

“Geometrías sagradas” – Poder de invocación

Juan Martín Cedano R.

Este texto va dedicado a todos aquellos que gustan de la aventura de vivir el encuentro de nuevas fuerzas.

I. DEFINICIÓN

PODER: FACULTAD O potencia de hacer una cosa. Posibilidad para que suceda algo.

Invocar: llamamiento a favor.

Poder de invocación: potencia para atraer una fuerza

La fuerza se llama una voluntad.

La voluntad es el elemento diferencial de la fuerza.

Elemento diferencial: la condición de movimiento para la realización de una fuerza.

Ya que una fuerza se ejerce sobre otra fuerza. Encuentro de fuerzas.

Allí la voluntad atraída. Invocada. Ejercida sobre otra fuerza, presenta su diferencia al afirmarse como nueva o diferente.

Se potencia una nueva fuerza, creada a partir de la diferencia lograda, por ejercerse sobre otra voluntad.

El valor o potencia es la jerarquía de fuerzas que se expresan. Merced al elemento diferencial o encuentro de fuerzas diferentes.

Al invocar se potencia una jerarquía de fuerzas o voluntades que afirman su diferencia. Nunca sus identidades.

Son voluntades diferentes que se engranan afirmando sus diferencias y a la vez conformando una nueva fuerza expresiva.

Composición an-idéntica de fuerzas disímiles que se afirman a sí mismas en su acto creador, al afirmar su diferencia, como principio de existencia.

Así el poder de invocación es la potencia para convocar diferentes voluntades siempre que afirmen su diferencia.

Un ejemplo puede estar dado en la multiplicidad de devenires animales donde una fuerza ejerce sobre otra su potencia para una composición que sostiene su diferencia a partir de una nueva fuerza creadora, el anomal. Y allí el principio de existencia anomal en su acto creador, como nueva fuerza o voluntad.

Una composición gráfica configurada a partir de la relación de fuerzas o voluntades es lo que podía llamarse de modo diferente "geometría sagrada".

Este apelativo "geometría sagrada" aparece, no por primera vez, en el texto titulado diseño precolombino realizado por el catedrático argentino César Sondereguer.

La definición que presenta su texto:

"Geometría Sagrada: se refiere a los fundamentos religiosos, matemáticos, número lógicos (cábala) y geométricos—para una estructuración fáctica de las obras de culto. Las altas culturas hegemónicas establecieron cánones proporcionales y subyacentes signos de alusión místico cósmica y cabalística adivinatoria. Todos los géneros plásticos ceremoniales debieron estar compuestos con esta geometría regidora de sistemas mágico—religioso—compositivos, estructuras de las imágenes icónicas.

(Los estudios compositivos demuestran que en tal universo, que subyace en las obras culto artísticas, reside el verdadero pensamiento estético mágico de los intelectuales precolombinos"). Hasta ahí la definición que propone Sondereguer¹ para el desarrollo de su libro.

1. SONDEREGUER, César. Diseño precolombino. México: G. G., 2000.

II. INTERPELACIÓN

Estos cánones que pretende Sondereguer aplicaban los "intelectuales precolombinos" como él los llama, obviamente pertenecen a los cánones establecidos desde Heródoto a partir del oráculo apolíneo seguidos por Aristóteles, por el romano Vitruvio, pasando por las búsquedas artísticas de Albercht Durero y Leonardo da Vinci, a través de los trabajos de Platón para sus cuerpos perfectos y del trabajo óptico de Euclides. Que entre otros y muchos más, donde la lista de se haría muy extensa, proponen unas proporciones geométricas para el quehacer artístico donde, a través de múltiples consideraciones pasan a servir de cánones de estudio para toda composición estética posterior. Esto debido a que la geometría dentro del pensamiento moderno restablece algún tipo de equilibrio sobre el efecto que produce el arte y, como canon, pretende describir el efecto que ha ejercido la geometría sobre el quehacer artístico.

Este texto cree entonces en la pretensión de que el término geometría sagrada surja como un apelativo o recurso práctico para denotar esta influencia o aplicación en los estudios hechos por Sondereguer y sus antecesores y posibles seguidores.

La cosa es que aplicar estos cánones a los diseños precolombinos facilita su estudio y permite establecer relaciones convencionales con la estética que propone el pensamiento geométrico.

