

**MINISTERIO DE CULTURA**

**CONVOCATORIA DE ESTIMULOS 2018**

**LA VIRGEN MUISCA Y LA ESTÉTICA DEL MOHAN: Un horizonte hermenéutico  
latinoamericano para la comprensión del arte colombiano**

**TEXTO PRESENTADO PARA EL ESTIMULO: RECONOCIMIENTO NACIONAL  
A LA CRITICA Y EL ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA. MINISTERIO DE  
CULTURA – UNIVERSIDAD DE LOS ANDES.**

**CATEGORÍA 1: Texto Largo**

**AUTOR: JUAN DAVID SANABRIA MONROY**

**CHÍA, CUNDINAMARCA, AGOSTO DE 2018.**



# **LA VIRGEN MUISCA (muysca fucha) Y LA ESTÉTICA DEL MOHAN: Un horizonte hermenéutico latinoamericano para la comprensión del arte colombiano.**

**JUAN DAVID SANABRIA MONROY<sup>1</sup>**

## **Resumen**

*El presente texto busca hacer un recorrido por el arte colombiano, tomando como punto de partida las representaciones de lo indígena presentes en el municipio de Sutatausa, Cundinamarca, para explicar cómo en nuestra estética subsiste una lógica ritual propia a la que he denominado la estética del Mohán. A lo largo del texto, se hacen referencias al pensamiento de Rodolfo Kusch, punto de partida para una hermenéutica de lo latinoamericano, que nos permita dar cuenta de nuestro arte y nuestro estar, en tanto categoría ontológica.*

**Palabras clave:** *Arte colombiano, estética latinoamericana, Rodolfo Kusch, pensamiento indígena, hermenéutica.*

La carretera que comunica a los municipios de Zipaquirá y Ubaté en el departamento de Cundinamarca, es hoy por hoy una de las vías con mayor afluencia de tráfico pesado en el país, dado que por allí pasan a diario miles de tractomulas con toda clase de mercancías provenientes de la Costa Atlántica, los Santanderes y Boyacá con dirección a la capital de la República. En este tramo, lleno de talleres mecánicos, hostales para camioneros, y ventas de repuestos automotrices, existe una pequeña desviación en el camino, que pareciera llevar no solo a otro destino, sino también a otro tiempo. Tras unos breves minutos, entre la neblina y el frío de la cordillera, el viajero llega al pueblito de Sutatausa, pequeño tributo en lengua muisca, una población de calles angostas,

---

<sup>1</sup> El autor es profesional en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás. Profesionalmente se desempeña como poeta, investigador sobre temas de estética y pensamiento latinoamericano, docente de investigación en la Universidad Gran Colombia y docente de escrituras creativas en la Escuela de Formación Artística y Cultural del municipio de Chía.

tranquilas y apacibles, en la que los habitantes muestran casi siempre al forastero, como orgullo de su identidad el cementerio municipal y la iglesia de San Juan Bautista.

Al visitar el cementerio, la atención del recién llegado se centra en la inmensa piedra alrededor de la cual se traza el cementerio, conformando un conjunto semicircular de tumbas, que parecen reflejar el deseo de sus habitantes de pasar su descanso eterno cerca de aquella inmensa roca ataviada por un inmenso conjunto de petroglifos, los cuales tienen más de 1.000 años de antigüedad y se encuentran entre los más antiguos del país. Por su parte la iglesia es uno de los templos doctrineros construidos en época de la Conquista y que tras los esfuerzos de la comunidad hacia la década de 1990 fue restaurado en su estructura original, en un trabajo que implicó quitar ventanas o nichos que habían sido adicionados con el tiempo, recuperar las pequeñas capillas usadas para la evangelización de los indios de la localidad, y el raspado de las paredes con el fin de recuperar las pinturas murales de los siglos XVI y XVII, que de nuevo están visibles para la contemplación de los feligreses y visitantes, o el análisis de los estudiosos.



Figura 1. Arte rupestre en el cementerio de Sutatausa, Cundinamarca. Archivo personal del autor.



