

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

**Recreación estética autoetnográfica de una espiritualidad sincrética
(vaishnava, cristiana y precolombina) en artes visuales contemporáneas**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Visuales

Autor:

Pablo Sebastián Gómez Pinto

Director:

Julio Efraín Álvarez Palomeque

ORCID : 0000-0002-7891-0616

Cuenca, Ecuador

2024-07-23

Resumen

Ante el dominio de la cultura visual en este tercer milenio, las subjetividades individuales se ven desafiadas y hasta suprimidas, al igual que las prácticas culturales originarias de los diversos pueblos. Es así que la obra *De vuelta a casa* recrea estéticamente una espiritualidad sincrética de origen vaishnava, cristiano y precolombino, en una creación visual contemporánea, resultado de una experiencia autoetnográfica. Se construyó una propuesta instalativa de dos piezas ubicadas en orden vertical. La pieza del nivel inferior representa tres elementos concéntricos: el elemento externo consiste en ceniza (representación de la impermanencia de la materia); el elemento intermedio representa un volcán con la figura de la Virgen María en la cima (en alusión a la naturaleza material y al temazcal: ritual prehispánico espiritual que se realiza en una choza circular pequeña, representa el vientre de la Madre Tierra); y el elemento interno muestra, a través de una pequeña abertura, el sagrado corazón con la imagen de *Radha-Krishna*, que simboliza la meta última de la vida, volver a Dios. La pieza del nivel superior se conforma de 7 flores de loto, sobre la más grande se sitúa un Jesucristo crucificado, con la máscara de oro *Chunucari* y dos brazos de *Vishnu* que brotan por debajo de sus brazos clavados: es el alma individual que culminó el viaje de la autorrealización a través del sacrificio. El conjunto propicia una experiencia estética, en que raíces culturales distintas y muchas veces enfrentadas, logran armonizar en comunión con el individuo. Es un constructo de la posibilidad de la resistencia cultural individual en estos tiempos, en forma de manifiesto visual autoexpresivo.

Palabras clave del autor: arte contemporáneo, investigación-creación, escultura, sincretismo, Hare Krishna, ensamblaje



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

Given the dominance of visual culture in this third millennium, individual beliefs and subjectivities are challenged and even suppressed, as are the most genuine cultural practices of diverse peoples. Thus, the work *Back to Home* aesthetically recreates a syncretic spirituality of Vaishnava, Christian and pre-Columbian origin, in a contemporary visual creation, the result of an autoethnographic experience. An installation proposal of two pieces located in vertical order was built. The lower level piece represents three concentric elements: the outer element consists of ash (representing the impermanence of matter); The intermediate element represents a volcano with the figure of Virgin Mary on the top (in allusion to material nature and the *temazcal*: spiritual pre-Hispanic ritual that takes place in a small circular hut, representing the womb of Mother Earth); and the inner element shows, through a small opening, the sacred heart with the image of *Radha-Krishna*, which symbolizes the ultimate goal of life, returning to God. The piece on the upper level is made up of 7 lotus flowers, on the largest of which is a crucified Jesus Christ, with the *Chunucari* gold mask and two arms of *Vishnu* that sprout from below his nailed arms: it is the individual soul that completed the journey of self-realization through sacrifice. The whole provides an aesthetic experience, in which different and often conflicting cultural roots manage to harmonize in communion with the individual. It is a construct of the possibility of individual cultural resistance in these times, in the form of a self-expressive visual manifesto.

Author Keywords: contemporary art, research-creation, sculpture, syncretism, Hare Krishna, assembly



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice de contenido.....	4
Índice de figuras.....	5
Introducción.....	6
Desarrollo.....	10
Relato autoetnográfico de una experiencia vital.....	10
Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística.....	17
Presentación y sustentación del logro creativo.....	20
Conclusión.....	30
Referencias.....	31

Índice de figuras

Figura 1. Obra referencial <i>La virgen del cerro</i>	7
Figura 2. Detalle de la obra referencial <i>Sincretismo</i>	7
Figura 3. Fotografía de la obra final <i>De vuelta a casa</i>	21
Figura 4. Detalle de la pieza superior de la obra final	23
Figura 5. Detalle de la pieza inferior de la obra final	24

Introducción

El arte sacro del Ecuador se destaca por la prolífica creación de obras católicas pertenecientes a la Escuela barroca quiteña de la época colonial de mediados del siglo XI a mediados del siglo XIX; sin embargo, tanto el arte sacro como el catolicismo han llegado a la actualidad con un estancamiento de siglos, que ha llevado a una caducidad del interés apreciativo de sus obras en las nuevas generaciones, por ende, viejos y nuevos caminos surgen en la actualidad. Los viejos caminos los refiero al desenterramiento antropológico de las antiguas culturas americanas que fueron sepultadas por la conquista española y los nuevos caminos son aquellos que se abren gracias a la globalización, como aquellos del Oriente; finalmente estos factores enriquecen la posibilidad de la necesaria renovación cultural sacra del país.

El contexto antes mencionado motiva el desafío artístico compositivo de integrar diversos elementos iconográficos de las espiritualidades que el autor ha experimentado a lo largo de su vida en una obra pictórica contemporánea, bajo el proceso de sincretismo que menciona Manuel Marzal (según Maqueira, 2016, pág. 123), una nueva cultura que mantiene los símbolos, ritos y espiritualidades de sus afluentes; y el sincretismo espiritual de Maqueira (2016, pág. 123), que defiende la libertad para seleccionar los sistemas de creencia que más se adecuen a la propia forma de pensar, sin la necesidad de que exista coherencia entre ellos.

Contando con una experiencia personal rica en materia espiritual, se ha planteado el **problema de investigación-creación** siguiente: ¿Cómo recrear estéticamente una espiritualidad sincrética de origen vaishnava, cristiano y precolombino, en una creación visual contemporánea, resultado de una experiencia autoetnográfica?

