencia”. La asistencia es algo más que la mera copresencia con algo que también está ahí; asistir quiere decir participar, saber en conjunto lo que pasó y cómo fue. Sólo secundariamente significa la asistencia también un modo de comportamiento subjetivo, “estar en la cosa”. Mirar es, pues, una forma de participar. (Puede recordarse aquí el concepto griego original de la *theoría*. *Theorós* significa el que participa en una embajada festiva. Los que participan en esta clase de embajada no tienen otra cualificación y función que la de estar presentes. El *theorós* es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra, que participa en el acto festivo *por su presencia*). Así, aunque el receptor quede a una distancia que le prohíba cualquier intervención directa, esta misma distancia hace posible una participación auténtica y total en lo que se representa ante uno. El auto-olvido estático del espectador se corresponde así con una continuidad de sentido consigo mismo precisamente desde que se abandona como espectador, es la verdad de su propio mundo en el cual vive la que se representa ante él y en la que él se reconoce a sí mismo. La obra de arte también es la misma cada vez que se convierte en un presente de este tipo, y también el momento absoluto en el que se encuentra el espectador, es al mismo tiempo auto-olvido y *mediación consigo mismo*. De igual forma y llevado a un ámbito más masivo, La Fiesta, las fiestas (al menos las periódicas) se caracterizan porque se repiten y son la simple rememoración de algo que se festejó en origen, y a su vez, la experiencia temporal de la fiesta es la celebración, un presente con varios aspectos un tanto curiosos. La fiesta se modifica de una vez para otra pues en cada caso es algo distinto lo que se le presenta como simultáneo, y sin embargo, también bajo un

aspecto histórico seguiría siendo una y la misma fiesta la que padece estos cambios en el momento de la celebración; así, se puede constatar en las típicas "fiestas de pueblo" o en las fiestas de solsticio mencionadas con anterioridad, en las cuales el fuego es parte de un ritual probablemente milenario, que este aspecto de duración histórica de cierto tipo de festejo no impide en absoluto, el carácter temporal de la fiesta, que consiste en el hecho de que se la celebre. Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre "exactamente igual"). Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar: un ente que sólo es en cuanto que es siempre distinto —como las flamas—, es un ente temporal en un sentido radical.

El espectador, ante la fiesta o ante el arte, es un medio y un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético ya que a través de él el juego del arte se va reinterpretando y redescubriendo, según sea la participación y la identificación que asuma; así, el juego —incluso con lo imprevisto de la improvisación— se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente; esto plantea la necesidad de una interpretación temporal de la obra de arte.

3.3.3. LA OBRA DE ARDE

*“[...] Salamandra de aire y fuego
avispero de soles
roja palabra del principio
La salamandra es un lagarto
su lengua termina en un dardo
su cola termina en un dardo*

*Es inasible Es indecible
reposa sobre brasas
reina sobre tizones
Si en la llama se esculpe
su monumento incendia
El fuego es su pasión es su paciencia*

Salamadre Aguamadre

Octavio Paz, “Salamandra” (fragmento)

La historia del fuego en el arte se puede escribir como la historia de un temperamento. Los ciclos y las visiones de ruptura y de ruina se corresponden muy bien con el elemento flamígero, así como los cambios de época, las revoluciones, etc. Como habíamos visto en los primeros capítulos, la acción originadora de la cultura consistió en domesticar y controlar el fuego, mas ésta no fue sólo una conquista técnica sino también psicológica y significó la concientización de los procesos vitales. Ya a partir de aquel gran reto, el mundo tuvo que pasar por muchas etapas, generalmente marcadas y caracterizadas por armas de fuego, guerras y conquistas y, por lo mismo, por cambios en las cosmovisiones, organizaciones sociales, manifestaciones culturales, religiosidad, etc.

Los «iconos», las descripciones visuales de Filóstrato (primera mitad del siglo III d. C.) inician con una imagen del fuego o de los elementos. Incluso el entusiasmo del Cristianismo temprano por el fuego (desde Orígenes hasta Dionisio Areopágita) dejó plasmadas a las «Tres doncellas en la hoguera» sobre sarcófagos y sobre las paredes de las

catacumbas. En la Edad Media el fuego era, antes que nada, el fuego del infierno, pero también se presentó el fuego místico en las imágenes visionarias de Hildegard von Bingen y el fuego también participó en el desarrollo del claro-oscuro, de modo más teórico en Leonardo y de una manera más práctica en los «Desastres del infierno» de Hieronymus Bosch, quien liberó al fuego infernal de la Edad Media de su carácter sombrío y lo convirtió en un elemento visual digno de un cuadro.

Ya en el siglo XVI se realizaron los primeros cuadros sobre la industria, con Herri Met de Bles, Lucas Fassel y Lucas Valkenborgh. Los innumerables estudios de claro-oscuro del siglo XVII por medio de velas u hornos encendidos tienen relación con este tema aunque en menor escala, lo que sí es notorio es que era difícil impedir una mirada hacia las flamas. Ya a fines del siglo XVI, Jan Brueghel, Hendrick Golzius y otros retomaron las antiguas personificaciones y elaboraron grandes alegorías; incluso el hermano mayor de Jan, Pieter (II) Brueghel, fue llamado *el Joven* o *Brueghel de los infiernos*, puesto que pintó escenas de incendios y de tema "infernol", de ahí su sobrenombre. Con Jan van Kessel y Charles LeBrun se extendió la interpretación alegórica de la doctrina de los elementos.

Se diría que en general el manierismo tendía hacia una dramatización de las escenas en las pinturas y con ello a una representación real de las flamas, mientras que el barroco domeñaba y controlaba el fuego mediante personificaciones y alegorías, pero las representaciones de catástrofes aportadas por este "ismo" ya entrado el siglo XVII elevaron la flama por primera vez a la categoría de tema predominante, incluso único; por ejemplo: Sodoma y Gomorra, Troya en llamas; imágenes del inframundo y asuntos similares fueron los preferidos.