Por su parte desde sus orígenes la geometría es considerada como una de las siete artes liberales al aparecer en el *quadrivium* acompañada de la aritmética, la astronomía y la música. De aquí su interés práctico y de que se hable de la "atracción estética que produce la geometría" en su "apasionante territorio de la prueba matemática"².

Desde este aspecto puramente formal. Geometría entonces, como una herramienta de estudio y composición para la realización de un proyecto.

Hasta aquí ninguna cohesión entre poder de invocación y geometría sagrada.

2. PEDOE, Dan. La geometría en el arte. México: G.G., 1979, p. 9.

Echemos una olfateada al texto las palabras y las cosas y demos otra mirada, esta vez de soslayo a la definición de Sonderegger, desde Deleuze, para crear un vector de encuentro.

Abreviando: ¿Cómo producir un efecto estético tal que tenga el poder de invocar voluntades? ¿Por qué aún Nazca contiene tal efecto estético? O una piel de jaguar en una danza trance lo produce, O cómo el poder de invocación de las manillas que recubren unas muñecas.

Es obvia la necesidad de diferenciar entre proyecto estético puramente formal y técnico y origen estético invocador.

Indudable que para la realización del proyecto pueda conjeturarse la utilización de la geometría y que de alguna manera Euclides sostenga un homólogo disímil en época y técnica entre los Mayas. Pues de lo que se trata es de una armonía tal que desarmonice a tal punto y entonces recomponga una nueva. Una nueva configuración estética sublime (efecto estético tratado por Kant, desde Lyotard)³.

Lo que se busca en este momento no es indagar sobre la utilización o no de la geometría sino el origen del proyecto. Un trazo que mantenga el poder de invocar voluntades.

Signaturas es el nombre que propone Foucault para aquellos acercamientos que desdoblan la naturaleza de las cosas y buscan su semejanza.

Así lo más manifiesto es lo más oculto. No es una composición de pedazos yuxtapuestos es algo muy completo que se ve o no se ve. Un elemento de decisión que transforma su centelleo dudoso en clara certidumbre⁴.

Se trata entonces, y hasta ahora, de la composición del proyecto, cómo llevarlo a cabo. Cómo evitar que se escape. Hacer que ese trazo proyecto descifre lo que está ya inmerso, creado de antemano, invisible aún a los ojos del mundo, pero inmerso en él y soportándolo.

3. LYOTARD, J. F. Fragmentos. En: La Prensa. Bogotá, martes 8 de marzo de 1994, p. 8.

4. FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. Siglo XXI, 1997, p. 35.

Continúa Foucault

“El sistema de firmas invierte la relación de lo invisible con lo visible. La semejanza como la forma invisible de lo que en el fondo del mundo, hacia que las cosas fueran visibles; sin embargo para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad”... la firma y lo que designan son exactamente de la misma naturaleza; sólo obedecen a una ley de distribución diferente; el corte es el mismo”⁵.

La diferente ley de distribución, es lo que se indaga ahora. Una firma que invoca una voluntad inmersa en su propia naturaleza, al desdoblarla y sacarla de su invisibilidad: ejecuta el proyecto. Si la forma designante y la forma designada son semejanzas es porque hay una forma de distribución que no las soporta iguales. Y sin embargo un alto en el recorrido del camino que la transforma en clara certidumbre.

Este texto cree que exista esta posibilidad para tal creación y léase esta, como exposición a la luz de lo no visible, una forma de presentar una sutil correspondencia, (no una identidad) diferente y cierta a la vez, de una voluntad que invoca otra fuerza.

Técnicamente, vista de manera desdoblada, a través del uso de materiales, tamaño, color, textura, etc.; que aún continúan invocando. Una araña nazca *in situ* es semejante a una araña nazca sobre un tejido y sin embargo alega claramente su presencia, su idéntica naturaleza, su forma designante ante su nueva forma designada. Es Nazca allí y, donde sea mantiene su naturaleza y marca su diferencia.

Otra posibilidad paralela a la analogía de Foucault es cuando no hay copia. Si no hay copia, no hay semejanza, no hay icono. El camino o lapso entre el ver y el hacer es una distancia que hace permanecer a la forma designada en el mismo sitio, en la misma naturaleza de la forma designante. De ser así, existe aún otra posibilidad para la ejecución del proyecto (lo que se tiene en mente plasmar-técnicamente, la idea). Salir del estado de analogía para otro que lo eleve

5. *Ibíd.*, p.37.