Antecedentes

Con respecto al sincretismo en el arte sacro se encontraron dos referentes cercanos al presente trabajo que destacan por la clara identificación de sus afluentes culturales. El

primero y más antiguo es *La Virgen del Cerro* (s. XVII-XVIII), de autor anónimo, obra colonial boliviana de gran valor iconográfico que conjuga elementos de la cultura inca con los del cristianismo hispano, de forma tan efectiva que adquirió relevancia hasta el punto de convertirse en un ícono de la identidad espiritual boliviana. El segundo, *Sincretismo* (2017), obra contemporánea del artista mexicano Ismael Vargas, representa la fusión entre la diosa prehispánica Tonantzin y la Virgen de Guadalupe; cabe mencionar que esta obra causó gran polémica en los grupos católicos conservadores de la ciudad.



Figura 1. *La virgen del cerro*
Autor: Anónimo



Figura 2. *Sincretismo*
Autor: Ismael Vargas

Justificación

Existe una necesidad innata de desarrollar una identidad social tanto individual como colectiva, estos procesos que siempre están en movimiento reafirman la cohesión e integridad de los integrantes de una comunidad. De tal modo, la espiritualidad, como un fenómeno social, está predispuesta a la renovación de tiempo a tiempo. Cómo se ha mencionado previamente en la investigación de referentes, existen antecedentes

específicos del sincretismo iconográfico de las espiritualidades prehispánica y cristiana; sin embargo, estos han sido realizados respectivamente en Bolivia (*La virgen del cerro*) y en México (*Sincretismo*). El presente trabajo ofrece una innovación en cuanto a territorio y referentes espirituales, siendo Ecuador el país de donde se tomarán los tres referentes espirituales, vaishnava, cristiano y precolombino, para su consiguiente apropiación iconográfica y sincretismo compositivo. Esto, permite también la inserción de Ecuador dentro de tradiciones investigativas y creativas actuales.

Objetivo general:

Recrear estéticamente una espiritualidad sincrética de origen vaishnava, cristiano y precolombino, en una creación de artes visuales contemporáneas, resultado de una experiencia autoetnográfica socialmente referencial.

Objetivos específicos:

- 1) Construir, a partir de la experiencia autoetnográfica del autor con las espiritualidades vaishnava, cristiana y precolombina, el basamento teórico-metodológico para la comprensión de un caso de sincretismo, demostrativo de la viabilidad de la armonía de lo diverso, contra toda hegemonía, imposición o segregación sociocultural.
- 2) Concretar, mediante la experimentación creativa y las bases previamente elaboradas, una propuesta visual contemporánea que exprese dicho sincretismo espiritual, como símbolo de una realización individual, socialmente referencial.
- 3) Sustentar, a través de una exégesis analítica, el logro creativo.

Debe indicarse que el presente proyecto se desarrolla tipológicamente como una investigación-creación, específicamente en la modalidad de la “investigación para la creación” (Moya, 2021, pág. 17). Así, desarrolla un primer componente investigativo, de alcance descriptivo, dirigido a formular el plano argumental de la creación, bajo el paradigma cualitativo, que implica continuas exploraciones e inmersiones

problematizadoras en el tema (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, págs. 7-9), con métodos como la autoetnografía (Blanco, 2012) e historia de vida (Álvarez & Barreto, 2010, págs. 363-384). Además, de un segundo componente, creativo, que promueve el método del ensayo con variaciones, propio de la experimentación artística y en este caso, con técnicas pictóricas.

Resultados esperados

Se prevé aportar una obra de artes visuales contemporánea, acompañada de una exégesis analítica demostrativa de cómo fue enfrentado y resuelto el problema creativo planteado.

Líneas de investigación

Los mencionados resultados tributarán a la Línea de investigación No. 1 “Procesos creativos en las artes y el diseño” de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, dentro de la cual se pretende una modesta contribución.

Desarrollo

Relato autoetnográfico de una experiencia vital

Mi vida, como la de muchos ecuatorianos, ha sido influenciada en gran medida por una ferviente devoción proveniente de la religión cristiana católica que se ha inculcado, ya sea con amor, temor o como costumbre, desde las misiones evangelizadoras coloniales en Sudamérica donde aún se siente su predominante hegemonía. Conforme a ello, crecí en el seno ambateño de mi familia paterna de tradición católica que acostumbraba asistir los domingos a la iglesia y participar en los rituales propios de la religión. Siendo mis abuelos los practicantes espirituales más serios del hogar, abrir una ventana que relate la semblanza familiar contribuirá a la comprensión de su influencia sobre mí. Ambos provienen de familias cotacachenses creyentes que los nutrieron de prácticas religiosas que llevaron constantemente a lo largo de su vida, asimismo tuvieron parientes relacionados directamente con las órdenes salesiana, franciscana e incluso mi padre tuvo formación diocesana jesuita, de tal manera que había orgullo ante el prestigio social que significaba que un miembro de la familia pertenezca a la orden sacerdotal, de forma que existía presión para que los miembros más jóvenes adoptaran tal decisión, lo cual coartaba sus intereses personales y autorrealización.

En consecuencia a este episodio, el único resultado lógico a esperar era el de la rebeldía contra la tradición hegemónica familiar, el corte por la búsqueda de la verdad del corazón de mi padre lo llevó a abandonar su aspiración sacerdotal y tomando un trabajo regular de oficina se dedicó a sustentar a su naciente familia.