En lo que se refiere al conjunto de la historia del arte previa al siglo XVIII, el fuego había desempeñado un papel marginal, pero hacia fines de aquel siglo vivieron un renacimiento súbito los cuadros sobre catástrofes, principalmente la erupción del Vesubio, que en las décadas de los 70 y de los 80 permitió el surgimiento de la temática específica del fuego en las representaciones pictóricas. En cierto sentido fue todo un acontecimiento pictórico el gouache de Joseph Wright «Vesubio», puesto que allí ya no había ninguna estructura de claro-oscuro sino que el contraste de colores complementarios era el único y vigoroso tema, entonces, bajo esta influencia, Turner dio el paso decisivo hacia su temática: en la substancialización del color se introducía una nueva estética: se pasaba de la escenificación de lo sublime al caos del medio pictórico mismo. Lo que se anunciaba con Wright y que fue consumado por Turner no consistía en una mera manifestación del romanticismo sino que ya era una primera llamarada de la modernidad. Asimismo y de manera correspondiente, podríamos decir que con William Blake hubo un intento de substancializar las líneas. Pero ellos no eran brotes aislados de estas reflexiones, puesto que los problemas que ocuparon a Blake y a Turner se repitieron en situaciones diferentes y a partir de otras tradiciones. Sin embargo estos avances —más bien teóricos— de Blake fueron continuados apenas en el siglo XX por André Masson y Jackson Pollock.

De flogistos, vapores y óxidos

El fuego siempre fue experimentado como una fuerza elemental que podía ser de naturaleza tanto celestial como demoníaca. Podía designar tanto al *logos* (razón-pensamiento-lenguaje), el alma, el aliento, como al *eros*, las pasiones —incluidos los celos—, el corazón

ardiente en la iconografía cristiana y la muerte. Esa fuerza fue considerada también desde un punto de vista substancial o animista e incluso la química moderna se vio inflamada por estas ideas. El primer "químico escéptico", el inglés Robert Boyle (1627-1691) puso la vieja doctrina de los elementos en el centro de su química experimental crítica. Descubrió el fósforo, logró incluso aislar el oxígeno, pero ciertamente sin darse cuenta plenamente de lo que había hecho aún estando muy cerca de uno de los grandes descubrimientos y sin embargo el último paso de la explicación del proceso de combustión debía esperar aún sus buenos 100 años. Eso se debía sobre todo a la vieja y persistente doctrina alquimista del flogisto, que fue renovada por el alemán Georg Ernst Stahl (1660-1734).

La racionalización de la flama avanzó ampliamente y la pregunta ya no era sobre la substancia del mundo sino simplemente sobre la explicación del proceso de combustión. A partir de entonces el flogisto designó a un mítico elemento fantasmal que supuestamente descendió del cielo a la tierra y se fusionó con todas las materias que se pueden encender, y como ya se vio en capítulos anteriores en lo que respecta a la alquimia, incluso se vinculan a este concepto las intensas fantasías sexuales de los primeros científicos.

En 1774 el inglés Priestley comunicó a Antoine Laurent Lavoisier que descubrió un nuevo gas en el cual una vela prendía mejor y más tiempo que en el aire, en el cual un trozo de madera se encendía rápido, y un ratón vivía más tiempo; llamó al nuevo gas "aire desflogistizado": era el oxígeno. A lo largo de su vida Priestley no se pudo liberar de la teoría del flogisto aunque él tenía a la mano la llave para hacerlo. Sólo Lavoisier había establecido —poco antes del aviso del mismo Priestley— que seguramente los combustibles (como el azufre y el fósforo) aumentan de peso durante la combustión y logró una teoría antiflogística, unitaria, que abarcaba combustión, calcinación y respiración. Él enunció tan convincente y concluyentemente esta teoría en su "Traité Élémentaire de

Chimie” (Tratado elemental de química), publicada por primera vez en 1789, que todas las especulaciones anteriores fueron enmudecidas casi instantáneamente.

La decisiva teoría de Lavoisier sostenía que la combustión no liberaba un hipotético flogisto, sino que el oxígeno se ligaba a la materia ardiente. Al principio Lavoisier aún diferenciaba entre combustión y oxidación, hasta que reconoció a ésta como “combustión lenta”. Entonces el fuego se formaba a partir de una unión, y como producto de una combustión ya no podía seguir siendo una simple substancia o uno de los cuatro elementos. Fue entonces definitivamente olvidado como piedra angular del mundo.

La nueva Tabla de elementos de Lavoisier contenía, incluyendo luz y calor a la cabeza, no menos de treintaytres elementos, ya que con el nacimiento de las modernas Ciencias Naturales la clásica teoría de los cuatro elementos se fue desvalorizando paulatinamente y es expulsada del ámbito científico tras haber sido una gran tradición muy impresionante que se mantuvo sin interrupción durante 2300 años, desde Empédocles hasta Lavoisier precisamente; entonces el fuego como objeto de las Ciencias Naturales se perdió en general. Las funciones de luz, calor, etc., sustituyeron a la energía y exigieron a la ciencia una serie de métodos nuevos.

Con este desencantamiento del fuego, asombrosa e intensamente se encendió entonces la flama como motivo artístico. En 1774, sólo unos pocos meses antes de que Priestley se encontrara con Lavoisier en París, el inglés Joseph Wright de Derby, encontró el corazón de los yacimientos de carbón de Midlands en Nápoles y con ello el centro de la naciente Revolución Industrial. Ya en su casa, él había aceptado en sus cuadros los populares experimentos científicos, así como en sus pinturas de fraguas había dirigido la mirada directamente al metal incandescente.

El fuego en el arte: desde la Modernidad, otras brasas

Esta historia comienza tiempo atrás, cuando la anterior que fue muy larga, de repente, llega a su fin. La historia del fuego en el arte se convirtió de pronto y enérgicamente en una nueva cuando la historia del fuego en la ciencia daba sus últimos pasos y así, una relación complementaria y peculiar entre ciencia y arte empezó. Lo que para las ciencias naturales fue eliminado —mas, ciertamente, no explicado— en el arte encontró un camino para seguir avanzando. Para el entendimiento de tales hechos deben ser tomados en cuenta los cambios en las funciones sociales e internas de las artes visuales y que además de ello hubo también manifestaciones cercanas al pensamiento mágico en lugar de las argumentaciones científicas, aunque éstas conformaron y marcaron tan abiertamente el rostro de aquella época que llamamos Modernidad.