(¿sublime?) y distinga mejor en su pura afirmación. Salir al encuentro de la univocidad. Su univocidad como lo latente expresado⁶.

De esto habla Deleuze. La inter-expresividad del acontecimiento.

“La univocidad significa que lo que acontece y se dice es la misma cosa”. Como. Forma de exterioridad que pone en relación las cosas y las proposiciones”⁷.

Tomemos por ejemplo un oráculo, una pregunta a un oráculo. Lo que acontece allí y se dice es la misma cosa, tal cual, como la forma designante lo designado, sin semejanza.

Pero como composición de una nueva fuerza expresada en su diferencia pura, creadora al infinito. –Preguntad al oráculo, él te responderá de mil maneras. Tú escoge la que prefieras. Será siempre una sola respuesta con múltiples afirmaciones, una sola y misma siempre divergente. Es lo que te dice y a la vez todo aquello de lo cual te dice; toda las formas de una sola respuesta permanece disyuntas en ella. Univocidad como posición en el vacío-pregunta, para todos los acontecimientos-respuesta.

Así las cosas, qué hay de los “fundamentos”. Para... “una Estructuración fáctica de las obras de culto”, que enuncia Sonderegger.

Desde el aspecto puramente formal y técnico es evidente que una lupa geométrica amplía las posibilidades en un proyecto estético para su elaboración y entonces para su estudio, pero la cosa está más acá, en el origen del proyecto estético. Y, es que aquí, no estamos averiguando si para las incisiones sobre piedra hechas por los Mayas se utilizó la regla y compás griegos o si para llevar a cabo tus trabajos los utilizas o no, como herramientas prácticas y lograr así una parte de su carácter estético sobre su forma.

Una cosa en este punto, es recordar proximidades al carácter invocador, a través de modelos que se encuentran en la naturaleza mediante la aplicación de la geometría para su diseño en la actualidad. Y entonces, la semejanza de las formas naturales plasmadas con o sin instrumentos

6. DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Barral, 1971, p. 226.

7. *Ibid.*, p. 229.

de cálculo, para atraer voluntades. Que de acuerdo a un tratamiento sagrado de la forma, incluya su potencia, para facilitar dicho encuentro de voluntades. Cuestión específica de instrumentos o elaboraciones de tipo ritual donde al plasmar, se hace presente, como vehículo, tal fuerza generadora y propiciadora de encuentros de voluntades.

Recordemos el uso de los *atrapasueños* y su analogía con la telaraña y, a la vez propongamos su univocidad, donde la presencia de una voluntad-araña en el tejido, trae su doble poder de invocación: Fuerza araña que facilita el devenir tejedor-cazador y por tanto el devenir animal y fuerza araña-cazadora que –en palabras de una mujer-araña, “armoniza el sueño, al diferir el mal sueño por su red y proteger al que sueña, como también, permitir que el buen sueño viaje a través del centro-fortalecido, y descienda hacia el que sueña por medio de sus plumas; esto, además de facilitar el encuentro del ensoñador con aquello que busca y/o vive en su sueño”. Recuérdese, para este último aspecto también, cómo el sueño dentro de algunas tradiciones chamánicas tiene como conductor un fino hilo de araña, y como, ésta, aparece con su red protegiendo a la tierra, al envolverla y permitir su renovación constante.

Dos preguntas, entonces, ante la afirmación de Sonderegger, cuando dice que esta geometría, “se refiere a los fundamentos religiosos, matemáticos, número lógicos (cábala) y geométricos– para una estructuración fáctica de las obras de culto”.

La una. ¿De dónde el carácter estético que invoca?, y la otra, ¿A qué clases de invocaciones se refiere?

Pretende este texto que el carácter estético que invoca convenga a los fundamentos mencionados para dicha estructuración fáctica o realización del proyecto.

Abreviaríamos muchísimo con Deleuze al afirmar que la composición es estética y que lo que no está compuesto no es una obra de arte. Hay, entonces una composición. ¿Cómo se compone? Mediante el trabajo de la sensación, y la sensación se realiza en el material, en un primer caso y en el segundo, los materiales penetran en la sensación⁸.

8. DELEUZE, Gilles. Qué es la filosofía. Anagrama, 1997, p. 194, 196.

Pero, así, aún estaríamos en lo técnico, y aún faltaría saber cómo se compone; se indaga, entonces, por un plano de composición para este arte.