Mi historia empieza aquí, con una herencia de fe y de rebeldía que más adelante madurará para moldear la persona que soy ahora. Habiendo estudiado la primaria en el Centro Educativo Luz de América, una escuela abiertamente católica, y la secundaria en el Colegio Diocesano San Pío X, el catolicismo que acompañó mi primera etapa de vida significó relaciones sociales, concurrencia a misas, educación moral y sacramental. En virtud de tal formación procuré desarrollar una visión acorde a los valores más relevantes

que me ofreció la religión cristiana; tales valores se exaltaban a través de imágenes y canciones, recuerdo vívidamente a Jesús de cuatro formas, como la ternura del divino niño, como el sabio y apacible pastor de ovejas, sufriendo, crucificado, siendo humillado con una corona de espinos y un título de falso rey (símbolo insigne del cristianismo que representa el sacrificio de la vida misma) y gloriosamente resucitado; a la virgen María como la madre abnegada, dolorosa, pero siempre cariñosa; al pesebre colorido con los respectivos villancicos sonando al fondo; los coloridos vitrales de los santos, la grandeza de los templos y la brillante refulgencia del *Santísimo* o *Custodia*. A pesar de aquel esfuerzo generacional por mantener la fe, hubo un significativo declive en la práctica espiritual desde mis padres y tías, mi generación, hasta los niños de ahora. Y esto no es algo excepcional de mi familia, fue un cambio que lo noté en toda mi generación, el progresivo abandono de la religión y la búsqueda de refugio en el materialismo que la dominante vida capitalista ofrecía.

Siento en parte, que algunas posibles razones de tal abandono fue la romantización del dolor que representa el sacrificio manifestado en símbolos como la crucifixión, la corona de espinas, el sagrado corazón atravesado por siete dagas, la aceptación de lo inevitable; casi nadie es capaz de sentirlo, pero el morbo por tenerlo presente podría crear una contradicción moral, recuerdo vívidamente que había una maceta en la terraza con una planta que llaman corona de Cristo; también, la hipocresía de no poder seguir las enseñanzas que se predicaban llevaban a una superficialidad de los rituales pero no a una integración verdadera de su significado.

Podría manifestar que mantuve la inquietud de mi padre por buscar la verdad que mueve al corazón; paralelamente a mi formación secundaria llegó la rebeldía juvenil y con ella la expansión fuera de lo cotidiano y la zona de confort, la exploración de nuevos círculos sociales, música, ropa, sensaciones refrescantes capaces de despertar diferentes formas de sentir y saber. Es importante en esta época resaltar la importante influencia de valores y conocimientos que aportó, en mí, un amigo gnóstico de mi padre, Abraham.

Con el pasar de algunos años y habiendo experimentado aventuras y desilusiones, llegué a percibir a inicio de mis veintes y gracias a la interacción con diferentes personas, eventos y plantas sagradas, que la realidad no podía estar tan limitada a lo que describía la generalidad de la sociedad, sentía que el ser humano había perdido la conexión con la naturaleza (entendiendo como naturaleza a las montañas, ríos, árboles, animales, su propio ser, algo superior). La rebeldía encausada en un sentir verdadero me llevó a dudar de lo que creía, a dejar de creer y a volver a creer, pero desde una experiencia propia. Me acerqué al abrigo maternal de la Tierra, por lo que, por decisión propia, adopté una dieta vegetariana por un año en cuanto a una creciente conciencia compasiva hacia el sufrimiento animal. Un hecho relevante de esta etapa fue la lectura del *Bhagavad Gita*, el libro base de la fe hindú, que lo recibí de mi padre antes de emprender un viaje solitario de diez días a la playa, tiempo durante el cual leí la mayor parte de su contenido, acontecimiento que dio lugar a una creciente exploración de la conciencia.

Fue en tal período que empecé a nutrirme de la diversidad, las divergencias estéticas en pos de mi desarrollo sensorial y emocional. Busqué lo que a la sociedad le cuesta aceptar, respetar e integrar, aquello que sobrepasa los límites del capitalismo y el catolicismo. Empecé a reconectar con mi herencia cultural indígena, a través del interés por sus rituales, vestimentas, iconografía, relacionarme con personas que siguen el camino rojo, hacen temazcales, toman plantas de poder, etc.

Entonces, por el año 2017 tuve la gran oportunidad de viajar a Brasil para mi graduación de capoeira, planifiqué el viaje de manera tal, que sea por tierra y poder descubrir Perú y Bolivia, dos países que resuenan fuertemente con el misticismo de los Andes indios. Fui por tierra sintiendo cada paso en dirección a una integración sociocultural que rebasaba fronteras espacio-temporales, me fui encontrando en el umbral de las antiguas civilizaciones andinas (a destacar Machu Pichu, Tiwanaku y Chan-Chan) que florecieron antes de la llegada de los españoles y vi con ojos maravillados el esplendor estético del que somos parte. Complejos arquitectónicos, monolitos, estelas, murales,

tejidos, museos, se presentaban a mi como a un viejo caminante se le presentan los recuerdos que olvidó y fue a buscar; la familiaridad de los símbolos hacían clic en mi corazón, la representación del sol y la luna, la *chakana*, las serpientes, las aves, los grandes felinos de la región, los sabios y chamanes, las olas, los frutos de la tierra, las plantas de poder, la guerra, los cuchillos ceremoniales, la cabeza decapitada como símbolo de la sometimiento psicológico y la victoria del ser, y en todo lugar con su respectiva subjetividad al Señor de los báculos. Vi atónito como se levanta la cordillera de los Andes a manera de una columna vertebral que sostiene la tierra y, como tocando el cielo, cruza los lagos.

Los apuntes literarios y gráficos que tomé durante el viaje, y visitas a museos nacionales donde me empapé de símbolos ancestrales plasmados en orfebrería y cerámica; entre ellos, soles, manos, cazadores, danzantes, músicos, motivaron gran parte de mi producción visual durante mi estudio universitario, siendo el primer tema tentativo para mi tesis la revalorización de la cultura Kara que habitó en las tierras de lo que ahora es Venezuela, Colombia y Ecuador; sin embargo la falta de estudios antropológicos no sesgados me hizo renunciar a tal empresa.

