

LA PINTURA RUPESTRE DE CHIRIBIQUETE
En búsqueda de una voluntad de creación abiyalense

Trabajo para optar el título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: trabajo monográfico

Estudiante
Jefferson Andrés Rivera Cubillos
Código: 2017132028

Directora
Consuelo Pabón

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2023

Agradecimientos

Agradezco a la divinidad por ser fuente de luz en mi vida. A mi tía Marina que con gran amor y bondad me apoyó para estudiar; a mis hermanos que me han brindado su mano fraternal para sentarme a escribir y a mi tía Graciela por tenerme paciencia en este proceso de escritura. También debo agradecer a la profesora Consuelo Pabón por animarme a desarrollar este tema, por sus enseñanzas, correcciones y comentarios; al camarada Mauricio Aguillón por las charlas, recomendaciones y salidas de campo.

RESUMEN

El presente escrito se divide en tres apartados. El primero trata sobre la importancia del territorio y el cuerpo en el pensamiento caníbal o amazónico; el cuerpo situado es guiado de la mano por el perspectivismo y el territorio tiene relación con el nomadismo. En el segundo apartado tratamos la voluntad creativa, la cual se deriva de las relaciones con el territorio, la naturaleza y las necesidades de expresarse de un modo abstracto-figurativo. Posteriormente, en un tercer momento, exponemos una extensión de estilo hacia un territorio diferente del amazónico, lo cual muestra una voluntad creativa con las mismas necesidades y, por supuesto, con influencias culturales y míticas; en este mismo apartado pretendemos unir territorio-cuerpo-pensamiento con voluntad creativa.

Palabras clave: Chiribiquete, perspectivismo, territorio, nómada, rizoma, voluntad creativa, arte, línea.

ABSTRACT

The present writing is divided into three sections. The first one deals with the importance of territory and the body in cannibal or Amazonian thought; the situated body is guided hand in hand by perspectivism, and the territory is related to nomadism. In the second section, we discuss creative will, which stems from relationships with territory, nature, and the need to express oneself in an abstract-figurative manner. Subsequently, in a third moment, we present an extension of style towards a different territory from the Amazonian one, which shows a creative will with the same needs and, of course, with cultural and mythical influences; in this same section, we aim to unite territory-body-thought with creative will.

Keywords: Chiribiquete, perspectivism, territory, nomad, rhizome, creative wil, line.

CONTENIDO

	Pág.
Resumen.....	iii
Lista de figuras.....	v
INTRODUCCIÓN.....	1
1. TERRITORIO-CUERPO- PENSAMIENTO.....	5
1.1 El territorio.....	5
1.1.2 Los cielos, el cosmos.....	10
1.2 El pensamiento en los límites de la mera territorialidad-desterritorialidad-reterritorialidad.....	12
1.3 Pensando desde el cuerpo.....	17
1.3.1 Chamanismo, arte y cuerpo.....	22
2. VOLUNTAD CREATIVA Y PROYECCIÓN SENTIMENTAL.....	29
2.1 Voluntad creativa.....	29
2.2 Fases: Ajaju; Guaviare – Guayabero; papamene.....	40
2.3 Voluntad de creación abstracto-figurativa en la TCC	45
2.3.1 Sobre el estilo.....	58
3. VOLUNTAD CREATIVA: EXTENSIONES, ESTILO Y TERRITORIO-CUERPO-PENSAMIENTO.....	61
3.1 Relaciones de estilo.....	61
3.1.1 La pintura rupestre y el petroglifo fuera de la TCC.....	62
3.1.2 La cerámica.....	69
3.1.3 La orfebrería.....	72
3.2 Voluntad creativa de abstracción-figuración y estilo.....	79
3.3 Territorio-cuerpo-pensamiento y voluntad creativa.....	81
CONCLUSIONES.....	82
Referencias.....	86
Anexo.....	89

Lista de figuras

	Pág.
Figura N° 1: Tepuye con oquedad, Chiribiquete.....	10
Figura N° 2: Figuras antropomorfas con la boca abierta en forma de "C".....	20
Figura N° 3: Comparación de fosfenos, entre las pinturas de los Tukano y los investigados por Knoll.....	24
Figura N° 4: Figuras humanas alongadas, probablemente bajo efectos de enteógenos.....	26
Figura N° 5: Figuras geométricas que muestran cuerpos.....	37
Figura N° 6: Antropomorfismos de avispa, tortuga, hormiga, caimán, anaconda y guacamaya.....	39
Figura N° 7: La derivación figurativa de la rana a las formas rómbicas.....	45
Figura N° 8: Íconos en cruz, constantes en Chiribiquete.....	46
Figura N° 9: Constelación de Orión y la posible X que nos muestra si unimos dos de sus estrellas de manera diagonal.....	46
Figura N° 10: Pintura en X con cuatro oquedades; oquedad de Chiribiquete.....	47
Figura N° 11: Dibujo de pirámide.....	50
Figura N° 12: Posible megafauna de la Edad de Hielo mostrada en las pictografías de la Serranía de la Lindosa.....	52
Figura N° 13: Figuras de posibles perros de guerra.....	53
Figura N° 14: Mano pintada que contiene una forma en su palma.....	54
Figura N° 15: Jaguares de Chiribiquete.....	55
Figura N° 16: Ejemplos de formas puntuales.....	56
Figura N° 17: Línea con curva de ondulación geométrica.....	57
Figura N° 18: Línea con curva de ondulación libre.....	57
Figura N° 19: Petroglifos del hombre-serpiente-río (Dijjoma).....	66
Figura N° 20: Relación de los petroglifos del Río Caquetá (Amazonía) con los de Sasaima (Cundinamarca), estos muestran el mito del hombre-río-anaconda.....	67
Figura N° 21: "reloj de arena" en diferentes manifestaciones artística y culturas.....	69
Figura N° 22: Cerámica muisca y "dragoncillo".....	71
Figura N° 23: Totuma con serpiente a su alrededor.....	72

Figura N° 24: Danza en tercera dimensión.....	74
Figura N° 25: Pectorales antropomorfos con formas geométrica, Museo del Oro.....	76
Figura N° 26: Balsas con diferente estilo.....	78

INTRODUCCIÓN

El planteamiento que guía el presente texto es que hay una voluntad creativa abstracto-figurativa en Chiribiquete, de la cual se despliega un estilo que asciende a múltiples manifestaciones del arte precolombino. Esta voluntad de arte se encuentra mediada por el pensamiento caníbal o amazónico el cual tiene relación con el territorio y el cuerpo. La unión territorio-cuerpo-pensamiento nos permite entender mejor la comunión del ser humano con su entorno, con el arte y con el pensamiento ritualístico-filosófico.

El pensamiento amazónico es nómada y la relación con el territorio y la tierra se encuentra entre la desterritorialización y la reterritorialización. Este nomadismo potencia la voluntad de arte abstracto-figurativa porque al tener un plano inestable en su entorno busca otro en las artes desde las figuras geométricas, eso sí, sin dejar de lado pinturas que nos muestran figuras reconocibles: un jaguar, un ser humano, una planta. Además, la relación con el territorio y la cultura es de inmanencia que se vuelca en rizoma, en intensidades y potencias.

La pintura rupestre de Chiribiquete y su tradición contiene la fuerza y la intensidad de seres que actúan en la naturaleza y el cosmos. No son meras representaciones, sino que son potencias o intensidades. Las pinturas tienen relación con los mitos y las divinidades. Desde la voluntad creativa esta relación con lo divino propicia una línea geométrica en la pintura, es decir, líneas que tienden a la abstracción. Mientras que su relación con el territorio y los seres de la naturaleza nos remiten a esas pinturas que tienen figuración. La voluntad de arte abstracto-figurativa se extiende desde Chiribiquete hasta los altiplanos, migrando hacia la manifestación en otros materiales y técnicas. Lo cual nos muestra un estilo presente en el arte precolombino.

La unión Territorio-cuerpo-pensamiento

La búsqueda de una voluntad de creación abiyalense requiere una formación de conceptos previos los cuales se dirigen hacia la relación que tiene el pensamiento con el cuerpo y el territorio. La unión de territorio-cuerpo-pensamiento es importante para acercarnos al pensamiento y arte amazónico, los tres se encuentran unidos y actúan en la creación artística al igual que en otras áreas o esferas de la vida en la Amazonía. Para desarrollar la argumentación en torno a esta unión tomamos como apoyo el capítulo

geofilosofía que se encuentra en el libro *¿Qué es la filosofía?* de Deleuze y Guattari. También de suma importancia ha sido el perspectivismo y el multinaturalismo como acercamiento al pensamiento salvaje, chamánico y amazónico; conceptos que tomamos de Viveiros de Castro e Ailton Krenak. Estos vinculan al cuerpo con todos los seres de la naturaleza, pues todos en el fondo son humanos.

El primer capítulo del presente texto se encarga de la unión territorio-cuerpo-pensamiento, cumpliendo con un acercamiento a la epistemología caníbal o amazónica. Esta unión de conceptos nos permite un entendimiento más hondo y complejo del arte amazónico y precolombino.

Voluntad creativa abstracto-figurativa

Tomamos el concepto de voluntad creativa de la obra del historiador de arte Wilhelm Worringer, concepto que busca marcar la separación entre estética y arte. La estética marcada por el sello del espíritu grecorromano no permitía acercamientos más justos a las manifestaciones artísticas de pueblos que se encuentran fuera de esta tradición y Worringer con el concepto de voluntad de creación artística abre la puerta a las artes abstractas de diferentes pueblos. Exponiendo que la voluntad artística se encuentra mediada por un territorio y unas necesidades específicas.

El arte abstracto de los pueblos primitivos era considerado carente o deficiente si se le veía bajo la tradición estética grecorromana. Worringer abre un nuevo camino presentando la voluntad creativa, pues no es que los pueblos que se consideran primitivos o salvajes carecieran del sentido de belleza o de sofisticación manual, sino que su voluntad de hacer arte es diferente por las relaciones que tienen con el territorio.

El Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete que empieza a ser investigado por arqueólogos y antropólogos hace unas tres décadas, contiene en sus tepuyes la manifestación de arte rupestre más grande y antigua de Colombia. En estas rocas pintadas podemos encontrar abstracciones y figuras zoomorfas, antropomorfas y fitomorfas. Por la relación nómada con el territorio y el perspectivismo y multinaturalismo con los seres de la naturaleza podemos deducir que la voluntad de creación en Chiribiquete y sus alrededores es una voluntad de arte abstracto-figurativa.

En el segundo capítulo presentamos el concepto de voluntad creativa y exploramos lo abstracto y lo figurativo en Chiribiquete y nos extendemos a lo que se ha llamado Tradición Cultural Chiribiquete. En esta observación deducimos que en el arte rupestre se encuentra una voluntad abstracto-figurativa. Entendiendo la figuración como algunas formas que nos remiten a animales o seres humanos, no la figuración grecorromana. Cabe resaltar que en este capítulo tomamos las tres fases de la Tradición Cultural Chiribiquete que plantea Castaño-Urbe en su obra: *Chiribiquete: la maloka cósmica de los hombres jaguar*.

El estilo

La voluntad creativa que se ha definido como abstracto-figurativa y se dirige hacia un estilo donde impera la línea. Seguimos la postura que el arte rupestre en el territorio que hoy es Colombia y sus alrededores nace en la Amazonía y va subiendo hacia los altiplanos, esto lo vemos por patrones similares en los mitos y en la voluntad artística abstracto-figurativa. Podemos determinar que hay un estilo en el arte rupestre que viene del Amazonas y sube hacia los altiplanos, pero además este estilo migra hacia otras manifestaciones artísticas tales como: la cerámica y la orfebrería.

La sucesión de un estilo que se ve en la línea combinada con figuras orgánicas en la orfebrería y la cerámica (muisca especialmente) nos llevó a determinar que hay una voluntad creativa abiyalense que se extiende por siglos y se expande en diferentes culturas precolombinas. Esta voluntad creativa es la abstracto-figurativa. Del estilo y las extensiones de los mitos trata el tercer y último capítulo del presente texto.

Problemática

Tenemos dos problemáticas en el presente escrito: una a la que aludimos y tratamos de manera indirecta y otra que se encuentra presente en la sucesión de los apartados. El primer problema aparece un tanto lejano por el carácter local y particular del tema, efectivamente hace parte del motivo por el cual se elige trabajar el arte precolombino o abiyalense: podemos decir que decidimos tomar una vía alterna a la tradición occidental y que elegimos una búsqueda de la estética abiyalense. Esta dirección contiene problemas de fondo, pues consiste en tratar una epistemología y sentir diferente a lo que tradicionalmente trata la estética de tradición europea. Por esto realizamos uniones de conceptos y tratamos temas como lo nómada y el rizoma.

El segundo problema consiste en comprender por qué la pintura de Chiribiquete y sus alrededores tiene dos formas de expresarse: lo abstracto y lo figural. Este problema lo abordamos de la mano de la voluntad creativa, es decir, exponemos que hay una voluntad creativa de arte abstracto-figurativa la cual se encuentra mediada por el territorio y sus necesidades.

Se brinda un campo sólido en cuanto a la estética abiyalense presentando una tradición con un estilo abstracto-figurativo que se extiende por miles de años y migra a diferentes técnicas manuales. Esta conclusión nos abre una apuesta estética desde Abya-Yala que deja de lado las ideas de lo bello y de la intención de representar que legó la tradición grecorromana a Europa.

Objetivo general:

- Determinar la voluntad de arte en la Tradición Cultural Chiribiquete y exponer sus extensiones.

Objetivos específicos:

- Poner en evidencia la relación del territorio, el cuerpo y el pensamiento para la realización de arte en Chiribiquete.
- Presentar el concepto de voluntad creativa y vincularlo a las dinámicas del pensamiento amazónico.
- Determinar el estilo Chiribiquete que desde nuestro punto de vista se inclina hacia la línea.
- Realizar aproximaciones a la extensión de estilo y voluntad creativa fuera de Chiribiquete.
- Presentar cómo el chamanismo se encuentra unido al arte.
- Buscar la unión entre territorio-cuerpo-pensamiento y voluntad creativa.

1.TERRITORIO-CUERPO- PENSAMIENTO

*“Comenzar a despertar la escucha, a habitar el silencio,
a silenciar el pensar, habitar la palabra del corazón, habitar
esa fiesta de la escucha y reconocerse en esa palabra,
esa palabra que nace del territorio, del territorio del cuerpo
y de esa manera actuar”*

Juan Carlos Jamioy Juagibioy

1.1 El territorio

Debemos iniciar este capítulo con un acercamiento al contexto geográfico, al territorio, con la finalidad de poner en evidencia lo que consideramos como el germen de un pensamiento gráfico y de un repertorio mítico. Pues la elaboración del pensar, la manifestación artística y religiosa se genera desde un contexto. El emplazamiento de nuestro interés se encuentra en la Amazonía colombiana, es de nuestra predilección por las miles de pinturas que contiene y por ser considerado un lugar sagrado entre las comunidades amazónicas. Este sitio es Chiribiquete¹: conocida como la Capilla Sixtina de los antiguos o entre las comunidades de familia lingüística carib (karib) como: (*Chiribiteri* o *Shiribiquete-ri*) “la Casa solar y las estrellas” o “Casa solar del enjambre de estrellas”. Chiribiquete es considerado el centro del mundo y por su ubicación se encuentra rodeado de diferentes ecosistemas; además, es un hecho geológico singular.

¹ El territorio de Chiribiquete se encuentra ubicado en el corazón de la Amazonia colombiana, fue denominado Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete (PNNCh) en 1989 y desde esa fecha se ha venido ampliando hasta el punto de tener 4'268.095 hectáreas.

Los ríos que se extienden de forma zigzagueante, los tepuyes que se erigen de manera imponente, los mamíferos que hacen tiritar con su presencia o rugido y la Vía Láctea que cada noche extiende su camino de estrellas; estas y muchas otras son las características de un lugar que ha posibilitado una forma de pensar desde el territorio y con el territorio: los elementos que conviven allí son fuente de reflexión, imaginación y adoración. Este lugar es mágico desde sus inicios.

La Serranía de Chiribiquete como hecho geológico inició hace unos dos mil millones de años, en el precámbrico. Justamente en el momento que en el territorio que hoy conocemos como Colombia se formaban las primeras rocas (Vargas, 2017^b). En gran parte de lo que hoy se conoce como Amazonas se encuentra el Escudo guayanés, la formación rocosa más antigua de la punta norte de América del Sur (se halla entre Venezuela, Brasil y Colombia). De este cratón, de esta formación rocosa antigua viene Chiribiquete. El nacimiento de la serranía debe pasar por procesos formativos desde el precámbrico hasta el paleozoico, después de erosiones y movimientos de sedimentos se generará un hecho geológico que han llamado la Formación Araracuara, de esta formación hace parte el Chiribiquete que podemos ver al día de hoy. Sin embargo, no es sino hasta el Neógeno (entre 25 millones de años y 5 millones de años) que se erigirá la serranía; esto por sedimentos y la formación de la cordillera de los Andes.

Chiribiquete que se encuentra ubicado en el escudo guayanés, una formación rocosa del precámbrico; en su extensión tiene los denominados tepuis o tepuyes, estos son unas mesetas que se componen de rocas cristalinas, de granitos. Dice Vargas (2017^a) sobre el basamento de Chiribiquete: “está compuesto por rocas metamórficas del Complejo Migmatítico de Mitú de edad del Precámbrico, de tipo gneises cuarzosos, biotíticos, moscovíticos y feldespáticos; y de migmatitas compuestas por plagioclasa, cuarzo, microclina y biotita, y granitos y granitoides alcalinos” (p. 10). La formación particular de los tepuyes del Chiribiquete se da también por los movimientos hídricos del río Apaporis y el Tunia, la condensación del agua atmosférica y las constantes lluvias. Aunque se estima que para la formación de los tepuyes pudieron haber tres causas: 1) grandes paleocauces fluviales de oriente a occidente, esto por

transformaciones tectónicas de la placa; 2) la influencia del mar en el Sistema Pebas² el cual consiste en una interrupción marina desde la costa caribe de Colombia y formará un lago conocido como Pebas y este a medida que va disminuyendo hace cambios geológicos, de allí se formarán ríos como el Amazonas (se estima que la formación del río Amazonas sucedió hace once millones de años); 3) factores geológicos como el levantamiento de los Andes por la interrupción de ríos, el Sistema de Pebas y el movimiento de la placa guayanesa. Sobre esto Díaz Merlano (2016) dice:

Los afloramientos de estas rocas metasedimentarias del paleozoico fueron levantados como consecuencia de la orogenia andina ocurrida en el Neógeno -- hace entre 25 y 5 millones de años-- y forman serranías, mesas y torretas aisladas del tipo tafelberg, que usualmente presentan laderas acantiladas; están plagadas de grietas o fisuras alargadas producidas por tensiones, disolución o cambios de temperatura – diaclasas – y se elevan entre 100 y 900 metros sobre las planicies. Ejemplos de estas estructuras son las serranías de Chiribiquete en Guaviare y Caquetá, la Lindosa y Tunahi en Guaviare, Naquén, Tigre y Caranacoa en Guainía y Morroco en Vaupés; además hay colinas y cerros aislados, a los que algunos autores han aplicado el nombre de tepuis o tepuyes – Vocablo que el idioma de la etnia pemón significa montaña --, y los han asimilado a los tafelbergs de la Formación Roraima de Venezuela, de edad supuestamente mucho más antigua y cuyas elevaciones alcanzan hasta 3.000 metros sobre el nivel del mar. (p. 34)

La caracterización de estas formaciones rocosas cobra para nosotros la misma importancia que un historiador del arte le proporcionaría al material que se emplea para el desarrollo artístico: es como reparar en el tipo de lienzo que utiliza un artista. Por esto debemos considerar de suma importancia los tepuyes. Se estima que hay trece tipos de tepuyes (Vargas, 2017^a) desde unos que conforman unas mesetas en la parte superior hasta unos que tienen formas onduladas y de bajas alturas. Los tepuyes se encuentran entre los 800 m.s.n.m y los 200 m.s.n.m. Las paredes de los tepuyes fueron formadas posiblemente por las aguas del mar, los ríos y los cauces que en la antigüedad pasaron por ahí, las partes bajas y altas de las paredes son deleznable y areniscas, no son consistentes y se desmoronan,

² La paleocuenca que es la interrupción marina se dice que data del 65-33 millones de años, el cual avanzó hacia el suroeste entre el 33-23 millones de años. La última etapa que es la consolidación del llamado Lago de Pebas es de 23- 10 millones de años, por procesos geológicos y el movimiento del agua se abre la brecha de lo que hoy llamamos río Amazonas.

solamente las partes de la mitad de las paredes de los tepuyes son sólidas, sobre esta última parte realizaron las pinturas los hombres jaguar, dice Castaño-Urbe (2019):

Reiteramos también que los niveles geológicos que se encuentran encima y debajo de los muros donde se hicieron los dibujos presentan condiciones y atributos minerales que no son aptos para preparar superficies adecuadas para hacer obras pictóricas, porque son blandos, friables y deleznable, tratándose de areniscas cuarzosas de granos medios y gruesos; es decir, son superficies muy porosas y de baja calificación para realizar en ellas trabajos pictóricos. (p. 57)

Se estima que las primeras migraciones humanas que se movilizaron de norte a sur por el actual continente americano lo hicieron hace unos quince mil años, sorprendentemente las pruebas de carbono 14 realizadas a frutos y restos de fogatas encontrados en los suelos de los tepuyes, alrededor de las pinturas de Chiribiquete, brindan la posibilidad que los seres humanos estuvieron en este territorio desde mucho antes³, aproximadamente hace unos veinte mil o veinticuatro mil años. Sin embargo, los traslados de un territorio a otro no es solamente un acontecimiento humano, pues las primeras migraciones de seres vivientes de norte a sur en el continente empiezan a ocurrir desde hace nueve millones de años: los primeros migrantes fueron pequeños roedores y parientes del mapache, aun así, las mayores invasiones del norte se dieron hace cuatro millones de años, momento en que se pobló de mastodontes, especies de felinos gigantes, zorros, venados, dantas, caballos, osos, comadrejas, llamas, salamandras, serpientes y otras especies. También se debe tomar en cuenta las plantas, ya que robles, alisos y otras fueron colonizando las montañas de los Andes (Díaz Merlano, 2016).

³ Según van der Hammen no hay absoluta certeza de comunidades humanas antes de 15.000 años (van der Hammen, 2006, bases para una prehistoria ecológica Amazónica y en el caso de Chiribiquete. Tomado de: *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*). Pero, las pruebas que realizó la arqueóloga franco-brasileña Niéte Guidon sobre las pinturas rupestres de Piauí (Sierra de Capivara) le arrojaron fechas de actividades humanas de hace 40.000 y 50.000 años (Antoine Lourdeau, *A Serra da Capivara e os primeiros povamentos sul-americanos: uma revisao bibliográfica*, 2019). En un artículo del IPHAN (s.f) (instituto del Brasil) dice lo siguiente:

A Missao descobriu no Parque Nacional da Serra da Capivara, mais precisamente no sítio arqueológico do Boqueirao da Pedra Furada, vestígios do *homo sapiens sapiens* que datam de até 50 mil anos. A descoberta suscitou, e ainda suscita, uma grande polêmica internacional, pois coloca em xeque a teoria arqueológica aceita por mais de meio século de que o homem chegou ao continente americano entre 12 a 15 mil anos atrás. (p. 4)

Este descubrimiento pone en duda la hipótesis más aceptada del poblamiento del continente, la del estrecho de Bering, que se sitúa entre 12 mil y 15 mil años antes del presente.

Después de millones de años los cambios geológicos y climáticos⁴ han provocado extinciones, pero también el fortalecimiento de múltiples formas de vida. En la actualidad una sábana de colores verdes se extiende alrededor de inmensos tepuyes; el verde profundo y tenue es el compendio de más de cuarenta mil especies de plantas, entre ellas tres mil quinientos tipos de árboles y unas ocho mil plantas vasculares; en estos árboles aproximadamente unos dos mil quinientos ejemplares de aves arman sus nidos; entre las hojas que caen de la gran diversidad de plantas deambulan más o menos unas trescientas sesenta especies de mamíferos. En las fuentes hídricas⁵ pueden vivir aproximadamente unas dos mil especies de peces; y entre los ríos, lagunas, rocas y vegetación unas trescientas especies de reptiles. Una particularidad es que en este espacio de Chiribiquete se encuentran cuatro ecosistemas diferentes y esto hace que haya una gran diversidad de especies (Castaño M, 2021).

La forma del paisaje de Chiribiquete: con sus ríos, sus tepuyes, su flora y su fauna seguramente potenció el sentido de grandeza y divinidad en muchas comunidades indígenas. Esto los llevó a no considerarlo como un lugar para asentarse, sino como un lugar divino; este es el lugar donde vive el Dueño de los Animales; el centro del mundo. Al respecto escribe Vargas (2017^b):

La morfología protuberante y de belleza paisajística de la Serranía de Chiribiquete con mesetas o tepuyes, con paredes verticales y cimas diversiformes casi inaccesibles en medio de la selva amazónica, atrajo las comunidades étnicas desde lugares muy lejanos, que la consideraron más un sitio sagrado que una zona de asentamiento. (p. 39)

⁴ Según van der Hammen, se dieron tres glaciaciones fuertes desde el año 50.000 hasta el 10.000 que produjeron cambios en el clima, las plantas y los animales. (van der Hammen, 2006, bases para una prehistoria ecológica Amazónica y en el caso de Chiribiquete. Tomado de: *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*).

⁵ Principalmente son los ríos Apaporis, el Mesay y el Yarí, los cuales se desprenden del río Caquetá.



Figura N° 1: Tepuye con oquedad, Chiribiquete. Tomado de: Periódico UNAL.

1.1.2 Los cielos, el cosmos

Una particularidad de Chiribiquete es que se encuentra ubicado en la línea ecuatorial, se halla entre los trópicos de Cáncer y Capricornio. El hecho de estar ubicado en la línea ecuatorial tiene sus características, algunas de ellas son: que recibe mayor luz solar, lo cual propicia más biodiversidad; los días y las noches tienen igual duración y habrá períodos de sequía y de lluvia. Chiribiquete tiene una posición astronómica singular y maravillosa, pues “[p]or varias razones, esta serranía de 300 km, perpendicular al eje ecuatorial, tiene una relación especial con la bóveda celeste y con el ecuador celeste” (Castaño-Urbe, 2019, p. 129). Como la extensión de la Serranía de Chiribiquete es de manera vertical a la línea ecuatorial, esta línea atraviesa la serranía justo por la mitad formando de este modo una cruz en equis: cruz en equis que se manifiesta de manera permanente en los mitos de origen y en las pictografías de este lugar.