Claro que la historia del arte no se puede dividir sólo en función del fuego, pero nosotros lo tomaremos como un parámetro social y emocional mientras seguimos su camino según la sucesión de los materiales combustibles en las distintas épocas: de la madera al carbón, del petróleo al uranio. Ya desde el siglo XVIII y durante mucho tiempo, los fenómenos ígneos de la naturaleza fueron las formas preferidas para la expresión artística del fuego, tanto en la pintura como en la poesía, pero además de las erupciones volcánicas y rayos, otros temas pictóricos que fascinaron fueron los juegos pirotécnicos, los incendios de ciudades, las forjas y los hornos, así como los acontecimientos bélicos de la época, siempre con el fuego como centro de atención; se puede nombrar a pintores como Joseph Vernet, Pierre Jacques Volaire, Jean Louis Desprez (franceses), todos ellos con vistas del Vesubio; de Alemania hay que contar a Philipp Hackert; de Austria a Michael Wutky (ambos también con erupciones del Vesubio); de Suecia Per Hilleström y de Bélgica

Léonard DeFrance, ambos se especializaron en cuadros sobre la industria; de Venecia Francesco Guardi y de España, Francisco de Goya pintó "Fuego en la noche", en 1794. *Claro que esta inspiración pirotécnica sucedió principalmente en Europa, sin embargo en el continente Americano también influyó en algo esa tendencia, por ejemplo en Estados Unidos, Wright y Derby.*

Así, se dio una abundancia de "pinturas del fuego" como nunca se había visto en la historia del arte y que señaló el punto de arranque del trato artístico con el fuego con un carácter completamente nuevo y que no ha terminado en la actualidad. Tendría muy poco sentido considerar aquí algún tipo de influencia de la ciencia sobre el arte o viceversa. Sería más interesante suponer, en cuanto a ese paralelismo entre ciencia y arte, cierto "espíritu de la época" puesto que una vez que la lógica científica se iba imponiendo, el fuego fue "arrancado" de los fundamentos míticos y se fueron imponiendo súbitamente al fuego una serie de tareas poéticas; entonces el arte fue capaz de utilizar el fuego para acceder a una especie de acto reflexivo al cual la estética de la época se adhería con gusto: una nueva fundamentación del mundo con sustancias poéticas, se desarrollaba.

Sin embargo, de efectos más determinantes aún que los progresos científicos a fines del siglo XVIII fue un desarrollo técnico en la ingeniería: la máquina de vapor. En ella fueron domesticadas, canalizadas, mecanizadas y en gran medida potenciadas las fuerzas del fuego; los recursos energéticos del mundo fueron violentamente sacados de su equilibrio y fueron llevados casi hasta lo ilimitado. Para hablar en la terminología de Lewis Mumford, se realizó aceleradamente el cambio de una fase "eotécnica" a una fase "paleotécnica": un complejo de acero-carbón sustituyó al viejo complejo agua-madera como base energética y de materia prima en la mayoría de los productos técnicos; asimismo la organización de la economía comenzó a liberarse de las limitaciones de la naturaleza

orgánica.

El ingeniero se hizo cargo de la conformación del mundo, convirtiéndose en hombre de negocios y científico y cediendo al artista su interpretación; a su vez el reduccionismo científico a cuestionamientos funcionales llevan al arte a problemas substanciales de una fundamentación poética del mundo; la conquista del mundo por parte de la tecnología desagradó al artista, lo convirtió en desempleado, lo alejó de los campos laborales socialmente definidos y con ello le dejó la carga, el lastre de luchar por justificarse a sí mismo.

El fuego también debió su interés poético en la Modernidad no únicamente al dominio externo y consciente sobre los impulsos, sino a su asunción inconsciente y a su interiorización; la cultura y la estructura de los impulsos se remitían una a la otra. Lo que hasta entonces era naturaleza y vicio: avaricia, odio, envidia, rivalidad, triunfo, se convirtió en ganancia, progreso, innovación, expansión, etc.; entonces la llama ya no era solamente un elemento portador de cultura sino que se convirtió en sí mismo en un motivo cultural. De ahí en adelante se entronizaron la economía, la política, la misma guerra y después el arte, la religión, la ciencia y la filosofía, por encima de lo bárbaro, lo heroico, lo tosco y lo satánico. Las energías “salvajes” o bien fueron completamente reprimidas (como en las ciencias), o bien fueron canalizadas (como en la máquina de vapor), pero en cualquier caso, fueron encausadas hacia una interiorización.

Ya para fines del siglo XIX se inició una *cuarta era* —según Frazer—, en la cual los equilibrios y los ciclos naturales se abandonaron o fueron abiertamente destruidos: el control de las energías del mundo creció desmesuradamente y el consiguiente surgimiento de enormes centros de producción también trastornó masivamente las estructuras sociales. Ya la ciencia moderna consideraba al fuego como un fenómeno sensible y concreto —la

llama—, y como un proceso de combustión explicado a través de las leyes de la termodinámica del no-equilibrio. A su vez, las cualidades de estas energías ígneas fueron técnica y económicamente aprovechadas y determinaron de modo decisivo la dinámica de la modernidad.

En el siglo XX se prosiguió con el proceso de control del fuego y junto con él, tanto por la expansión de las nuevas ideas, como por el mercado y los métodos de producción ya se obstaculizaban las formas de pensar regionales y se empezaron a generalizar las diferentes formas de percibir y conceptualizar el mundo y sus fenómenos. Ya a finales del XX y principios del XXI, el fuego ha seguido siendo un tema científico, pero existe una tendencia clara a no sobrestimar la tecnología y la modernización, tratando de retomar conocimientos y sensibilidades que habían hecho varios siglos (10, 100 ó más). Sin embargo con ello el fuego no se ha hecho, de nuevo, un elemento. Es curioso que en los ámbitos científicos, hoy día, hay un cierto retorno de los cuatro elementos, ese retorno es un rasgo de la tendencia general de las Ciencias de la Naturaleza y su forma de buscar las partes elementales y las leyes fundamentales de la Naturaleza, a volver a ocuparse más de sus fenómenos y de sus sistemas complejos. Aunque quizá, se podría hablar más propiamente de un retorno de la teoría de los elementos únicamente donde, con el trasfondo de la problemática ambiental, nos acerquemos de nuevo a la Naturaleza y a los fenómenos naturales bajo una carga emocional, basada en una nueva conciencia sensitivo-corporal de la existencia humana. Se podría, por ejemplo, profundizar un interés ecológico o proponer normas que sirvan a los intereses prácticos de una política ambiental humana por los procesos de combustión, o también tratar de despertar interés sobre una forma de combustión que genere lo menos posible de materias perjudiciales y un buen uso energético de los procesos de ésta, llevado por un estudio detallado de la dinámica interna del fuego.