Este significativo hecho analizado ampliamente por la investigadora Ruth Rodríguez evidencia la escasez del nivel etnológico en las investigaciones basadas en parámetros tradicionales de la arqueología, que apenas logran un nivel etnográfico. La comprensión profunda de una cultura es necesario para acercarse a su cosmovisión y espiritualidad, en tanto que la descripción externa nada más permite reconocer información general, por ejemplo, en el caso de la mal llamada cultura *La Tolita* (perteneciente a una civilización más grande, denominada Kara en los trabajos textuales de Ruth Rodríguez), los estudios antropológicos de sus asentamientos dan constancia que esta era una zona principalmente ritual-religiosa representativa del noroeste de Suramérica, con cacicazgos y organizaciones sociales complejas (Patiño, 2017, pág. 41). Este es precisamente el punto de interés que tomé para investigar a profundidad esta cultura y su producción artística. Adentrándome en el arte de *La Tolita* me encontré con el conflicto político de identidad del mascarón de oro

que usó el banco central como logotipo, se estableció oficialmente como perteneciente a la cultura de *La Tolita*, pero en (Saville, 2000), se menciona que su descubridor Max Konanz la nombra como *CHUNUCARI*, entre *Chordeleg* y *Sígsig*, y resalta sus rasgos cañari-chimú, por lo tanto, en el presente trabajo también hago uso de ese nombre.

Los caminos por los que diverge la vida trajeron sorpresas para mi limitada mente, de ahí que, el asombro que me causó el retorno del *Bhagavad Gita* al final de la pandemia en 2021 fue tal, como el de un viejo fuego que al crecer avivaba mi mente. Volvió ya no como libro, sino como persona; un amigo viajero de Brasil con el que entrenaba capoeira antes de la pandemia había desaparecido por algún tiempo, ahora volvía a mi casa como devoto iniciado en el *Vaishnavismo Gaudía*. Construimos unos berimbaos en mi casa (instrumento de cuerda insignia de la capoeira), y durante el proceso Él me habló de la filosofía del *Bhagavad Gita* sin saber que ya había lo había leído. Tales escrituras, después de 7 años reaparecían como un majestuoso imperio que se descubría de la espesa neblina en medio de una jungla. La frescura de las palabras de mi amigo lograba dar secuencia a mi mente estancada en una rutina sin aparente salida, la lógica de su diálogo despertaba el ímpetu de mi espíritu por saber más, fue entonces, al mencionarle que hace tiempo leí el *Bhagavad Gita*, me invitó a las charlas que estaba impartiendo un devoto mayor en un templo en construcción en el centro de Cuenca.

Empecé a asistir a las charlas y meditaciones; al mismo tiempo que expresaba con confianza mis dudas, estas iban siendo despejadas para ser reemplazadas por dudas aún más profundas que iban encontrando refugio en un conocimiento milenario de autorrealización y conocimiento de Dios. Tengo ahora la fortuna de experimentar la mejor época de mi vida, donde los valores dejan de ser ideales y se vuelven práctica. Gracias a la misericordia de los devotos, con Srila Prabhupada a la cabeza quien tradujo los textos vaishnavas al inglés y trajo la filosofía de conciencia de Krishna al Occidente, es que ahora siento integridad de mi ser, tanto espiritual como psicológica y emocionalmente. Entre tanto sinsentido que hace la vida basada en la explotación al otro, mi vida percibió una luz

distinta, y aunque distante, mejoró con tanta gracia que ahora pretendo hacer una humilde contribución al mundo trasmitiendo lo que me motiva a mejorar, tomar los mensajes de los antiguos maestros y refrescar el lenguaje a una contemporaneidad visualmente dominante. Consecuente a la filosofía de la Conciencia de Krishna, uno de los propósitos del movimiento es el de la integración cultural con base en valores universales, considerando que la riqueza del mundo espiritual reside en una infinita diversidad.

Aprendí de la existencia de maestros que con su ejemplo daban aliento a aquel capaz de emprender el viaje a la trascendencia. En el camino descubrí a los santos cristianos, a los amautas de los Andes, a los alquimistas medievales, a los maestros esotéricos de Occidente, a los profetas y poetas orientales, a los panditas y santos de la India, y como summum bonum, a los avatares de Dios (entre los cuales se encuentra las destacadas figuras históricas de Krishna, Buda y Jesucristo).

La riqueza estética y simbólica de todo tema relacionado a Krishna se abrió ante mis ojos como una dimensión llena de refinamiento y sabiduría, ante lo cual destaco la propia semblanza de Krishna, un pastorcillo de vacas cuyos ojos como pétalos de flor de loto nunca se perturban, su tez oscura como una nube azul oscura a punto de llover, su vestimenta amarilla como el rayo, su forma de pararse curvada en tres partes del cuerpo (cuello, cadera y rodilla) al tocar su flauta, sus pies como flores de loto, refugio donde descansan las abejas después de tanto volar recolectando miel. De manera similar, son significativas las *asanas* o posturas de meditación y los *mudras* o posiciones de las manos para canalizar la energía. La claridad con la que se describen de las formas y posiciones de los *devas* o semidioses que controlan las fuerzas de la naturaleza, empezando por Brahma, el creador del universo, pasando por *Shakti* la energía material total, *Surya* la deidad regente del sol, *Indra* el semidiós del cielo, *Bhumidevi* la madre tierra, hasta *Shiva* la deidad encargada de la aniquilación de la creación.

Sobre todo, la imagen más cercana que resuena en mi caminar es la del último avatar de Krishna, Chaitanya Mahaprabhu, nacido en Bengal hace más de quinientos años

quien dedicó su vida a distribuir libremente el amor puro por Dios, inaugurando el movimiento de *Sankirtan*, el canto congregacional de los nombres de Dios, que ahora se conoce popularmente como Hare Krishna. Esta forma de Dios descendió al mundo para enseñar el proceso de *Bhakti Yoga* o la conexión con Krishna a través de la devoción, donde los subproductos fructifican en forma de síntomas de éxtasis.