Ahora, de dónde los elementos o materia para componer dicho plano.

Si nos refiriéramos estrictamente al carácter de "fundamentos religiosos", nos pronunciaríamos a favor de una fuente propiciadora y de esto es indudable que Nietzsche nos enriquece bastante desde su *nacimiento de la tragedia*, pues de lo que aquí se trata es del **Trance**, -del que bellamente hablara Consuelo Pabón en alguna cátedra al interior de esta maestría-. (Trance como máximo estado del arte. Al componer una realidad espacial mágica en su vívida alteración temporal del espacio indiscernible que vive la *revelatio*).

Univocidad disyuntiva para tal *revelatio*.

Una voluntad que afirma al descargar su fuerza sobre otra, liberando la carga de su propia fuerza al engranarse con otra voluntad, sin importar si es más grande o más pequeña, más fuerte o más débil, pues no se trata de fuerzas contrarias reactivas o iguales, o pasivas, sino de activas que se afirman a sí mismas de modo creador. La cuestión es, qué fuerzas vienen a componerse con las tuyas y de qué manera, para crear una voluntad más amplia. El devenir una de sus afirmaciones puras. Trance que descompone un cuerpo. Pero hay más afirmaciones en esta dirección. Es Dionisos y Ariana. Dionisos la primera afirmación y Ariana su segunda, Dionisos es laberinto y toro. Devenir que sólo es posible en su segunda afirmación: Ariana poder femenino amante. Nueva fuerza que afirma lo uno del otro y le hace nuevos-diferentes⁹.

Esta, revelación sublime, afirma en su diferencia. Deviene realidad. Una voz en un solo acontecimiento múltiple. Oráculo. Uno. Un carácter de los muchos que pueden lograr invocar. Potencia que atrae una voluntad, circular eterno, para lo revelado, que revela al devenir invocación.

Cuerpo en trance. Devenir pregunta, devenir respuesta. Oráculo que invoca. Invocación que deviene respuesta;

9. DELEUZE, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Anagrama, 1994, p. 261.

entonces *revelatio* como posible origen de aquel carácter estético, de una obra de arte, que se afirma en su poder de invocación.

Más acá del proceso fáctico de la sensación que se realiza en el material. Está la *revelatio Trance*.

El *factum* es tan sólo una variedad, una disyunción de lo uno. Lo uno que, de esa manera es lo múltiple, es lo revelado al cuerpo en trance. "La transformación mágica dionisiaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas imágenes"¹⁰.

Cuerpo que deviene revelación. Revelación que deviene imagen. Obra. Arte. Estética pura del devenir. Estética de la desmesura ((¿Y qué es estético? ¿Aquello que se baña en su principio de individuación? ¿En su propia bebida? ¿*Factum* estético embebido de desmesura? ¿Embriaguez dionisiaca es aquello que Sonderegger propone como religioso? ¿Que, a su vez, Etnoliteratura trata como estético para atisbar una diferencia en la etnoestética?)).

Transformación mágica del "dormido" del que vive el trance, del que ensueña, bien sea a través, y también, de su respiración tántrica como cábala de los seis arcanos principales para la respiración, como una geometría perfecta del lo hecho. *Factum* dionisiaco a través de variados materiales gracias al esfuerzo supremo que realiza un cuerpo por escapar de sí mismo.

Este texto afirma que este es uno de los orígenes, entre muchos otros posible, del carácter estético que hace que una obra, proyecto ejecutado, sostenga la capacidad o potencia para invocar voluntades.

Aquí ya puede pensarse si se quiere en buscar otro apelativo, diferente del de *geometría sagrada*, para estas configuraciones.

(Configurar del latín *figurare*. Como dar determinada figura a una cosa, donde si se quiere, puede incluirse la posibilidad de la analogía, prevista anteriormente, al considerar la voz latina antigua, *configuratio* para referirse a la semejanza de una cosa con otra).

10. NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Alianza, 1994, p. 63.

Falta aún indagar por lo *Sagrado*, venido del término geometría sagrada.

De nuevo dos posibilidades.

Una que tiene que ver con el origen místico de la geometría misma y por tanto evoque lo sagrado de la geometría y entonces por recurrencia lo sagrado que puede ser un trazo al someterse a su disciplina; por esto tal vez la inserción del término *cábala* desde el mismo Sondereguer. Término muy místico –época oscurantista– para el número como principio absoluto del *cuadrivium*.