En todo caso, y continuando con nuestra idea guía del fuego en el arte, a las heroicas fases de los descubrimientos técnicos han seguido siempre las de su aprovechamiento económico, y ambas más que ser dadas a los artistas, les han sido —de una u otra manera— impuestas y, como siempre, ellos han legitimado a su entender su propio trabajo: ya de manera idealista —como manifestación de una armonía futura—, ya de un modo espiritualista —como prueba del carácter real de visiones subjetivas—, o bien de manera “sensualista” —como una relación con experiencias de intensidad creciente—, pero siempre cargando ellos con la responsabilidad de legitimarse.

Al igual que la Revolución Industrial, la utilización del fuego en el arte era inicialmente un fenómeno inglés, pero en Francia las cosas eran distintas; a partir de la teoría de los valores cromáticos de Delacroix, pasando por Daumier, Courbet y Manet hasta los impresionistas, el humo se mantuvo en el centro del interés. Los artistas de avanzada en la Francia del siglo XIX eran los “pintores de la vida moderna”, experimentaron y aceptaron el proceso de la modernidad entendiéndolo idealmente como más político, más optimista y más libre, y en el impresionismo alcanzó su expresión tal vez más ingenuamente “democrática”, su mayor idealidad. La industria, el liberalismo económico y las visiones majestuosas de la naturaleza se originaron en Inglaterra; la exposición de los derechos humanos y una nueva imagen de la historia, en los Estados Unidos; las ideas políticas, así como las estrategias y el heroísmo de la cotidianidad y de la modernidad, en Francia; la filosofía, el idealismo del Estado y los extravíos románticos del Yo, en Alemania.

Al fuego que así aparecía le estaba esperando una larga vida hasta nuestros días, pues, en total correspondencia con los nuevos objetos de la ciencia, ha podido ser utilizado para una multitud de fines. Ahora, ya a finales del siglo XX y comienzos del XXI, se ha

estado volviendo a la revalorización de esos conocimientos que están más vinculados con los sentimientos o lo irracional, después de dar toda una vuelta explicativa científica, artística o filosófica; en muchos casos se comprueba a través de los mismos métodos científicos, la veracidad o la profundidad de esas explicaciones empíricas que en cierta forma, nos parecerían inocentes; como ejemplo tenemos que según Empédocles, nosotros como las cosas, somos resultado de una mezcla de elementos y percibimos las cosas en la medida en que encuentran en nosotros algo similar a ellas: en el interior del ojo estaría el fuego, rodeado de agua, tierra y aire. Desde el ojo el fuego es enviado fuera, hacia las cosas, en forma de rayo visual, y así surge la visión. Y a la inversa: de las cosas fluirían finas copias y, si se adaptan a los órganos sensoriales, son percibidas, si no se adaptan, no son percibidas. Así, fluye entre las cosas y el cuerpo una continua corriente de lo semejante que va hacia lo que se le asemeja, “Pues con la tierra [en nosotros] vemos la tierra, con el agua el agua, con el aire el divino aire, con el fuego el fuego aniquilador, con el amor el amor, la discordia con la triste discordia.” En relación a ello, tenemos en la actualidad al teórico de la fotografía Oliver Wendell Holmes que utiliza la teoría de las imágenes de Epicuro y Lucrecio (éste último se basó en los presocráticos como Empédocles, Demócrito y en el mismo Epicuro) para legitimar la fotografía: la cámara sería una especie de autoreproducción de la Naturaleza. Hoy día, en que casi vivimos más que en una realidad tangible, en un universo de imágenes, podemos sacar de nuevo más de una idea de la concepción lucreciana, de que todo a nuestro alrededor, es una corriente inacabable de imágenes enviadas en todas direcciones. El espacio no es en Lucrecio algo físico o métrico y el tiempo no es, en propiedad, ni cíclico ni vectorial; el espacio es más bien atmosférico y el tiempo, un presente.

Flama, brasas y ceniza

La flama, las brasas y la ceniza son más bien elementos del fuego visualmente perceptibles y no corresponden plenamente a las categorías científicas modernas de luz, calor o energía; mas parece que ante una exagerada objetivación y como compensación, la línea se transformó en flamas, el color en brasas y el significado en cenizas. Pero obviamente esta dinámica no se origina en la "lógica" del color, de la línea, de la superficie o de los contenidos, sino, por el contrario, en su superación ya que ese impulso interno se relaciona principalmente con una necesidad de legitimación nueva del arte, más elemental y más "pura" o radical.

Ante las fantasías alrededor de la imagen ardiente y sus efectos recurrentes en la modernidad, Helmut Draxler toma como punto de partida cuestiones funcionales, además del problema de cómo con el fuego se comprueba, en cierta medida, lo que las imágenes pueden lograr y cómo pueden hacerlo. En este sentido, un recorrido desde la modernidad da como resultado tres caminos: el angosto camino de los místicos que tiende a superar la imagen e ir más allá de la sustancia artística para acceder a un acontecimiento puro; el camino simbólico conduce a una imagen cada vez más significativa, más cargada de sentido; y el colorismo, que busca una imagen cada vez más intensa. Estos tres caminos son aclarados por la flama, la ceniza y las brasas.