Pude experimentar varios eventos comunes entre las espiritualidades vaishnava y precolombina, la fiesta como símbolo de unión y goce, la minga o trabajo comunitario como símbolo de unión y servicio, la familiaridad sincera con la que se construyen relaciones de comunidad y la veneración de las fuerzas de la naturaleza. Entre el cristianismo y el vaishnavismo rescato el sentido de sacrificio, el canto del rosario, la oración y la lectura de escrituras sagradas. La conexión entre el cristianismo y lo precolombino se da a modo de superposición de sus elementos, a saber, por el hecho de la imposición cultural colonial. Entre las tres destacan las similitudes de los rituales de purificación, la importancia del concepto de la muerte, de una deidad suprema como centro de atención, el sublime lenguaje que expresan las manos, entre otras.

Aparte de los elementos compartidos entre las mencionadas culturas espirituales es imprescindible iluminar algunos de los antagonismos que pude percibir entre ellas, de manera que se logre una comprensión más holística del fenómeno que intento expresar. Por ejemplo, que los rituales y celebraciones vaishnavas son los únicos que no contemplan el sacrificio de animales y la ingesta de intoxicantes. También que las conquistas de los pueblos preamericanos como la evangelización, se dio en gran parte a través de la guerra, mientras que la expansión vaishnava se dio por procesos culturales pacíficos, cognoscitivos y artísticos.

Cabe ahora definir los lineamientos sobre los cuales se construirá la obra; para empezar, el fundamento ideotemático se sostiene en dos componentes, el primero, resultado de las elaboraciones conceptuales de Marzal y Maqueira (2016), mencionadas en la introducción, abre el campo para entender lo que significa el sincretismo y una

aproximación metodológica de cómo aplicarlo; mientras que el segundo componente está directamente relacionado con el *Sincretismo religioso-cultural en las artes del Ecuador* (Martínez Salazar, 1999), donde el autor a manera de crónica del arte relata fragmentos de la *Historia del Arte Ecuatoriano* de Filoteo Samaniego, empezando por las expresiones auténticas del siglo XVI que no eran importación hispánica, ni permanencia incásica, ni supervivencia preincásica, eran todo eso y más; continuando con las intenciones evangelizadoras sacerdotales donde se mezclaron signos americanos con los cristianos, como es el caso de los soles con la frente fajada en la iglesia de San Francisco en Quito; también la flora y fauna americana se entremezclaron en las caravanas de los reyes magos y los pesebres. A finales del siglo XVI, Quito cuenta con su propia Escuela de Arte donde destaca la influencia española expresada principalmente por la mano mestiza e indígena, donde logran excepcionalmente un estilo realista, expresivo, patetista y tenebrista. Con el tiempo se acentúan los americanismos en las obras, manteniendo; sin embargo, el tema religioso hasta siglos más tarde, donde la laicización del tema artístico acompañada de un cambio de peso en la balanza, empieza a potenciar y explotar a la figura del indígena oprimido, como son los ejemplos de las literaturas y pinturas más destacadas del Ecuador. Actualmente, destaca la creación literaria de Alfonso Barrera Valverde, de quien Florencio Martínez dice de su obra lo siguiente: “se acerca al hombre interandino... a través de ellos hacemos una lectura no sólo de sus dolores o sentimientos; sino de la sociología, de la teología, y de la intrahistoria del país...”.

Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística

La obra fue concebida de forma tal, que permitiría al espectador hacer un recorrido visual interactivo de los resultados del proceso investigativo-creativo, por lo tanto, fue pensada como una instalación; sin embargo, debido a la asignación de los espacios expositivos tomando en cuenta la participación grupal de varios estudiantes, el espacio reducido hizo que la obra se perciba más como una escultura expandida, en el sentido de

Krauss (1979), ocupó un espacio cultural complejo, no era solamente una variante de escultura, sino que la escultura fue otra parte de la obra, donde se problematiza la serie de oposiciones que surgen de la categoría modernista de escultura. El género adoptado fue el autorretrato, en tanto representación subjetiva teológica del artista, puesto que potencia los componentes identitarios de cada cultura afluyente en un cuerpo común. La técnica empleada fue principalmente el montaje y collage donde sus elementos constitutivos fueron producidos de maneras variadas; para la escultura se usó: el ready-made, la escultura en madera, el repujado en latón, el modelado e impresión digital y el modelado en arcilla. En pintura se usaron acrílicos, acuarelas y pasteles secos sobre cartulinas.

Metodológicamente, el collage facilitó e impulsó el juego compositivo, según Yvars (2012) el artista extrema las posibilidades de intercambio simbólico entre imagen, figura, signo, gesto y forma; y a través del montaje se buscó superar la tensión que resulta de enfrentar diferentes órdenes de cosas para que, sean naturales o artificiales, resulten significativas (De Prada, 2004). Estilísticamente hablando se adoptó el simbolismo porque mantiene de manera fiel los elementos iconográficos de cada cultura, sin abandonar la posibilidad de alguna estilización o distorsión expresiva que marque algún gesto sugerido por la sensibilidad del autor, por ejemplo, que denote el sufrimiento atravesado por los pueblos conquistados propio del *Indigenismo*. La espiritualización y la expresión son ejes centrales dentro del simbolismo como movimiento, la presunción de la unidad del universo, y del arte y el ser, permite la representación o recreación del mundo exterior, de manera que refleje los sentimientos internos del artista. (Aguinaga, 2013)