Este conjunto de rocas del precámbrico erosionadas por diferentes factores hídricos y por los vientos que traen consigo arenas que pegan contra ellas y van formando erosiones (Merlano, 2016). Rocas que tienen en sus muros la expresión humana más antigua de Colombia. Es un lugar astronómico por excelencia. Debido a su ubicación la Vía Láctea es

visible básicamente todas las noches del año, teniendo presente que por la traslación de la tierra en algunos meses toma diferentes posiciones: la cantidad innumerable de estrellas forman un río, un camino o un baile multitudinario blanco y luminoso, que también puede ser la eyaculación seminal del dios Sol. Otra particularidad es la constelación de Orión que se asoma cada noche “cuyo nexo con todo el contexto cultural felino y solar es determinante” (Castaño-Uribe, 2019, p. 130). Para Carlos Castaño-Uribe (2019) los elementos cósmicos se encuentran relacionados con fertilidad y procreación, siguiendo a Reichel-Dolmatoff afirma:

Más que predicciones astrológicas, el cosmos y la bóveda celeste permiten leer el cielo como un reflejo del mundo y como una guía para el desarrollo espiritual y la integración moral de estos pueblos, que desde épocas ancestrales han observado el firmamento estelar. (p.132)

El cielo y la visión del cosmos que también hace parte del territorio (Deleuze; Guattari, 1993) es un potenciador sorprendente del pensamiento en las comunidades amazónicas. La serranía sirve de observatorio y calendario astronómico (Castaño-Uribe, 2019), lo cual permite la medición de los tiempos y la elaboración de los mitos, al igual que brinda un sostenimiento a la espiritualidad de los pueblos amazónicos. Por el hecho de estar ubicada sobre el ecuador “lo que más se evidencia es la fuerza del sol en la serranía, fuerza que es determinada y complementada por diferentes fenómenos cósmicos” (Castaño-Uribe, 2019, p. 134). De día el sol desprende su fuerza sobre estas rocas milenarias y de noche la luna aparece cabalgando sobre la Vía Láctea; el ciclo lunar indica temporadas de crecimientos y de apareamientos, pero también la prohibición de relaciones sexuales, de la caza, la pesca y la recolección de materiales para trabajos manuales (Castaño-Uribe, 2019). De esta manera, la relación con el territorio va dando forma a las prácticas de vida y a los pensamientos.

La estrecha relación que tiene la Vía Láctea con los componentes naturales y míticos es inmensa, para los pueblos amazónicos puede asociarse de manera analógica a: los hemisferios del cerebro, los ríos, los bailes, los caminos, y en particular a la anaconda hermana del jaguar que en su interior trajo vida a la tierra, aunque también puede ser una corriente de semen fertilizante. De modo cercano aparece la constelación de Orión, la cual se asocia al Dueño de los Animales (jaguar= Vai-mahsë) que todas las noches deambula de oriente a occidente como un fuerte y enorme guerrero: en la constelación de Orión ven las

cuatro patas del jaguar, su gran cola y su pene erecto; así como las presas que este gran guerrero a capturado:

En su espalda o delante de él, lleva sus presas de caza, y sus trofeos son representados por la cercanía a otras constelaciones según la época del año, cuando se van elevando en el firmamento. Las presas pueden ser animales terrestres, peces y frutos que los indígenas identifican en la vía celestial, según el ciclo lunar y de la Vía Láctea. (Castaño-Uribe, 2019, p. 142)

De este modo los habitantes del territorio ven al alzar la vista un felino gigante, representado por la constelación de Orión que salta todas las noches sobre la Serranía de Chiribiquete, con el pene erecto y además con una eyaculación representada por la nebulosa difusa M2.

1.2 El pensamiento en los límites de la mera territorialidad-desterritorialidad-reterritorialidad

*“Pensar se hace más bien en la relación
entre el territorio y la tierra”*

Deleuze y Guattari

El pensamiento se encuentra anclado a un territorio, sobre este lugar sobrevuela y gracias a este existe. La filosofía griega bebió de las fuentes que emanaba su territorio, se nutrió de allí y pudo vivir y perdurar gracias a ello; no nos podemos imaginar un Sócrates sin pensar en las propias dinámicas de su entorno y sin que este realizara reflexiones a partir de las circunstancias que propiciaba su territorio o, mejor aún, en el caso latinoamericano⁶ un Guamán Poma de Ayala que entonara reflexiones en torno a un cúmulo de objetos y situaciones fuera de Abya-Yala. Establecemos que el movimiento del pensar encuentra su estímulo en el territorio y con el territorio, es una unión del pensar con la tierra.

De esta manera podemos acercarnos al proceso reflexivo que han tenido nuestros ancestros nativos con el territorio. El nutriente de su cosmogonía y pensamiento ritualístico-

⁶ De ahora en adelante nos referiremos a nuestro continente con la palabra Abya-Yala, de la comunidad Gunadule. Abya-Yala significa tierra en plena madurez; al parecer este término fue utilizado por los Gunadule para toda la masa terrestre. Por reivindicación histórica, inclinación política y postura filosófica preferimos utilizar este término.

filosófico son los mismos lugares donde se encuentra anclado su vivir, en el caso de Chiribiquete la selva amazónica. Inundados de innumerables especies de árboles y géneros de animales; teniendo sobre sus cabezas la constelación de Orión y reposando sus pies en tierras húmedas por donde corren inmensos y enormes ríos. Los ríos se desenvuelven y alargan como una gran anaconda y la constelación de Orión salta a la vista al lado de un millar de estrellas; de las especies arbóreas se encuentra la yuca brava, el yagé, el yopo y el mambe las cuales son plantas de poder y sustento espiritual; de la gran fauna que habita este territorio se establecen animales para cazar y otros animales que son divinos porque fueron engendrados por el Sol y la Luna.

El pensamiento amazónico baila como un Zaratustra nietzscheano que se burla de los transmudanos para desarrollar y defender su pensamiento en la inmanencia, en su relación con la tierra, pues de allí captura y desemboca el pensar. Los cantos de la tierra, lo que ella emana es lo que proporciona una forma al pensamiento. Dice Deleuze y Guattari (1993): “Pensar consiste en tender un plano de inmanencia que absorba la tierra (o más bien la ‘adsorba’)” (p. 89). Consiste en relación sensorial, en encontrarse con la tierra, en habitar un terreno y conocer los movimientos vivos del lugar.

La cercanía de las comunidades amazónicas con los elementos del territorio es lo que proporciona el pensamiento ritualístico-filosófico. El Sol como padre y la Luna como madre del jaguar, el Dueño de los Animales, nos remite al relato de origen, del surgimiento de todo lo que existe. Se configuran pensamientos gracias a esta relación con la tierra, incluyendo, por supuesto, los elementos naturales del cosmos. Sobre el nacimiento de la filosofía unida al hecho geográfico dice Deleuze y Guattari (1993):

Si la filosofía surge en Grecia, es más en función de una contingencia que de una necesidad, más de un ambiente o de un medio que de un origen, más de un devenir que de una historia, de una geografía más que de una historiografía, de una gracia más que de una naturaleza. (p. 97)

El pensamiento amazónico es por una gracia, una contingencia, un ambiente y, por supuesto, una geografía. Para Deleuze y Guattari(1993) “se trata de dos componentes, el territorio y la tierra, con dos zonas de indiscernibilidad, la desterritorialización (del territorio a la tierra) y la reterritorialización (de la tierra al territorio)” (p. 86). Teniendo en cuenta que las comunidades amazónicas y los pintores del Chiribiquete fueron nómadas jugaban constantemente entre la desterritorialización y la reterritorialización y encontraron en la tierra

de los tepuyes elementos que sobrepasan el lenguaje: enormes montañas con cráteres circulares⁷, caminos de estrellas que alumbran cada noche, animales, etc. Este lugar geográfico es el molde del pensamiento, donde la reterritorialización emana para establecer un territorio que contenga en su interior la armonía del cosmos.

Allí se encuentra la unión de la divinidad con todo lo que existe y con el pensamiento, es el lugar del rito chamánico: Chiribiquete es considerada la casa del jaguar y el sitio de los chamanes, un emplazamiento divino por excelencia. Solamente los viejos sabedores, los chamanes más respetados son los encargados de cuidar este sector.

Sobre las rocas de Chiribiquete se plasmaron con color sangre⁸ los dibujos que tienen una dimensión más elevada que la mera contemplación, de las cuales se especula que fueron realizadas por chamanes de la selva. No son el objeto de belleza, ni el objeto de representación; es decir, no es la mimesis aristotélica ni la belleza ideal platónica, tampoco las alucinaciones metafísicas de un Quijote de la Mancha, mucho menos la especulación objetual del cubismo. Son la relación del cosmos con la naturaleza, de lo divino con lo mortal, de lo animal con lo humano, del caos con el orden, en sí cumplen la función de evitar la entropía a nivel del orden de lo existente.

Grecia tuvo su apertura al mar, al comercio, al intercambio cultural y a la opinión lo cual posibilitó su pensamiento. Se considera el lugar del nacimiento de la filosofía y nos llegaron fragmentos de los pensadores considerados presocráticos donde evidenciamos la relación con la naturaleza. Ahora bien, la selva amazónica es el camino nómada, no hay intercambio de opiniones sino relación con la naturaleza, se hace parte de ella; los ríos no posibilitaron el comercio⁹ sino la creación de mitos relacionados con la anaconda; y el cosmos es la puerta de relación, es la fuente de reflexión: es donde se une el Chiribiquete y la selva amazónica con las estrellas.

Estamos tripulados en un pensamiento nómada, acercarnos a Chiribiquete la *maloka cósmica* es estar en el camino nómada. Y nos acercamos al territorio como lo escribe Deleuze (2005) en una ponencia sobre Nietzsche que tituló *pensamiento nómada*¹⁰, dice así:

⁷ Según algunas cosmovisiones amazónicas es de un cráter circular de donde sale todo lo que existe.

⁸ Las pinturas de Chiribiquete son realizadas con color rojo ocre, pigmento sacado de minerales que contienen óxido.

⁹ Los ríos generalmente fueron navegados para la extracción de materiales orgánicos y la captura de nativos con la finalidad de obtener mano de obra gratis.

¹⁰ El coloquio sobre Nietzsche se dio en julio de 1972 en el Centro cultural internacional de Cerisy-la-salle.

Estamos embarcados en una especie de balsa de la Medusa, mientras las bombas caen a nuestro alrededor y la nave deriva hacia los glaciares subterráneos, o bien hacia los ríos tórridos, el Orinoco, el Amazonas, y los que van remando no se aprecian entre ellos, se pelean, se devoran. Remar juntos es compartir, compartir algo, más allá de toda ley, de todo contrato de toda institución. Una deriva, un movimiento a la deriva o una “desterritorialización”. (p. 324)

En Chiribiquete compartimos una desterritorialización y reterritorialización constante, es el nomadismo. Acá no hay Estado ni imperio, tampoco una *polis*, más bien son comunidades asentadas en “la periferia” (Deleuze, 2005). Sin ningún centro administrativo. Ahora bien, ser nómada no consiste solamente en un constante movimiento, pues “hay viajes inmóviles, viajes en intensidad” (Deleuze, 2005, p. 330). Y también un tipo de nómadas que hacen asentamientos con la intención de escapar a estructuras, a codificaciones, mejor dicho, es una resistencia al Estado.

Las comunidades asentadas en el Amazonas, alrededor de la casa de los tepuyes, tienen la espiritualidad chamánica. Lo cual los hace practicar un tipo de nomadismo inmóvil, el chamán en su rito “activa la diferenciación cultural” (Torres, W; Corredor de, B. 1989, p. 54). Y esto fractura la identidad cultural. El pensar nómada es una fuerza, una potencia, una intensidad que promueve la desterritorialización y la reterritorialización constante. El enraizamiento sedentario es fracturado. La “diferenciación cultural” consiste en esa relación con la naturaleza desde múltiples focos, es el rompimiento del “saber sedentario vertical”, la diferenciación cultural es la des-arborización, la des-genealogía. Mientras que la identidad cultural, el saber sedentario, consiste en lo siguiente:

[E]l saber sedentario opera en la verticalidad estructural de los puntos fijos, fijados de antemano, en búsqueda de su estructura superficial y profunda, y de su relación bipolar de significado y significante. El saber sedentario territorializa, fija identidades, marca cuerpos, impone un criterio de lo verdadero y lo falso, constituye una disciplinabilidad y un orden discursivo excluyente. Activa una voluntad de dominio (Torres, W; Corredor de, B. 1989, p. 56).

El rito del chamán lleno de potencia y de fuerza desestructuraliza, crea fracturas en los planos o fondos en que se generan sistemas de verdad. Sobre el pensar del chamán, el pensar nómada, dice William Torres (1989) que “es aquel recorrido perceptivo y del pensar que transcurre por el fondo de inmanencia disgregado en rizoma continuo entre el cultus y el

socius” (p. 55). El rizoma, uno de los conceptos más famosos de Deleuze y Guattari, consiste en un no-método, un anti-método. Sobre el rizoma escriben Deleuze y Guattari (2012):

Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (solo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. (p. 12)

El rizoma no tiene principio ni fin, es la conexión de “un punto cualquiera con otro punto cualquiera” (Deleuze; Guattari, 2012). El rizoma se compone de direcciones móviles y dimensiones. El rizoma es un medio que crece, que aumenta y genera multiplicidades. De manera más esclarecedora los presenta François Zourabichvili (2007):

[E]l origen, a su vez afectado por la diferencia y lo múltiple, pierde su carácter de a priori englobante, mientras que lo múltiple se sustrae al dominio del Uno (n-1) y se convierte en el objeto de una síntesis inmediata, llamada “multiplicidad”; en adelante designa lo que está primero en la experiencia “real” (que nunca es “en general” o simplemente “posible”), por oposición a los conceptos de la representación. (p. 94)

El rizoma dirige el pensamiento a experimentar. De esta manera interpretando lo que dice William Torres es que el pensar nómada se vuelca sobre la experiencia que se encuentra disgregada en su entorno (“fondo de inmanencia”) y se vuelve rizoma entre el cultus y el socius, entre la cultura y el ser que vive en la cultura. Es decir, cultura y personaje (puede ser naturaleza) se encuentran en rizoma, sin génesis, sin *telos*; son puntos que se empiezan a unir desde cualquier parte.

Los nómadas que fueron adentrándose a este lugar de enormes tepuyes, imponente en su geografía, fueron los que la consideraron la casa del Sol y las constelaciones, el lugar del jaguar que permanecía en todas partes (Castaño-Uribe, 2019). Probablemente trajeron consigo un repertorio mítico que lo adaptaron al contexto de Chiribiquete, pero también parece indicar que este lugar geográfico es el potenciador del *mythos*. Allí, donde vive el Dueño de los Animales o la casa del Sol, entre los tepuyes que pueden alcanzar alturas hasta de dos kilómetros se pinta o se elabora un lenguaje mítico, sagrado y secreto (Castaño-Uribe, 2019). Para los upichia las pictografías más antiguas son el pensamiento que se tuvo para el diseño del futuro mundo; mientras que para los carijona son las leyes escritas sobre todo lo que existe y conforme a esto se celebraban bailes con máscaras de jaguar, esto, por la

existencia de las leyes sobre el comportamiento animal y natural (Castaño-Urbe, 2019). Sin embargo, antes de toda especie o género el padre Sol pintó las leyes sobre las que se regiría el mundo y su hijo (el jaguar) es el encargado de hacerlas cumplir.

1.3 Pensando desde el cuerpo

Como lo venimos abordando el pensar amazónico es de una dimensión diferente a la que tradicionalmente se conoce en Occidente. De este pensamiento occidental, podemos decir que se encuentra enmarcada por un *yo que piensa*, el cual tiene su auge en el *cogito ergo sum* de René Descartes. Este “yo pensante” se encuentra en la cima del antropocentrismo, de la negación de todo menos del yo. Un paradigma que se fue fortaleciendo en la historia de Europa, especialmente en la que llaman Renacimiento, así que, podemos ver la línea ascendente en las obras artísticas de Dürero, Da Vinci, Miguel Ángel y otros. Pues en las composiciones de sus cuadros tomó más importancia la figura humana que la representación de la naturaleza; las investigaciones de anatomía y de las proporciones corporales se posicionaron en primer plano en los lienzos y retablos.

Es interesante que una de las primeras disputas intelectuales al caer en cuenta de la existencia de un nuevo continente fue, entre los españoles, si los habitantes de este nuevo lugar tenían alma, se le denomina como la controversia de Valladolid y estuvo protagonizada por Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda (1550-1551). Un debate que como lo muestra Edmundo O’Gorman en un maravilloso libro intitulado *La invención de América*, puede rastrearse un pequeño germen sobre el tema desde una controversia teológica dada en tiempos de San Agustín de Hipona, la cual disputaba sobre la humanidad de posibles seres que se encontrasen fuera de los continentes poblados por los tres hijos de Noé, el problema consistía en determinar si estos seres eran humanos o monstruos; efectivamente, el filósofo de Hipona argumenta que son humanos. Pero esta aceptación tiene sus problemas, dice Edmundo O’Gorman (1995): “Gracias a ese reconocimiento, las civilizaciones indígenas quedaban integradas, es cierto, al curso de la historia universal; pero, por la misma razón, no quedaban excluidas de la concepción jerárquica de la misma” (p. 150). De esta manera los habitantes del Nuevo Mundo hacen parte de una escala inferior, a tal punto que se cuestiona la existencia de algo ininteligible, el alma. Para Bartolomé eran humanos y tenían alma, pero

un alma deformada por no haber escuchado el evangelio; para Sepúlveda eran animales con ritos demoníacos.

El alma en Occidente cobra un sentido importante por el hecho de ser esa parte que será llevada a juicio después de la muerte. Se estima que el yo es introducido en la tradición eurocéntrica por Agustín¹¹ en su libro *Las confesiones*, una autobiografía en la que examina sus actos de los cuales manifiesta un constante arrepentimiento, porque el alma del ser humano unida con el yo le acompañará más allá de la muerte. Pero mientras que los europeos se preocupaban por el alma, los nativos de Abya-Yala lo hacían por el cuerpo. Viveiros de Castro (2010) cita un pasaje de Claude Levi-Strauss, que este a su vez lo saca de un cronista español¹², el fragmento que versa sobre la importancia del cuerpo, dice así:

En las Antillas mayores, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para indagar si los indígenas tenían alma o no, estos últimos se dedicaban a sumergir blancos prisioneros a fin de verificar, mediante una vigilancia prolongada, si sus cadáveres estaban sujetos a la putrefacción o no. (p.27)

Para los europeos era innegable que los indígenas tuvieran cuerpos, lo que ponían en cuestión era el alma que habitaba esos cuerpos; en cambio que para los indígenas era innegable que los europeos tuvieran alma, pues todo ser natural está dotado de alma: lo que se preguntaban era sobre la composición de sus cuerpos (Viveiros de Castro, 2010). De esta manera se puede decir que en la concepción abiyalense el alma de todos los seres vivientes es algo que no se puede negar, mientras que se duda de los cuerpos y sus diferentes transformaciones. No se puede describir de mejor manera que como lo hace Viveiros de Castro (2010):

La etnografía de la América indígena está poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos – los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos -, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes. Esa semejanza incluye un mismo modo, por así decirlo performativo, de apercpción: los animales y demás no- humanos dotados de alma “se ven como personas”, y por consiguiente “son personas”; es decir, objetos intencionales o de dos

¹¹ Por supuesto, Pablo de Tarso es su predecesor.

¹² El relato proviene de la Historia de la Indias de Oviedo. Sucedió en Puerto Rico hacia 1517.

caras (visible e invisible), constituidos por relaciones sociales y existentes bajo el doble modo pronominal de lo reflexivo y lo recíproco, o sea de lo colectivo. Sin embargo, lo que esas personas ven – y por lo tanto lo que son en cuanto personas – constituye precisamente el problema filosófico planteado por y para el pensamiento indígena. (p. 34)

El pensamiento amazónico se direcciona hacia constantes antropomorfismos: el ser humano se transforma en tigre y el tigre en humano; todos tienen “almas” y se transforman (o en terminología deleuziana devienen) en otros cuerpos. En la concepción del pensamiento amazónico los animales tienen sus propias estructuras culturales, es decir: las aves, los jaguares, las anacondas, etc. Tienen sus chamanes, sus líderes, sus artefactos culturales y su alimentación, los cuales son similares a las formas sociales humanas. Por esta similitud entre los seres vivientes es más sencillo adquirir diferentes morfismos: ser humano-jaguar, jaguar-ser humano, ser humano-piedra, piedra-ser humano, ser humano-planta, planta-ser humano, etc. Dice Viveiros de Castro (2010): “Todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse como (transformarse en) una persona” (p. 37). Las fronteras del ente se expanden, se bifurcan. Los límites éticos y políticos entre especies cobran diferentes sentidos, de los cuales el chamán es el mediador.

El chamán adopta otro cuerpo, el de otra especie, con la finalidad de administrar las relaciones interespecie. Generalmente es el mediador de conflictos entre especies, el ordenador del buen vivir en las comunidades. Por esto es recurrente la boca en forma de “C” en las pinturas de Chiribiquete, es la transformación del chamán en jaguar (estas manifestaciones de transformaciones aparecen bajo más especies, y se expanden a otras comunidades que habitaban otros territorios, los cuales lo plasmaron de diferentes maneras: terracotas, orfebrerías, máscaras y pinturas rupestres que se salen de lo que se considera como la Tradición Cultural de Chiribiquete), el Dueño de los Animales, el hijo del Sol y la Luna. Del chamanismo hablaremos en mejor detalle más adelante.

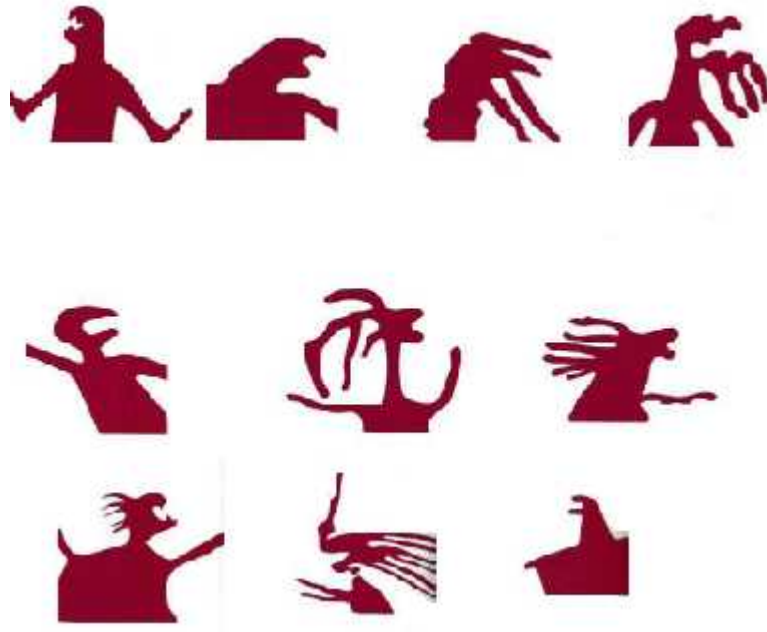


Figura N° 2: Figuras antropomorfas con la boca abierta en forma de "C". Tomado de: Castaño-Uribe, 2019.

En este escrito tomamos el concepto de perspectivismo y multinaturalismo que trabaja Viveiros de Castro e Aílton Krenak. Dos conceptos que desembocan del pensamiento amazónico, que vienen de las relaciones de inmanencia, del territorio, *eidós* que solamente son posibles en el vivir contextual: el perspectivismo está basado en la concepción de que todas las especies tienen almas, de esta manera los animales ven las cosas como si fueran humanos: la sangre que lame y toma el jaguar él no la ve como sangre sino como chicha, el fruto que picotea el pajarillo es como un bollo o una arepa. El multinaturalismo tiene un fondo y es comprender subjetivamente la humanidad de los animales; pues los animales fueron humanos y perdieron sus atributos, pero su ser interno sigue siendo humano: lo podemos ver en el mito de Dīijoma que relata Fernando Urbina: Dīijoma hacía el rito para ser chamán pero lo incumplió y es propenso a volverse animal, primero anaconda y después águila (Urbina, 1991, p. 19). Estos dos conceptos se originan del pensar y actuar amazónico, se encuentra en las prácticas del chamán y en las cosmogonías de muchos pueblos amazónicos; escribe Aílton Krenak (s.f):

En la cosmología Yanomami, los *xapiri* son los espíritus que el chamán tiene como auxiliares. Pueden ser un picaflor, un colibrí, un tapir, una pantera onza, un mono, una flor, una planta, una liana; todos ellos son gente e interactúan con el chamán. Esos seres hacen intercambios,

alianzas, inventan y atraviesan mundos y, mientras están en movimiento, mueven todo lo que está a su alrededor. (p. 16)

Tomar el perspectivismo es incluir el cuerpo, porque es desde allí desde donde se tienen diferentes perspectivas. El cuerpo es mucho más que un conjunto de células y fluidos, el cuerpo no es algo maquínico ni el polarizador del conocimiento. Dice Viveiros de Castro (2010):

Lo que aquí llamamos el “cuerpo”, entonces, no es una fisiología distintiva o una anatomía característica; es un conjunto de maneras y de modos de ser que constituyen un *habitus*, un *ethos*, un *ethograma*. Entre la subjetividad formal de las almas y la materialidad sustancial de los organismos, está ese plano central que es el cuerpo como haz de afectos y de capacidades, y que está en el origen de las perspectivas. Lejos del esencialismo espiritual del relativismo, el perspectivismo es un manierismo corporal. (p.54)

El cuerpo es el enlace entre lo interno y lo externo, entre lo intrafísico y lo físico. Lo encontramos allí, en la inmanencia. El comportamiento somático se encuentra unido a los cambios naturales, a los devenires, al perspectivismo. La naturaleza de los cuerpos es los cuerpos de la naturaleza, por medio del cual se conoce y se aborda la relación ecocósmica, procurando el hecho armónico en la existencia.

El cuerpo no es obviedad y no perece en su límite dimensional. Es desde el cuerpo que se aborda el territorio y es desde el cuerpo que se desborda el pensamiento: tenemos tres componentes que se entrelazan territorio-cuerpo-pensamiento¹³. El perspectivismo nos proporciona un camino que va desde el contexto hasta el pensamiento y que no se limita o cierra en antropocentrismos; esto, por la razón que los mitos tienen estrecha relación con la naturaleza, pero tenemos en primer lugar el mito que la naturaleza: el Sol y la Luna se aparean, el hijo engendrado es el jaguar que salta a los tepuyes del Chiribiquete y él le da vida y roles a las especies que se dispersan por todo el mundo. De esta manera se da el mito que nace de un contexto, del amazónico; Castaño-Urbe (2019) lo expone de la siguiente manera: “Seguramente, fueron convirtiendo este espacio geográfico en escenario de mitos de origen, que luego esculpieron en las rocas en forma de dibujos y códigos de pensamiento” (104). El *mythos* no se agota con la naturaleza, como pasó en la filosofía clásica griega, pues

¹³ La unión de estos tres conceptos no es una elaboración propia, fue tomada de las clases sobre *pensamiento abiyalense (2022-2023)* brindadas por la profesora Consuelo Pabón en la UPN. El trabajo de campo con comunidades y sabedores del Amazonas la han llevado a la conclusión que hay una unión entre territorio, cuerpo y pensamiento.

entre los helenos el mito es agotado por la observación de la naturaleza y el aumento del individuo observador, más bien, en el pensamiento amazónico el mito es el que potencia la naturaleza; así, todo cuerpo material de la naturaleza tiene en su interior (en su subjetividad) una perspectiva humana, porque el mito cosmogónico no establece diferencias entre humanos y otras criaturas de la naturaleza: perfectamente un ser humano puede ser pedernal y una piedra puede ser un ser humano. El pensamiento, como se ha planteado, hace parte de la relación entre territorio-cuerpo y su avance reflexivo se encuentra anclado a estos dos: el pensamiento es desde el territorio y desde el perspectivismo.