La flama amenaza permanentemente a la imagen, quiere sobrecargarla e incluso destruirla pues, para el artista místico la imagen sería algo a superar: la intensidad de la experiencia mística, el acceso directo a Dios, no tolera ninguna mediación. El artista místico necesita la flama, pero solamente para ir hacia otro lado; sin embargo, en la esfera del misticismo corresponde a la imagen una tarea semejante: la imagen como acceso a

Dios. Meister Eckhart celebró de algún modo la actualidad de la imagen en el acontecer místico: el ser humano como la actualización de la imagen divina. La imagen real terrena y la verdadera imagen de la vivencia mística se corresponden en el ámbito de la flama: una es un estímulo, un mero medio, y otra es el Ser y la plenitud. En William Blake es perfectamente clara esta escala: la obra personal debe dar como resultado la superación de la sensibilidad terrenal, es decir, del arte mimético, y a la vez llevar a una plenitud en imágenes absolutamente trascendente; los problemas que ocuparon a Blake y a Turner se repitieron en situaciones diferentes y a partir de otras tradiciones. Las dificultades de este camino se pueden apreciar también en Yves Klein y en Jannis Kounellis; todavía Yves Klein trata a la flama alternativamente como un medio o como un fin, y Jannis Kounellis se resiste con pánico ante ambas vertientes: ahora ni la imagen ni la experiencia mística son posibles.

La categoría **brasa** implica una apología al colorismo pictórico, de modo que la pintura no es una copia, no es mimesis, sino color; tiene aquí el sentido de contagio, de infección. Predominan la materialidad y la plasticidad del color, no los efectos luminosos o de ilusión. En cierto modo, el místico utiliza la imagen como una droga que altera la percepción, pero también el colorista busca efectos narcotizantes, incluso adictivos. Si lo más importante para el místico es la superación de los sentidos, para el colorista lo principal es sorprenderlos: se busca aturdirlos en la imagen misma.

La **ceniza** de los simbolistas se ubica entre la flama y la brasa, aunque hay una mayor lucha en pro del valor específico de la imagen por parte de los simbolistas, valor que para ellos radica en una relación específica con el sentido de ésta, y así, buscan permanentemente dicha relación, tanto en experimentos como en una idealización consistente en sobrecargar a la imagen para después descargarla: primero se carga en un

lado de la balanza el peso del mundo, con recursos visuales y evocaciones, y luego se pone en el otro lado el peso del más allá, del extrañamiento y de las ideas. Esta relación plena de conflictos y de tensiones entre el soporte del significado y el significado mismo, entre imagen e idea conlleva una continua carga de sentido para la imagen. Esta categoría comenzaría con el surrealismo, sigue con las representaciones místicas y termina con Anselm Kieffer, quien con su ‘opulencia negativa’ no está lejos del colorismo.

Se podría decir que el místico se ubica en el inicio o bien en el final del mundo, donde realiza su experiencia solitaria y única. El colorista más bien escarba en el gastado principio de repetir la experiencia alguna vez lograda (lo que logró Turner sólo puede repetirse con variaciones). Incluso la historia de la guerra cristiana entre iconoclastas e iconóduos persiste en las ‘cenizas’, pues los mismos iconoclastas nunca abandonan este campo de batalla (a veces se convierten en místicos). Se podría decir que para el místico el mundo no significa nada; para el colorista significa todo y el simbolista padece las dificultades de ambos: para él está vedada definitivamente la satisfacción plena.

3.4. CICLOS, SIGLOS Y MILENIOS: LOS POSMODERNOS XX-XXI

“[.]Lo que vieron los dejó anonadados. Se había suspendido la reina, al techo, por los pies, ahorcado al revés: cadenas de cimarrón la colgaban por los tobillos al zócalo de una lámpara. Era un murciélago albino entre globos de vidrio opalescente y cálices de cuarzo. Formando meandros, sus cabellos caían entre los tallos de cerámica, quemándose en los gladiolos transparentes de las pantallas. El tintineo del colgajo era el de un móvil japonés a la salida de un monasterio en llamas. [.]”

Severo Sarduy, “Cobra”

El pensamiento mítico, religioso y filosófico sobre el principio y fin del mundo ha conservado una orientación en la formación de la conciencia simbólica de la colectividad.

La presencia de “Los Elementos” como eran concebidos por los pre-socráticos, es una muestra de la manera que tenían de explicarse el mundo, el cosmos, el pasado, presente y futuro; mas este sentir y pensar es algo que después de muchos siglos ahora se está revalorando, en esta época ecléctica. Incluso el retorno de los elementos en el arte se basa también en restos de una antigua familiaridad con que se les trataba y en un potencial emotivo que todavía hoy se puede presenciar; precisamente estas experiencias de restos de familiaridad y potencial emotivo dan pie para hablar no solamente del retorno, sino de alguna clase de permanencia: en muchas situaciones, tanto artísticas como cotidianas, los elementos han seguido presentes pese a su destrucción científica y al desencanto ilustrado.

Debido a ese sentimiento de urgencia por los elementos, el retorno de éstos representa el punto cero o, incluso, un punto de inversión en su historia, pues parece ser que en ciertas formas de vida actual determinadas por lo metropolitano y casi completamente alejadas de la naturaleza, hubiera una necesidad masiva de experiencia de la “Naturaleza Pura”, más allá de un mundo saturado de información intelectual y también, debido a ello quizá, sobrecargado de diversos tipos de sedantes y entornos artificiales. El retorno de los elementos, tanto en el arte como en diferentes campos de la ciencia, está además motivado por la problemática ambiental y contiene la influencia de la historia de la misma ciencia, aunque vale reconocer que el arte actual por lo general no se refiere a ellos —los elementos— en un marco técnico-científico, sin embargo tampoco se libera aún de seguir apareciendo alejado de los dioses y de las fuerzas del sentimiento (y esto parece no ser mucho si se lo compara con el rico simbolismo de los elementos); ello puede atribuirse a que lo meramente fenoménico de la aparición de los elementos se ha difundido en la actualidad debido a la ubicuidad de los multimedia como nunca antes en la historia y entonces el retorno de los elementos como medios vitales se realiza hoy en su presencia

sensitiva y anecdótica. Los elementos en el arte quedan generalmente (aquí también) dessemantizados y aparecen en su aspecto obvio, es decir, en una presencia sensible, lejos de su tradición simbólica. El fuego no es la excepción e incluso parece ser que toda la carga mítica que nos ha venido heredada ha servido para dar realce a la publicidad y marketing, entonces nos llega un fuego, unos elementos, una naturaleza ya procesados visual y en varias ocasiones, hasta mentalmente.