La metodología creativa que se aplicó en las obras fue principalmente en base de las analogías directa, simbólica y metafísica, el proceso partió necesariamente de la técnica antitética de la lluvia de ideas (o íconos en este caso específico), siguiendo con el análisis morfológico y clasificación de los íconos potencialmente útiles para su adaptación, se seleccionaron las analogías más ricas, es decir, con mayores elementos parangonables, se reagruparon por categorías constituyendo ejes para extraer los conceptos fundamentales de

las composiciones, y finalmente, se recurrió al collage y al montaje. La analogía permitió confrontar motivos divergentes, disímiles y distantes, y así, elaboré un análisis de profunda riqueza, pues me permitió establecer relaciones intuitivas según cualidades de proximidad conceptual, funcional o estructural. (Villalvazo & Güitrón, 2011)

Para el aspecto expresivo se usaron directamente los referentes populares de cada cultura, que en su mayoría han pasado a formar parte del acervo gráfico popular, llegando incluso a trascender épocas y posicionándose como íconos atemporales representativos de su cultura. Tomando en cuenta que el tema es el sincretismo espiritual, se buscó alcanzar una estética contenidista simbólica, en cuanto en cualidad se alinea con la estética teocéntrica de Hegel al tener como objetivo buscar una mayor conciencia de lo absoluto (Oliveras, 2005). Más que lograr un idealismo religioso, la obra buscó fermentarse en la exploración, el enfrentamiento y la consolidación de conceptos con miras a generar diálogos frescos y cognoscitivamente estimulantes. Considero que la exposición de la obra a la mirada adecuada sirvió de sustrato para descubrir dimensiones profundas de entendimiento y generó dialécticas polisémicas contemporáneas.

Con el propósito de resumir los fundamentos clave para la creación, se distinguen los elementos siguientes:

- a. Se trabajó teóricamente en base a la idea de sincretismo de Marzal (Maqueira, 2016), y que desarrolle una secuencia de acuerdo a los conceptos culturales-religiosos expresados por Martínez (1999).
- b. La metodología creativa se apoyó en la técnica del collage, el montaje y la analogía (Villalvazo & Güitrón), con justificación en el sincretismo de Maqueira (2016)
- c. Expresivamente se abordó el arte figurativo, el simbolismo y lo popular.
- d. La obra potenció la estética teocéntrica con el fin de generar diálogos polisémicos estimulantes.

Presentación y sustentación del logro creativo

Sobre la base de los fundamentos antes construidos, y a través de la experimentación creativa finalmente se consiguió producir la obra titulada *De vuelta a casa*, que se presenta a continuación.



Figura 3. *De vuelta a casa*
Autor: Pablo Gómez Pinto

En relación con el contenido, mediante la obra se consiguió abrir un espacio para el intercambio iconográfico entre tres distintas culturas (vaishnava, cristiana y precolombina), específicamente de sus respectivos componentes espirituales, por ende, se mantuvo una constante intercomunicación ideológica, proponiendo su construcción como un puzzle que debía ser armado, de manera tal, que se cuidara presentar armónicamente a los tres componentes en la composición final.

Mediante la instalación visual contemporánea se ha hecho uso de recursos tridimensionales varios; intervenciones a través del *ready-made*, la escultura en madera, el repujado de metal, el modelado en arcilla, el modelado en papel y fomis, la impresión en resina y filamento, y la soldadura del soporte metálico.

Como resultado tangible, la obra consta de dos piezas que se conjugaron en una sola composición. La primera y principal ocupó el espacio superior central, la cual fue realizada a partir de la intervención de un *ready-made*, un Cristo crucificado de resina en una cruz de madera, al cual se le añadieron dos elementos a escala proporcional provenientes de las otras culturas, el mascarón *Chunucari* de cabellos ofídicos de la cultura *Cañari* o *Fasayñán* (usado como logotipo por el Banco Central del Ecuador) repujada en latón dorado, y dos brazos azules tallados en madera que salen por debajo de los brazos que lo sostienen de la cruz, lleva en sus manos una flor de loto y una caracola respectivamente. Siendo esta la pieza central, estuvo ubicada sobre una flor de loto grande y amarilla en una posición elevada, el contraste entre sus elementos, tanto morfológica como cromáticamente, la hizo destacar y atraer la atención. Dada la relevancia icónica que ha alcanzado cada elemento que la componen, presenta una novedad un tanto abyecta relacionada con lo sublime de la divinidad. En esa emergencia constante de lo nuevo en cuanto heterogéneo, se forman unas multiplicidades, unos particulares cuerpos expresivos. (Rojas Reyes, 2011)



Figura 4. Detalle pieza superior *De vuelta a casa*
Autor: Pablo Gómez Pinto

La segunda pieza ocupó el espacio central inferior y presenta tres elementos concéntricos: el elemento externo consiste en el suelo cubierto por cenizas que indica un fuego extinguido y seis flores de loto azules de fomis que salen del elemento intermedio; el elemento intermedio realizado con papel y arcilla respectivamente, presenta un volcán nevado tridimensional con un hueco al frente y con la figura de la Virgen en la cima (ella tiene rasgos hindús, lágrimas y una sonrisa en su rostro, y dos manos al estilo indigenista de Kingman con sangre brotando en una de ellas); y el elemento interno muestra, a través de una pequeña abertura, el sagrado corazón impreso en resina (un corazón con fuego) con la imagen de Radha-Krishna, rodeado por una corona de espinas e iluminado desde dentro por una luz naranja



Figura 5. Detalle pieza inferior *De vuelta a casa*
Autor: Pablo Gómez Pinto

El autorretrato fue el género empleado, el cual, en su concepción contemporánea, tiene la cualidad de presentar diversas imágenes como la representación subjetiva del individuo, en este caso la espiritualidad del humano interandino global, desde la mirada individual del autor. El retrato dota a la obra de protagonismo e individualidad; para acentuar esta característica se usó un fondo blanco, el cual permite centrar la atención en el objeto y su interacción con la luz. Como desarrolla Ciafardo (2020) una de las funciones del retrato residió en la exposición de una subjetividad distintiva y en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción; en la actualidad continúa una tradición de rupturas de las ideas de la definición del género que pasan por el desmontaje físico, la sustitución del rostro por fragmentos del cuerpo y artículos personales, etc., para acceder a diversos aspectos que presentan medios alternativos para captar la personalidad y las experiencias de una persona.