No se puede acceder al concepto de *cábala* desde la *ratio*, es necesario vincularla al argumento de la religión, para conservar su misterio divino, asociado en su diferencia antagónica con el término magia. La *cábala* como una hermenéutica del todo absoluto, considerada ciencia oculta ya que a través del número penetra el alma, el espíritu y el cuerpo y la mente para lograr la transmutación de su materia, física estática, en movimiento continuo. En palabras de Mircea Eliade, desde la alquimia, “convencidos de trabajar con el concurso de dios consideraban a su obra como un perfeccionamiento de la naturaleza”¹¹.

Así, este texto nunca pretendió analizar el término “geometría sagrada” desde la geometría euclidiana utilizada por Sondereguer, pero además, considera que existe otra “geometría precolombina”, arcaica, ancestral, basada en el número y la astronomía, la cual este texto ora mismo no cita y se refiere tan sólo por el carácter que lo reviste.

Este texto, discurre y vislumbra entonces su otra posibilidad para lo sagrado y situar de esta manera, no sólo la monumental obra artística, precolombina, sino también la arcaica universal y ancestral cósmica muy actual, en este plano de la existencia.

El plano de lo sagrado, de manera amplia, este texto preferiría retomarlo desde el Heliogábalo.

“Vuelvo ahora a Heliogábalo que era joven y se divertía. De cuando en cuando lo vestían, lo arrojaban a los escalos-

11. ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Alianza, 1995, p. 151.

nes del templo, le hacían ejecutar ritos que su cerebro no comprendía.

Oficiaba con seiscientos amuletos que creaban zonas en su cuerpo. Giraba en torno a alteres consagrados a dioses y a diosas; se empapaba de ritmos, de cantos, de olores y de ideas múltiples; – y llegó el día en que todo ello se reunía, en que la sangre del sol subía como una marea hasta su cabeza, y cada gota de rocío solar se convertía en una energía y en una idea”¹².

Allí el plano de lo sagrado para una composición estética que potencie una fuerza. Una voluntad. Que pretende en su gran encuentro “precipitar” otra fuerza otra voluntad.

Una pregunta que hacía este texto atrás, pretendía averiguar a qué clase de invocaciones refiere, cuando habla del poder de invocación de una configuración estética en el plano de lo sagrado.

Así las cosas, este texto prefiere que responda Artaud, para aquellas configuraciones que “le hablan no sólo al espíritu sino a los sentidos, y, por medio de los sentidos, a alcanzar regiones más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento”.

De ser así, esta es clase de invocaciones, lo que buscan, lo que siempre y en todo lugar, y a través de todas las artes a pretendido el hombre: potenciar y facilitar un encuentro (nunca fácil), que en palabras de Artaud, “induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los Aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros”¹³.

III. CONCLUSIÓN

Entonces un grafismo tal que al configurarse, borre la incapacidad de crear entre nosotros aquello que invoque voluntades, cercanas, lejanas, antiguas, actuales, ancestrales

12. ARTAUD, A. Heliogábalo. Fundamentos, 1982, p. 43.

13. ARTAUD, A. El teatro y su doble. Edhasa, 1978, p. 92-135.

e intemporales, futuras voluntades todas, que descubran en su encuentro fuerzas activas del cuerpo para afirmarse a sí mismas, en la sorprendente creación de "Un ser más poderoso, sabio desconocido- que tiene por nombre "sí mismo", que, "Vive en tu cuerpo", y "es tu cuerpo"¹⁴.

San Juan de Pasto, abril de 2004

Bibliografía

- ARTAUD. A. Heliogábalo. Fundamentos, 1982.
_____. El teatro y su doble. Edhasa, 1978.
DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Barral, 1971.
_____. Nietzsche y la filosofía. Anagrama, 1994.
_____. Qué es la filosofía. Anagrama, 1997.
ELIADE, M. Herreros y alquimistas. Alianza, 1995.
FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. Siglo XXI, 1997.
LYOTARD, J-F. Fragmentos. En: La Prensa. Bogotá, martes 8 de marzo de 1994.
NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Alianza, 1994.
PEDOE, Dan. La geometría en el arte. México: G.G., 1979.
SONDEREGUER, César. Diseño precolombino. México: G.G., 2000.

14. DELEUZE, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Anagrama, 1994, p. 63.