Sin embargo la necesidad de mantener leyendas, rituales y mitos no ha desaparecido en este “nuevo” milenio (aunque, claro que las compañías de mercadotecnia también están conscientes de ello y entonces nos presentan sus productos con un nuevo matiz: esta vez heroico y épico). Pese a este “control” del fuego a través de la imagen y del desarrollo tecnológico, en la actualidad el fuego no ha cesado de ser una fuerza salvaje e indómita que puede ser incluso más peligroso hoy para los humanos, pues tenemos una mayor capacidad de generar conflagraciones en medios que son altamente vulnerables y sobrepoblados. Acostumbrados, como estamos, a las relaciones fuertemente reguladas y bastante inhibidas con el fuego —con nuestros sentimientos, nuestros pensamientos, nuestra espiritualidad—, los temores que podemos asumir actualmente como ‘natural’ y ‘racional’ pueden muy bien ser el resultado del exagerado afán por combatir y controlar el fuego y las huellas que éste ha ido dejando en el ser humano simbólico.

Al reflexionar Goethe en su “Prometeo” sobre los peligros resultantes del titanismo prometeico, nos ofrece a nosotros una mirada sobre el mito que está también presente en estos siglos que se suceden, y es que la rebeldía pensante del griego no consistía en una afirmación de los fines de dios, era, más bien, una protesta del espíritu humano contra el misterio del silencio divino. Entonces, ya después del desencanto religioso y espiritual en general, viene una “divinización” de la política y la razón. Puede ser que Prometeo sea una

figura “pos-moderna”, pues al vislumbrar su mundo-con-fuego, vislumbra también, a su manera, un mundo desdivinizado, incluso hasta nihilista. Claro que ello conlleva efectos destructivos en cuanto a que pueden ser enajenadores de la naturaleza humana.

Así, otro “peligro” de nuestro Prometeo, es que debido a que los mitos reflejan actitudes individuales y comunitarias arquetípicas, tienen mucha relación con el presente, y vemos entonces que una vez que ya hubo pasado la efervescencia de la “abolición de los valores” de una sociedad estancada, o sea, del antiguo régimen de la cultura, puede ser que ahora esté presente la amenaza de un ocaso de la cultura misma, como consecuencia de la total desvinculación del ser humano de la divinidad.

Al igual que el fuego purifica y a su vez destruye, puede el pensar conducir a un saber catártico o a un racionalismo deshumanizador; mas cabe también la posibilidad de que ese mismo fuego anime al ser humano como un ser práctico y pensante, también lo mueva como ente creador, sin abandonar su calidez y luz interna; aunque puede ser que también estos dos aspectos, ya polarizados (el muy pragmático y el muy subjetivo) se confronten no sólo a nivel individual, si no social. Y es que quizá esa necesidad por lo que “está más allá” lleva a la humanidad a buscar nuevamente en el pasado, en unos elementos, en unos signos o incluso en ideales radicales.

Mas ahora ya no se trata sólo de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, como si se cambiase todo proceso real por su doble operativo y ya deja de ser espejo del ser y de las apariencias, de lo real y sus conceptos. Incluso se reduce la coincidencia imaginaria, y tenemos a la verdadera dimensión de la simulación: la miniaturización genética. Lo ‘real’ es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y memorias de modelos de encargo y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces: más bien es un hiperreal.

CONCLUSIONES

Al recorrer los caminos que nos ha alumbrado el fuego, ha sido posible recorrer y adentrarse un poco más, al mismo tiempo, en el ser humano como parte de un mundo, de un cosmos, y a la vez reconocer a cada persona, a cada ser, como un mundo y un cosmos en sí. Esta ambivalencia puede resultar contradictoria, pero como ya se ha visto esa es una de las características ígneas: los sentidos opuestos, los límites, lo aparentemente irreconciliable que se concilia y reconcilia, pues —además— aquella contradicción conlleva en las flamas la complementación y la renovación. Y ya que dentro de nuestra realidad efímera, mortal, no encontraremos verdades absolutas, (puesto que como el fuego, las cosas van cambiando constantemente) cada ser o cada grupo de seres vivientes, percibirán los fenómenos de distintas maneras y por ello también, su expresión sobre ese entorno, será diferente.

Es en este punto donde considero que el fuego y el arte tienen su principal convergencia, pues cada persona percibe y siente a su manera, y por ello su interpretación y expresión será también propia, individual, o incluso —si se vale decir— colectivamente individual, dependiendo de sus cosmovisiones. Para esa expresión, es necesario, por supuesto, el juego, que es parte primordial de la naturaleza y de los seres vivos, naturales que somos. Así, como las llamas juegan, o jugamos con las sombras proyectadas, nosotros también necesitamos jugar en nuestra vida diaria, crear estrategias para realizar cualquier cosa, y ésta es precisamente, otro punto de confluencia con el arte, y dentro de éste tenemos a Marcel Duchamp, por ejemplo, que dejó de hacer arte (bueno, al menos aparentemente. ¿Otro juego, dentro del juego?) para jugar ajedrez. Claro que todo ello tiene muchas significaciones. Otra obra conceptual suya.

La elaboración de esta tesis me dio más sorpresas y satisfacciones de las que esperaba cuando la inicié, aunque claro que, proporcionalmente también fue mayor el trabajo que tuve que realizar para poder dar sentido y coherencia a la variedad y cantidad de información que fui hallando en el camino. Por un lado porque casi nada hay de información sobre fuego en el arte, y lo poco que he encontrado no ha sido en castellano. Esto no ha ocurrido solamente respecto al fuego en el arte sino también en otros campos, por ejemplo: en antropología, para saber sobre la posible evolución del homínido en su sentido individual y social relacionada con el fuego; en ciencias naturales o ecología, sobre el papel tan importante en la renovación de la naturaleza que las llamas tienen; esta última información me “encontró” por azares de la vida...

Otro inconveniente ha sido la dificultad de encontrar libros que hablen directamente del fuego más allá del enfoque objetual, científico o bélico, tanto en librerías como en bibliotecas, y en lo que tiene que ver a éstas últimas, casi no se hallan libros o autores que aborden directamente este tema (excepto Bachelard o Goudsblom). Éste fue probablemente uno de los motivos que me llevó a comenzar la tesis con definiciones y concepciones de diccionario sobre el fuego, puesto que esto como punto de partida ya demuestra cómo nuestras sociedades se aproximan o se alejan de ciertos temas, pensamientos y sentires. Debido a ello fue necesario cambiar de estrategia y jugar de otra manera para encontrar algo más sobre “mi” elemento. Entonces, en vez de buscar las flamas dentro del arte, fue mejor seguir su rastro por la química, las ciencias naturales, ecología, antropología, psicología, religión, sociología, filosofía, literatura, etc., y lo que parecía una desventaja al comienzo, fue una ayuda para contextualizar de una manera mucho más rica no sólo el fuego, sino también los tantos fuegos simbólicos que guardamos los seres humanos.