Imagen 2. Centro doctrinero, Iglesia de San Juan Bautista. Sutatausa, Cundinamarca.  
Archivo personal del autor.

Allí, entre los frescos recuperados, llama la atención la imagen de una mujer indígena vestida con un manto tradicional de las comunidades ancestrales de la cordillera. Al preguntar por ella, el viajero descubrirá que se le denomina con dos nombres: para los guías turísticos que ofrecen el recorrido por el centro doctrinero y los folletos que explican el proceso de restauración del templo, es la cacica, y representa una mujer indígena de alta estirpe, seguramente la esposa de algún jefe local, convertida al cristianismo y puesta allí como símbolo de la nueva fe de los indígenas. Pero entre los feligreses locales que asisten puntualmente a la misa de los domingos, se trata de la Virgen Muisca, nombre sugerente y provocador, sobre la cual no dan muchas explicaciones. No es mucha la información que se encuentra sobre esta imagen, e indefectiblemente todas las explicaciones pasan a hablar del encuentro cultural entre muisca y españoles, o el proceso de evangelización de los indígenas de Cundinamarca.

Estas historias señalan a la cacica o Virgen Muisca, como testigo del proceso de adopción del catolicismo, de sincretismo, de mestizaje, y saltan a las explicaciones históricas, a las valoraciones positivas o negativas de la implantación del catolicismo en estas tierras, a los

cantos al mestizaje y la convivencia entre culturas, discursos reales, válidos, pero que en mi parecer se alejan de la mirada de aquella Virgen Muisca que a pesar de haber estado más de tres siglos debajo de capas de cal y pañete, sigue estando allí, y algo parece querernos decir. Quizá, por un momento sería bueno dejar de lado las teorías históricas o historicistas sobre el proceso de Conquista de los cuales se toma indefectiblemente a la Cacica como ejemplo, sea cual sea la posición al respecto de quien relata la explicación, y concentrarse por un momento en ella, escucharla, tratar de ver en ella, en su estar, algo que quizá no hayamos visto, o quizá no queramos ver. Porque a mi parecer, aquella mujer indígena, incrustada en una estructura arquitectónica extraña, impuesta y extranjera; cubierta por las sucesivas restauraciones del templo quizá por descuido, olvido, gusto estético o corrección doctrinera o política; alejada en el tiempo, en el lenguaje, descubierta sólo por azar, ese mismo azar en el que se agazapa el caos para sacudir la realidad; es una imagen, de la América profunda, de aquella realidad sensible, emocional que vive en nuestro subterráneo existencial, aquella semilla de nuestra cultura, aquel pretérito vital que acecha en las inmensidades de nuestro pasado, la inconsciencia, el no ser, aquello que emociona e impacta porque encarna la seducción de la barbarie, es decir de todo aquello no iluminado por la luz clarificadora de la razón occidental.

Me encuentro pues, frente a una pintura del siglo XVI que representa con vitalidad una mujer indígena, quizá uno de los pocos rastros de la humanidad chibcha de aquel tiempo. ¿Cómo hablar sobre ella, como comprenderla o interpretarla? Una alternativa, en tanto su naturaleza plástica o artística sería realizar una interpretación estética del fresco, lo que me recuerda el cuestionamiento de Gadamer en *Estética y Hermenéutica* sobre la posibilidad de interpretar hermenéuticamente el arte, de mirar la obra extendiendo un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu ( Gadamer, 2006, 55). Pero aquí, salido de los libros, de los conceptos, de ese mundo construido por mi ansía de sonar occidental, de buscar ideales de lo bello o de la autorevelación del espíritu absoluto; con las mejillas rojas por el frío que baja de los farallones y la mirada inquieta ante la Virgen Muisca, no logro encontrar esa llave que me permita encontrar lo bello o trascendente en la pintura. Fuera de la Iglesia de Sutatausa, solo se ven montañas agrestes y frías, y aquel retrato de una *muysca fucha* que tanto me impacta, aparece allí de forma incomprensible, rodeada de santos, Vírgenes europeas, ornatos cristianos, y allí, quieta, como si se refugiara del helaje en medio de su manto decorado por espirales y líneas incomprensibles, es sinceramente una figura de ruptura,