1.3.1 Chamanismo, arte y cuerpo

Teniendo en cuenta que nuestro tema de estudio es la voluntad de creación pictórica de Chiribiquete, sería un error acercarnos a estas formas pictóricas sin tener presente que es gracias a un contexto geográfico el origen de estas y que este emplazamiento es el lugar del pensamiento, más en concreto, el sitio del pensamiento chamánico. Aunque no hay un conocimiento certero sobre el chamanismo de Chiribiquete, esto porque son varias las comunidades indígenas en torno a este lugar y cada una de ellas tiene diferencias en sus ritos, mitos de origen y concepciones sobre la casa de los tepuyes. Sin embargo, para todas las comunidades amazónicas y para los chamanes este es un lugar sagrado y de alta espiritualidad, tanto por su geografía como por sus pinturas. Escribe Uldarico Matapí Yucuna (2017) que hace parte de la comunidad upichia:

[S]e trata de lugares de donde proviene la propiedad intelectual, la espiritualidad, la visión, el sonido, la palabra y los soplos. Son conceptos de manejo especial de los lugares espirituales, como en el caso de la serranía de Chiribiquete “Mejeimi meje”: ecos del silencio. (p. 60)

El chamán en sus viajes mentales o corporales al territorio sagrado tiene la función de solucionar problema ambientales y comunales: debe negociar con el Dueño de los Animales la caza de algunos seres para comer, la permanencia y reproducción de algunas especies y el balance ecológico; para esto el chamán se ve en la necesidad de hacer su transformación en jaguar. El vuelo o salto chamánico está precedido por enteógenos, al respecto dice Castaño-Urbe (2019) sobre la práctica de los indígenas tukano: “consumiendo rapés y tabaco, el chamán conoce el universo, vuela en pensamiento por el macrocosmos

convertido en jaguar, domina el trueno y se apropia del cuarzo donde cae el rayo” (p. 106). Pero de igual manera el jaguar, que es como un guerrero que deambula por la selva, tiene la función de negociar estas eco-economías con los chamanes, pues este es el encargo que tiene de su padre el Sol: al respecto escribe Castaño-Urbe (2019), un fragmento que parafrasea un texto del antropólogo Reichel-Dolmatoff :

El dueño de los Animales controla y negocia con los chamanes, sus protegidos, las relaciones entre animales, plantas y hombres y regula, según las leyes, si debe llevar enfermedades a hombres, mujeres y niños, como retaliación por la persecución descontrolada de animales de caza, de pesca y otros recursos. (p. 117)

Los dos se encuentran en un plano de negociación, al cual se accede gracias a esa práctica y cosmovisión que Viveiros de Castro ha llamado perspectivismo y multinaturalismo. Las negociaciones con el jaguar se dan porque se cree que los animales habitan en forma de espíritu humano en las cavidades rocosas y solamente es el hijo del Sol y la Luna el encargado de liberarlos para que puedan ser cazados o se puedan reproducir. Además, el chamán (para los desano y para los tukano) tiene el permiso de parte del Dueño de los Animales (*Wai-Maxse* en los desano y *Vixo Mahse* en los tukano) para aparearse con las hembras animales y engendrar crías para la caza humana y para que vivan en la selva (Castaño-Urbe, 2019). La relación cósmica no se deja a un lado a la hora de pactar con el jaguar, pues para los tukano los chamanes y los aprendices suben a la Vía Láctea con la finalidad de convertirse en jaguares y pasar a la constelación de Orión, para después bajar a las selvas en forma de animal (Castaño-Urbe, 2019).

Según Reichel-Dolmatoff arte y chamanismo tienen relación con sustancias sicotrópicas o, como él las denomina, “alucinógenos”. Entre estas sustancias se encuentran tabaco, coca, yopo, paricá, batatilla, yajé, algunos hongos, sapos de la especie *bufo marinus* y uno que otro insecto (Reichel-Dolmatoff, 1985). Para este antropólogo el estado en que entran los habitantes de la comunidad tukano en el momento de realizar arte es de alucinación y, además “la ingestión de drogas alucinógenas representa el mecanismo principal de inducir estados visionarios chamanísticos, acompañados de la ilusión de volar por los aires, de transformarse en un animal y de penetrar en otras dimensiones cósmicas, fuera de esta tierra” (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 292). De esta manera, el estado de “alucinación” permite ver arquetipos geométricos, los fosfenos (que investigó y validó el físico alemán Max Knoll). Estos fosfenos que se generan primordialmente por consumo de sustancias sicotrópicas son

los que pintan y dibujan los indios del noroeste del Amazonas, pinturas que pasan a ser parte de la cultura material y que además son interpretados por las comunidades amazónicas conforme a sus mitos. De estos estados de “alucinación” se generan unos códigos, unos símbolos que cualquier persona de esta comunidad tukano sabe interpretarlos, “son signos que contienen una memoria colectiva y representan una herencia cultural” (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 296). Pero además son signos, símbolos y códigos que se encuentran unidos con normas de conducta que suelen evocar prácticas o tradiciones sexuales y alimenticias.



Figura N° 3: Comparación de fosfenos, entre las pinturas de los Tukano y los investigados por Knoll. Tomado de: Reichel-Dolmatof, 1985.

De esta manera los chamanes pintan sobre objetos o sobre la roca en un estado de alucinación y por efectos neurofisiológicos comunes surgen unas figurillas geométricas, es decir, fosfenos. Figuras, formas y colores que puede ver cualquier persona bajo los efectos de estas plantas alucinógenas, esto por la estructura cerebral que compartimos todos los seres

humanos. Por esta razón las pinturas rupestres o pinturas en objetos de uso cotidiano pueden contener las mismas formas geométricas en cualquier parte del continente abiyalense o del mundo, pero eso sí, diferentes interpretaciones. Ahora bien, la observación de Reichel-Dolmatoff está marcada por una suerte de interpretación totalizante, absoluta y universal; mejor utilicemos un concepto que se ha fortalecido en las últimas décadas en las ciencias humanas: es eurocéntrico¹⁴. No pretendemos utilizar este concepto como un comodín hacia todo aquel que es europeo o que realice pensamiento bajo los cánones europeos, sino que debemos ir al plano de la argumentación, pero antes de eso pretendemos ser un poco injustos y categóricos al decir que uno de los principales problemas de la antropología es que cada quien encuentra lo que decide buscar.

Así que Reichel-Dolmatoff tiene una observación eurocéntrica por las siguientes afirmaciones: 1) pasar por la obriedad la relación y comunión que tienen los nativos de la Amazonía con la naturaleza y las plantas de poder y considerar sus efectos como alucinaciones; 2) poner por presupuesto que las maneras para hacer arte son iguales o similares a los parámetros europeos; 3) considerar en su escrito el rompimiento del espacio-tiempo, al suponer que se encuentra en una comunidad primitiva que realiza arte primitivo; 4) el arte geométrico por medio de los fosfenos cobra importancia gracias a una validación científica europea. A pesar de estas consideraciones sabemos que este antropólogo realizó un enorme trabajo de investigación en la Amazonía y otras partes de Colombia y sus escritos han brindado luces a innumerables antropólogos, y por supuesto también a este escrito.

Volviendo a nuestro tema consideramos que “el chamanismo puede brindar líneas de fuga frente al yo” (Moya, 2022, p. 73). Que su práctica chamanística con enteógenos se extiende a una comprensión más compacta con su entorno natural, con sus prácticas de salud, de política y comportamiento ético. De igual manera la expresión artística hace parte de esa armonía con la naturaleza, generalmente es compendio de un orden cósmico, de una economía entre el ser humano, las deidades y la naturaleza. El arte tiene una estrecha relación de interpretación con los mitos, pero se debe tener en cuenta que bajo el efecto de las plantas de poder los mitos orales se están reestructurando, actualizando; al respecto dice Moya (2022): “Las plantas de poder permiten actualizar el mito con visiones y devenires permitiendo que el mito se repita y actualice” (p. 87). La utilización de las plantas de poder

¹⁴ El grupo modernidad-colonialidad ha acuñado y trabajado este concepto.

por los chamanes y la comunidad es mucho más amplia y compleja, contiene varios mundos y tipos de espíritus para sanar o dañar¹⁵. Las plantas de poder dirigen hacia un saber armónico, en el que el cuerpo se une a la naturaleza, dice William Torres (1989):

El saber-chamanizar se embriaga en plantas enteogénicas que le comunican el secreto del universo disperso en su espiritualidad y materialidad. Es sabido que el universo puede ser visto como la posibilidad de hacer del cuerpo un espíritu y del espíritu un cuerpo. Las plantas enteogénicas permiten la común unión del espíritu del universo o divinidad en un cuerpo para ejercer el saber-chamanizar. (p.12)



Figura N° 4: Figuras humanas alargadas, probablemente bajo efectos de enteógenos. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

El cuerpo entra en unión con la naturaleza y la naturaleza con el cuerpo, así se establece “una línea de fuga frente al yo”. De esta manera el delirio antropocéntrico occidental que consiste en la separación del ser humano con la naturaleza, en la confirmación y superioridad del yo en frente de la naturaleza es un camino contrario, el del solipsismo y la austeridad. Donde el cuerpo es obvedad enfrente del alma que se eleva y lo adquirido por

¹⁵ Al respecto Blanca de Corredor enumera los mundos por los que debe pasar el chamán “a) Casa oscura, mundo de los espíritus: *jitíruiko, yidáiko*. b) Casa mundo de los espíritus animales: *joyániiko*. c) Casa mundo de los reyes-dueños de los animales: *joyániaiko iyáiko*. d) Casa mundo de los jefes de los animales: *joyániai fue iyáikomini fuegáiriyano*. Allí se encuentran todos los males de la humanidad. Y finalmente el abuelo llega a la maloca-mundo del padre creador” (Torres, W; Corredo de, B, 1989, p. 39).

medio de los sentidos son meras “representaciones” (término que les gusta mucho a Reichel-Dolmatoff y Castaño-Urbe a la hora de enunciar al arte rupestre abiyalense¹⁶), abstracciones objetivas del mundo. Más bien, es abrirle la puerta a la vida, al pensamiento, a la experiencia y digámoslo con Deleuze y Guattari al rizoma. Mejor dicho, “no cambiéis la intensidad por representaciones. La intensidad no remite a significados, que serían como representaciones de cosas, ni a significantes, que serían como representaciones de palabras” (Deleuze, 2005, p. 327). De esta manera el arte rupestre de Chiribiquete (y Abya-Yala) no es una representación, es una intensidad armónica entre humano, naturaleza, cosmos y mito. La intensidad se relaciona con el cuerpo, en este caso el del chamán o el del observador de las pinturas del Amazonas, que puede emitir, como lo hace un indígena guayabero “las piedras pintadas son guerreros que duermen el sueño de los antepasados” (Urbina, 2017, p. 72). Esto es la intensidad: la experiencia de la piedra imponente, los miles¹⁷ de dibujos con escenas sin hilaridad que muestran la fuerza presente del antepasado guerrero y por supuesto el salto del jaguar, que además se manifiesta cada noche en la constelación de Orión.

El chamanismo y sus prácticas, ya sea su transformación, su arte o su rito son una intensidad. En estos se encuentra presente el cuerpo: es desde allí que se hace la transformación en jaguar, es desde allí que se baila y es desde allí que se pinta. Es desde el cuerpo situado que se logra el perspectivismo y el multinaturalismo. El cuerpo es nuestro principal actuante, es quien lleva la intensidad, dice Deleuze (2005): “La intensidad sólo puede vivirse por la relación entre su inscripción móvil en un cuerpo y la exterioridad igualmente móvil de un nombre propio, y por ello el nombre propio es siempre una máscara, la máscara de un agente” (p. 327). La máscara, el vestido que tiene todo ser natural, pero que debajo de esa prenda es humano.

Podemos cerrar este apartado con una maravillosa cita de William Torres (1989) que dice así:

El saber en el éxtasis del chamanizar no reproduce la copia del modelo, puesto que cada vez activa en su cuerpo la potencia de conocer yendo hasta el fondo de la planicie por conocer y emerger en la diferenciación de un saber en el acontecimiento. Saber extasiado y potenciado

¹⁶ “El arte ritual de Chiribiquete *representa* escenas con seres humanos y escenas que pertenecen al mundo mítico” (Castaño-Urbe, 2019, p. 54). “Las *representaciones* en el arte rupestre parecen referirse entonces a ese complejo del saber chamanístico” (Reichel-Dolmatoff, 1985, p. 306). (las cursivas son mías).

¹⁷ Según Castaño-Urbe se han contado 70.500 pictografías, pero claramente no es una cifra exacta (Castaño-Urbe, 2019, p 55).

en el enteógeno cohoba¹⁸. Un saber extasiado, es un saber en transcurso nómada, no sedentarizado por el Yo de la cultura que se enraiza en la historia y la tradición. El poder del enteógeno no activa modelos y copias en el saber extasiado, en él se da el abandono del Yo. (Torres, W. Corredor de, B. 1989, p. 78-79).

¹⁸ Denominado así por los taíno, pero en el Amazonas se conoce como yopo.

2. VOLUNTAD CREATIVA Y PROYECCIÓN SENTIMENTAL

*Las figuras no son pinturas finas como muchos lo creen,
son espíritus que se manifiestan de esa manera, su presencia
en el lugar hace cumplir las funciones ecológicas del lugar.*

Uldarico Matapí Yucuna

*Cada época se dedica con especial empeño a la actividad
artística que mejor corresponde a su peculiar voluntad
de forma, dando la preferencia a aquella manifestación artística,
a aquella técnica, cuyos medios de expresión ofrecen mayores garantías
de que, con ellos, la voluntad de forma se expresará más libre y fácilmente.*

Wilhelm Worringer

2.1 Voluntad creativa

Las pinturas de estas rocas que hacen parte de la Tradición Cultural de Chiribiquete nos proporcionan en su datación¹⁹ unas fechas de hace veinticinco mil años o de hace apenas unas décadas e incluso días²⁰. Es una manifestación potente del espíritu humano. Estas pinturas se encuentran cargadas de vitalidad, sus composiciones contienen un ritmo constante, una relación con la naturaleza y en muchas se evidencia el trance con las plantas de poder. Nos encontramos en frente de una de las manifestaciones más antiguas de Abya-

¹⁹ La datación se ha realizado por residuos orgánicos que se han encontrado al lado de las pinturas, tales como carbones o semillas para uso ritual, estos muestran la presencia humana en el lugar. No se puede datar la pintura que se encuentra adherida a la roca porque este pigmento se compone de minerales, generalmente de hierros.

²⁰ Fernando Urbina dice que le han contado sobre una comunidad que aún pinta en Chiribiquete: “aún hay, al menos, un grupo indígena entre los llamados *aislados*, que, según las noticias que me han llegado, continúan pintando, a la manera antigua, en las paredes rocosas de la Serranía de Chiribiquete” (Urbina, 2016, p. 7). También cuenta la historia de un indígena Uitoto que desertó de las FARC hacia el año 2000, cuando se encontraban en un campamento muy cercano a Chiribiquete, y en su huida se topó con un Indígena que pintaba un venado en la roca. El cual corrió en huida al verlo (Urbina, 2016).

Yala, pero con una particularidad, y es que aún es un lugar donde comunidades nómadas no contactadas del Amazonas pintan.

Ahora bien, llegados a este punto debemos preguntarnos por el carácter de la creación pictórica de Chiribiquete. En el capítulo anterior hemos establecido tres causas para este efecto, las cuales conforman un enlace territorio-cuerpo-pensamiento, estas van de la mano con el concepto que desarrolla Viveiros de Castro e Ailton Krenak para un pensamiento caníbal, el perspectivismo. De esta manera territorio-cuerpo-pensamiento nos proporcionan un acercamiento a esa otra epistemología, al pensar amazónico. El pensamiento amazónico cargado de *mythos*, de experiencia e intensidad se dirige a una no-representación en el arte y a sentir la fuerza de la pintura. Pero el siguiente paso consiste en adentrarnos en la voluntad creativa.

El concepto “voluntad creativa” lo tomamos del aporte a la estética que realizó Wilhelm Worringer. El cual siendo estudiante de doctorado escribió un texto titulado *Abstracción y naturaleza* en 1908 que tuvo, por azar o necesidad, una gran acogida. Es necesario resaltar que el concepto desarrollado por Worringer, en ese momento, tiene la influencia de Nietzsche con su “voluntad de poder” y del inconsciente colectivo desarrollado por Carl Jung. Así mismo es un concepto que trabajará Deleuze y Guattari en algunos de sus escritos²¹.

Worringer toma el concepto de proyección sentimental (*Einfühlung*)²² y lo refuta considerándolo como no viable para diferentes terrenos del arte, pues “el problema de la proyección sentimental se remonta al romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente en nuestros días” (Worringer, 1975, p. 18). Considerando Worringer que la *Einfühlung* se dirige hacia la representación de la naturaleza de forma figurativa y donde el objeto sensible es el resultado de dos componentes: “lo perceptible por los sentidos y mi actividad perceptiva” (Worringer, 1975, p. 20). De igual manera, Wilhelm afirma lo que es la proyección sentimental, dice:

²¹ Los escritos son *Mil mesetas* y *Lógica de la sensación*. Sobre estas influencias en el concepto y las influencias de este posteriormente son tomadas de las clases de la profesora Consuelo Pabón, brindadas en el 2023 en los cursos sobre estética y pensamiento abiyalense.

²² Concepto creado por Robert Vischer, pero difundido por Theodor Lipps. Los cuales siguen los postulados teóricos del idealismo alemán.

La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de la vivencia estética es: el goce estético es un auto-goce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento (Worringer, 1975, p. 19).

La percepción le exige un movimiento interno al espectador, el cual resulta en captar lo que se ve y dirigirlo al plano interno. Es decir, “la forma de un objeto es siempre el ser formado por mí, por mi actividad interior” (Worringer, 1975, p. 21). De esta manera la consideración estética de lo bello y lo feo es solamente una proyección interior. Básicamente, es una propuesta kantiana. Con este postulado estético Worringer no está de acuerdo, pues afirma que su plano es cerrado y limitado al arte occidental. Escribe Worringer (1975):

Con la teoría de *Einfühlung* nos quedamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos. No nos ayuda en absoluto a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco del arte grecorromano y del arte moderno occidental. Frente a estas obras nos hacemos cargo de que ahí se trata de un proceso totalmente distinto, que explica la constitución singular – juzgada por nosotros negativamente – de aquellos estilos. (p. 22)

Este concepto (*einfühlung*) se encuentra anclado a la tradición epistemológica de occidente y, de este modo, sale a flote el problema recurrente en la filosofía moderna de Europa central, la relación sujeto-mundo o sujeto-objeto. Pero donde el antropocentrismo sale ganando, pues el ser humano es el que absorbe la naturaleza, la hace parte de sí, acomodándola a su gusto. La representación figurativa es considerada hermosa, puede ser la pintura de un cuerpo humano, un bodegón o un paisaje; el hecho de tener una pintura con un bello rostro humano, que presenta al observador una forma de la naturaleza considerada bella, es desde el concepto de proyección sentimental (*einfühlung* o endopatía) un acto de felicidad, pues es una auto-actividad. Sin embargo, esto deja un problema, el cual consiste en que es el espectador el que auto-encuentra la belleza y la felicidad en una obra.

En las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo. El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella (Worringer, 1975, p. 28).

Por supuesto que Worringer critica esta postura, y fiel a una pléyade de historiadores del arte pretende separar la estética (con su tradición grecorromana) del arte (que no tiene

tradición, sino que es un impulso de cualquier cultura humana). Utiliza un concepto que pretendemos tomar, el cual es “voluntad creativa”. El primero en desarrollar el concepto de “voluntad de arte” en el campo del análisis histórico-artístico fue Alois Riegl²³. Esta voluntad la presenta como una fuerza interna, una potencia, afirmando lo siguiente: “por ‘voluntad artística absoluta’ hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma” (Worringer, 1975, p. 23). El momento primario de toda forma de arte es este impulso interior, con la finalidad de manifestarse como obra de arte en la exterioridad o, parafraseando a Reichel-Dolmatoff, pasarían a ser parte de la “cultura material” (Reichel-Dolmatoff, 1985). La pretensión de fondo consiste en realizar una ruptura, una fragmentación a la unión casi indisoluble entre sujeto y objeto que proponía la proyección sentimental, pues con su máxima “el goce estético es auto-goce objetivado” (Worringer, 1975). Pretende moldear y hacer suyo el objeto estético, el sujeto es el que se impone sobre el objeto, lo captura y lo hace una proyección suya. Lo que plantea Worringer es poner la obra en el lugar que le pertenece, dice: “el criterio a que nos aferramos como a cosa perfectamente natural, es, como ya lo dijimos, el acercamiento de la obra a la realidad, a la vida orgánica” (Worringer, 1975, p. 25).

Para Worringer la diferencia entre imitación de la naturaleza y arte es clara, ninguna se sigue de la otra. La imitación es un impulso natural mientras que el arte es una necesidad psíquica (Worringer, 1975). La imitación siempre ha estado, en cualquier cultura se dan manifestaciones artísticas de figuras presentes en la naturaleza: los bóvidos y caballos de la cueva Lacaux, los mamuts de la cueva Rouffignac, las diferentes venus, las cabezas olmecas, el jaguar de Chiribiquete, etc. Pero el arte es más una necesidad de la psique, y siendo así, desemboca en figuras abstractas: puede ser una pirámide de Egipto, unas pinturas róbicas en las rocas del tunjo en Facatativá o los cuadros del expresionismo abstracto alemán. De esta manera el arte es una necesidad psíquica muy cercana a la religión y también esta necesidad se encuentra muy próxima a las fuerzas de la naturaleza. Worringer denomina sentimiento vital a esta cercanía del ser humano con la naturaleza.

Por sentimiento vital entiendo el estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Este estado se manifiesta

²³ Discípulo de Franz Brentano y muy influenciado por Edmund Husserl.

en la calidad de las necesidades psíquicas, esto es, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y tiene su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta, cuya peculiaridad es solamente la peculiaridad de las necesidades psíquicas (Worringer, 1975, p. 27).

El hecho de pintar figuras abstractas corresponde a una necesidad psicológica, a una voluntad de creación bastante particular y diferente si se compara con la tradición grecorromana y renacentista. Las diferentes culturas cercanas a la naturaleza y a las divinidades pintan formas abstractas, incomprensibles para un europeo. Pero para ellos, “primitivos”, orientales e hindúes son bellas y hacen parte de la respuesta a esa necesidad de pintarlas, de volverlas formas exteriores. Según Worringer la mayoría de pueblos con voluntad de arte abstracto son “primitivos” o asiáticos modernos.

Para el desarrollo de “voluntad de creación”, que es una voluntad de arte abstracto, es necesario lo que este historiador de arte denomina agorafobia espiritual, la cual es un sentimiento frente al mundo sin racionalidad. El ser humano se encuentra en frente de un “mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos” (Worringer, 1975, p. 30). Lo cual le genera angustia, pero el aumento de la racionalidad en la humanidad reprimió esta angustia instintiva. Por esto, la agorafobia espiritual es salirse de un mundo estructurado por la razón y encontrarse en una relatividad e inconstancia de los movimientos de la naturaleza; y este síntoma que genera un mundo adverso nos conduce a una manifestación artística que logre estabilizar, aquietar, brindar solidez, esto es la abstracción, llena de geometría, ritmos y variantes fijas. Al respecto escribe Worringer (1975):

Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto. Al lograrlo, sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza orgánico-vital. Es más: ellos no conocían otra belleza y por tanto podemos llamar esto su belleza. (p. 31)

La cercanía de los “hombres primitivos” a la cosa en sí es gracias a ese mundo caótico, donde no interviene la razón. La abstracción surge en un medio natural, en un ambiente de ríos, selvas, lluvias, etc. Pero esas formas pintadas o esculpidas que no se encuentran en la naturaleza porque son abstractas remiten a una necesidad psicológica de orden, por eso se hallan muy cercanas a la geometría. El espacio tridimensional y la perspectiva se suprimen,

ya que en la pintura son los encargados de mostrar un objeto vinculado a otros. Mientras que la abstracción es como esa forma en sí del objeto o como suelen decir, es la forma interna de algo visible.

Worringer nos abre una puerta y nos cierra otra. Para nuestra búsqueda y comprensión sus aportes teóricos sobre la voluntad de creación abstracta son rescatables; esa cercanía con la naturaleza caótica que tienen los pintores “primitivos”, esa búsqueda geométrica para una estabilidad psíquica nos brinda algunas herramientas para acercarnos al hecho pictórico de Chiribiquete, solamente a la forma plasmada de las pictografías. Mientras que sus consideraciones antropológicas, culturales y hasta filosóficas nos dan una voltereta hacia otra dirección, la cual está llena de conceptos e ideas que no son de nuestro interés, ni de nuestro contexto.

La voluntad creativa es una fuerza instintiva, una rudeza salvaje, o como diríamos desde Chiribiquete una intensidad caníbal. Si Worringer cercano al círculo de Viena la supo expresar para descentralizar lo que se conocía como estética y brindar una luz a aquellos nuevos artistas que buscaban una manifestación plástica diferente. Nosotros, tomamos la voluntad creativa como esa necesidad psíquica de pintar algo abstracto en un mundo nómada, en un contexto donde territorio-cuerpo-pensamiento tienen un enlace, donde el mundo de analogía desemboca en perspectivismo y multinaturalismo.

La mimesis aristotélica o la representación figurativa la negamos, pero en comparación de Worringer lo hacemos de una manera diferente. En cuanto a este punto la diferencia fundamental consiste en la relación que históricamente se ha tenido con la naturaleza, la europea en constante turbulencia (evidente en los debates filosóficos), mientras que la conexión abiyalense con la naturaleza consiste en que ella les ha proporcionado los fundamentos mitológicos, culturales y vitales a las comunidades. Worringer, al criticar la endopatía o proyección sentimental y proponer su voluntad creativa abstracta separa el arte de la naturaleza, las dos van por caminos diferentes. Arte no es proyectar lo que se ve, y más aún lo que el ser humano cree que se ve bonito o poético. El arte responde a unos estímulos que tiene con la naturaleza, por lo tanto, está separada y desemboca en formas que le brinde una solidez al ser humano, esa es la pintura abstracta, que se encuentra muy cerca de la religión.