Desde esa perspectiva, esta tesis ha servido también para tener un poco más de acercamiento con las diferentes expresiones humanas que han surgido en dependencia y en relación a su medio geográfico, histórico, social, etc.: cultural en general. Personalmente, esta aproximación me ha servido sobre todo para respetar y apreciar las diferentes formas de pensar, sentir y expresarse, tanto individuales como comunales. De vivir y dejar vivir.

Aunque mi punto de partida fue un tema recurrente en mi obra plástica (“el fuego”, obviamente), la intención —como lo mencioné ya— no fue hacer exclusivamente un recorrido por el fuego en el arte, sino más bien crear relaciones a través de la tesis que nos den pautas para que cada quien, al leerla, pueda relacionar Arte y Fuego, como si fuese un juego en el cual nos veamos envueltos e identificados. Como había dicho al principio de la tesis, no ha sido mi interés crear un tratado o un estudio objetivo de las llamas, sino que más bien lo he considerado un pretexto para “desfogarme” y jugar un poco con mis sensaciones, mis pensamientos, mis sentimientos. Pero más allá de eso, mi intención ha sido plantear lo investigado de una manera clara y que al mismo tiempo genere interés, mientras es leída, disfrutada y, ¿por qué no? participada, como se participa y disfruta un juego. Así, de alguna manera el pequeño recorrido ígneo histórico y geográfico hecho en la tesis, ha servido también para organizar y presentar la información de una forma que no había sido planteada anteriormente, por lo que, espero pueda servir, interesar o entretener a más de una persona (yo).

En ese sentido, mis expectativas de la tesis fueron cumplidas en su mayor parte, puesto que esta investigación me ha servido y me servirá como soporte teórico para mi trabajo artístico, ya que considero que para el ejercicio del arte es necesario conocer diferentes aspectos de las sociedades, de las personas. Además pienso que la teoría en el arte es muy importante (al menos en el arte que se genera en las escuelas, mas no

necesariamente en el arte popular, que tiene sus propias características) como un soporte para expresar los sentimientos y pensamientos, para decir un discurso (ya sea plástico, verbal, escrito, teatral, musical, etc.) a través de la técnica, que sería el medio para *mostrarlo*.

Debido a que el fuego lleva muchas implicaciones subjetivas (ya sean míticas, mágicas, rituales, oníricas, etc.) mi interés ha sido, además, dar relevancia a esos aspectos más emocionales e irracionales, puesto que ellos son mucho mayores que los objetivos y racionales, ya que podría decirse que éstos últimos sólo son la punta del iceberg que, — principalmente en la actualidad occidental— se trata de hacer aparecer como “La” realidad, lo cual choca constantemente con otras cosmovisiones y con otras realidades individuales y colectivas. Como mencionaba, este punto se relaciona mucho con el arte, al valorar la manera en que cada ser percibe su entorno, y la expresión y la opinión individual que se dé sobre esa percepción, sobre esa realidad, como si fuese un juego constante al ir edificando mundos propios: propios de cada individuo o propios de cada comunidad. De esto nos podemos dar cuenta muy bien en la actualidad, en este cambio de milenio que trae nuevos fuegos, quizá más de tipo bélico y guerrero, pero fuego al fin, que implica cambios y renovaciones. Claro que ello también conlleva un juego de contrarios, como nos lo demuestran nuestra historia, y nuestros mitos: fuego de dios/fuego del infierno (sin dejar de lado la escala en el del purgatorio); fuego destructor/fuego renovador; fuego subversivo, fuego divino, fuego hogareño, seductor; fuego pasional, visceral; calor emotivo, luz que conoce, etc. Así, se podría decir que las historias actuales tienen su equivalente o son reflejo de historias míticas, aunque con nuevo maquillaje, ya que después de todo, seguimos siendo seres humanos que respiramos: nos “combustionamos”, lo cual nos muestra lo efímeros que somos.

A partir de esta consideración, me parece que otro de los objetivos logrados en la tesis es el haber hecho un enfoque general sobre la relación humano-fuego, sin tomar banderas ni atavismos, pues pienso que cada lugar, cada época, cada grupo humano, tiene sus pros y sus contras. Probablemente esta postura se deba a mi calidad de mestiza, no sólo consanguínea sino también informativa y formativa, y también a mi calidad de migrante, no sólo en un país —me parece—, sino en un mundo. Esto se relaciona también con el arte, pues la idea de lo que es arte va replanteándose constantemente, además del sentido de la creación en general, y así vemos cómo después de la famosa muerte de la pintura y muerte del arte (que sobretodo a la primera ya le han ido matando desde hace unos 100 años), ahora se replantea y se retoman imágenes y formas de la expresión popular, a la vez la gente que hace esas expresiones consume imágenes de corrientes artísticas del pasado (Renacimiento e Impresionismo, por ejemplo), y así no hay última palabra, son ciclos que probablemente se seguirán dando. Ello quizá se dé porque la sociedad sigue necesitando de esas muestras de subjetividad y ardores inconscientes.

Los rituales van cambiando según las necesidades materiales y subjetivas de los grupos humanos. Mi postura es —en todo caso— no reprimir ni tapar las segundas con el pretexto de asegurar las primeras; principalmente porque creo que eso no es posible, ya que al negarse la formación de fuegos simbólicos suaves y cálidos, entonces éstos no arden con la frecuencia necesaria —como en los bosques— y sólo se acumulará material inflamable física, mental y emocionalmente, lo cual hará que, cuando aquellos fuegos ardan, sean incontrolables y dejen luego un camino estéril por donde hayan pasado.

BIBLIOGRAFIA

ARÉCHIGA, Hugo; *Los fenómenos fundamentales de la vida*; México, D.F.; Siglo XXI, Universidad Autónoma de Sinaloa; 1996; 178 págs.