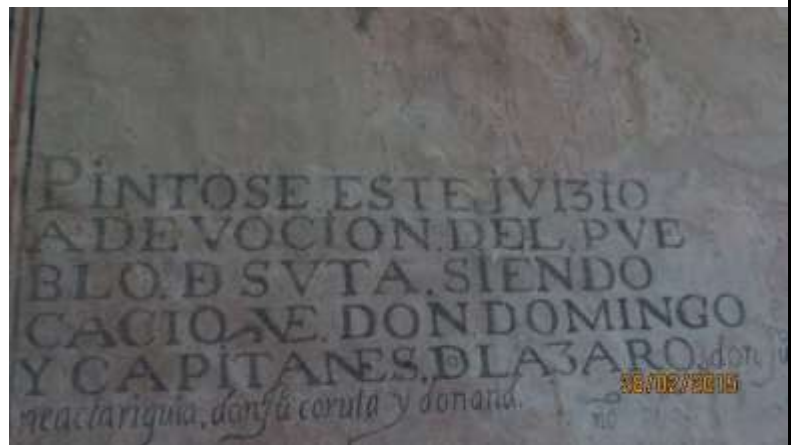
que por un instante rompe nuestra experiencia de disfrutar de la belleza del arte religioso, del que incluso existe un museo anexo al templo donde me encuentro, y genera un extrañamiento, una ruptura del equilibrio de Belleza que esperamos encontrar en una Iglesia famosa por su arte cristiano del siglo XVI.



Imagen 3. La virgen muisca. Fresco del siglo XVI. Iglesia San Juan Bautista. Sutatausa, Cundinamarca. Archivo personal del autor

Me pregunto entonces si en el templo mismo puedo encontrar algo más que me ayude a comprender aquella imagen de una indígena y miro a mi alrededor, en una búsqueda de

otro desequilibrio en aquella Iglesia. Efectivamente, en pocos minutos algo más llama mi atención. En una pared cercana, se exhibe un presuntuoso mural que representa el Juicio final, en el que se representa la victoria definitiva de Cristo sobre el pecado, diferenciando claramente las almas elevadas por la salvación y los condenados enviados a las llamas del infierno; y precisamente entre estos suplicios infernales observo que se ha pintado una vasija con huesos, a la usanza de los entierros indígenas encontrados no solo en toda la región, sino en toda la cordillera de los Andes. Las guacas, en las que muy seguramente la Cacica en vida enterró y lloró a sus muertos son enviadas a lo más profundo del infierno en la misma iglesia en la que ella está en actitud de oración, en un silencio contemplativo de la vida que no puedo interpretar.



Imagenes 4 y 5. Detalles del fresco del Juicio Final. Iglesia San Juan Bautista. Sutatausa, Cundinamarca. Archivo personal del autor

Al pensar en cómo la vasija indígena es confinada al infierno, mi mente regresa a la obra del filósofo argentino Rodolfo Kusch, cuando afirma que allí en lo que ha sido oculto de la luz, lo demoníaco, lo infernal, el no ser, podemos entender la verdad de América, que se encuentra irremediabilmente escindida entre la verdad de fondo de su naturaleza demoníaca y la verdad de ficción de sus ciudades (2007, 22). Por un lado entonces, en la representación pictórica de la guaca, lo indígena es lo diabólico, lo condenado, lo infernal; y por otro en la representación de la Virgen Muisca es lo enigmático, una fuerza pasiva, silenciosa, cercana a las representaciones de la divinidad. El fresco de la Virgen Muisca fue condenado hace siglos al olvido bajo las innumerables restauraciones del templo, solo



para resurgir en el tiempo, con su misma actitud, con su misma fuerza espiritual, pero al ser redescubierto y develada a la luz de visitantes y parroquianos, se descubre también otra condena de lo indígena, representada en el mundo de la condena eterna, de la barbarie consumada por las llamas del averno.