El concepto de Worringer se encuentra enraizado, hace parte de la arborescencia en los trabajos estéticos de Occidente. Nuestro trabajo consiste en pasarlo al rizoma, en tomar una pequeña raicilla y buscar o relacionar líneas de fuga en diferentes planos. Sería un error tomarlo con sus raíces, con sus enlaces. Escribe Deleuze y Guattari (2012):

Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía. (p. 23)

En nuestra observación logramos establecer que la naturaleza es fuente de armonía e inspiración, que el ser humano abiyalense, el amazónico, se encuentra en comunión con ella. El término armonía con la naturaleza lo usamos al respecto de esa interacción y conocimiento que se tiene al estar viviendo allí, del permanecer vinculado a los ciclos de ella, y de la manera en que el *anthropos* los conoce e interpreta, desembocando en perspectivismo y multinaturalismo. Consiste en entender la tierra, el territorio, esa *gaia* que es un ser vital, en la que habitamos, y que como ser viviente también tiene sus cambios y transformaciones²⁴. Para Worringer esta relación entre ser humano y naturaleza consiste en una constante incertidumbre, un pánico a la naturaleza caótica y sin orden. De este sentimiento hacia la naturaleza viene la abstracción en la pintura, escultura o arquitectura. Siguiendo a Worringer podríamos decir que las pinturas abstractas presentes en la Tradición Cultural de Chiribiquete (de ahora en adelante TCC) responden a esa falta de orden que puede generar el vivir como nómada en medio de la Amazonía. Una particularidad en estas formaciones rocosas pintadas consiste en que las formas abstractas se encuentran vinculadas con las figurativas. Las pinturas figurativas son aquellas que nos remiten a una forma de animal o de una planta: podemos decir, esto es un jaguar, una mata de yuca, un pez o un grupo de humanos bailando.

La naturaleza es la fuente de la vida. La que propicia y fomenta la imaginación. Un río con forma de anaconda, una constelación que nos muestra las patas estiradas del jaguar, con su cola recta y su pene erecto. Los enormes tepuyes, colosales, impresionantes. Allí es donde vive el Dueño de los Animales, el jaguar (Vai-mahsë). Y donde el dios Sol encontró que su bastón no daba sombra para ningún lado, en este lugar decidió eyacular y generar la vida.

²⁴ La hipótesis presentada por James Lovelock en su libro *Las edades de Gaia*, consiste en que la tierra es un ser viviente, con constantes cambios como todo cuerpo y en donde, además, las extinciones han sido y serán algo común en la vida de este planeta que habitamos.

La relación con la naturaleza no es del todo un tormento, como lo considera Worringer. Pero no descartamos que al ver la potencia de los ríos, la fuerza de los relámpagos y seguramente el peligro de animales venenosos o carnívoros, ellos decidieran buscar algo más allá. Al respecto escribe Worringer (1975):

[C]onsideramos como punto de arranque del impulso de creación artística, como contenido de la creación artística absoluta, el afán de crear, en medio de los cambios desconcertantes y atormentadores de los fenómenos del mundo exterior, posibilidades de reposo, descansos, necesidades en cuya contemplación pudiera detenerse el espíritu agotado por la arbitrariedad de las percepciones. Este afán había de encontrar su primera satisfacción en la abstracción puramente geométrica que, redimida de toda conexión con el mundo exterior, brinda una felicidad cuyo misterioso origen no hay que buscarlo en el intelecto del contemplador sino en las más hondas raíces de su constitución psico-somática. (p. 48)

Como lo expusimos en el capítulo anterior, esas formas geométricas hacen parte de signos, símbolos y códigos que se encuentran anclados a la cultura, a relatos míticos. Se suelen interpretar como normas de conducta frente a prácticas sexuales y alimenticias. Así que las interpretaciones de esas formas abstractas suelen brindar un orden, una estabilidad, una reterritorialización cuando el chamán recuenta y reestructura el mito.

Fernando Urbina cuenta un hecho curioso con un anciano de los uitoto: al preguntarle sobre la procedencia del arte rupestre de la Lindosa (que hace parte de la TCC), el anciano afirma una creencia general entre ellos, la cual consiste en que las figuras abstractas las realizó la Luna y las más figurativas el Sol, este con sus dedos de luz imprime los trazos sobre la roca. Esto hace parte del mito. Al respecto, dice Urbina (2022):

El sol con sus dedos de luz, traza en el barro fresco de las riberas de los ríos, los modelos de los seres que iban a poblar el mundo. Figuras. Y luego, las cuece, las cocina con su fuego y las vuelve piedra. Para que los hombres nunca olviden los comienzos. Dice el relato mítico. Entonces tenemos allí, que el arte rupestre, es un registro de las acciones de los demiurgos para que los hombres no las olviden. Y ahí, ya tenemos una interpretación amazónica. Milenaria, porque esos mitos vienen de hace miles de años. (Museo Musa, 2022, 26m51s)

Ahora bien, el cuerpo hace parte del cosmos, de la naturaleza. Pero no se limita, se extiende. El cuerpo situado que permite el perspectivismo y la unión con la naturaleza potencia los vuelos del chamán. El cual por medio de su cuerpo siente las potencias y las combate, las narra o las pinta. Y en su nomadismo reestructura y actualiza el mito, ya sea oral o gráfico. La voluntad creativa se encuentra en ese nomadismo, en el momento de la desterritorialización busca un fundamento, “una ley”, un orden geométrico y, pinta, haciéndolo en abstracción: líneas, rombos, zig-zags, puntos ordenados dentro de un cuadrado, meandros, líneas en equis, círculos que contienen círculos, etc. Sobre esto las interpretaciones abundan, asociando generalmente estas formas abstractas a elementos de la naturaleza. Pero si seguimos a Worringer, esta voluntad creativa cumple la función de brindar un soporte en medio de un mundo caótico.

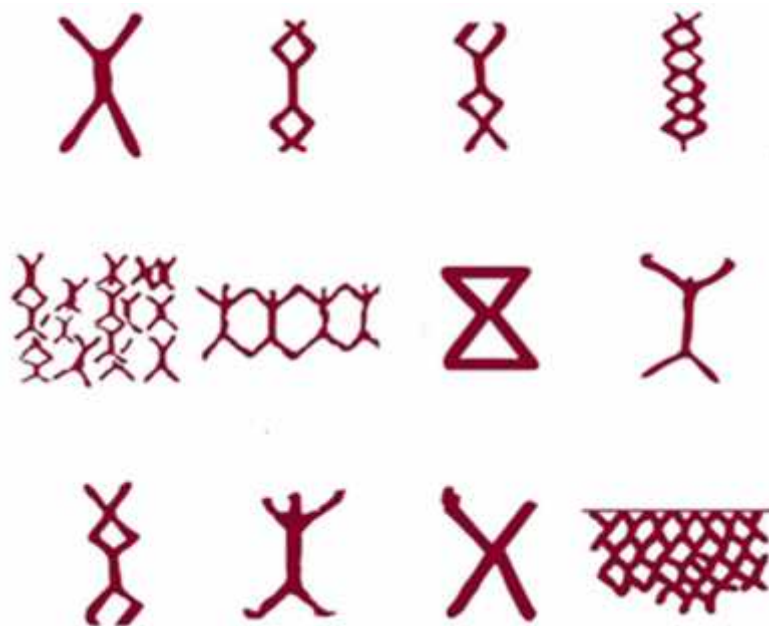


Figura N° 5: Figuras geométricas que muestran cuerpos. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

En la TCC el cuerpo humano se suele pintar en una forma de V, con los brazos estirados hacia arriba y las piernas abiertas. Sin embargo, estas líneas rómbicas que tienden hacia la abstracción, suelen ser interpretadas por algunos chamanes como hombres jaguar. Al respecto escribe Castaño-Urbe (2019): “En opinión de varios chamanes consultados en estos años, la apreciación general es que esta forma biconvexa (con o sin tronco) es una característica propia de los hombres jaguar, porque representan la forma de la nariz y la boca del jaguar” (p. 168). Las pinturas que se inclinan hacia la abstracción, que pretenden mostrar

el cuerpo del guerrero o del chamán, tienen, según esta interpretación, unas formas básicas que las toman de la naturaleza. La nariz y la boca del jaguar, que se pueden trazar con unas pocas líneas, formando así un triángulo, una abstracción. Forma geométrica, cargada de significado, que busca esa estabilidad y relación con el Dueño de los Animales.

El chamán, el nómada en el trance estático a la hora de pintar, ya sea que esté bajo los efectos de enteógenos o en algún ritual, busca una trashumancia, un viaje, una transformación o una forma. Esto nos permite tomar el fundamento de la “voluntad de arte” abstracta y unirlo al nomadismo: la voluntad creativa de arte abstracto viene de esa posible relación agreste con la naturaleza, de ese temor a los cambios que hay en ella, es una búsqueda de un fundamento que se halle por fuera de la natura, como lo diría Deleuze y Guattari es una desterritorialización y con una finalidad de reterritorializarse, es decir, de encontrar otro lugar. Esta voluntad creativa de arte abstracto busca un lugar por fuera de su territorio, una geometría, “una ley”, un algo en donde logre establecerse, tener un punto de apoyo. Ahora bien, el chamán en el viaje busca su origen, se encuentra con el Dueño de los Animales, recorre transformado en animal un plano estable. También, en su trance pinta, allí plasma sus mitos y por medio del pincel estabiliza el cosmos. El chamán, el nómada de la selva amazónica, pinta figuras abstractas sobre la roca, allí, en la superficie plana de un descomunal tepuye.

Ahora bien, en esta voluntad creativa de intencionalidad abstracta, también tenemos vinculaciones figurativas, las cuales muestran esa fusión o devenir de humano-animal o animal-humano. Esta característica tan presente en Chiribiquete hace parte del perspectivismo, el cual se da en este entorno. Pues “[e]s evidente que la distinción empírica entre *hombre* y *animal* es imposible de establecer en las pinturas, que son un instrumento del pensamiento y la mitología sagrada” (Castaño-Urbe, 2019, p. 177). De esta manera podemos ver hombres jaguar con rasgos de himenópteros (generalmente avispas), unas pinturas que podrían manifestar la valentía de los cazadores-guerreros. Los hombres hormiga, los cuales se muestran con su abdomen ajustado (esta era una práctica de los carijona) y con armas en sus manos. Tenemos también los hombres Guacamaya, un ave que se considera divina, para muchos sus colores amarillos y rojos se asocian con la jaguaridad, e incluso, para algunos la guacamaya puede reemplazar el jaguar (Castaño-Urbe, 2019). Los hombres tortuga, con su caparazón de tortuga charapa, lo cual puede remitir a una asociación cósmica y mítica.

La tortuga charapa está directamente asociada con la Vía Láctea como el camino de huevos estelares, quizá por la fertilidad asociada al agua y a la procreación, entre otras razones, por ser una de las especies más importantes de la dieta alimentaria desde épocas inmemoriales (Castaño-Urbe, 2019, p. 180).



Figura N° 6: Antropomorfismos de avispa, tortuga, hormiga, caimán, anaconda y guacamaya.
Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

La tortuga charapa es muy apreciada por los animales carnívoros como también por los humanos, pues su carne es deliciosa, y “[l]a grasa o manteca (...) era aprovechada, principalmente, para usos medicinales, culinarios y ceremoniales” (Castaño-Urbe, 2019, p. 181). También la grasa se usaba como repelente y como sellante de embarcaciones (para calafatear). Por otro lado, en las pinturas se suele dar importancia al pene de la tortuga, por lo grande que es y por su forma como de ancla, pues es un falo ancliforme. Este último aspecto podría estar cargado de significado mítico y de fertilidad.

Tenemos al hombre caimán y al hombre anaconda. Pues se ven dibujos con unas fauces alargadas, lo cual indica que es el caimán; este es uno de los depredadores más bastos de la Amazonía, junto al jaguar y la anaconda. Ahora, la anaconda, siendo la hermana del jaguar tiene un calado mitológico profundo, “en diversos pueblos, el símbolo de la serpiente, el relámpago, el trueno y el poste del mundo tienen un papel fundamental en las ceremonias de petición de lluvias y fertilidad” (Castaño-Urbe, 2019, p. 184). Ahora bien, algunas

manifestaciones pictóricas de estas figuras suelen dirigirse hacia la voluntad de creación abstracta, donde impera la línea, una línea que se sale de lo orgánico. Escribe Castaño-Urbe (2019):

En algunas pocas representaciones de la fase Ajaju, la decoración corporal de este supuesto ofidio como la del caimán, está compuesta por líneas serpentiformes, hileras de rombos (tipo anaconda-boa) y líneas que forman zigzag, representaciones que se relacionan con la idea de trueno, relámpago y lluvia. Algunas imágenes con este atributo muestran inhaladores en sus manos, propias del trance exáltico. (p. 183)

La fase Ajaju es la más figurativa de las tres fases (Ajaju, Guaviare-Guayabero y papamene) que propone Castaño-Urbe. Pero aun así esta se inclina hacia “un carácter lineal-abstracto” pues en algunos pictogramas evita la curva, esas líneas curvadas que son muy presentes en las manifestaciones artísticas más figurativas; según Worringer, se acerca a la representación orgánica, figurativa. Estas pinturas de devenires en animal, ya sea una avispa, un jaguar o una serpiente, contienen en su interior una voluntad de abstracción amén por líneas serpentiformes, líneas verticales o alguna figura rectangular, que no alcanzan o pretenden una verdadera y definida curvatura, sino que suelen tener esas líneas diagonales para formar semi-rombos. De esta manera la voluntad de arte de los nómadas del Amazonas que ven el mundo desde el perspectivismo es una voluntad particular, híbrida, es abstracto-figurativa, pero, con una fuerte inclinación a lo abstracto. Sobre la línea y la curva escribe Worringer (1975), “[p]ues estamos inclinados a asociar con lo inorgánico la línea recta, muerta, y no la curva, por la sencilla razón de que la curva es mucho más accesible a nuestro afán de proyección sentimental” (p.75).

También se pueden ver en Chiribiquete figuras de humanos con formas de plantas. Aun así, el más importante en la serranía es el jaguar y los hombres jaguar. Son los más abundantes. En las pinturas son recurrentes las asociaciones entre jaguar-avispa-humano, jaguar-caimán-humano, jaguar-guacamaya-humano y otros.

2.2 Fases: Ajaju; Guaviare – Guayabero; papamene

Los abrigos rocosos de Chiribiquete y los que hacen parte de esta tradición (serranía de Tunahí, serranía de la Macarena, serranía de la Lindosa y otros lugares que se encuentran en Brasil, Perú, Venezuela y Bolivia) tienen una enorme cantidad de pinturas que muestran

la potencia de un lenguaje ritual, simbólico y sagrado. Lenguaje que según Castaño-Uribe pretende plasmar una realidad. Lo que se define como Tradición Cultural de Chiribiquete (TCC) es una forma expresiva que ha logrado construirse y permanecer a través de los siglos en la Serranía de los tepuyes y sus lugares de arte rupestre cercanos, pero también se pueden rastrear pinturas y orfebrerías andinas que se asemejan a formas pictóricas de esta tradición, al igual que se pueden encontrar íconos de Chiribiquete por todo Abya-Yala. Las pinturas de lo que se ha denominado como TCC se han dividido en tres fases: Ajaju, Guaviare-Guayabero y Papamene. Cada una de estas fases tiene sus particularidades y variantes en las formas, diseños y composiciones; pero como se le ha llamado “Tradición Cultural” las pinturas de cada fase parecen presentar una evolución de los símbolos e íconos. Algo un tanto cuestionable, y que abordaremos más adelante, es que el desarrollo o cambios sutiles van de lo figurativo a lo abstracto: es decir, que la figura definida de un cazador-guerrero de la primera fase se va volviendo más geométrica e inorgánica en las fases posteriores, hasta tal punto que el dibujo del cazador-guerrero es bocetado con unas pocas líneas.

En las diferentes fases se pueden encontrar figuras antropomorfas, zoomorfas (destaca el jaguar), antropozoomorfas-biomorfas (“figuras de hombres animalizados y de animales humanizados” (Castaño-Uribe, 2019, p. 67). Y otras figuras que parecen monstruos o que no están muy definidos). También se encuentran fitoformas, sobre esto dice Castaño-Uribe (2019) lo siguiente: “[u]n buen número de estas plantas formaban parte de la dieta, pero también se usaban para preparar bebidas embriagantes, venenos y alucinógenos con los que los chamanes provocaban estados alterados de conciencia en sus prácticas religiosas y rituales” (p. 68). Saltan a la vista objetos, armas y accesorios de la cultura, así como figuras geométricas. Escribe Castaño-Uribe (2019):

En síntesis, las figuras más representadas hasta la fecha son: animales (39%), humanos (33,7%), plantas (9,6%), antropozoomorfas y biomorfas (9,3%), geométricas (incluyendo el Sol y la Luna, 17,6%), artefactos y objetos (0,4%). Las figuras híbridas refuerzan la importancia del entorno y su relación con el hombre, la cacería y el trasfondo espiritual de muchas de ellas. Casi todas las figuras aparecen de lado y en movimiento. (p. 70)

La primera fase en la TCC se ha denominado Ajaju, y por su iconografía es considerada como la fase más antigua. Consta de características como tener un fondo rocoso limpio, “lo que permite ver el contraste entre el soporte rocoso y los dibujos hechos encima” (Castaño-Uribe, 2019, p. 86). Las pinturas suelen ser figurativas de carácter antropomórfico,

la figuración es abundante, pero al lado de estas se posan algunas formas abstractas. Se reconocen en las escenas cazadores-recolectores que parecen tener artefactos y herramientas de madera. Generalmente predomina un trazo fino y detallado, pero al lado de estas se encuentran otras figuras que no fueron delicadamente elaboradas, lo que seguramente fue intencional con el fin de mostrar rasgos expresivos más grotescos.

Esta fase es la que contiene una de las alteraciones faciales más particulares, la cual consiste en que las figuras humanas miran hacia arriba y tienen su boca en forma de “C”. Expresión facial que es conocida como el rugido del jaguar. Al respecto escribe Castaño-Urbe (2019):

La fase Ajaju en Chiribiquete tiene ciertas particularidades que se mantienen en el tiempo: cuerpos humanos filiformes con cabezas en forma de “C”, generalmente sin cabelleras (en los dibujos se nota la preferencia por las cabezas rapadas de hombres y mujeres), que miran hacia arriba con la “boca abierta”, elemento que usamos para definir la forma de C. Ocasionalmente hemos observado el detalle de la dentadura donde sobresalen los colmillos, lo que sugiere la intención de mostrar las fauces abiertas de un gran felino. (p. 87)

Los personajes que tienen la boca en “C” son de sexo masculino y portan armas de cazar (propulsores), además, generalmente salen con los brazos estirados hacia arriba, como en adoración ritual. Las escenas son de varios tipos, como “(...) escenas de caza, lucha, rituales, danzas y ostentación del sexo únicamente masculino. No hay ninguna alusión al sexo femenino, ni tampoco escenas sexuales de pareja. Es muy probable que aquí estén plasmados relatos míticos, cosmogónicos e históricos” (Castaño-Urbe, 2019).

Entre los animales que aparecen pintados podemos ver: jaguares, venados, tapires, capibaras y distintos roedores, anacondas, aves y reptiles. Por supuesto el jaguar es el más común y la gran mayoría de pinturas de enormes dimensiones (más de 150 cm) son de jaguares, muy característicos por sus saltos.

Algo que destaca en esta primera fase es la forma geométrica, la abstracción. No se encuentra dentro de otras formas como rectángulos, lo cual sí sucede en las fases posteriores que parecen retener la abstracción, más bien se encuentran sueltas como rodeando los personajes figurativos. Los trazos de estas no son finos, algo malogrados, probablemente con la intención de expresar algo diferente.

En segundo lugar tenemos la fase Guaviare-Guayabero, una fase que se va alejando de la figuración característica de la primera fase. Por ejemplo, las cabezas con la boca en “C” dejan de aparecer acá y las figuras humanas pierden un poco de su corporalidad y movimiento; además, “[a] medida que la proporción de figuras humanas disminuye, aumenta el uso de figuras geométricas” (Castaño-Uribe, 2019, p. 89).

Los accesorios culturales, las armas, los hombres jaguar y los hombres avispa básicamente desaparecen, también disminuyen las especies animales. En cambio se manifiestan elementos y formas como: el pene erecto de las figuras masculinas, los dibujos de cuerpos femeninos, las escenas sexuales, las abstracciones encapsuladas, los hombres pájaro y “se observan figuras de fauna diferente de la típicamente amazónica” (Castaño-Uribe, 2019, p. 90). Dice Castaño-Uribe (2019):

Hay mayor número de tortugas de río, zorros y varias formas de aves, especialmente garzas, que también se labraron en los petroglifos. Las aves adquieren una importancia cada vez mayor: aumentan las zanconas, como garzas y garzones; los gallinazos, las águilas harpía, los búhos y otras especies no identificables. (p. 91)

Recordemos que en la fase Ajaju se encuentran figuras geométricas, en esta segunda fase aumentan, y aunque conservan en su composición la misma estructura de la primera fase sus elementos se vuelven más complejos adquiriendo así mismo un elemento, generalmente un rectángulo o un óvalo, que envuelve la figura por su alrededor. Estas formas abstractas suelen estar conformadas por: líneas rectas, rombos, líneas en zigzag, puntos, líneas curvas, círculos y otras diversidades de formas. Ahora bien, aparecen unas figuras rectangulares que en su interior tienen formas abstractas, sin embargo, estos rectángulos muestran un animal (o un humano) con cabeza y patas que le salen. El rectángulo es el tronco del animal, pero dentro de este tronco se encuentran las abstracciones. Según Castaño-Uribe (2019) esta manifestación es la evidencia del paso de una fase a otra, de la Ajaju a la Guaviare-Guayabero.

En la tercera fase, la papamene, es donde aumenta de manera descomunal la abstracción, a tal punto que es muy raro encontrar figuras orgánicas. Al respecto escribe Castaño-Uribe (2019): “El componente principal de esta fase es el uso generalizado de los elementos geométricos. Lo figurativo es casi una excepción” (p.91). Sin embargo, esta fase

se sale del territorio amazónico y es más común en el altiplano cundiboyacense, los santanderes y por los lados del río Orinoco.

Un elemento figurativo constante es el sol, el cual se pinta con algunos círculos y rayos que salen de él. También algunos elementos fitomorfos que muestran un tallo del que se desprenden un tipo de hojas. Aunque el contexto geográfico y paisajístico es diferente, Castaño-Uribe establece relaciones iconográficas del arte rupestre amazónico con el cundiboyacense, pues hay algunas formas que se pueden rastrear. Planteando así la hipótesis de un posible origen pictórico en el Amazonas que se fue extendiendo hacia los Andes.

En esta tercera y última fase podemos encontrar: redes de rombos, rectángulos, cartuchos y cuadrados con figuras geométricas, soles y elementos cósmicos, punteados, rayados y otros (Castaño-Uribe, 2019). Es una fase de mera abstracción. Pero, debemos tener presente que algunas figuras que consideramos abstractas pudieron tener su relación interpretativa con algunos seres de la naturaleza; tal es el caso hipotético que nos muestra Miguel Triana (1970) sobre el rombo, escribe:

De la atenta observación de los diversos dibujos que aparecen en las piedras, se deduce el predominio del rombo como elemento fundamental de las figuras principales que en el conjunto de cada uno de los asuntos pudiera considerarse como sujetos de la oración. Un rombo con cabeza, ora con brazo, ora con patas, en señal de acción, aparece casi siempre con cierta y definida principalía en los jeroglíficos chibchas. Y si se estudian las múltiples derivaciones de esta forma geométrica, se llega fácilmente a la conclusión de que la rana, representación del alma muisca y alimento del sol, es su generatriz. (p. 244)

La idea interpretativa de Triana sobre el rombo y la rana es seguida por un antropólogo cubano que estuvo a cargo de una investigación sobre las pinturas rupestres de Facatativá, su nombre era Antonio Nuñez. Los dos tienen la misma derivación gráfica, como consecuencia lógica, de la divina rana en su paso de figura orgánica reconocible a un rombo.

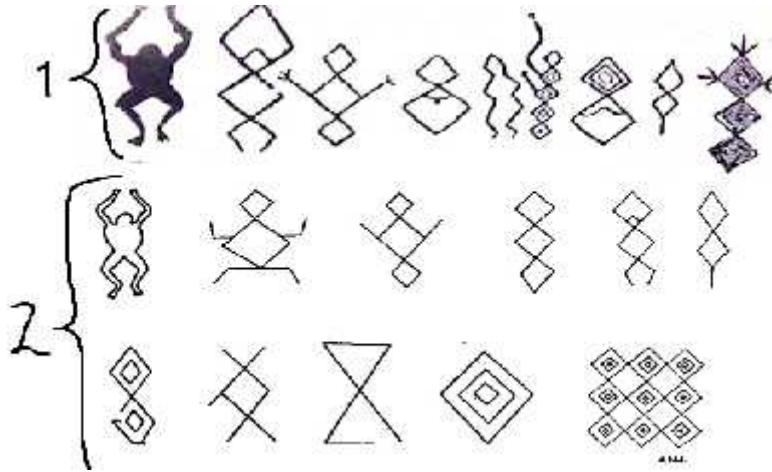


Figura N° 7: La derivación figurativa de la rana a las formas rómbicas. 1, observación de Triana; 2, observación de Nuñez. Tomado de: La civilización chibcha (1970, fecha de primera publicación 1922) y Facatativá, santuario de la rana (1959).

2.3 Voluntad de creación abstracto-figurativa en la TCC

Chiribiquete, el centro del mundo. Donde el padre Sol encontró que su bastón no daba sombra, ya que esta serranía se encuentra ubicada en el ecuador celeste. Allí el dios derramó su semen para germinar. Este lugar de origen y de enorme grandeza espiritual es el área de los tepuyes. Al respecto escribe Castaño-Urbe (2019):

Muchos mitos de los grupos amazónicos colombianos hacen referencia al momento de origen en un lugar donde el “Padre” logró, desde la “canoa cósmica”- que es la Vía Láctea-, escoger el sitio de origen, porque observó que este era el único punto donde su bastón, clavado en la roca, no proyectaba sombra. Allí, en esta sima inicial, abrió unos orificios sobre la tierra, donde vertió su poder seminal y logró su primera creación, la Luna, y luego toda la descendencia de animales, plantas y hombres. (p. 111)

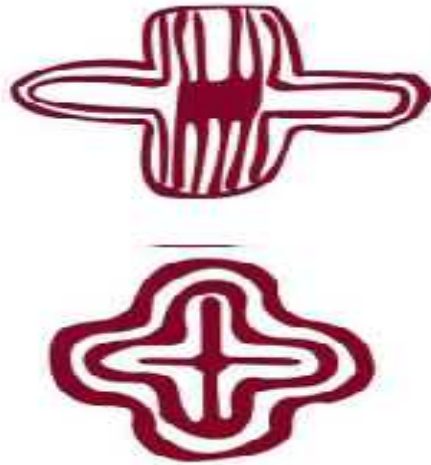


Figura N° 8: Íconos en cruz, constantes en Chiribiquete.
Tomado de: Castaño-Uribe, 2019.