BACHELARD, Gaston; *El psicoanálisis del fuego*; Argentina; Schapire Editor; 1973; 190 págs.

BACHELARD, Gaston; *La dialéctica de la duración*; España; Villalar; 1978 [1950]; 172 págs.

BACHELARD, Gaston; *Fragmentos de una poética del fuego*; Argentina; Paidós; 1992; 190 págs.

BAILEY; Alice A.; *Tratado sobre fuego cósmico*; Buenos Aires; Imprenta de los Buenos Ayres; 1995 [1951]; 1000 págs.

BAUDRILLARD, Jean; *De la seducción*; México; Red Editorial Iberoamericana; 1995 [1989]; 170 págs.

BIEDERMAN, Hans; *Diccionario de símbolos*; Barcelona; Paidós; 1993; 573 págs.

BÖHME Gernot, Hartmut Böhme; *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*; Barcelona; Herder; 1998 [1996]; 406 págs.

CONTI, Natale; *Mitología*; Murcia; Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia; 1988; 790 págs.

DRAXLER, Helmut; "Das Brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der Neueren Zeit" ["La imagen ardiente. Historia del fuego en el arte en la época moderna"]; en *Kunstforum*, 87, enero-febrero; 1987; Alemania; págs. 70-77.

El Rig Veda Samhita; México, UNAM; 1980; 369 págs.

- ELIADE, Mircea; *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, tomo I; Madrid; Editorial Cristiandad; 1978; 615 págs.
- ELIADE, Mircea; *Imágenes y símbolos*; Madrid; Taurus; 1987; 196 págs.
- FERRATER Mora, José; *Diccionario de filosofía*, tomo 4; Madrid; Alianza Editorial; 1980; 3589 págs.
- FOULQUIE, Paul; *Diccionario del lenguaje filosófico*; Barcelona; Editorial Labor; 1966; 1099 págs.
- FOX, Howard N.; *A primal spirit (Ten contemporary japanese sculptors)*; Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art; 1990; 144 págs.
- FREUD, Sigmund; “Sobre la Conquista del Fuego” (1931); *Freud total*; España; Edición hipertextual; Ediciones Nueva Hélide; 1995.
- GADAMER, Hans Georg; *Verdad y método I*; Salamanca; Ediciones Sígueme; 1977; 687 págs.
- GARCÍA Bacca, Juan David, *Los presocráticos*, México, FCE, 1980, 397 págs.
- GOUDSBLOM, Johan; *Fuego y civilización*; Santiago de Chile; Andrés Bello; 1992; 312 págs.
- GOUDSBLOM, Johan; “The human monopoly on the use of fire: its origins and conditions”; en *Human Evolution, an International Journal*, Vol 1, N.6; 1986; Italia; págs. 517-523.
- HERSKOVITS, Melville Jean; *El hombre y sus obras*; México; Fondo de Cultura Económica; 1952; 782 págs.
- HÖLDERLIN, Friedrich; *La muerte de Empédocles*; Pamplona; I. Peralta; 1977; 121 págs.
- JUNG, Carl Gustav; *Tipos psicológicos*; Barcelona; Edhasa; 1994; 712 págs.
- JUNG, Carl; *Símbolos de la transformación*; Buenos Aires; Paidós; 1962; 441 págs.

- JUNG, Carl.; *La psicología de la transferencia*; Argentina; Paidós; 1961; 198 págs.
- JUNG, Carl.; *Psicología y religión*; España; Paidós; 1994; 168 págs.
- JUNG, Carl.; *Teoría del psicoanálisis*; México; Plaza y Janés; 1996; 254 págs.
- KEARNEY Richard; *The wake of imagination*; London; Hutchinson; 1988; 467 págs.
- LEIF, Joseph, Lucien Brunelle; *La verdadera naturaleza del juego*; Buenos Aires; Kapelusz; 1978; 126 págs.
- MARTIN-LUNAS, Teodoro H.; *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*; Madrid; Biblioteca de Autores Cristianos; 1995; 417 págs.
- MARSHAL Urban, William; *Lenguaje y realidad*; México, FCE; 1952; 638 págs.
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Fenomenología de la percepción*; Barcelona; Planeta-Agostini; 1993 [1945]; 476 págs.
- NOVAES, María H; *Psicología de la aptitud creadora*; Buenos Aires; Kapelusz; 1973; 92 págs.
- PARFIT, Michael; "The essential element of fire"; en *National Geographic*, Vol. 190, No.3; Septiembre; 1996; U.S.A.; págs.117-139.
- PAULUS, Jean; *La función simbólica y el lenguaje*; Barcelona; Herder; 1975; 156 págs.
- PERNOUD, Régine; *Hildegarda de Bingen*; Barcelona; Paidós; 1998; 164 págs.
- Sagrada Biblia*; México; Ediciones Paulinas; 1979; 1247 págs.
- SANTA Teresa de Jesús; *Las moradas-libro de su vida*; México, D.F.; Porrúa; 1966; 314 págs.
- SCHAJOWICZ, Ludwig; *Mito y existencia*; Puerto Rico; Ediciones de la Torre; 1962; 414 págs.
- SHINODA Bolen, Jean; *Göttinnen in jeder Frau*; Munich; Sphinx; 1999; 427 págs.

STONE, Leo; "Remarks on certain unique conditions of human aggression (The hand, speech, and the use of fire"; en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 27 (APA); 1979; U.S.A.; págs. 27-59.

THOMAS, Bulfinch; *Historia de dioses y héroes*; España; Montesinos; 1990; 462 págs.

TRÍAS, Eugenio; *Tratado de la pasión*; México; CNCA y Grijalbo; 1991; 190 págs.

TYLOR, Edward B.; *Researches into the early history of mankind*; Chicago; Phoenix Books; 1964; 295 págs.

VALLS, Manuel; *La música en el abrazo de Eros*; España; Tusquets; 1882; 217 págs.

VAN der Leeuw, G.; *Fenomenología de la Religión*; México; Fondo de Cultura Económica; 1964; 687 págs.

VÁLSAN, Michel; *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*; Buenos Aires; Editorial Universitaria de Buenos Aires; 1988; 419 págs.