No es la primera vez desde que me intereso en estos temas en los que aparece este doble movimiento de representación y condena. Los monolitos ancestrales de San Agustín el Huila, implantados artificialmente en el Parque Arqueológico del municipio, son plasmados en innumerables efigies de la identidad y el turismo de nuestro país, pero la comunidad Yanakuna es silenciada y condenada por funcionarios del gobierno y medios de comunicación cuando en el año 2013 impiden que la estatutaria de sus ancestros sea trasladada a las instalaciones del Museo Nacional de Colombia. Las pinturas rupestres de Facatativá son confinadas al espacio de un Parque pensado para la recreación pasiva, y con el tiempo son borradas por los grafitis de los visitantes al mismo, o taponadas por los rastros del hollín de su pasado. La enseñanza del Quechua, el Muisca y el Sáliva es alentada desde la corona española como medios útiles para la evangelización indígena y la administración de las Indias Occidentales; solo para ser prohibida y aborrecida tras el levantamiento violento e impulsivo de Túpac Amaru. El marxismo alienta las innumerables jornadas de lucha por la tierra de las comunidades ancestrales, pero condena su concepción supuestamente anclada en el pasado e incapaz de establecer un frente unido de lucha con otros sectores populares. Y mientras tanto, la lucha por la liberación de la tierra, la lengua quechua, el arte rupestre, la relación de los indígenas del Huila con los ídolos de San Agustín y la Virgen Muisca, siguen estando allí, como si fueran imperturbables ante tantos intentos por escindirlos hacia el infierno.



Figura 6. Estatuaria de San Agustín, Alto de los ídolos, San José de Isnos, Huila. Archivo personal del autor

Al meditar sobre estos asuntos, se me viene a la cabeza un relato que escribió el líder del pueblo Nasa, Manuel Quintín Lame:

Y que diré cuando la Naturaleza de Muschca, es decir, el dios sol hizo aparecer dos sabios mujer y hombre, la mujer para que enseñara a hilar el oro y a cruzarlo, es decir, a tejerlo, y el hombre para tallar la piedra y hacer jeroglíficos sobre ella, hacer caras de hombre, de animales y aves; también a hacer fetiches, cocodrilos y aves de oro con sus polluelos, cigarras, sapos, lagartijos, serpientes etc. dichos escritos no los ha podido destruir hasta la cólera de los siglos ni las edades han podido acabar los fetiches de barro que prepararon amasada con leche de árboles, mis antepasados.

(Lame, 1971, 24)

Así pues, el rastro de lo indígena ha permanecido estando aquí, en la cultura colombiana, tal y como ha estado siempre la expresión artística de estos pueblos enmarcada en petrogrifos, tejidos, estatutaria y orfebrería; de la misma manera como la Cacica o Virgen Muisca ha estado aquí desde el Siglo XVI; de la misma manera como ha estado la representación de la Guaca en el infierno en el mural del Juicio final en Sutatausa, o la descripción de los indígenas en la Vorágine, otra forma de condena al hablar de ellos

como seres desnudos, pusilánimes y repugnantes, pero que a su vez siguen allí a pesar de las matanzas en el llano o el genocidio cauchero:

Los aborígenes del bohío eran mansos, astutos, pusilánimes, y se parecían como las frutas de un mismo árbol (...) Dos días después aparecieron las matronas, en traje de paraíso, seniles, repugnantes  
(Rivera, 2005, 200)

La doble representación de lo indígena en los murales del templo doctrinero de Sutatausa, ocultos del progreso de la modernidad en un pequeño pueblo al lado del camino, ocultos de ojos indiscretos por el recato o el descuido de los restauradores que los cubrieron con cal y pañete, ocultos de la reflexión de un país que cifra sus esperanzas en modelos occidentalizantes, parece entonces mostrar una constante de nuestra cultura: lo indígena, aquello que siempre ha estado en la raíz, en nuestro sótano existencial, siempre ha estado presente; pero a lo largo de esta presencia ha sido confinada a estructuras que le son extrañas como la iglesia edificada en tierras consagradas a Bachué, o museos, o las leyes coloniales que sancionaban las lenguas ancestrales, o el trabajo forzado en las caucherías, y al no encajar en dichos confinamientos ha sido desterrado al olvido, al infierno, a la proscripción existencial, averno ontológico del no ser, de donde como en un ciclo mítico, regresa, y aparece de repente como las estatuas de San Agustín o Tierradentro que sorprenden al caminante, o la Cacica que rompe la contemplación beatífica del arte religioso, o el indígena que vemos vistiendo una Cusma en el Alto putumayo, sin importarles las cuadraturas mentales en que han querido encajarlos, simplemente estando allí, atados a esta tierra, existiendo para nuestro extrañamiento y desconcierto.