La serranía se encuentra de manera vertical norte-sur, la línea ecuatorial sentido oriente-occidente la pasa por la mitad. De este modo se forma una cruz (X). Un geoglifo. La cruz divide cuatro partes, cuatripartición que es más acentuada en el momento de encontrar cuatro grandes hoyos, círculos enormes que se encuentran en Chiribiquete, que son divididos por la línea ecuatorial (Castaño-Uribe, 2019). Estas grandes cavidades son interpretadas por los habitantes del lugar como los hoyos donde el dios Sol clavó su bastón (pene) para germinar la vida. De allí nace la Luna, hija del Sol. Los dos astros hacen incesto y nace el jaguar (Dueño de los Animales; Vai-mahsë), el cual es visible todas las noches en la

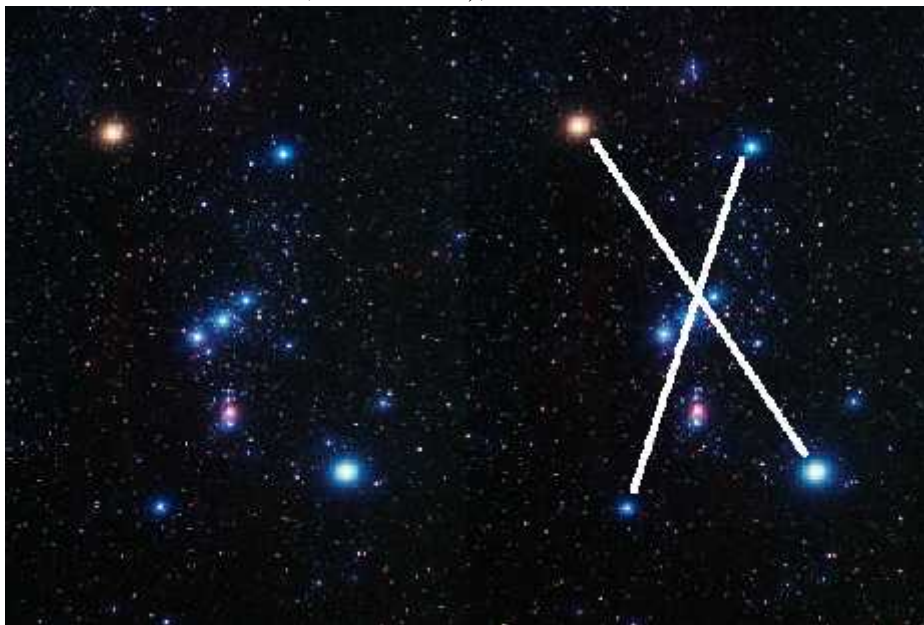


Figura N° 9: Constelación de Orión y la posible X que nos muestra si unimos dos de sus estrellas de manera diagonal. Tomado de: la bitácora de Galileo, sitio Web.


constelación de Orión y cabalga sobre la serranía de Chiribiquete. La constelación de Orión tiene cuatro estrellas separadas las cuales se han interpretado como las cuatro patas del jaguar en su salto o los cuatro colmillos cuando ruge. Esta constelación también forma una cruz (X). Así que, esta cruz en equis, nos puede remitir a los agujeros de origen en la casa de los tepuyes o al rugir o salto del jaguar; los dos hacen parte de un mito del origen.

Esta cruz o X muestra en las culturas del Amazonas un poder felino y cósmico. La forma se encuentra presente en muchos elementos de la vida: malokas, bancos para sentarse, tambores maguaré y muchos otros (Castaño-Urbe, 2019). Este ícono abstracto se presenta en bastantes artefactos de la cultura, según Castaño-Urbe (2019):

El uso de estos elementos iconográficos se observa en la arquitectura, la cestería, la orfebrería, la talla en madera y en los patrones de baile o en rituales que tienen que ver con el empoderamiento felino, destacándose que el concepto chamánico del salto es permanente desde la pintura rupestre de la TCC en estos íconos y arquetipos. Estas representaciones artísticas se relacionan necesariamente con la etnoarquitectura conceptual del complejo equinoccial solar (cuatripartición) y con el despliegue astronómico de la constelación nocturna de Orión, todo lo cual se relaciona con el territorio serrano-ecuatorial proyectado hacia el concepto central de “mitad del mundo-sitio de origen”. (p. 113)



Figura N° 10: Arriba: pintura en X con cuatro oquedades. Abajo: oquedad de Chiribiquete. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

Este símbolo se encuentra de manera constante en la TCC, pero no se queda solo en Chiribiquete y sus alrededores, sino que también se extiende a otras manifestaciones artísticas de Abya-Yala, tales como: cerámica, tejidos, cestería, talla de madera, orfebrería y geoglifos²⁵. Maneras de hacer arte que se hallan fuera de la TCC; pero que, aun así, conservan la cuatripartición o el ícono de las cuatro oquedades cosmogónicas, la cruz (X). Un ejemplo de esto es: con una forma muy parecida a la X ( algo cerca a este símbolo, pero lo describen así: “glifo compuesto por la articulación de dos biyugales convergentes” (Argüello, 2018, p. 95)), se encuentra presente en los petroglifos y cerámicas²⁶ del Tolima, los cuales tienen elementos iconográficos de Chiribiquete (Argüello, 2018, Cap. 3). En la búsqueda de un nuevo método de abordar el arte rupestre²⁷, empiezan a encontrar el mismo grafema en mantas, empuñaduras de hachas, vasijas y pipas de fumar en varias comunidades prehispánicas de Argentina; en petroglifos de Chile; en un códice azteca al igual que en estatuarias de indígenas de Oaxaca, México. También, por supuesto, en múltiples lugares y artefactos del territorio y especialmente en piedras de ríos de Colombia y Venezuela. La aparición de íconos con la misma estructura en muchos lugares del sur y centro de Abya-Yala lo llamaron “complejo alucinógeno”, lo cual tiene relación con los fosfenos de Reichel-Dolmatoff. Pero volviendo al tema de la cruz (X) debemos decir que la voluntad creativa de abstracción es evidente en este ícono, sus líneas y sus círculos no son semejantes a algo orgánico. Como lo hemos presentado antes, probablemente surge gracias a un contacto con el territorio, con un cuerpo situado y con una manera de pensar. Esta forma abstracta muestra una codificación profunda y una elaboración y manifestación conceptual.

Ahora bien, veamos un poco el acercamiento que realiza Worringer a la voluntad de abstracción. Para él, en la cultura griega arcaica convergen los deseos de abstracción, pero en un breve lapso de tiempo busca lo orgánico figurativo. Toma el ejemplo arquitectónico del templo dórico y el jónico, el primero tiene esa voluntad de abstracción, pero el segundo

²⁵ Un geoglifo enorme, realizado bajo la posición de las estrellas de la constelación de Orión, fue el tahuantinsuyu. Conocido como el imperio Inca, tenía cuatro ciudades importantes (Antisuyu, Chichaysuyu, Contisuyu, Collasuyu) y un centro de poder, la ubicación geográfica de las ciudades muestra una X y Cusco (Qoricancha, templo del sol), el centro del poder, se encuentra justo en la mitad de la X.

²⁶ Algunas de estas cerámicas pintadas se pueden ver en el Museo del Oro en Bogotá. Este tipo de cerámicas fueron halladas en tumbas prehispánicas del Tolima.

²⁷ El método consiste en interpretar las pinturas con relación al paisaje, observando la distancia de entierros, viviendas, petroglifos, laderas, ríos, etc. Esto, con la finalidad de brindar una posible comprensión del papel en la cultura material de estas manifestaciones pictóricas.

es orgánico, más dulce y acorde con lo humano. También se acerca a la escultura, la observa, la evalúa y la pone en función de su teoría; afirmando lo siguiente:

Los primeros símbolos de la divinidad fueron, pues, abstracciones puras, sin ninguna conexión con la vida. Es claro que tan pronto como algún modelo natural se consideraba digno de una reproducción plástico-monumental, se procuraba acercarlo a aquella abstracción pura (Worringer, 1975, p. 92).

Esta misma abstracción pura la podemos ver en esa cruz (X) de Chiribiquete. La cual, como lo expusimos, tiene estrecha relación con la divinidad. Siguiendo con la argumentación de Worringer, esa relación entre abstracción y figuración que tienen los griegos los conducirá por su ánimo a que prevalezca posteriormente lo orgánico figurativo. No es así en el arte egipcio, donde prefieren la geometría. Los egipcios también tienen la particularidad de buscar mostrar lo plano de una figura cúbica, “es decir, de estructurar la obra plástica de tal manera que la imagen visual brinde al observador, en lugar de la realidad tridimensional, la ilusión de una representación plana” (Worringer, 1975, p. 95). La voluntad del arte egipcio más significativa es la pirámide, la cual, para Worringer, es una creación plástica al igual que arquitectónica. Un monumento sublime de la abstracción. Esta construcción mortuoria de cuatro caras triangulares que al parecer pretende impedir la profundidad, es una obra de pureza abstracta. Contiene un cuadrado en su base, cuatro caras de triángulos equiláteros, los cuales tienen sus límites por una X, esto se puede ver desde una visión aérea. La división del espacio por una cruz o X y la potencia de los cuatro lados, es evidente en el ícono abstracto de Chiribiquete, al igual que en esa manifestación escultural-arquitectónica de Egipto. Sobre la pirámide dice Worringer (1975):

Es en ella donde se expresan en su forma más pura; es en ella en donde está realizada, en la medida de lo posible, la traducción de lo cúbico a la forma abstracta. Clara reproducción de la individualidad material, sujeción a una ley estrictamente geométrica, transformación de

cúbico en impresiones de superficie: todas las exigencias de un extremo afán de abstracción se hallan satisfechas en ella. (p. 97)

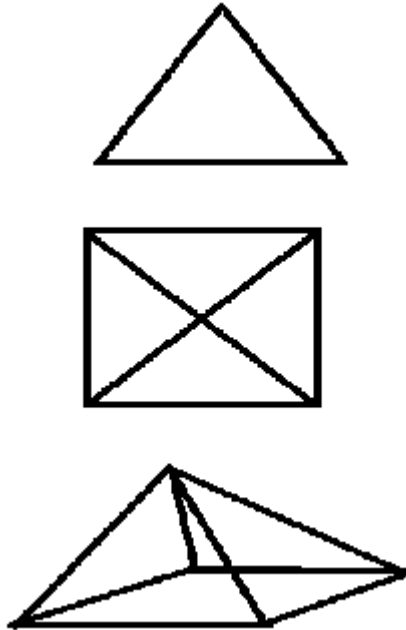


Figura N° 11: Dibujo de pirámide. Realización propia, 2023.

Esta forma abstracta rudimentaria se puede encontrar en expresiones artísticas que se hallan fuera de Abya-Yala. En la búsqueda de un arte abstracto, en cualquier etapa histórica y cultura de la humanidad, seguramente nos topamos con una forma en cruz o X. Algunas son evidentes en manifestaciones plásticas esculturales, arquitectónicas, geoglifos, plasmadas con un pincel, con un dedo, talladas sobre metal o llevadas a molde con la finalidad que algún metal diluido tome su forma.

Por otro lado, debemos recordar que Worringer separa la estética de la manifestación artística. La estética se limita a valoraciones y privilegia la tradición figurativa orgánica griega, mientras que el arte como necesidad de reacción psicológica actúa con expresiones abstractas y abre el campo de observación en dirección a múltiples culturas y etapas de la historia, no se enmarca solamente en la tradición grecorromana como lo hace la estética. Según Worringer, siguiendo lo teorizado como “voluntad creativa”, la primera manifestación

artística fue abstracta. Ahora bien, en la presunta datación²⁸ que nos muestra Castaño-Uribe se conjetura como primeras formas pintadas las figurativas, que es lo que él denomina fase Ajaju, o por lo menos es la fase donde se encuentran más pinturas figurativas, sin descartar que también tiene abstracción, “esta fase es el comienzo quizá más primitivo del paleoarte en Colombia y el desarrollo cultural menos documentado de esta etapa prehistórica” (Castaño-Uribe, 2019, p. 86). Las observaciones de otros lugares con arte rupestre en Colombia y la Amazonía muestran una posible relación de lo abstracto con lo figurativo²⁹ en un primer momento de la pintura.

Las pinturas figurativas de la TCC, en especial las de la Serranía de la Lindosa, fueron sometidas hace poco a una interpretación³⁰ en la que se postula que muchos pictogramas realistas figurativos son fieles retratos de megafauna extinta del paso del Pleistoceno al Holoceno (hace 12.600 años). En esta época el ser humano domestica plantas en un terreno adverso (Morcote-Ríos et al., 2021). Y, al parecer, pintan mastodontes, ya que “(...) el arte rupestre representa lo que parece ser la megafauna de la Edad de Hielo extinguida” (Morcote-Ríos et al., 2021). Según esta interpretación, lo que se ve en la Lindosa puede ser: osos perezosos gigantes, paleolamas, caballos de la Edad de Hielo americana y otros. Este acercamiento científico postula que las primeras manifestaciones de arte fueron de voluntad figurativa, aunque no hay seguridad, “[e]n conjunto, es probable que todas estas pinturas representen algunas de las primeras expresiones artísticas de los nativos amazónicos, además de registrar su interacción con la megafauna de la Edad de Hielo. Se necesitan más investigaciones para respaldar estas especulaciones” (Morcote-Ríos et al., 2021, p. 17).

²⁸ Con su equipo realizaron excavaciones arqueológicas alrededor de los suelos de los tepuyes pintados, y las muestras de semillas y carbón que se dataron como más antiguas se encontraron en los yacimientos que contenían pinturas figurativas (fase que él llama Ajaju). Además, afirma que las formas básicas de las otras fases se encuentran en esta primera. Por cierto, esta fase no es del todo figurativa, pues también contiene abstracciones.

²⁹ Aunque la valoración artística no es el tema central del artículo “Los petroglifos y el paisaje prehispanico en Támenes, Jericó y Pueblorrico (Antioquia)” (tomado de: Argüello, p. 2018, Cap. 2) muestra que en una etapa temprana de estos asentamientos antioqueños proliferaba la abstracción, pero también se encuentran figuras “orgánicas”. En la caverna de Pedra Pintada, que se ubica en la cuenca baja del Amazonas, encontramos pictografías que datan de hace 13.245 y 12.388 años, en ellas predomina la abstracción pero también se evidencian figuras antropomórfas (tomado de: A cronologia das pinturas rupestres da Caverna da Pedra Pintada, Monte Alegre, Pará: revisão histórica e novos dados, 2019, Pereira y Moraes).

³⁰ Realizada por Morcote-Ríos et al.



Figura N° 12: Posible megafauna de la Edad de Hielo mostrada en las pictografías de la Serranía de la Lindosa, incluyendo: *a.* perezoso gigante, *b.* mastodonte, *c.* camélido (¿paleolama?; *d* y *e.* caballo; *f.* ungulado de cuello largo y tres dedos con tronco (macrahuchenia?). Tomado de: Morcote-Ríos et al. 2021.

Sin embargo, como es natural en el conocimiento, esta interpretación de la Lindosa no es la única. Un investigador como Fernando Urbina afirma que es una interpretación algo exagerada. Que más bien lo que se dice que es un oso perezoso gigante es un chigüiro, la paleolama es un venado y los caballos de la Edad de Hielo son seguramente los de la conquista europea, por la sencilla razón que tienen el cuello curvo, muestras de domesticación³¹ (Martinez Celis-divulgark, 2020). La interpretación figurativa de Urbina se enmarca cronológicamente hacia la época de la invasión europea, presentando de manera brillante los datos históricos sobre algunos conquistadores³² que pasaron por los llanos y el Guaviare con sus caballos y con unos animalitos armados hasta los dientes, los perros de guerra. Estos perros que traían los invasores eran entrenados para despedazar a los habitantes del Nuevo Mundo, además eran vestidos con una especie de casco y cuellero que

³¹ Sobre los caballos domesticados que aparecen en la Lindosa escribe Urbina “(..) me parece que es de tipo español y domado, tal como se infiere por la curvatura del cuello; de esos que los capitanes alemanes – comandando tropas imperiales-, provenientes de Coro (Venezuela), trajeron por los lados de la Lindosa en su alucinada búsqueda de El dorado. Los primeros pasaron por allí en la expedición de 1537-1538 y contribuyeron a matar miles de indios guayupes, choques, saes y de otras naciones.” (Argüello, 2018, cap. 8, p. 206).

³² Philipp von Hutten que llegó bajo las ordenes de Spira en 1535, pero se independiza posteriormente para comandar su propia expedición.

generalmente tenían unos taches puntiagudos como cuchillos. También les amarraban una especie de botines a las patas, con la finalidad de protegerlos de chuzos o posibles trampas de los indígenas (Urbina, 2016).



Figura N° 13: Figuras de posibles perros de guerra (en el archivo fotográfico de Urbina se encuentran 14 perros de guerra). Tomado de: Urbina, 2016.

Lo que nos muestra Fernando Urbina con esta argumentación y descubrimiento es que el arte figurativo no parece ser tan antiguo, como lo exponen los que defienden la megafauna. Además, Urbina supone la posibilidad que como primer momento en el arte fue el petroglifo o el rayón con elementos de piedra o madera sobre la roca, ya que es más fácil a nivel técnico, pues la pintura de hierros supone una preparación más sofisticada; aunque muchos petroglifos son abstracciones, él no se atreve a afirmar cuál es primero, si lo abstracto o lo figurativo (Urbina, *comunicación personal*, 2023). Aun así, existe la posibilidad que la figuración, la fase Ajaju, sea posterior o cronológicamente igual a la abstracción.

La voluntad creativa abiyalense parece tener una bifurcación. Como líneas paralelas discurren lo abstracto y lo figurativo, o por lo menos eso muestran los yacimientos con pintura rupestre. El contacto nómada entre territorialidad, desterritorialidad y reterritorialidad proporcionó un pensamiento y una forma de hacer arte que no se puede encajar solamente en

un estilo, solo abstracto o solo figurativo. El plano nómada de desterritorialidad conduce a lo abstracto, mientras que la reterritorialidad y el vínculo con la tierra nos podría remitir a lo figural. Esto proporcionaría una voluntad de creación abstracto-figurativa.

El impulso más básico de figuración y quizá uno muy común en las pinturas rupestres es la impresión de la mano, ya sea en positivo o negativo. En positivo consiste en llenar la mano de pintura y ponerla sobre la roca, en negativo es poner la mano y esparcir pintura a su alrededor, cuando se retira la mano queda la forma de ella. En su interpretación hay una concordancia general sobre el carácter religioso y chamánico de estas impresiones (Castaño-Urbe, 2019). Sin embargo, en Chiribiquete no solamente hay manos en positivo y negativo, sino que también pintadas a pincel. Algunas manos pintadas contienen en su interior formas, como si fueran sellos.



Figura N° 14: *Mano pintada que contiene una forma en su palma.* Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

Sin embargo, la figura más constante y reconocible en Chiribiquete es el jaguar: suele aparecer pintado en forma rectangular; dentro del rectángulo, el cual sería el tronco del jaguar, podemos encontrar líneas en zigzag, puntos, semicírculos, círculos, meandros y otras formas geométricas. Sobre esto el significado simbólico es enorme. Esta forma del jaguar tiene sus cuatro patas estiradas, lo cual nos da a entender que se encuentra en su salto, el salto de la constelación de Orión a Chiribiquete. Además, tiene su boca abierta, en forma de “C”, lo cual es el rugido; forma de la boca que adoptarán otras figuras de la TCC para dar a

entender su transformación en jaguar. Falta otro detalle de esta figura: tiene su cola recta y su pene erecto.

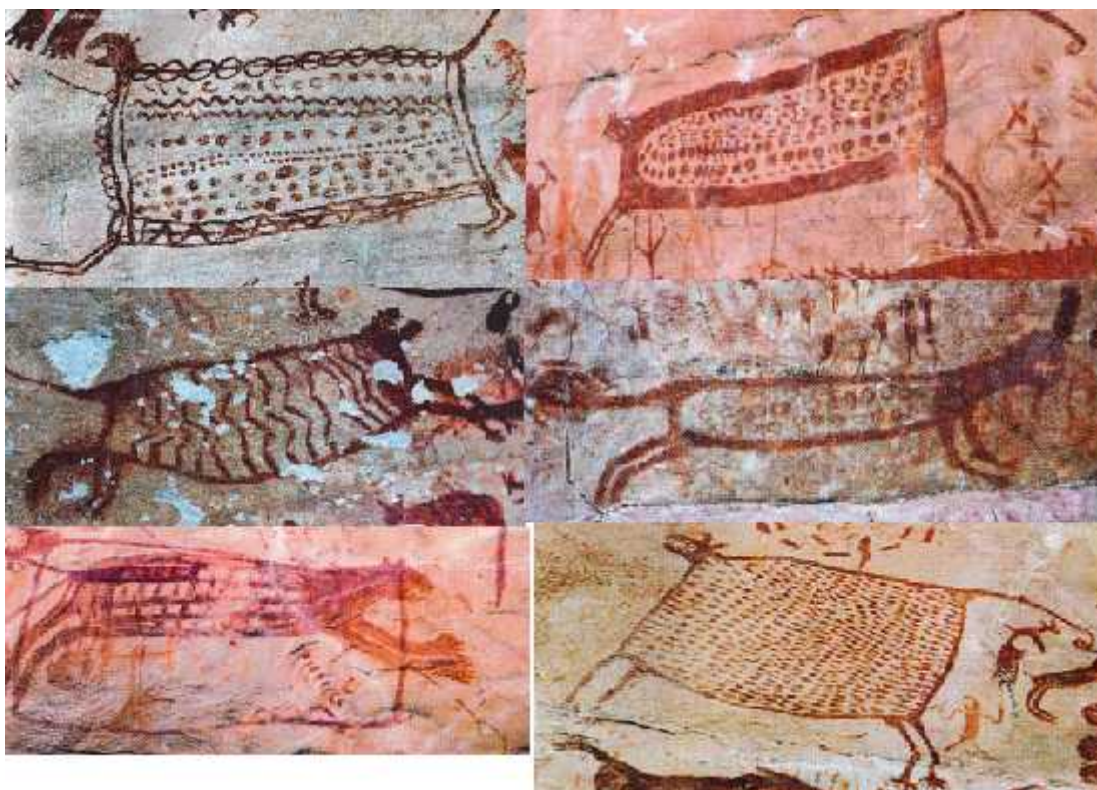


Figura N° 15: *Jaguares de Chiribiquete*. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019.

En la figura 15 podemos ver en la parte inferior una forma de jaguar, el cual en su tronco tiene muchos puntos, o mejor, puntos dactilares: estos puntos se hacen con el dedo, dejando a un lado la sofisticación técnica del pincel; las impresiones dactilares suelen aparecer en escenas que parecen ríos o caminos, aun así, se asocia con la Vía Láctea: en muchos casos estas secuencias dactilares envuelven escenas. La pintura del jaguar que contiene en su interior estos puntos dactilares nos puede remitir a esa relación del Jaguar con la Anaconda cósmica.

Las reflexiones sobre el punto y las variantes que puede tener las presenta Wassily Kandinsky en un manual teórico de pintura. Este pintor y teórico ruso, sigue las ideas expuestas por Worringer, lo cual le ayudará a consolidar su innovación en la expresión pictórica. Las reflexiones sobre el punto: tales como su posición en el plano, su dimensión y los bordes que lo contienen, nos puede remitir a la variedad de formas geométricas que adopta un punto. Ya sea dactilar o con el pincel. Ahora bien, el punto es una de las formas más

sencillas de pintar, por lo que la manifestación de puntos en la pintura rupestre es algo bastante fácil de encontrar. Sobre el punto escribe Kandinsky (2006):

Las formas que el punto real puede adquirir son infinitas; el círculo perfecto es susceptible a otras muchas formas geométricas; por último, también suele desarrollarse en múltiples formas libres; inclusive, de exigirlo su relativa inmovilidad, puede transformarse en un cuadrado. Si su borde resulta dentellado, las puntas ora son mayores ora menores, y las relaciones de tamaño que mantienen entre unas y otras son muy diversas. En cuya virtud, el borde se considera fluctuante, y las posibilidades formales que ofrece el punto vienen a ser ilimitadas. (p. 22)

Y, por supuesto, a continuación presenta unas formas que pueden ser puntos, debido a esa flexibilidad de su borde:

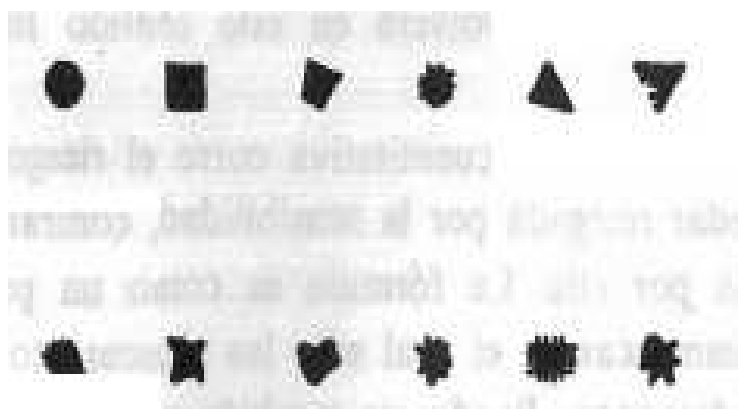


Figura N° 16: Ejemplos de formas puntuales. Tomado de: Kandinsky, 2006.

Las composiciones suelen tener punteados a su alrededor e inclusive dentro de las mismas figuras podemos encontrar, tal como es el caso del jaguar. El punto y la sucesión de puntos pueden remitir a la abstracción. Un punto tiene la capacidad de brindar estabilidad, mientras que una buena cantidad de ellos nos podría proporcionar ritmo y movimiento. Al respecto escribe Kandinsky (2006):

Un doble de dicho punto en el plano habrá de dar, ciertamente, un resultado más complejo aún. Sin duda alguna la repetición constituye un vigoroso medio capaz de incrementar la conmoción interna, así como, al mismo tiempo, un intermediario para el logro del ritmo primitivo que, a su vez, ayuda para alcanzar la armonía primitiva en todo arte. (p. 29)

El punto, además de ser una manifestación constante en el arte rupestre, lo es también en la naturaleza. Las estrellas se presentan como innumerables cantidades de puntos luminosos, el óvulo de una flor se muestra en su redondez como si fuese un punto, las gotas de lluvia que en épocas de invierno caen por millares, y así muchas otras formas de la naturaleza se nos presentan por un punto.

Otra particularidad de la pintura es, por supuesto, la línea: de la línea viene el círculo, la espiral, el meandro, el rombo y el zig-zag. La línea se da gracias a la sucesión de muchos puntos (Kandinsky, 2006). En los yacimientos rocosos de nuestro interés tenemos todos los tipos de líneas, algunos son de una curva que se ondula libremente mientras que otros tienen curvaturas que se ondulan geométricamente. Entre el punto y la línea, el punto es el más rudimentario, salvaje y primario: la línea tiene la capacidad de definir contornos, mientras que el punto solamente muestra su potencia o intensidad muchas veces como un organismo aparte, solitario. Esto parece indicar que la línea requiere mayores esfuerzos cognitivos; con unas pocas líneas se esboza un jaguar o una figura humana.



Figura N° 17: Línea con curva de ondulación geométrica. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019; Kandinsky, 2006.



Figura N° 18: Línea con curva de ondulación libre. Tomado de: Castaño-Urbe, 2019; Kandinsky, 2006.