El estilo es susceptible de interpretación, en un principio podría parecer que su configuración parte de la asociación insólita propia del surrealismo, pero su composición y conexión de elementos corresponde a un interés semiótico-iconográfico lógico. Aunque en el resultado final se percibe un estilo surrealista, el estilo abordado es el simbolismo figurativo puesto que se buscó conservar fielmente el valor simbólico de cada ícono y lo que representa para el autor.

La composición de la pieza superior se caracteriza por su estructura radial, donde, del mascarón *Chunucari* surgen apéndices varios que de cierta manera recuerda a la refulgencia divina presente en cada una de las tradiciones representadas, tanto la aureola cristiana, como el *sahasrara chakra* (el halo de las deidades en la India) y los apéndices de las iconografías precolombinas. De manera similar evoca a la refulgencia de los rayos del sol, elemento muy importante en toda civilización, que por ejemplo se evidencia en el *Santísimo* o *Custodia* que forman parte de las liturgias católicas y en las ceremonias rituales que celebran eventos astronómicos solares importantes, tales como los solsticios,

equinoccios y eclipses, los cuales siempre han tenido un lugar especial en las tradiciones ancestrales.

La figura del Cristo crucificado expande sus extremidades en una figura de brazos abiertos y de piernas levemente sostenidas. Los divinos brazos azules de Vishnu que salen por debajo de los brazos del cuerpo humano del Cristo manifiestan su potencia espiritual trascendental al no estar atados y a la vez al tener en sus manos objetos de bendición (loto y caracola), elementos que también recuerdan al legendario *Señor de los báculos* presente en Tiahuanaco y en toda la cultura iconográfica de los Andes.

La composición de la pieza inferior se divide en tres partes concéntricas, el elemento externo consta de dos subelementos, el inferior es la ceniza que ha expulsado el volcán, representa el ardiente sufrimiento de vivir en una dimensión material de constante decadencia y volatilidad, y el superior son seis flores de loto azules. El ego falso según la sabiduría védica hace referencia a la identidad material temporal que finalmente desaparece con la muerte del cuerpo; a la vez, el sacrificio de lo material es el camino purificador que gradualmente nos eleva a la comprensión del ser espiritual. Este camino pasa por la limpieza y activación de los centros energéticos o *chakras*, que son siete culminando en la comunión con lo divino.

El elemento intermedio hace alusión a la *pachamama* (naturaleza material) y al temazcal: ritual prehispánico espiritual que se realiza en una choza circular pequeña que representa el vientre de la Madre Tierra. El logro sincrético de la *Virgen del Cerro* (figura 1), reúne el carácter sagrado de las montañas andinas y de la Virgen María, al cual añadí dos detalles característicos de las mujeres de la India, el *bindu* (punto rojo que llevan en la frente y simboliza matrimonio) y una argolla en la nariz. Este elemento, que de cierta forma rememora un pesebre, inevitablemente se complementa con el siguiente elemento que muestra su interior.

El elemento interno simboliza la meta última de la vida, que es acceder, a través del sacrificio (corona de espinas), a la divinidad dentro del corazón y alcanzar el amor puro por Dios (*Radha-Krishna*), un amor ardiente como el interior de un volcán.

Los tres elementos, externo, intermedio e interno, dialogan en forma de un viaje hacia el interior, se empieza externamente en el trabajo de reconocer las fuertes influencias que moldean a la identidad temporal del ego falso y ponerlas sobre el fuego del conocimiento trascendental para que se hagan cenizas. Mientras más uno se acerca al corazón, más arde el fuego del conocimiento y del amor. Esto permite que nuestra identidad verdadera y eterna se manifieste, como el oro que es sometido a elevadas temperaturas en su proceso de purificación.

Habiendo analizado la composición formal iconográfica, considero que la profundidad de la lectura de esta pieza reside en la perspectiva diferencialista de los cuerpos expresivos que menciona Rojas (2011), la riqueza de su diversidad, que se abre como un abanico que parecería que carece de límites y que deja atrás en su proceso de diferenciación, las homogeneidades, las cercanías, las afinidades.

En consecuencia, es el diálogo entre los símbolos el que proporciona un juego polisémico, un terreno fértil y a la vez una proliferación de emergencias. A continuación, presento cuatro posibles diálogos entre los símbolos.

El primer diálogo, de carácter espiritual, presenta al personaje del Cristo crucificado, un alma que desarrolló su naturaleza divina a través del sacrificio, con dos brazos azules que denotan la adquisición de un cuerpo espiritual y el mascarón de oro simboliza la conservación de la identidad individual espiritual.

El segundo diálogo, socio-cultural, resuena más en el territorio de la América prehispánica, se trata del cuerpo subyugado de Jesús en la cruz, principal ícono utilizado como medio de conquista por la dominante cultura cristiana sobre los pueblos prehispánicos (mascarón de oro); irónicamente se usó una figura humana sometida para someter la cultura de otros seres humanos.

Una tercera lectura que parte de la anterior, de carácter espiritual, argumenta que, aunque lo material (cuerpo humano y máscara identitaria) fueron sacrificados, la parte divina (brazos de Vishnu) permanecen libres y activos, mostrando la imposibilidad de atar al espíritu. Que el Cristo esté sobre la flor de loto amarilla también es significativa porque muestra la analogía de la posición de la naturaleza espiritual sobre la material. Aunque la flor de loto nace y crece en agua estancada, cuando brota, el agua no la toca.