Así pues, parece que no es un ideal de lo bello lo que aparece como fundamento de gran parte del Arte en Colombia, sino una constante tensión con lo indígena, lo vegetal, lo bárbaro. Lo anterior tiene dos implicaciones, en primer lugar acercarnos a esa tensión subyacente, tratar de definirla, lo segundo tratar de pensar en un modelo de interpretación del mismo. Como ya se ha insinuado a lo largo de estas reflexiones, esa mirada terrorífica que condena la Guaca al infierno y al indígena desnudo a las caucherías es trabajada

por Rodolfo Kusch en su texto *La seducción de la Barbarie*, donde la denominará como Ontología vegetal, que hunde sus raíces existenciales en el caos natural del paisaje:

*Con el vegetal, el paisaje destruye y participa, al mismo tiempo, del ser, pero deja siempre entre paréntesis la posibilidad de toda definición en grande.* ( 2007,26) Es decir, la existencia indígena hunde sus raíces en la tierra, en la aridez de la montaña y la desmesura selvática, para crecer y estar en la barbarie natural, alejada de la cultura occidental encerrada en la ciudad para ser alguien. En este sentido, no existe en nuestro pensamiento indígena una división entre naturaleza y cultura, y por ello, el vegetal se trueca, en el mundo humano, en divinidad, en destino, con el carácter de vegetal hipostasiado (Kusch, 2007,29). Esta unidad con la naturaleza, es la que deviene en pensamiento mágico que espera celebrar los ciclos naturales y participar en ellos mediante rituales y sacrificios, para conjurar el caos natural, dar forma al mundo como hicieran Bochica o Viracocha.

Así entonces, mientras en Occidente el factor fundamental fue la ruptura entre cultura y naturaleza, esquema que permitió la ontología del ser y el pensamiento racional; en la América india, la falta de esa escisión nos pone de antemano fuera del concepto de civilización y nos entrega al no ser, en este sentido es que Kusch utiliza el término Barbarie, aquello a lo que occidente ha conjurado fuera del ser, pero que no por eso no tiene raíces profundas o válidas en lo inconsciente, lo mágico, lo ritual, en la vida misma que triunfa en su pulsión sobre la ficción civilizatoria. Por eso, la cultura rechaza lo americano, lo confina al infierno, a las caucherías o a los museos, lo quiere controlar, dominar, exterminar, porque desde la autoreferencialidad occidental con la que este pensamiento, heredado por nuestras clases medias ciudadinas se autoproclama como universal y correcto, América es un choque, es salvajismo, hiede, como rastro de un pasado salvaje que aleja del progreso, ideal elevado a evangelio y razón existencial.

Así pues, esta tensión por la Barbarie, esta pulsión colectiva de lo indígena luchando por irrumpir monstruosa en medio del lugar al que la luminosa mentalidad occidental le ha asignado para su ocultamiento, parece ser una realidad constante en nuestro arte. Pero el problema no se agota allí, pues es mucho más que el simple reconocimiento de la tensión con las fuerzas espirituales indígenas que tanto nos esforzamos en esconder. El conjunto de la pintura mural de la Iglesia de Sutatausa, alterna entre la condena eterna para la Guaca, y la mirada mística, casi ascética de la Virgen Muisca, como si burlona,

hubiera trascendido a la condena y se hubiera elevado al dominio de la divinidad. La Virgen sorprende porque está allí, su insubordinación parece consistir simplemente en su quietud, su estatismo que la salva del infierno y la lleva a los dominios de lo divino; tal como Remedios la Bella, quietecita, estática, porcelana humana, joya de la corona de los Buendía condenada al infierno de la hojarasca, de la peonada de las bananeras, y ascendida de repente en una forma anónima a los cielos. La fuerza de estas mujeres no es una fuerza activa, no luchan contra seres mitológicos, no protagonizan épicas eternas, simplemente estando en su tierra se divinizan.