La línea puede tener relación con expresiones artísticas fuera de la pintura, inclusive con símbolos religiosos. En Chiribiquete es constante la pintura de una línea recta de manera vertical, lo que se cree es que es el tronco por medio del cual trepando se llega a la constelación de Orión o a la Vía Láctea; tiene estrecha relación con concepciones míticas y religiosas. Ahora bien, el baile puede aparecer como una sucesión de líneas verticales, inclusive algunos danzan de manera ritual sosteniendo una forma lineal sobre sus cabezas (la Anaconda), pues “la danza ha sido elaborada por todos los pueblos, y en cada etapa de su desarrollo, con la línea” (Kandinsky, 2006, p. 93). Probablemente los relatos orales y los cantos también gozan de una linealidad.

En las manifestaciones artísticas antiguas: ya sean pinturas sobre piedra o estatuillas en terracota; podemos ver una hermosa cualidad de la línea, el ritmo. El ritmo es una sucesión cuantitativa de líneas, generalmente a una misma distancia. Se pueden evidenciar en los vestidos de terracotas mesopotámicas, especialmente en los pliegues de estas prendas; los vemos en la separación de los dedos de la mano y en rasgos faciales como la barba. También el bisonte de la gruta de Niaux demuestra una sucesión rítmica en el pelaje de su cuello, al igual que un mamut en la cueva Pech-Merle. El ritmo suele aparecer en la prolongación sucesiva de personajes figurativos o de formas abstractas: pueden ser varias caras de leones, una escena de baile, conjuntos de líneas, de rombos o de círculos. El ritmo, en pintura, es un elemento de la composición; la tradición pictórica de occidente ha desarrollado tradiciones académicas y teorías sobre la composición, pues esta consiste en situar las líneas y los colores sobre el plano.

2.3.1 sobre el estilo

Ahora bien, el punto, la línea y el ritmo también es constante en la voluntad del arte gótico. Un arte con voluntad de abstracción desarrollado por germanos, romanos y celtas. Una manifestación arcaica de la línea y las figuras geométricas nos permiten ver ese mismo deseo por un plano estable que manifiestan los pintores del arte rupestre. Sobre el inicio del gótico escribe Worringer (1957):

Son motivos sencillos, cuya compenetración y trenzado determina el carácter de esta ornamentación. Al principio, sólo el punto, la línea, la cinta; más tarde se emplearon también

la línea curva, el círculo, la espiral, el zig-zag y cierto adorno en forma de S. Realmente no es grande la riqueza de motivos. Pero ¡qué diversidad en la manera de emplearlos! Ora aparecen en paralelas, ora en garfios, ora en rejas, o en lazos o en trenzados, o también, en mutuas ondulaciones y dobleces. Surgen así modelos fantásticamente enredados, cuyos enigmas excitan la mente, cuyos pliegues parecen buscarse y huirse, cuyas partes, como dotadas de sensación, cautivan los ojos y el ánimo en un movimiento lleno de vida y de pasión. (p. 44)

La voluntad de creación abstracta mueve a los artistas del gótico a pintar figuras lineales que no tienen nada que ver con la proyección sentimental, es decir, la figura orgánica. Aun así, para un espectador proyectar la fuerza de la sensación sobre un conjunto de líneas sucesivas muertas nos proporciona un ritmo, el cual es una manifestación viviente, una potencia; es “una expresión propia más fuerte que nuestra vida” (Worringer, 1957, p. 46). Este ritmo, o repetición sucesiva, es tan fuerte que pretende desbordar el motivo hacia lo infinito: esto se evidencia en el gótico; pero no es ajeno a la sucesión rítmica de la TCC. Sin embargo, se muestra patente que los enrejados, zig-zags, meandros y líneas rítmicas abstractas de Chiribiquete suelen tener un límite, una contención; mientras que en los motivos que dan inicio al gótico “(n)o encontramos un punto donde iniciar la contemplación; no vemos tampoco un punto en donde rematarla o detenerla” (Worringer, 1957, p. 50). Esta diferencia nos puede conducir a esa voluntad de creación artística en Abya-Yala que media entre lo abstracto y lo figurativo: las abstracciones suelen estar encapsuladas en rectángulos o círculos y en los casos que no lo están se ven limitadas, esto nos muestra que esa voluntad hacia una sucesión infinita es contenida. Aunque, en el inicio del gótico la abstracción de este tipo se vincula con lo figurativo: realizan dibujos de animales, pero no los toman de la naturaleza, según Worringer, sino del recuerdo de una realidad. Esta influencia de lo que he llamado inicio del gótico, es la que brinda el arte nórdico; sin embargo, el gótico con sus catedrales y estatuarias siguen el mismo patrón lineal expresivo.

El estilo de la TCC se encuentra en la línea vibrante, una línea que se mueve entre formas abstractas y motivos antropomorfos, zoomorfos y biomorfos. El hecho de ser una línea vibrante hace que los motivos pintados sobre la roca estén en constante movimiento, además, el estilo suele plasmarse en un plano bidimensional, aunque esto no se da en todos los casos; este estilo avanza a planos tridimensionales (orfebrería, cerámica y modelado en

arcilla) donde podemos ver una misma voluntad de líneas, puntos, planos y, por supuesto, de expresión.

Cuando cualquier persona evoca en su mente el arte de Abya-Yala, no se suele representar una idea clara de un estilo artístico abiyalense por motivos históricos y sociales; la colonización epistémica y estética³³ nos ha enseñado a identificar periodos del arte europeo (fácilmente sabemos qué es un estilo del renacimiento, del barroco, del romanticismo, etc.), pero del tipo de arte y su estilo que se ha producido en nuestro territorio se suelen tener ideas muy vagas; Fernando Urbina comenta que muchas personas cultas de Colombia le preguntaban: “oiga ¿qué es eso de arte rupestre?” y después de oír la respuesta insistían: “pero... ¿eso sí es arte?” (Urbina, *comunicación personal*, 2023).

Ahora bien, algo fundamental es que el estilo puede pasar las barreras culturales, es decir, la TCC (Tradición Cultural Chiribiquete) tiene una expansión en un espacio y tiempo determinado, pero el estilo artístico puede brotar en diferentes lugares: no podemos esperar un estilo artístico idéntico sino como influencias o conjunciones sobre diferentes técnicas y materiales. Un ejemplo de esto es la orfebrería ancestral que se trabajó en los altiplanos de Colombia, ya sea fundición a la cera perdida o martillado³⁴, pues conservan las líneas, los círculos, el ritmo y, por supuesto, la voluntad artística de abstracción-figuración; además, la orfebrería parece ser un paso evolutivo hacia la tridimensionalidad de los contenidos míticos y narrativos de la pintura rupestre.

³³ Lo trata Walter Mignolo en: *desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, 2010. Ediciones del siglo. Y también en: *El lado más oscuro del renacimiento*, 1995. Editorial Universidad de Caldas.

³⁴ Fueron dos técnicas de orfebrería, procedentes de diferentes lugares, pero que se aplicaron en las manifestaciones artísticas de comunidades indígenas colombianas. Las explicaremos con más detalle en el próximo apartado.

3. VOLUNTAD CREATIVA: EXTENSIONES, ESTILO Y TERRITORIO-CUERPO-PENSAMIENTO

“Uno de los obstáculos más frecuentes en el estudio general de figuraciones es el paso de una forma a la otra cuando el artesano ha dejado de entender el tema que él reproduce”

Leroi-Gourhan

3.1 Relaciones de estilo

En este punto de nuestra investigación debemos acercarnos a algunas formas y manifestaciones artísticas que se encuentran fuera de la Amazonía, pero que contienen en su expresión elementos similares a la TCC. Esos componentes parecidos van desde íconos hasta una forma estilística. Evidentemente, es de nuestra importancia el estilo: podemos ver formas o patrones lineales y circulares muy similares a los de la TCC en las pinturas rupestres y petroglifos de Cundinamarca, Boyacá, Antioquia, Santander, Tolima y Huila (este último es característico por las estatuas de San Agustín, que también, para algunos amazonólogos tienen relación con elementos iconográficos de la TCC), y petroglifos de la región sur de Colombia: las culturas Pasto y Quillacinga. En la pintura sobre la piedra y el petroglifo, manifestaciones que se pueden encontrar desde la punta norte de Colombia hasta los pastos sureños, se evidencia en ellas esa voluntad creativa entre lo abstracto y lo figurativo; generalmente hay variaciones, pero subyacen formas básicas que permiten una relación. Aun así, en este apartado principalmente tomaremos las manifestaciones más cercanas a la Amazonía, las de la cordillera oriental y sus inmediaciones.

Esta voluntad creativa abstracta con toques de figuración ha marcado un estilo que asciende hacia lo voluminoso: la cerámica y la orfebrería. Estas expresiones artísticas contienen aparatajes míticos e iconográficos que tenían una función en los ritos, en la sociedad y en los órdenes de la naturaleza.

Teniendo presente las tres fases que propone Castaño-uribe, en cierta medida estas relaciones corresponden a la última fase, la papamene. En cuanto a la voluntad de creación artística esta logra reunir un conjunto de manifestaciones en Abya-Yala que son propias del territorio, y poner en evidencia un estilo presente en muchos brotes artísticos de este continente. Sin embargo, debemos reducir el estudio a la TCC y sus alrededores más próximos, necesariamente omitimos la probable importancia que tuvo Chiribiquete al extender la jaguaridad por Abya-Yala; al igual que las posibles influencias de estilo artístico en pueblos lejanos.

3.1.1 La pintura rupestre y el petroglifo fuera de la TCC

La TCC en su última fase (papamene) acoge las figuras de los petroglifos que se encuentran por el río Guayabero y el Igaraparaná, también presenta la posibilidad de una relación en cuanto al estilo de las pinturas rupestre que se pueden hallar en los lugares cercanos donde habitaban comunidades de los Andes (un petroglifo es un dibujo sobre la piedra, no con pintura, sino que es hecho con un instrumento que logre realizar una marca profunda en la superficie de la roca). Esta cercanía iconográfica y de estilo que se puede establecer entre los altiplanos con sus inmediaciones y la Amazonía seguramente se generan gracias a procesos más amplios de influencias culturales, mitológicas, tranzas comerciales, descendencias generacionales, etcétera.

De hecho, al establecer relaciones entre las comunidades amazónicas y los altiplanos pueden surgir ideas para ir cuadrando un rompecabezas de historia cultural; un ejemplo de esto es la hipótesis de Fernando Urbina sobre el héroe muisca (Nemterequeteba) Bochica³⁵: el papel del personaje en la civilización Chibcha consistió en potenciar sus prácticas de hilar y tejer, además de enseñar principios morales y éticos; la ruta por la que llega Bochica a los pueblos muisca es una que conduce al Amazonas, por esto, se podría deducir que Bochica hacía parte de una civilización amazónica, una que sabía hilar algodón, esta civilización es

³⁵ El cronista Pedro Simón afirma que los muisca retrataron a Bochica en las pinturas, dice: “Una tradición certísima que tiene todos los de este reino de haber venido a él [...] un hombre no conocido de nadie [Bochica] hasta llegar a la provincia de Guane donde hay mucha noticia de él, aun dicen hubo allí indios tan curiosos que lo retrataron, aunque muy a lo tosco en una piedra que hoy se ven y unas figuras de unos cálices dentro de la cuevas donde se recogía a las márgenes del gran río Sogamoso. Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales*. 103-109 (7 t). (Tomado de: Martínez Celis, *Ampliando el espectro. Murales rupestres policromos en la Sabana de Bogotá; Arte rupestre en Colombia*, Pedro Argüello, 2018).

la omagua. Para Urbina, Bochica es un omagua: los omaguas usaban estólicas, vestidos hilados en algodón decorado y tenían deformación craneana (Urbina, 2022). No hay certeza de la hipótesis omagua; pero hay una enorme relación en las formas de las pinturas y los petroglifos, lo cual nos podría conducir a suponer la expansión del arte amazónico por las comunidades de los Andes en Colombia, especialmente el altiplano de la parte oriental³⁶. Además, la arqueología ha fechado el arte amazónico mucho más antiguo que el realizado en la cordillera andina y sus inmediaciones, lo cual nos permite deducir que se expandió; y no debemos descartar posibles rutas de comercio entre las comunidades de los altiplanos y las amazónicas. Sobre un punto de origen Wenceslao Cabrera (1968) lanza la siguiente afirmación: “Y como encontramos piedras pintadas en Centro América, Argentina, en Norte América, tan similares a las que nos dejaron en nuestras altiplanicies, debemos concluir que proceden de un mismo tronco” (p. 96). Puede ser que este tronco de origen se encuentre en la Amazonía, en la casa solar y las estrellas, la casa del jaguar, Chiribiquete.

En las manifestaciones artísticas rupestres de los altiplanos encontramos más abstracción, lo cual muestra esa voluntad artística de buscar “una ley”, un plano estable. Este territorio tiene variación de fauna y flora: así que ya no aparecerá el jaguar, ni el chigüiro, ni la tortuga, etc. Sino que encontraremos figuras de ranas, simios y venados; pero no debemos descartar que predomina la abstracción. Como lo hemos presentado antes, la tercera fase de Chiribiquete es la papamene (según Castaño-Urbe), la más abstracta; en estas formas abstractas podemos encontrar íconos que aparecen tanto en la Amazonía como en los altiplanos de los Andes y sus inmediaciones. Estas relaciones se pueden dar por la difusión de mitos (teniendo presente que los petroglifos contienen relatos míticos ³⁷), por migraciones, relaciones interculturales o influencia de estilo. De hecho, para Urbina el método de encontrar relaciones míticas entre grafos de diferentes lugares es desde una figura

³⁶ Miguel Triana en 1922 (*la civilización Chibcha*) plantea la hipótesis que los primeros pobladores del altiplano llegan por la ruta de los llanos o el Magdalena. Wenceslao Cabrera en 1968 (*Monumentos rupestres de Colombia*) propone la teoría que los artistas rupestres vienen del Guaviare, suben por los ríos y se dividen en dos grupos: unos se dirigen hacia el sur de Colombia y otros se quedan en la parte central (p.95-96). Fernando Urbina (1991) también es partidario de esta hipótesis (*mitos y petroglifos en el río Caquetá*).

³⁷ Sobre esto es precioso el texto de Manuel Romero: *Caranacoo: un mito contado en petroglifos* (se encuentra en: *Arte rupestre en Colombia*, Pedro Argüello, 2018). También, Fernando Urbina: *El hombre sentado: mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá* (se encuentra en: Boletín Museo del Oro, 1994). Al igual que: *Mitos y petroglifos en el río Caquetá* (Boletín Museo del Oro, 1991, N 30).

reconocible, mientras que si buscamos un estilo es mejor desde la abstracción; escribe al respecto (Urbina, 1991):

Se han de buscar, por lo tanto, aquellas ejecuciones en que el tema haya sido tratado en términos más figurativos, de tal manera que al echar mano de los mitos sean reconocibles los términos de la comparación. Cuando se trata de buscar conexiones estilísticas en el solo nivel gráfico, se ha de proceder al contrario, es decir basándose menos en lo figurativo, en razón de que la simple analogía temática no impone necesariamente conexión; tampoco lo da el tratamiento en sí mismo del tema –valga la verdad-, aunque aquí es más probable garantizar los préstamos e influjos formales. (p. 34).

En cuanto a estilo no hay diferencia marcada. Las líneas, círculos, meandros, rombos, etc. Tienen la misma connotación de estilo tanto en Chiribiquete como en la Sabana de Bogotá. La línea y el punto contienen intención parecida, una voluntad de abstracción. Evidentemente cambian factores culturales, pero el estilo permanece. Los rituales chamánicos seguramente tienen sutiles cambios, pero siguen siendo nómadas que deambulan entre la reterritorialización y desterritorialización en viajes inmóviles; buscan un plano estable.

Si partimos de la aseveración que las pinturas de los altiplanos son una extensión del estilo amazónico, con un estilo coherente y por tanto con una voluntad creativa acorde por la manifestación de las formas geométricas; no podemos negar que existen variaciones de contenido y técnica, una patente es la posibilidad de una policromía en las pinturas de los altiplanos de los Andes, por lo menos en los cundiboyacenses. Martínez Celis observa que las pinturas rupestres de estos lugares no fueron hechas solamente con el rojo ocre, sino que muchas tenían colores como: amarillo, naranja, negro y blanco; por supuesto, esto altera la impresión que se tiene de la obra. Dice Martínez Celis (2018):

[L]a permanencia de pintura en rojo, en contraste con la probable desaparición de otros colores es un factor que altera ostensiblemente la percepción que se tiene de la obra rupestre en el presente, ya que genera una imagen incompleta o diferente de la que seguramente se observaba en el momento de su ejecución. (p. 33)

Una sola pintura se componía de varios colores, algunos matices eran para rellenar los interiores de las figuras o para resaltar líneas. En Chiribiquete y sus alrededores

predomina el rojo ocre, pero también se han realizado hallazgos de pinturas blancas y negras (Matapí Yucuna, 2017; Castaño-Urbe, 2019; Vargas Cuervo, 2017^b), lo característico es que son pinturas que muestran una forma individual; o por lo menos hasta el momento no se tiene noticia de composiciones policromáticas de Chiribiquete, Lindosa o Macarena. Esta probable diferencia compositiva nos mostraría una evolución en cuanto al manejo cromático, pero aún no tenemos certeza de que las pinturas del Chiribiquete y sus alrededores siempre hayan tenido una paleta monocroma³⁸.

Ahora, veamos algunas relaciones gráficas entre las manifestaciones del Amazonas y los altiplanos e intermediaciones. Empecemos por el mito de Dījoma que recoge Urbina (que antes había recogido Konrad Theodor Preuss parcialmente), el cual logra relacionar con petroglifos que encontró en el río Caquetá. Recordemos que Dījoma en su proceso chamánico para tener los conocimientos de la anaconda infringe la dieta, esto tuvo como consecuencia que en un baño tomado por Dījoma se le cayera una pequeña escamita de la piel, pues él ya estaba adentrándose en el conocimiento de los animales del agua. Esa escamita se vuelve una pequeña culebrita y va creciendo y crece tanto hasta el punto que se traga una hija de Dījoma. Por esto Dījoma hace que la anaconda lo devore y empieza a matarla desde dentro (en sí, se mata a sí mismo porque la anaconda es una parte de él); el animal inicia un largo recorrido por los ríos tomando agua para ahogar a Dījoma, hasta que llega al mar. Finalmente, se devuelve al punto de partida y allí muere a manos de Dījoma que logra romper su piel desde dentro. En este lugar, la anaconda es seccionada en doce pedazos y a cada grupo que recibe una de las doce partes se le asigna un nombre: de allí vienen todas las comunidades con sus respectivos nombres y lenguas. Posteriormente, Dījoma se hace aprendiz de águila (Urbina, 1991, p. 19-20). Este es un mito de origen, el cual, se encuentra presente en petroglifos³⁹.

³⁸ En las pinturas de Piauí, Sierra de Capivara (Brasil), que hasta la fecha se considera el yacimiento de arte rupestre más antiguo de Abya-Yala, podemos ver pinturas de color rojo ocre, blanco y amarillo; con tecnología se ven palimpsestos policromos.

³⁹ También podría estar presente en la orfebrería muisca, pues así lo muestra una figura de un reptil (caimán) que ha devorado a un ser humano, su rostro se ve en el interior del estómago del animal. Al respecto Reichel-Dolmatoff (2005) dice: “Es una típica imagen chamánica -el hombre tragado por un monstruo acuático (ballena, serpiente, caimán, etc.) y que sale (renace) vivo de sus entrañas, en un estado de purificación y sabiduría” (p. 123).

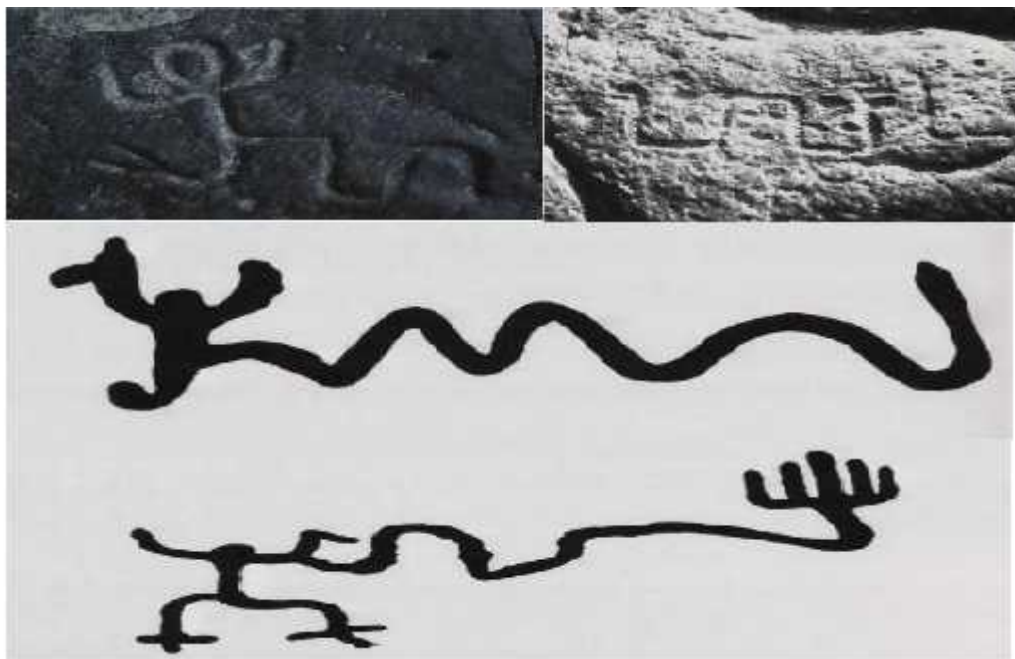


Figura N° 19: Petroglifos del hombre-serpiente-río (Dijjoma). Tomado de: Urbina, 1991.

Este es un mito amazónico uitoto. La relación entre arte y mito se evidencia aquí; como es natural puede pasar que los mitos migren hacia diferentes lugares y comunidades. Así que necesariamente se deberían manifestar en arte. Un petroglifo de esta misma tradición y forma se encuentra en las inmediaciones del altiplano, en Sasaima (Cundinamarca). Martínez Celis (2006) es quien realiza la analogía, al respecto dice:

El motivo que hemos denominado *meandro-antropomorfo* nos sugiere una posible relación con la representación de una estructura mítica propia del contexto amazónico. Apesar de no tener ningún referente para relacionar el petroglifo de la Piedra de Sasaima con algún contexto arqueológico ni etnográfico, nos aventuramos aquí a realizar un paralelismo basado en la simple interpretación de su apariencia gráfica. (p. s.p)

Puede ser que este personaje mítico se haya propagado en los petroglifos hasta llegar a Cundinamarca, esto nos muestra una cercanía espiritual de los pueblos de la montaña con los del Amazonas. Claramente no se encuentra una completa afinidad mítica, ni artística; lo que encontramos son relaciones, y más particularmente una relación y secuencia de estilo.



Figura N° 20: Relación de los petroglifos del Río Caquetá (Amazonía) con los de Sasaima (Cundinamarca), estos muestran el mito del hombre-río-anaconda. Tomado de: Martínez Celis, 2006.

La unión territorio-cuerpo-pensamiento está presente también en los altiplanos: el territorio cambia, está a más altitud (2.700 m.s.n.m) y no se encuentran los tepuyes, los inmensos ríos y la diversidad de animales; estos cambios contextuales desembocan en cambios de pensamiento: por esto el animal divino será la rana y la manifestación pictórica no tendrá la misma monumentalidad: se dispersan por innumerables rocas, se pierde el palimpsesto atiborrado. La grandeza del tepuye y la belleza cósmica que fomentan la espiritualidad amazónica se difumina, se trastoca. La comunión con el territorio es distinta, pero no se pierde el perspectivismo: tenemos rana-humano, humano-rana, jaguar-humano, humano-jaguar, piedra-humano, humano-piedra, humano-río, río-humano, etc. Esta voluntad de crear arte se encuentra mediada por una cercanía con la naturaleza, por una comprensión de que todo ser de la naturaleza es otro igual al humano. El deseo de la cultura totalizante de occidente siempre fue separar al humano de la tierra, del territorio. Aílton Krenak (2021) dice al respecto:

Leí una historia de un investigador europeo de comienzos del siglo XX que estaba en los Estados Unidos y llegó a un territorio de los Hopi. Él había pedido que alguien de aquella aldea le facilitara el encuentro con una anciana a la que quería entrevistar. Cuando fue a su encuentro, ella estaba parada cerca de una roca. El investigador se quedó esperando, hasta que dijo: “¿Ella no va a conversar conmigo, no?”. A lo que su facilitador respondió: “Ella

está conversando con su hermana”. “Pero es una piedra”. Y el compañero le dijo: “¿Cuál es el problema?”. (p. 18)

Los chamanes siguen manteniendo el orden cósmico, realizan viajes estáticos, en intensidad: son nómadas. El rito chamánico y el arte siguen siendo básicamente indisolubles; el devenir en rana del chamán del altiplano, que podemos ver en las pinturas y orfebrerías, consiste en el viaje estático para la negociación de bienes comunales, las negociaciones con otros seres de la naturaleza son gracias al perspectivismo y el multinaturalismo. Pero no debemos olvidar que en el altiplano y sus inmediaciones las pinturas tienden más a la abstracción: esto podría indicar cambios en el chamanismo, en la espiritualidad. Sin embargo, es mejor dedicarnos al estilo y su aparente evolución o transformación.

También encontramos íconos como el “reloj de arena”, el cual probablemente fue migrando junto con el estilo. Pues se puede encontrar en muchas partes con pintura rupestre del continente. El “reloj de arena” según Castaño-Uribe se encuentra relacionado con la cuatripartición del mundo en las cuatro oquedades, del que ya tratamos anteriormente, o también podría estar relacionado con una constelación felina, escribe Castaño-Uribe (2019):

En la TCC, la representación del “reloj de arena” podría ser esta constelación felina y su poder nocturno, y también el ícono de la cruz o la “X” que hace alusión a este fenómeno cuadripartito lunar y solar, tal como lo expresan indígenas de filiación carib y tukano. (p. 113)

Este “reloj de arena” es una forma geométrica bastante sencilla de transmitir y de plasmar, de hecho, se encuentra en cerámicas muiscas, pictogramas, orfebrerías, objetos ceremoniales y petroglifos que se hallan en las inmediaciones de los altiplanos. Si seguimos la observación y planteamiento de Castaño-Uribe este ícono hace parte de la “jaguaridad”, la cual se encuentra por todo Abya-Yala. Recordemos que el jaguar tiene relación con la constelación de Orión, por esto algunos investigadores lo llaman “reloj de arena de Orión”, si lo tomamos así, esta pintura muestra al jaguar con las patas estiradas, tal como se ve en las estrellas más luminosas de Orión. Inclusive, entre los muiscas, pudo tener una relación con el calendario, así lo expone Myriam Gutiérrez (2019): “Ciertamente, indica una cuenta calendárica, una medida de tiempo que marca el paso anual de Orión en el horizonte celeste y su posición cuando inaugura el cenit” (p. 194).