La cuarta lectura descifra la figura abnegada de la Pachamama o Madre naturaleza, que a pesar de ser la energía divina que compone nuestros cuerpos físicos, su ardua labor de creación, destrucción y regeneración, es ingratamente ignorada por el ser humano insensible que solo busca explotarla, es por eso que su rostro se adorna con lágrimas de compasión y en una de sus manos la sangre corre como en *Las venas abiertas de América Latina*, aun así, ella sonríe y sigue dando flores.

Si bien se obtuvieron logros teóricos antes mencionados y técnicos como el repujado en latón dorado que incluyó el diseño vectorial, impresión en filamento PLA e impresión a tórculo de la pieza sobre la lámina dorada, el tallado minucioso en madera e integración de los brazos de Vishnu al cuerpo del Cristo, el diseño e impresión de la flor de loto amarilla y el sagrado corazón en filamento y resina respectivamente, la quema de las piezas de arcilla y la soldadura de la base metálica, el proceso ha revelado algunas limitaciones como la falta de capacitación técnica en el manejo de las impresoras de la universidad por lo que se acudió a servicios externos de impresión 3D. También se evidencia la necesidad de explorar técnicas en talleres externos para satisfacer los deseos personales de cada estudiante, en este caso el tallado en madera, así como también la importancia de la exploración de medios de forma autónoma como fue el caso del repujado. Esto se sintetiza en la necesidad de asistencia técnica externa para complementar la asistencia que la universidad ofrece, motivando así al mejoramiento de lo que ya existe y la posible adaptación de lo que pueda faltar.

Tomando todo esto en cuenta considero que la exploración de materiales y técnicas fomentaron el dinamismo propio del sincretismo; sin embargo, lo considero realmente útil como parte del proceso, mas no de la obra final, porque no se consiguió la integridad misma de la obra. La forma final debería, a mi parecer, comprender una o hasta dos técnicas, como fue hecho en el caso de las obras referentes, una pintura y la otra escultura en metal.

En todo caso considero que podría usar la experiencia adquirida en mis proyectos futuros, e incluso reelaborar mi obra para resaltar sus fortalezas.

Conclusión

De acuerdo al objetivo planteado de recrear una espiritualidad sincrética de origen vaishnava, cristiano y precolombino, en una creación visual contemporánea en base a la experiencia autoetnográfica del autor, se considera que la obra resultante contribuyó a definir las siguientes reflexiones.

Se encontraron distintos símbolos espirituales y religiosos de cada cultura hallados a lo largo de las experiencias de vida del autor, de los cuales se usaron principalmente aquellos que tenían un potencial icónico popular, que puedan resaltar y estar a la par entre sí, buscando así, el diálogo ecuánime en cuanto a nivel representativo.

Tales símbolos destacan en la composición de la figura superior, se diferencian y exclaman su presencia en el cuerpo común del Cristo, el cual exhibe ensordecedoramente su radical transformación.

Los símbolos que conforman la pieza inferior permitieron construir entre ellos un conjunto estructuralmente más íntegro. Esta composición secundaria no aparenta una transformación radical, conserva un estilo más contenido que representa los estados internos de la sensibilidad espiritual.

El diálogo que resultó de las dos piezas finales entre sí, dio lugar al encuentro de dos elementos en capacidad de coexistir y sostener una secuencia narrativa: en primer lugar, la reflexión introspectiva espiritual presentada en la pieza inferior y en seguida la manifestación externa de tal sensibilidad divina en la pieza superior.

Por lo tanto, recurrir a elementos de distintas culturas para expresar algo no solamente es válido, sino que beneficioso para el enriquecimiento de la dialéctica entre sus símbolos; sin embargo, el resultado de esta obra apunta a que los símbolos culturales sean de la misma naturaleza, en este caso espirituales, para cuidar que los mismos no desvirtúen su significado original y lo que representan para el individuo y la sociedad, sin descartar que, las lecturas o reflexiones que salgan de la obra final sean de otra naturaleza.

Referencias

- Aguinaga, V. (2013). *Influencia del simbolismo en el arte ecuatoriano*. Quito: UCE.
- Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Blanco, M. (mayo-agosto de 2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de investigación social*, 9(19), 49-74. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/628/62824428004.pdf>
- Ciafardo, M. (2020). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa* (Primera ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- De Prada, M. (2004). El sentido del montaje y las técnicas del collage. *Cuaderno de notas* 10, 101-113. doi:10.20868/cn.2004.689
- Hernández, S., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Distrito federal: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, VIII, 30-44. doi:10.2307/778224
- Maqueira, Á. (2016). El sincretismo como forma de preservación de las ideas. *Limaq: Revista de arquitectura de la Universidad de Lima* (2), 121-133. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5853287>
- Martínez Salazar, F. (1999). Sincretismo religioso-cultural en las artes del Ecuador. *Afese* 99, 210-224. Obtenido de <http://www.revistaafese.org/ojsAfese/index.php/afese/issue/view/34>
- Moya, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: Teoría, metodología, estructura*. (M. Artiles, Ed.) Santa Clara: Feijóo.
- Oliveras, E. (2005). *Estética* (1a ed.). Buenos Aires: Ariel.
- Patiño, D. (2017). Tumaco-Tolita: cultura, arte y poder en la costa pacífica. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 40-54. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6865530>

Rojas Reyes, C. (2011). *Estéticas caníbales* (Vol. I). Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca.

Saville, M. H. (2000). *El tesoro del Sígsig, Ecuador*. (G. Segarra, Ed.) Quito: Corporación Editora Nacional.

Villalvazo, A., & Güitrón, S. (enero de 2011). *Prezi*. Obtenido de https://prezi.com/tqoipvdcxi4_/metodos-y-tecnicas-de-creacion-artistica/