En *América Profunda*, Kusch nos da elementos para explicar este simple estar en el mundo que parece salvar de la condena infernal, de la represión cultural, de las fuerzas tensionantes que envían lo vegetal al sótano existencial solo para verlo resurgir risueño, pasivo, pero no por ello menos bárbaro o altisonante. En esta obra, Kusch profundiza mediante su investigación de las culturas indígenas del altiplano boliviano, el concepto del mero estar, definiéndolo como la posibilidad ontológica de la América Latina, y se comprende como un estar yecto en medio de elementos cósmicos, lo que engendra una cultura estática. (2007,110) El indígena, sumergido en una vida enraizada en la naturaleza, aceptaba lo caótico y terrible de la misma, ya sea en forma de selva, enfermedad, granizada o terremoto, y desde su interior planteaba la magia, el encuentro con el dios como una forma de interactuar desde su quietud, opuesta a la dinámica occidental de moldear, transformar y explotar lo natural, en tanto le es ajeno y extraño. La actitud mística de la Cacica revela una mujer que está en su tierra, que sabe que el maíz germinará y llegarán las lluvias, y espera la ayuda de la madre Bachué para comer; de resto, no le importa que la proscriban al reino de la barbarie y lo infernal, misma actitud de la escultura de *El pensador* de Rómulo Rozo; un simple estar allí en medio del caos con el que se transa por la magia y no por el trabajo, un estar temporal y efímero, que lejos de la trascendencia del ser es un existir profundo en el mundo, en el hedor, en la América verdadera, profundo, inconsciente, libre.

Lo bello, entendido a la usanza occidental, es una de las características del ser junto a la unidad y la verdad tal. Pero aquí, y en esto nos acercamos a los postulados de Kusch, en la tierra del estar, no hay una manifestación de la belleza sino del caos y la ruptura. Esto obedece a la fuerza espiritual de lo indígena, del mero estar en constante tensión existencial, en movimiento interior desde el infierno bárbaro hasta la insurrección estática con la que siempre reaparece, y genera así un arte dual, bifronte con dos caras, que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo (Kusch, 2007, 786); arte dual y no unitario, arte tenebroso y no bello, que nos recuerda nuestro miedo al caos, nuestro terror a que la Cacica se mueva y destrone de la cúpula del templo al Dios cristiano; nuestro horror ante la idea de que el movimiento de La Vorágine se diera a la inversa, y fueran los indios desnudos y atroces quienes se movieran hacia la ciudad; el pavor a que la guaca no esté ya en el infierno sino en la sala de nuestra casa; en resumen pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba.

Esta dinámica de lo tenebroso en el arte, definida por Kusch en *Anotaciones para una estética de lo americano*, se puede explicar si usamos la lógica subyacente a la tradición oral colombiana, en una construcción que he denominado **“la estética del mohán”**. El mohán es uno de los personajes de nuestras leyendas que normalmente es descrito como un monstruoso ser de barba y uñas largas, que habita en las profundidades del Río Grande de la Magdalena. La mayoría de sus historias provienen de los departamentos del Huila, Tolima y Cundinamarca y hablan sobre un personaje con poderes sobrenaturales, los cuales utiliza bien para colaborar con los pescadores que le ofrecen tabaco y ron, o en malas artes destinadas a seducir muchachas, blancas preferiblemente, y raptarlas hacia su guarida subacuática. El origen de este personaje es narrado en la tradición oral del pueblo Pijao:

Cuentan los ancianos que después de terminarse de hacer el mundo quienes existían estaban sin bautizar. Un día llegaron los misioneros bautizando a todos los seres existentes y causaron una gran conmoción. Asustados por tan extraña presencia algunos huyeron y quienes no lo hicieron fueron evangelizados. Unos corrieron y se ubicaron en los guasimos y chaparro, convirtiéndose en micos y monos; otros a las palmeras y árboles más altos, transformándose en loros y demás pájaros; pero algunos perezosos se quedaron en los matorrales volviéndose osos, perros, zorros, burros, vacas y otros animales cuadrúpedos. Los

que se aposentaron en quebradas y ríos fueron los peces y demás animales acuáticos. De todos aquellos seres que huyeron los más inteligentes fueron los mohanes, sabios curadores. Ellos construyeron túneles profundos hacia el río con entradas principales en los cerros de Pacandé, San Pedro, Viana, Amacá, Los Avechucos, Tuluní, Salto de Guaguarco, Molla de Fermín y Boquinche. Se instalaron allí en esas profundidades como espíritus, dueños de riquezas y habitantes de las aguas, con el encargo de hacerlas respetar para siempre y volver algún día. (Crit, 2000, 19)

Dicho esto diré que la fuerza espiritual indígena presente en el arte colombiano es antigua, ha estado siempre allí, tal como los petroglifos de Sutatausa y los mohanes del Tolima estuvieron antes de los españoles, y eran objeto de rituales así como fuente de consejo. Acto seguido ante la invasión europea el mohán es perseguido y reprimido, como lo atestigua la guaca enviada al infierno o la destrucción del templo del sol en Sugamuxi. En un tercer momento, el mohán se retira de las profundidades de las aguas, ocultando su poder espiritual, un ocultamiento consciente similar a la actitud de los mestizos o indios que trabajando en Sutatausa borrarón con cal a la cacica, o a la de los habitantes de San Agustín que sepultaron voluntariamente sus ídolos y estatuas. Existe sin duda en esta actitud de ocultamiento un sentido ritual, una actitud de siembra de protección por la tierra y la oscuridad, de sacralización de las profundidades de nuestra América impenetrables para el invasor; siembra para que algún día retoñen flores y frutos, se haga vegetal sagrado por la fuerza de lo divino, sea Bochica o Viracocha, quien a propósito en sus historias heroicas también sepulto la cruz andina al ser amenazado por demonios.

Pero el mohán, atestiguan nuestros campesinos, ocasionalmente aparece para terror o veneración de los rivereños, con esa misma fuerza y misterio que aparece de improviso la virgen Muisca portando en su manto las figuras rituales de los petroglifos, en un renacer místico y tenebroso, recordando el poder de la ira divina que aun reclama su señorío en estas tierras. El arte se define entonces bajo esa misma lógica ritual del mohán, en una estructura de mera estancia, represión tensionante, auto ocultamiento y auto revelación. Al analizar como el arte colombiano representa este movimiento mítico planteado en las tradiciones orales del Mohán o Viracocha, asistimos a una forma de arte dinámica que es pura emoción ritual en su contemplación de dicho ciclo mítico, y le da paso ya no a una

estética de lo bello sino de lo espantoso, retomando otro termino de Kusch, porque simboliza nuestro temor reverencial al espanto, recreando el profundo miedo indígena a la ira divina, los rituales que buscaban conjurarla; y al mismo tiempo el terror occidental a que dicho espanto rompa nuestra claridad ordenada en inalterable desnudando la debilidad e inautenticidad de nuestra racionalidad de clase media citadina. Resuenan aquí las palabras de Kusch:

En este punto asoma lo tenebroso en el arte. Porque se fija y se contiene en arte una vida postergada frente a lo social. Al menos en el gran arte se actualizan de continuo antiguos planteos vitales. O sea, se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido, relegado como algo tenebroso frente a la vida social. (Kusch, 2007, 801)