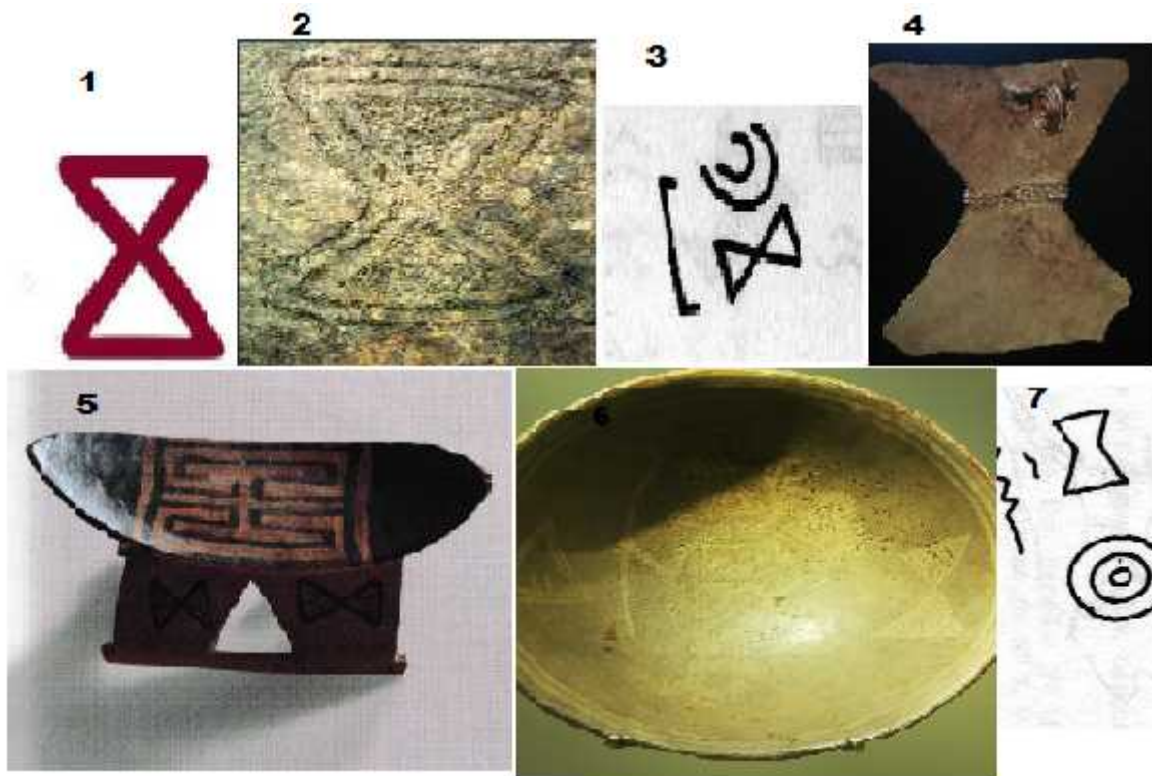


Figura N° 21: "reloj de arena" en diferentes manifestaciones artística y culturales. 1. Pintura de Chiribiquete (Castaño-Urbe, 2019); 2. petroglifo de Sasaima (Martínez Celis, 2006); 3. Pinturas de Facatativá (Cabrera, 1968); 4. Orfebrería del Valle del Magdalena (Tolima) (Reichel-Dolmatoff, 2005); 5. Banquito amazónico con pinturas de reloj (Castaño-Urbe, 2019); 6. Cerámica muisca con pintura de reloj en su concavidad (Museo del Oro, fotografía propia); 7. Petroglifo de la cueva del indio, argentina (Cabrera, 1968).

Esta expansión del ícono del "reloj de arena de Orión" puede aludir también a esa propagación de un estilo amazónico por las zonas de la cordillera andina. Si somos atrevidos podemos afirmar que no hay duda de una migración estilística. A lo que debemos prestar atención es a esas variaciones de formas en la pintura: el hecho que la de los altiplanos sea más abstracta (y posiblemente más coloridas). Como ya lo tratamos antes, el arte rupestre tiene lo figurativo y lo abstracto; esto parece ser una particularidad. Sin embargo, la pérdida de lo figurativo a medida que vamos subiendo la cordillera andina nos muestra un deseo de búsqueda de un plano estable, parece ser más constante. El plano estable que puede brindar una forma geométrica fija, inamovible.

3.1.2 La cerámica y modelos de arcilla

Las cerámicas de los altiplanos suelen estar pintadas bellamente con colores rojos o blancos. La plasticidad del material y la técnica permite que algunas tengan contenidos

antropomorfos o zoomorfos preciosamente diseñados ya sea alrededor de su forma ovalada, circular o cilíndrica. Los dibujos que portan son variados, cabe destacar que sobresale una línea limpia con diseños que contienen una complejidad en su realización. Algunos jarrones pintados fueron elaborados con una delicadeza y pureza en el dibujo que pueden mover al espectador de nuestra actualidad hacia un tipo de paz o de recogimiento espiritual.

Algunas pinturas de jarrones se asocia al cinturón de Orión⁴⁰, motivo que se encuentra cercano al “reloj de arena de Orión”, el dibujo que se relaciona es el conocido como “dragoncillo⁴¹” o “culebra grande” y contiene un calado mítico que podría conducir a la fertilidad, la relación con el paisaje (Gutiérrez, M. 2019), la evocación de Bachué⁴² (que se convierte en culebra y vuelve al agua) o a la anaconda hermana del jaguar.

La derivación del “dragoncillo” o “culebra grande” se encuentra en pinturas rupestres de la sabana cundiboyacense, pues deriva en rombos. Si se le asocia con el cinturón de Orión (Gutiérrez, M. 2019), la misma constelación del jaguar y en la mitología amazónica estos dos son hermanos, puede haber una influencia del mito y fuerza espiritual de Chiribiquete hasta la Sabana.

⁴⁰ Popularmente se conoce como los tres reyes magos. Son las estrellas Alnitak, Alnilam y Mintaka.

⁴¹ Término que utilizaba el cronista Pedro Simón (Legast, 2000, p. 32).

⁴² Divinidad muisca que sale de las aguas y le da vida a toda la humanidad.



Figura N° 22: Izquierda: cerámica muisca con “dragoncillo” (Museo del Oro, fotografía propia); derecha: hipótesis de Myriam Gutiérrez (2019) los rombos son pinturas rupestres, los cuales muestran las tres estrellas del cinturón de Orión, la de abajo es la forma del “dragoncillo” manifiesta en las cerámicas, pero que se deriva de las anteriores.

La modelación en greda entre los muisca era muy común, suelen ser pequeños tunjos que se elaboraban para pagamentos. Estos contienen un volumen difícil de igualar con otras manifestaciones, generalmente son redondos con figuras antropomorfas y zoomorfas. Aun así, sigue prevaleciendo la línea, el ritmo y unas formas geométricas camufladas. La maleabilidad de este material permite trabajos más orgánicos, pero la voluntad artística hacia planos diferentes, estables, que contengan leyes no permite hacer virajes. Pues, el arte es una necesidad psíquica y cualquier material debe adaptarse a ella.

Los rostros y los cuerpos de modelos de arcilla antropomorfos suelen tener lo voluminoso de un cuerpo, pero sus extremidades y rasgos contienen formas y líneas que guardan, en su fondo, una voluntad geométrica. Estas pequeñas esculturas votivas se realizaban con el fin de buscar estabilidades en la naturaleza o en los cuerpos (se ofrecían como pagamentos). Puede ser que ese deseo de un plano estable, de algo inamovible, se manifieste de manera camuflada en estas realizaciones de greda.

Un alfarero muisca realizó en una totuma la figura de serpiente con manchas de jaguar (ver figura 23) a su alrededor (Legast, 2000). Relación muy cercana a algunas orfebrerías

tairona y muisca. La inmediatez con las aguas y la jaguaridad es evidente, tiene un fondo mítico. La culebra sale en relieve como meandro, dice Legast (2000):

El movimiento ondulado, constante en todas las figuras serpentiformes muisca, puede en efecto evocar el típico modo de desplazamiento de los ofidios, pero no hay que descartar su relación con las ondas de la superficie del agua o con el trazado que se busca un curso de agua en la tierra. (p. 33)

Más allá de ser una figura cercana a un hecho natural como el movimiento del agua, es que esa ondulación sigue un estilo, el cual se encuentra permeado por una voluntad de arte. Esa ondulación, ese meandro que contiene esta cerámica responde necesariamente a una necesidad de hacerla de esa manera. Una línea con ondulaciones que se estira alrededor de una totuma circular, pintada con figuras geométricas. Esto es evidencia de una voluntad abstracto-figurativa.



Figura N° 23: Totuma con serpiente a su alrededor. Tomado de: Legast, 2000.

3.1.3 La orfebrería

Esta forma de creación artística tiene paso mucho después de las pinturas rupestres, es decir, las pinturas rupestres de la Amazonía son realizadas por cazadores-recolectores (Castaño-Uribe, 2019); mientras que el trabajo de metales, como la orfebrería, requiere mayor sofisticación, por consiguiente, las comunidades que realizan esta manifestación artística ya no son cazadores-recolectores, sino que viven en asentamientos, en cacicazgos.

Se conoce que en la altiplanicie de la cordillera oriental colombiana el paso de cazadores-recolectores a asentamientos fue hacia el 3.000 a.C. La manifestación más antigua de este arte es hacia el 4.000 a.C.⁴³ y fue encontrada en el sur de Perú. Pero las orfebrerías más arcaicas de lo que hoy es Colombia se fechan en el 300 a.C. Las orfebrerías de México se datan mucho después, lo cual muestra, hasta el momento, que la orfebrería nace en el sur de Abya-Yala (Plazas; Falchetti, 1978; Falchetti, 2018).

La orfebrería del territorio que hoy es Colombia seguía varias técnicas de realización. Una muy común ingresó a estos lugares por el sur, proveniente del imperio incaico, esta es la técnica del martillado: la cual consiste en martillar el metal caliente sobre una superficie lisa, con la intención de realizar una lámina de oro, la lámina debía quedar llana y finamente delgada. Después de obtener la lámina se grababan con buriles los diseños correspondientes. La otra técnica se la llama fundición a la cera perdida⁴⁴. Consiste en moldear las figuras con cera de abejas (angelitas), posteriormente se rodeaba con greda cubriendo la cera y dejando un orificio; se pasaba por el fuego y en este proceso la greda se endurece y la cera se derrite dejando un molde: sobre este molde se vertían los metales diluidos por el orificio. Después del enfriamiento del metal quedaba la figura.

Dentro de la tradición orfebre del territorio que hoy se conoce como Colombia se suelen identificar once⁴⁵ estilos, los cuales, aunque tienen sus diferencias no son tan alejadas si se comparan con otras tradiciones orfebres de Abya-Yala, como la mexicana o norteamericana (Plazas; Falchetti, 1978; Falchetti, A. 2018). De hecho, hay patrones de figuras que se seguían en varios lugares del territorio (Calima, Tolima, Sinú, Muisca, Quimbaya), al respecto escriben Plazas y Falchetti (1978):

La existencia de un patrón básico, común a las piezas que conforman un “horizonte”, nos indica que los grupos que las elaboraron debieron compartir rasgos culturales. Las

⁴³ Las piezas que datan de esta antigüedad fueron halladas en “contextos arqueológicos en el sitio de Jiskairumoko, cerca de Puno en la región del lago Titicaca, Perú. Se trata de la orfebrería más antigua conocida hasta el momento en Suramérica” (Falchetti, A. 2018, p. 17). Aun así, hay hallazgos de hace 15 o 10 mil años a.C. en Perú.

⁴⁴ Esta técnica se encuentra presente desde Argentina hasta México, y es la más utilizada en las técnicas orfebres precolombinas.

⁴⁵ Tairona, Sinú, Muisca, Quimbaya, Calima, Tolima y Nariño; los otros cuatro son menores: San Agustín, Tierradentro, Tumaco y Cauca (Plazas; Falchetti, 1978).

modificaciones del patrón básico según las normas locales son el resultado de muchos siglos de experimentación y desarrollo regional. (p. 8)

En nuestra investigación sobre la voluntad creativa venimos presentando que hay un estilo en la pintura rupestre, aunque con pequeñas variaciones por el contexto; ahora, debemos presentar la influencia que este estilo tuvo sobre la orfebrería. Nos encantaría afirmar que este “patrón básico” es el legado de la Amazonía, pero no tenemos la última palabra, lo que sí podemos ver es influencia en el estilo y la mitología. Hay relación en una voluntad creativa acorde con la búsqueda de un plano estable, geométrico, lineal. Ahora bien, puede ser que en la casa de los tepuyes ya se estaba buscando una expresión artística más voluminosa y tridimensional; así nos lo da a entender Castaño-Urbe (2019):

La técnica de amorfismo pictórico debió ser trascendental en el arte chamánico. Es muy similar al efecto que puede presentarse con ciertas piezas de orfebrería del Museo del Oro (Bogotá, Colombia), que están hechas con ensambles para que pasen de una forma de planimetría a una tercera dimensión. (p. 173)



Figura N° 24: *Danza en tercera dimensión*. Tomado de: Castaño-Urbe 2019.

El deseo de formas más voluminosas en el arte podría indicar cambios de espiritualidad: por lo menos así lo enseña Worringer. Explicando cómo unos dibujos

geométrico-abstractos de pueblos nórdicos desembocan en catedrales inmensas; es un influjo espiritual diferente (el cristianismo cargado de clasicismo), pero la voluntad creativa abstracta sigue vigente y se manifiesta en las enormes catedrales góticas. En Abya-Yala tenemos esta voluntad artística expresada en las paredes de los tepuyes, posteriormente en las orillas de los ríos y suben hacia las altiplanicies de los Andes, teniendo pequeños cambios, pero sin perder la voluntad y el estilo; con este antecedente podemos acercarnos a la orfebrería, la cual pudo entrar gracias a: cambios espirituales producidos por migraciones que aportaban nuevas tecnologías; comercios con poblamientos diversos o, inclusive, pudo llegar a los altiplanos por comunidades nómadas que ya traían estos conocimientos y decidieron asentarse allí. No lo sabemos. De lo que hay certeza es que la orfebrería abiyalense nace en comunidades preincaicas. ¿Acaso el estilo del arte rupestre amazónico ve en la orfebrería un campo más maleable para colonizar? ¿Esa voluntad artística entre figuración y abstracción se percata que debe adaptarse a cambios de material y técnica? ¿La búsqueda de la tridimensionalidad y de la fuerza cósmica la encontraron mejor expresada y condensada en hermosos metales? Desde nuestra investigación, a estas preguntas debemos darle un sentido afirmativo.

La orfebrería como producción artística y de pensamiento ritualístico-filosófico es uno de los vástagos que generan esas tres dimensiones que hemos unido territorio-cuerpo-pensamiento. Gracias a esta unión que desemboca en perspectivismo y multinaturalismo se logran establecer culturas sólidas que producen pensamiento y arte. Ahora bien, la línea casi indivisa con el chamanismo hace que entremos necesariamente en un terreno nómada, donde lo que hay es rizoma. No tenemos linealidades, arborescencias o representaciones, más bien son pensamientos que transcurre en ese plano de inmanencia “disgregado en rizoma continuo entre el cultus y el socius” (Torres, W; Corredor de, B. 1989, p. 55).

El chamán tiene estrecha relación con el arte, el chamán veterano y el aprendiz generalmente son los encargados de producir estas piezas; no son obras para la decoración o la contemplación, sino que tienen una profundidad de calado mitológico y de poderes: pueden tener la función de sostener el cosmos, de propiciar balanzas estables con todos los seres de la naturaleza. Son roles que tiene el chamán, pero este hace el arte: “Por cierto, siempre y en todas partes del mundo, ha existido una relación estrecha entre el chamanismo y el arte, y en

algunas tribus el chamán incluso sigue siendo un artista o un artesano consumado” (Reichel-Dolmatoff, 2005, p. 46). Es constante en las piezas orfebres la figura del vuelo chamánico, pues este es el momento en que el líder espiritual por medio de los enteógenos viaja a otros mundos, buscando una negociación y una estabilidad.

Es muy común en la orfebrería la relación entre lo figurativo y lo abstracto, los motivos antropomorfos y zoomorfos suelen estar sustentados por una forma geométrica, abstracta. En ocasiones, detalles bellamente diseñados que se encuentran alrededor de las figuras son estructuras geométricas. Las orfebrerías que fueron realizadas al martillado y repujadas con buriles son de dos tipos: están unas con un volumen que moldea un rostro humano, una secuencia de círculos, un personaje, un rostro animal, etc. Suelen contener unos rasgos realizados por moldes o repujado, y las estructuras generalmente se encasillan dentro de una forma geométrica, puede ser una lúnula, un círculo, un “reloj de arena”, etc.; las otras son planas y circulares y las marcas del tallado con sus líneas son semejantes a las de los petroglifos: los diseños tallados pueden ser íconos abstractos o personajes esbozados con líneas.



Figura N° 25: Pectorales antropomorfos con formas geométricas, Museo del Oro (tradición Tolima). Tomado de: Reichel-Dolmatoff, 2005.

Los elementos míticos se pueden encontrar en abstracciones o en figuras geométricas. En el Museo del Oro tenemos un caso particular (figura 25, la del lado izquierdo); una forma antropomorfa se encuentra en un estado de figuración y abstracción: su cara es reconocible, es la de un humano, mientras que su cuerpo está formado por un rectángulo como presionado hacia dentro y una especie de cola le sale en la parte inferior. Esta pieza es encontrada en el Tolima, cerca del Magdalena, la ruta por donde probablemente fue subiendo el arte rupestre del Amazonas para invadir otras partes del territorio (Cabrera, 1968); posteriormente en cercanías de estos mismos lugares también se condensa un estilo orfebre que venía del sur, el martillado (Falchetti, 2018). Así que, tenemos un trasfondo que proviene de la Amazonía y otro que migra hacia estos lugares: lo más sencillo y coherente es que se unan. Volviendo a la figura orfebre, la interpretaremos de la siguiente manera: el rostro, figurativo, es el del chamán; mientras que su tronco abstracto en forma de “reloj de arena de Orión” remite al salto del jaguar, con sus patas estiradas. Su cola, es también un ícono de Chiribiquete, la canoa cósmica, la que viaja por la Vía Láctea, es allí donde suben los chamanes para negociar con el Dueño de los Animales. De esta manera podemos proferir que esta orfebrería nos muestra el vuelo chamánico en su transformación en jaguar, con la intención de negociar fertilidades, la caza de animales y otros.

Como ya lo dijimos, cada tradición orfebre tiene sus particularidades; pero, aun así, hay técnicas y estilos que se toman en diferentes partes y sufren cambios. La muisca y la tairona están muy cerca por ser dos asentamientos indígenas de la misma raíz lingüística (Falchetti, 2018), en cuanto a la producción orfebre suelen tener afinidad en las figuras de animales (“el ave en vuelo, las ranas, los caracoles marinos, entre otros”. (Legast, 2000, p. 23)), aun así, se reconoce la diferencia de una y otra por el manejo del metal y el estilo. La orfebrería muisca es fácil de identificar, les encanta definir las figuras con la línea. Una línea poco sensual, se suele limitar a definir los rasgos más básicos: como si buscara solamente lo esencial. Sus figuras, como en casi toda la orfebrería, se encuentran unidas a lo abstracto. La orfebrería muisca conocía el martillado, pero prefirió el vaciado a la cera perdida; tenían las herramientas para realizar formas voluminosas, de figuración más orgánica⁴⁶, pero su voluntad de arte no se pudo separar de la línea, una línea que busca lo geométrico, lo

⁴⁶ La orfebrería Quimbaya es voluminosa, más cercana a lo orgánico.

abstracto, lo esencial o como lo hemos expuesto: busca un plano estable. La voluntad de arte muisca (en pintura, cerámica y orfebrería) se encuentra ensamblada y navega sobre esa tradición que legó Chiribiquete, el centro del mundo, la casa solar y las estrellas.

La línea en la orfebrería muisca brota de un plano subyacente, quiere salirse de la bidimensionalidad, pero su fuerza expresiva subyace en la línea. La linealidad de las figuras pretende encajar en las formas de base antropomorfas o zoomorfas, pero dan la impresión que una fuerza llama estas líneas a un espacio más grande y voluminoso, como si necesitaran un tepuye para volcar toda su fuerza creativa. Puede ser que Bochica, el Bochica de Urbina, les enseñara no solo a tejer sino a conservar la línea, especialmente la línea con estilo amazónico. La voluntad artística muisca, por estar cercana a los llanos y al Amazonas, conserva la fuerza lineal, la potencia, la intensidad que se encuentra en Chiribiquete. Si comparamos este estilo orfebre con otro (figura 26) podemos ver que los muisca tienen un deseo por la línea, su voluntad se direcciona hacia la fuerza de la línea recta, la geométrica. Deseaban el volumen y lo buscan en la orfebrería, pero el estilo reinante de estas zonas, el que cautiva su voluntad, es el que se encuentra en el arte rupestre. Conocían la orfebrería inca y les hubiera sido más sencillo practicar el martillado⁴⁷, pero ellos necesitaban las líneas, una que se dirige a otros planos y que busca estabilidad.

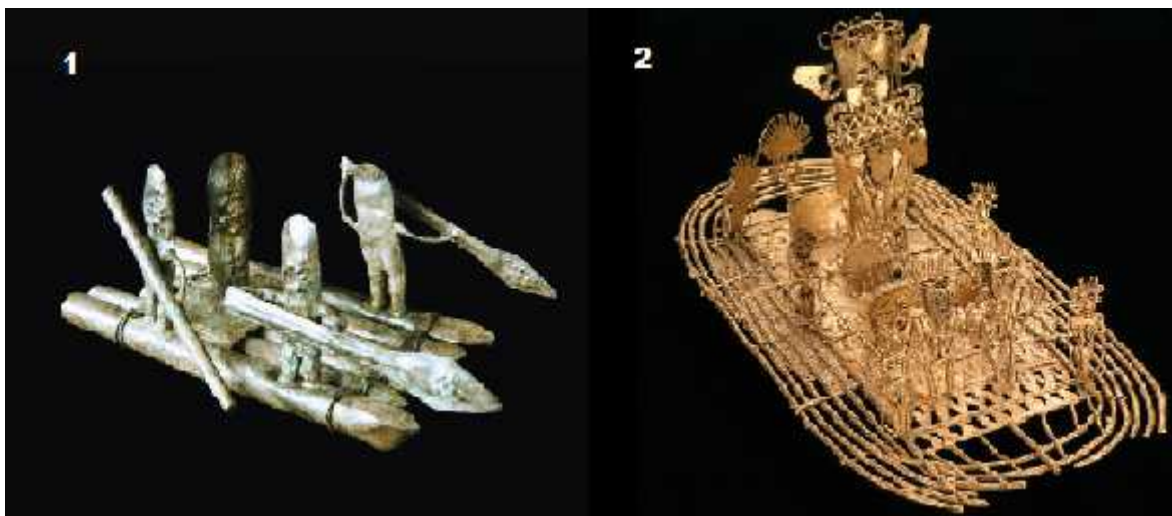


Figura N° 26: Balsas con diferente estilo. 1, figura votiva de balsa, cultura Bahía Ecuador (Falchetti, A. 2018); 2. figura votiva, balsa muisca (Banrepcultural, colecciones).

⁴⁷ En el altiplano cundiboyacense no se encuentra fácilmente la cera de abejas sin aguijón (angelitas), esto les llevaba a realizar trueques con otros muisca que vivían a altitudes más bajas (Falchetti, 2019).

Algunas figuras diminutas se encuentran completamente diseñadas por una sucesión de líneas que se juntan para dar la forma; en la mayoría de los casos tenemos línea de ondulación geométrica (ver figura 17), mientras que la línea de ondulación libre es difícil de encontrar, probablemente por la naturaleza del material. Si observamos la balsa muisca (figura 25) quedamos desconcertados por una cantidad innumerable de líneas que se mueven en múltiples direcciones que proporcionan definiciones: unas se vuelven círculos para definir la boca o los ojos, otras son rectas o con ligeras inclinaciones para formar brazos, manos o piernas. Este trabajo manual es sofisticado, exquisito y con dosis recatadas de ritmo.

El ritmo en algunas orfebrerías muisca parece verse disminuido, pero subyace en cantidades mínimas, en pequeñas parcialidades de la obra. En una pieza de varios personajes no solamente se puede evaluar el ritmo de las líneas, sino que es necesario hacerlo de todo el conjunto. Aunque en personajes individuales parezca escapar a nuestra vista lo hermoso del ritmo, si miramos con detenimiento lo encontramos en una mano, un collar, el bastón de mando, las orejas, un pajarillo que se posa sobre el hombro del personaje, una corona con líneas rectas sucesivas o con un conjunto de rombos cuasi trascendentales, etcétera.

En cuanto a estilo tenemos elementos acordes, lo cual nos muestra una voluntad de arte dirigida hacia lo abstracto, pero con toques de figuración. Por otro lado, tenemos relaciones mitológicas presentes en el trabajo del material: la tumbaga⁴⁸, es la unión de lo femenino y lo masculino, del sol y la luna (Falchetti, 2018). En la aleación de dos metales opuestos en color suele jugar la unión de lo femenino con lo masculino, en muchas comunidades indígenas siempre se le asocia con estos poderes, independientemente de los mitos fundantes. Los muisca realizaron muchas piezas en tumbaga (oro-cobre), lo cual simboliza la unión del sol con la luna en menguante (Falchetti, 2018), esto, puede ser una unión incestuosa (en la cosmogonía amazónica la luna es hija del sol, pero de la unión entre ellos nace el jaguar).

3.2 Voluntad creativa de abstracción-figuración y estilo

⁴⁸ La tumbaga es la aleación de dos metales: el oro y el cobre; el oro y la plata.

En nuestra observación hemos logrado identificar que la voluntad creativa de Chiribiquete y sus extensiones en dirección de los altiplanos tiene una fuerte inclinación hacia la abstracción, pero no deja de lado elementos figurativos. Las líneas expresadas en los tepuyes de Chiribiquete no tienen la sensualidad orgánica del tipo clásico grecorromano, más bien sus figuras se acercan a la abstracción. El jaguar suele tener como forma básica un rectángulo el cual se puede simplificar en un rombo, que mostraría su nariz; de forma muy parecida sucede con la rana, se simplifica en rombos.

Partimos de un territorio, el amazónico, con cualidades singulares en fauna, flora, formaciones rocosas, formaciones fluviales y ubicado sobre la línea del ecuador lo cual permite una observación maravillosa de los astros. El territorio y la tierra no se separan de la desterritorialización y la reterritorialización, pues “[l]os movimientos de desterritorialización no son separables de los territorios que se abren sobre otro lado ajeno, y los procesos de reterritorialización no son separables de la tierra que vuelve a proporcionar territorios” (Deleuze; Guattari, 1993, p. 86). La tierra proporciona un pensamiento ritualístico-filosófico, expresado en el arte, los mitos y las danzas; un plano de inmanencia entre “el cultus y el socius” que se vuelve rizoma, es decir, no hay genealogías o arborescencias entre la cultura y la sociedad, no hay representaciones o interpretaciones solo experiencias. El arte es potencia, intensidad, fuerza y devenir.

El chamán deviene en jaguar, en rana, en pajarito, en serpiente, etc. Realiza su vuelo chamánico, su vuelo extático; busca un plano diferente, es un nómada. El arte abiyalense es la manifestación del nómada, de una voluntad de abstracción, de búsqueda de un plano estable, una ley, ya que: “[l]as formas abstractas, sujetas a ley, son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal” (Worringer, 1975, p. 33). Este probable caos, en un mundo nómada, es lo que conduce a la abstracción.

Pero el chamanismo abre “líneas de fuga frente al yo” (Moya, 2022, p. 73). Por medio de su vuelo, de su devenir, proporciona negociaciones con los animales que en el fondo son humanos. El perspectivismo y el multinaturalismo brindan esas relaciones armónicas con todos los seres de la naturaleza, pues un humano puede ser río y un río un humano, “[e]l río *Doce* que nosotros, los Krenak, llamamos “Watu” (nuestro abuelo) es una persona, no un

recurso como dicen los economistas” (Krenak, 2021, p. 26). Consiste en una comunión de respeto, de armonía con el orden cósmico. Por esta cercanía con la naturaleza es que el arte no se vuelca solamente en la abstracción, como lo venimos viendo, también contiene figuración desde la pintura rupestre hasta la orfebrería. Una voluntad artística particular que extendió un estilo.

El estilo se mueve en lo abstracto-figurativo, se suele combinar la linealidad, las formas geométricas, con rasgos reconocibles de humanos o animales. Un estilo que como lo hemos presentado nace en Chiribiquete y se extiende hacia las altiplanicies de los Andes; quiere desbordar una nueva forma de expresión en lo voluminosos de la orfebrería⁴⁹ o la cerámica, pero su voluntad se encuentra anclada a ese deseo abstracto de creación: la única alternativa que tiene es unir lo geométrico, lo abstracto con las figuras reconocibles.

3.3 Territorio-cuerpo-pensamiento y voluntad creativa

El primer capítulo de este texto presenta la unión de territorio-cuerpo-pensamiento. Este nexo es la dimensión desde donde se elabora el arte y la mitología abiyalense. Si alguno de estos no estuviera presente en los procesos creativos desembocaría en un arte diferente. La pintura de Chiribiquete necesariamente requiere esta articulación de territorio-cuerpo-pensamiento: el jaguar hace parte del territorio amazónico, allí vive este animal, los nómadas lo encontraron ahí, es hermoso en su pelaje y poderoso al cazar; el jaguar es humano en su interior, esto potencia el perspectivismo, y por medio de la transformación de los cuerpos se puede negociar con el hijo del Sol y la Luna; el jaguar se encuentra en el inicio de los tiempos, es un ser mítico y su fuerza está en las pinturas de los tepuyes, también se le puede ver en la constelación de Orión todas las noches dando su salto.

Del territorio afirmamos que es desde allí que se piensa, que se origina un pensar expresado en las pinturas y en los mitos, gracias a su lugar con inmensos ríos, tepuyes de dimensiones descomunales, oquedades circulares en la roca, los cielos, las estrellas, el cosmos, gracias a esto, es que se pinta, que se tiene una voluntad artística llena de meandros,

⁴⁹ La orfebrería colombiana tiene muchos estilos y algunos son de más volumen e inclusive con tendencia de figura orgánica, mientras que otros son más abstractos.

círculos, líneas rectas, rombos, espirales, rectángulos, etc. También, mitos de origen que se relacionan con los astros, con las aguas de los ríos, con los animales.

El cuerpo se encuentra en comunión con la naturaleza, es en este contexto donde se sitúa el perspectivismo, el cuerpo es el agente que permite las relaciones con todos los seres de la natura. Se deviene en otros cuerpos, se realiza el viaje chamánico por medio del cuerpo. En sí, potencia una forma de pensar desde el cuerpo. La intensidad de la pintura, de la orfebrería se siente como potencias, como fuerzas no como representaciones. El arte se encuentra relacionado con el cuerpo, gracias al perspectivismo, el cual es potenciado por el vuelo chamánico.

El pensamiento se encuentra unido con el territorio y el cuerpo, sin esta unión no hubiera sido posible el arte del Chiribiquete. Un arte con voluntad de creación abstracto-figurativa. Con un estilo un tanto híbrido. Territorio-cuerpo-pensamiento es una unión que proporciona un camino para acercarse al arte rupestre y sus extensiones, cada uno de estos conceptos implica otras uniones: cuando hablamos de territorio es necesario aproximarnos al nomadismo; en el momento que tratemos el cuerpo nos vinculamos con perspectivismo y multinaturalismo; el pensamiento los reúne y los hace dirigirse hacia la creación de arte y de mitos.

CONCLUSIONES

La Serranía de Chiribiquete es uno de los yacimientos con arte rupestre más grandes y antiguos del continente, debido a su ubicación en la selva amazónica permaneció oculto por miles de años. Esta Serranía tiene unas formaciones rocosas especiales, los denominados tepuyes, sobre estas grandes rocas pintaron varias comunidades humanas del Amazonas. Su grandeza artística, mitológica y ritual ha impulsado las investigaciones para determinar su antigüedad y sus posibles influencias en los lugares cercanos que también tienen arte rupestre.

Una apuesta estética desde Abya-Yala nos conduce a observar el arte rupestre, especialmente el de Chiribiquete y sus alrededores. La búsqueda de una voluntad de creación nos lleva en primer lugar a acercarnos al territorio y las dinámicas que se dan en el lugar, entendiendo que

la voluntad de arte se encuentra mediada por el territorio y por las necesidades de hacer un arte que responda a unos planos de estabilidad.

Para acercarnos a la monumentalidad del significado y fuerza artística de Chiribiquete empleamos como primer paso la unión de tres conceptos, los cuales son territorio-cuerpo-pensamiento. Iniciamos con el territorio, el cual goza de enormes maravillas: como su formación geológica, su fauna y flora al igual que su importancia de estar en el ecuador celeste para la observación astronómica. Siguiendo la geofilosofía de Deluze y Guattari es desde las relaciones con la tierra y el territorio que se piensa, teniendo presente que la relación con la tierra y el territorio en la Amazonía es la del nómada, así que deambulan entre la desterritorialización y reterritorialización. Estamos en frente de un pensamiento nómada, de viajes nómadas estáticos que realiza el chamán por medio de enteógenos, el chamán también es el pintor. En segundo lugar, trabajamos el cuerpo en relación con el pensamiento, lo hicimos de la mano del perspectivismo y multinaturalismo que presentan Viveiros de Castro e Aílton Krenak. La importancia del perspectivismo y el multinaturalismo en el pensamiento amazónico consiste en la comunión que se tiene con los seres de la naturaleza, pues todos en el fondo son humanos. Esta unión de territorio-cuerpo-pensamiento nos brindan un soporte para acercarnos a la realización artística de Chiribiquete, y por su puesto a su voluntad creativa.

El chamán que suele ser el pintor práctica un nomadismo estático con enteógenos y su relación con el entorno y con el arte es de intensidades, de rizoma. La fuerza de la pintura y el relato mítico cambiante se dan por estar en un no-método, simplemente en la experimentación.

El concepto de voluntad creativa lo tomamos de Wilhelm Worringer, este concepto se opone a la estética de tradición grecorromana brindando una mirada más certera y justa a la producción artística de pueblos que se encuentran fuera de la tradición estética predominante. La producción artística de la tradición grecorromana es figurativa orgánica, porque en la medida que su entorno es dominado por la razón no busca planos abstractos sino representaciones orgánico-figurativas. Hay una *einfühlung* o proyección sentimental cuando se pinta o esculpe con la intención de representar la naturaleza, es decir, las formas feas o bellas corresponden a una proyección interior del observador. En los territorios hostiles y

cambiantes la voluntad de arte se vuelve abstracta, por la necesidad psíquica de buscar un plano estable, y esto se encuentra en lo geométrico. La voluntad de crear arte no es la imitación, sino que responde a unas necesidades psíquicas mediadas por el territorio.

Este concepto de voluntad creativa lo traemos al contexto amazónico, lo acercamos a la unión territorio-cuerpo-pensamiento. La voluntad de creación en Chiribiquete se junta con lo nómada y el perspectivismo. Por lo nómada del pensamiento amazónico encontramos una búsqueda de planos estables en la pintura rupestre, es decir, abstracciones geométricas. Y por el lado del perspectivismo se nos presentan pinturas donde el ser humano es jaguar y el jaguar ser humano o tortuga-humano, planta-humano, etc. Las pinturas de Chiribiquete y sus alrededores no se toman como representaciones sino como intensidades o fuerzas, son rizoma. Chiribiquete es el centro del mundo y sus pinturas tienen potencias para estabilizar el cosmos y conservar los órdenes de la naturaleza, pues allí vive el dueño de los animales.

En las pinturas de la Tradición Cultural Chiribiquete se encuentran íconos abstractos con un calado mitológico sobre el inicio de lo que existe, esto se da porque para los pintores y chamanes de Chiribiquete este es el centro del mundo, donde el dios Sol clavó su bastón para generar vida. Sin embargo, su voluntad creativa los conduce a estas formas abstractas en búsqueda de un plano estable en un territorio adverso. Aun así, en la observación de las fases (Ajajú, Guaviare-Guayabero, papamene) se encuentra la unión entre lo abstracto y lo figurativo y en un sondeo para determinar qué formas pictóricas son primero en el arte rupestre amazónico encontramos que al parecer se dan a la par. El examen de las pinturas muestra que hay uniones de abstracción y figuración en muchas de ellas: Se pinta un jaguar en su salto, pero en su tronco hay rombos, meandros, cuadrados, puntos y círculos.

Después de exponer la voluntad creativa de Chiribiquete, la cual es abstracto-figurativa, determinamos un estilo que sale de allí. La voluntad de crear arte en la TCC tiene un estilo que tiene de fondo una voluntad de arte abstracto-figurativa. El hecho que tenga un estilo significa que hay una sucesión estética en las reproducciones artísticas precolombinas, lo cual proporcionaría un enlace desde las pinturas más arcaicas hasta la orfebrería que se realizó en los tiempos de la invasión española.

Ahondando en la búsqueda de una voluntad de creación abiyalense vemos que de la pintura de la TCC se desprende un estilo. La investigación de la voluntad creativa de Chiribiquete y

sus alrededores determinó que es abstracto-figurativa, lo cual significa que una sucesión de líneas, puntos, rombos, meandros, círculos y cuadrados con figuras reconocibles, tales como un jaguar, una tortuga o una planta. Y el hecho que logremos detectar un estilo que se dilató hacia otros territorios y otras técnicas quiere decir que hay una necesidad psíquica de seguir realizando arte de esa forma. Teniendo presente que si este estilo surge de Chiribiquete y llega hasta la conquista española es porque había una voluntad de hacerlo así mediada por las relaciones con el territorio, las divinidades, la naturaleza y el cosmos.

Extendemos la búsqueda hacia los altiplanos en cuanto a relaciones de estilo y de mitología. Se logran encontrar en los altiplanos dominados por los muisca parentescos en petroglifos y pinturas que muestran relatos míticos que provienen de la Amazonía. También se encuentran íconos y patrones recurrentes en las pinturas de los altiplanos de la cordillera oriental. Aparece constantemente en la cerámica y orfebrería muisca la serpiente o anaconda ancestral, el jaguar, la constelación de orión y un ícono recurrente como el reloj de arena.

Generalmente el chamán es quien realiza las pinturas, cerámicas y orfebrerías, pues estas tienen la finalidad de estabilizar el equilibrio del cosmos y las relaciones humanas con la naturaleza. Las alusiones de las pinturas, cerámicas y orfebrerías en sus formas se encuentran cargadas de significado chamánico: se pueden ver temas como la transformación o devenir en animal o en ser humano o el vuelo chamánico.

Al detallar el estilo en la cerámica muisca y la orfebrería vemos que hay una sucesión de la línea, pero con la particularidad del volumen que tienen estas obras. El cambio de técnica de la cerámica conduce a trabajar el volumen, pero de manera espectacular se presentan detalles con una línea que nos conduce al arte rupestre de Chiribiquete. Básicamente lo mismo sucede con la orfebrería, el cambio de técnicas y materiales no oculta la misma voluntad de hacer un arte abstracto-figurativo. Las obras de cerámica y orfebrería muisca combinan una figura reconocible con formas o líneas que conducen a la abstracción.

La pintura rupestre de Chiribiquete nos deja ver los posibles inicios de una manera de hacer arte que se extendió por siglos. Por las relaciones con el territorio y con la naturaleza se deriva la necesidad de hacer un arte abstracto-figurativo. La búsqueda de la voluntad de creación en Abya-Yala nos deja acercarnos a campos enormes en el arte precolombino, con estilos que pudieron dominar miles de años.

Referencias

- Argüello García, p. (2018). *Arte rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización*. Editorial Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Cabrera, W. (1968). *Monumentos rupestres de Colombia*. Universidad Javeriana.
- Castaño-Urbe, C. (2019). *Chiribiquete la maloka cósmica de los hombres jaguar*. Editorial Sura.
- Castaño, M; Rincón, O. (2021). *Chiribiquete y sabedores indígenas*. Editorial Uniandes, Ceper.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Editorial pre-textos.
- Deleuze, G; Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, S.A.
- Deleuze, G; Guattari, F. (2012). *MIL MESETAS capitalismo y esquizofrenia*. Editorial pre-textos.
- Díaz Merlano, J. (2016). *El escudo guayanés en Colombia, un mundo perdido*. Editorial Banco de Occidente.
- Falchetti, A. (2018). *Lo humano y lo divino. El poder simbólico de la metalurgia en la América antigua*. Editorial Universidad de los Andes.
- Gutiérrez, M. L. (2019). *Muysca: números, mitos y arte rupestre*. Editorial Viento Ediciones.
- Hammen, van d. (2006). *Bases para una prehistoria ecológica Amazónica y en el caso de Chiribiquete. Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- IPHAN. (s.f), *Parque Nacional Serra da Capivara*. Encontrado en internet.
- Kandinsky, W. (2006). *Punto y línea sobre el plano*. Editorial Coyoacán S.A.
- Krenak, A. (2021). *Ideas para postergar el fin del mundo*. Editorial Prometeo libros.
- Krenak, A. (s.f). *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Revista Transas.
- Legast, A. (2000). *La figura serpentiforme en la iconografía muisca*. Boletín Museo del Oro, No. 46.
- Lourdeau, A. (2019). *A Serra da Capivara e os primeiros povamentos sul-americanos: uma revisao bibliográfica*. Muséum National d'Histoire Naturelle. Musée de l'Homme. Rescatado de: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/vxPdfXTbQwXJKf7n5xvcGVz/?lang=pt>
- Lovelock, J. (1993). *LAS EDADES DE GAIA*. Editorial Metatemas, Tusquets.

- Martínez Celis, D. (2006). *Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: la Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia)*. En Rupestreweb, <http://rupestreweb.info.com/sasaima2.html>
- Martínez Celis, D. (2018). *Ampliando el espectro. Murales rupestres policromos en la Sabana de Bogotá*. Tomado de: *Arte rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización*. Editorial Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Martinez Celis-divulgark. (15 de diciembre de 2020). *Arte rupestre de LA LINDOSA (Guaviare-Colombia). Iconografía y patrimonio. Otras miradas*. [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=p0rlF1KPIrA>
- Matapí Yucuna, U. (2017). *Mejeimi meje: ecos del silencio. Chiribiquete: patrimonio vivo del conocimiento upichia asociado al conocimiento de la biodiversidad*. Revista SINCHI, N. 10.
- Morcote-Ríos, G. et al. (2012). *Colonización y poblamiento temprano de la Amazonia colombiana durante el Pleistoceno tardío y el Holoceno temprano: nuevas evidencias de la Serranía La Lindosa*. Tomado de: <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.04.026>
- Moya Alba, I. (2022). *Yagé: experiencia chamánica del devenir*. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional.
- O'Gorman, E. (1995). *La invención de América*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Pabón, C. (2022, 2023) *Comunicación personal*
- Pereira, E; Moraes, C. (2019). *A cronologia das pinturas rupestres da Caverna da Pedra Pintada, Monte Alegre, Pará: revisão histórica e novos dados*. Tomado de la Web: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/bsb3p5KBqjsMBnfYqSSZPFQ/?lang=pt#>
- Plazas de N.; Falchetti de S. (1978). *Orfebrería prehispánica de Colombia*. Boletín Museo del Oro, N 3.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena*. Museo chileno de arte precolombino.
- Reichel-Dolmatoff, G. (2005). *ORFEBRERÍA Y CHAMANISMO. Un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia*. Editorial Villegas Editores.
- Triana, M. (1970). *La civilización chibcha*. Editorial Banco de la República.
- Torres, W; Corredor de, B. (1989). *Chamanismo: un arte del saber*. Editorial Anaconda.
- Urbina Rangel, F. [Museo Musa]. (2022). *Conferencia arte rupestre en la Serranía de la Lindosa* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7tmb75RBz3I>

Urbina Rangel, F. (2017). *Los cantos del chamán*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Urbina Rangel, F. (2016). *Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de la Lindosa (Río guayabero, Guaviare, Colombia: Una conversación*. Revista Ensayos: historia y teoría del arte. Universidad Nacional de Colombia.

Urbina Rangel, F. (1991). *Mitos y petroglifos en el río Caquetá*. Bolentín Museo del Oro.

Urbina Rangel, F. (2023). *Comunicación personal*.

Vargas Cuervo, G. (2017^a). *Geomorfología del parque nacional natural serranía de Chiribiquete*. Revista SINCHI, N. 10.

Vargas Cuervo, G. (2017^b). *Indicadores geológicos y geomorfológicos asociados a pinturas rupestres del parque nacional natural serranía de Chiribiquete*. Revista SINCHI, N. 10.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Editorial Katz.

Worringer, W. (1957). *La esencia del estilo gótico*. Editorial Nueva Visión.

Worringer, W. (1975). *Abstracción y naturaleza*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Editorial Atuel.

ANEXO

Logré comunicarme por correo con el profesor Fernando Urbina, fácilmente me dio su número de teléfono y acordamos una cita para charlar personalmente. La charla la tuvimos el 4 de octubre, un miércoles en la tarde. Invité a mi camarada de estudios Mauricio Aguillón, él trabaja el arte rupestre y de seguro le encantaría conversar con Urbina. El profesor nos recibió amablemente en su casa, nos ofreció té y con una que otra broma nos apretujaba el estómago de risa. Teníamos muchas preguntas para hacerle sobre el arte rupestre en Colombia.

Urbina estudió filosofía en la Universidad Nacional justamente cuando nacía esta carrera, allí tuvo como profesores a Rafael Carrillo, Danilo Cruz Vélez y Cayetano Betancur. Posteriormente fue profesor de esta misma universidad y compartió la docencia con Rubén Sierra Mejía y con Rubén Jaramillo Vélez; a diferencia de ellos, Urbina no eligió el camino de la filosofía eurocéntrica, más bien dirigió la mirada a la tierra sobre la que posaban sus pies. Le fascinó la mitología indígena, relatos que le ayudarían a tener una mejor comprensión del arte rupestre. Inclination investigativa que le conduciría a una suerte de estigmatización por parte de académicos, como él mismo lo cuenta con un toque de broma:

Los filósofos, dicen: ¡Urbina! ese no es filósofo, ese lo que es, es un etnógrafo. Y se la pasa metido con los indígenas a ver si descubre que tienen alma. Bueno, lo etnógrafos, osea los antropólogos, dicen: ¡Urbina! ese no es antropólogo, ese es fotógrafo. Que de vez en cuando hace unas fotografías que nos sirven a nosotros los antropólogos. Los fotógrafos, dicen: ¡Urbina! ese es poeta, y lo que hace en las exposiciones fotográficas para que sirvan es arrimarles un poema. Y los poetas, que son el gremio más chinche, dicen: ¡Y este hijueputa quién es !

Aunque este comentario tenga algo de chiste, logra reflejar el camino hostil de un filósofo interesado por las narraciones y estéticas precolombinas. Aun así, sus aportes interpretativos del arte rupestre de la Serranía de la Lindosa lo posicionan entre uno de los mejores conocedores en este campo en Colombia. Y, aún más, entre uno de los pocos que logra sobrevivir a las críticas después de aportes originales y audaces.

Con el profesor Urbina hablamos sobre muchos temas del arte rupestre y siempre estuvo dispuesto a responder nuestras intrépidas preguntas. Mi compañero logró grabar toda la conversación, de esta grabación rescato la respuesta a la pregunta que le hicimos sobre Chiribiquete, tema de interés en este escrito.

Disculpe, profesor. ¿Sumercé ha ido al Chiribiquete?

No, la historia que yo tengo sobre el Chiribiquete es un poco amarga. Funesta, pues. Mi historial sobre el Chiribiquete es muy elemental y muy contundente a la vez, pero que no le han puesto bolas, yo lo he escrito ya.

Y es que resulta que un día me llamó la directora del Museo del Oro, que era Clemencia Plazas, éramos muy amigos, de viejísima data. Me dice: Fernando, acabo de hablar con Jaime Galvis (Jaime es geólogo de la Nacional) y me contó que él tenía datos de unos indígenas que habían visto pinturas en una serranía amazónica que se llama Chiribiquete. En ese momento nadie hablaba de Chiribiquete; estamos hablando de 1987. Y yo le dije: ¡no me diga! Entonces le caigo ya a Jaime. Nos conocíamos de vieja data con Jaime, él era egresado y (creo) profesor de la Nacional. Entonces le caí a Jaime Galvis, y le dije cuéntame cómo es la vaina, él me explicó con detalle. Me dijo: mira, lo que pasa es que en 1977 comenzó la exploración de Chiribiquete. Yo le dije: sí, yo sé porque yo tengo el libro⁵⁰, pero ahí no figura nada de arte rupestre. (¿quién financió esa vaina? Los holandeses. Financiaron el mapeo de la Amazonía a través de satélite, además de hacerlo satelitalmente iban geólogos a determinados puntos clave para profundizar más, y llegaban generalmente en helicóptero. Entonces, esa investigación se hizo en Chiribiquete desde el 1977 hasta el 1979, la fecha en que se publican los volúmenes. Pues, esa información falsa que dan los periodistas, no. Cuando hablan del Chiribiquete y dicen que Castaño descubrió el Chiribiquete. Primero, él (Castaño-Uribe) nunca lo ha dicho, él personalmente nunca lo ha dicho. Pero sí los periodistas que lo entrevistan. Y a él no le gusta contradecirlos. De hecho, la hija lo dice, la hija se graduó con tesis de periodismo y lo dice, que él es el Indiana Jones colombiano y fue quien descubrió el Chiribiquete. Porque eso no figuraba ni en los mapas. No figuraba seguramente en los mapas de la avioneta que se les desvió y vio el Chiribiquete por primera vez; pero desde 1979 estaba publicada esa investigación con lujo de detalles, con toda la

⁵⁰ El libro (varios volúmenes) fue publicado por el instituto Agustín Codazzi en 1977, con el título de informe radargramétrico de la Amazonía.

planimetría de Chiribiquete, de manera que eso ya se conocía). Entonces, en razón de esa investigación, Jaime Galvis un día entrevista a unos indígenas, se los encuentra cuando desciende de un helicóptero a las orillas de un río (me parece). Eran indígenas buscadores de oro por los lados del Chiribiquete, entonces charla con ellos, y ellos le dicen que habían visto unos elefantes pintados en una pared de Chiribiquete. Él no los ve en ese momento.

Entonces, en 1986, Jaime vuelve a ese lugar en otra misión. Entrevista a unas personas de ahí y lo orientan, él ve desde el helicóptero las pinturas y las fotografía por primera vez. Son las primeras fotografías que se hacen del Chiribiquete. Las tengo, él me las dio. Borrosas un poco, él las toma en negativo color. Esto fue en 1986, y es cuando le cuenta a Clemencia Plazas, y ella me cuenta a mí.

Ese mismo día que Galvis me confirma la vaina, yo arranco para la Universidad Nacional. Y busco a Gonzalo Correal (que es nuestro máximo investigador del paleoindio) y le digo: Gonzalo, armemos una expedición al Chiribiquete. Eso es en 1987. Las fechas son importantes; Galvis toma las fotos en 1986, en 1987 le cuenta a Clemencia y ella me cuenta a mí.

Ahora, por qué armamos expedición a Chiribiquete, pues porque según los indígenas hay mastodontes, perdón, elefantes, ellos no saben de mastodontes. Entonces los indígenas dijeron vimos elefantes, obviamente no son elefantes comunes y corrientes sino mastodontes. El mamut o el elefante prehistórico americano que había en Colombia, aquí en la Sabana de Bogotá y en la Amazonía, por supuesto. Entonces como Gonzalo es especialista en mastodontes, como es el signo de lo paleoindio, del pleistoceno. Ya que al final del pleistoceno y al comienzo del holoceno los mastodontes se extinguen. Entonces, si los mastodontes están pintados es porque se encuentran asociados a humanos, lo cual es importante para un paleontólogo que trabaja eso. Yo le dije: Gonzalo, hágame el favor y cuanto antes armemos la expedición. Bueno, pasaron quince días y yo le insistí; me dijo: sí, mira aquí ya está el proyecto. El proyecto ya iba a ser presentado al instituto, entonces lo examiné y yo no aparecía en ningún lado, hasta ese día duró mi amistad con Gonzalo Correal. Algo típico que arqueólogos, el gremio es de cuidado, aunque en todas las disciplinas es

algo así; menos entre los filósofos, porque nadie se va a declarar dueño de Platón o de Aristóteles, eso sería una gran guevonada.

Al año siguiente que estaba en Araracuara, le propuse a los abuelos de la zona que armáramos una expedición al Chiribiquete. Los abuelos se opusieron totalmente. Que no porque esa era una región que manejaba una brujería muy especial, que ellos no tenían las herramientas para entrar en ese territorio sin tener problemas y, además, allí habían aislados, es decir, salvajes. Los carijonas.

En 1987 es cuando a Castaño se le desvía la avioneta, lo cual fue por una tormenta. Es ahí cuando él ve el Chiribiquete. Cuando ve semejante maravilla se entusiasma y pelea por volverlo parque nacional. Es en 1989 que se logra volver parque nacional. En 1990 baja Castaño-Uribe por primera vez al Chiribiquete, ven pinturas; en 1992 es cuando van investigadores y ven el grueso de las pinturas. Últimamente Castaño dice que su primer avistamiento fue en 1986, lo cual no es así. Yo se lo he dicho a él, porque el primero fue Galvis. Sin embargo, lo admiro mucho y siempre he dicho en todos los ámbitos que si no fuera por Castaño-Uribe no habría parque de Chiribiquete y además que ha sido el primer gran descubridor de arte rupestre en Colombia, eso no se lo quita nadie.

(...)

¿Y el profesor Castaño-Uribe nunca lo ha invitado a Chiribiquete? Ya que sumercé tiene un conocimiento mucho más cercano al arte, debido que ha trabajado con las personas que viven en el Amazonas.

No, él nunca me va a invitar. Eso es un hecho. El me regaló el libro grandote de Chiribiquete, con dedicatoria y todo. Y con él nos hablamos. Además, él sabe que yo lo crítico duro.

Nunca he estado en Chiribiquete, pero he estado cerca. Chiribiquete es parte de la Formación Araracuara, la parte sur de Chiribiquete es Araracuara. La formación rocosa de Chiribiquete va hasta el Río Igara Paraná, allí fotografié el último petroglifo que se ha encontrado en ese lugar, porque de ahí para allá no hay más piedra. En la chorrera encontré, eso queda ahí, encontré un petroglifo.