Consideramos tenebroso y bárbaro al pescador, a su vida definida por el temor a la sequía o a la inundación, por sus tratos mágicos con los dioses ocultos para procurarse una buena pesca a cambio de un buen tabaco, ante esa misma divinidad brutal que aparece de improviso, recordándonos que está allí, dispuesta a llamar al caos, a engañar y seducir nuestra pura y diáfana racionalidad occidental y ahogarla en el fondo del río. Y acá en Sutatausa, cerca de los petroglifos del cementerio que conjuraban aquella ira temible de los dioses, se me presenta en plena iglesia una estética que desconoce lo bello y se aferra a lo espantoso, que me grita que no busque un ser trascendente en el mural, y me convoca a una actitud de supervivencia, a huir antes de que me atrape la guaca infernal o a que le dedique algún ritual, sacrificio o pago a esa virgen Muisca cercana a la hechicería y la dignidad bárbara, para una buena pesca, o un buen regreso a casa o simplemente por mi protección ante lo insondable.

Así pues, en esta misma línea de pensamiento, el narrador de Cien Años de Soledad nos habla de una estirpe guajira, que olvido su origen, su raíz y su lengua Wayuu para enfrascarse en guerras civiles de ficción; recordándonos así que negar la esencia y las advertencias de antiguos dioses sobre el incesto, convierte a los Buendía en una estirpe maldita condenada a un siglo de soledad y a no tener segundas oportunidades sobre la tierra. Ignorar la ira divina y no tratar de conjurarla, aniquila nuestra supervivencia y desata el terror impensado de los mohanes y en si del espanto destructivo. Igualmente, las pinturas de Carlos Jacanamijoy, nos refieren a un acto artístico que transa



con el espanto y se hunde en su búsqueda ritual en las profundidades, dándole forma pictórica a las visiones del pintor en las tomas del Yagé. Tomando como mediador la medicina espiritual le rinde tributo al espanto y lo expresa en su forma caótica, ritual y mágica que recuerda armónicamente los trazos del petroglifo del cementerio y del manto de la Virgen Muisca.



Figura 7. Algarabía de aves y peces. Carlos Jacanamijoy, 2014. Imagen tomada de las redes sociales del artista, en:

<https://www.facebook.com/carlosjacanamijoyoficial/photos/a.10152890017436171.1073741828.101340746170/10153246552141171/?type=3&theater>. Consultado 6 de Agosto de 2018.

Es en ese miedo al espanto, mil veces signado en nuestro arte que se mueve el que hacer del artista, y es desde allí desde donde puedo establecer una hermenéutica propia, un puente entre mi terror y el del artista, para responder la pregunta de Gadamer, y poder por fin interpretar el arte colombiano. Este terror al espanto hecho arte, es el motor de nuestra estética, y es esto lo que lleva Kusch a afirmar que una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque este

incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa (2007, 780).

Pensar nuestro Arte desde el horizonte ontológico del estar, implica abrirnos al conocimiento ancestral y profundo, al misterio de Dios manifestado en el maíz, en los cantos, en la vida del indígena que está en el territorio y lo celebra, que busca una sanación espiritual y que espera la irrupción del espanto, no como una Epifanía milagrosa, sino como la celebración de un ciclo en el que todo lo que llega al útero de la pacha resurge, para estar allí siendo raíz que crece y florece en medio del caos de la Naturaleza, estando, siendo vida, renaciendo desde la misma raíz, arte que se oculta, crece en el subsuelo y aparece espantosamente, para seguir el ciclo del mohán y de los dioses ocultos, para estar allí, y egresar siempre a conjurar el caos, a despertar la magia del mundo, aquella que la razón no puede ver desde su letargo centenario de querer ser alguien sin raíz, sin mundo, sin celebración, sin caos, sin poder estar allí para vivir. La estética del Mohán es entonces este movimiento espiritual de lo espantoso, de lo vital en el arte, es esta aparición súbita de la vida espiritual indígena, replegada al olvido, a la condena, al estado del no ser, que reaparece de improvisto en nuestro arte, para conjurar el caos del mundo, para representar el mundo de lo mágico, capaz de espantar lo racional y representar estéticamente el estar latinoamericano. Así, venir a Sutatausa, será siempre la expresión de ser espantado por la Muysca Fucha de la Iglesia, o por la Guaca infernal, o los petrogrifos, un espanto que es celebrado ritualmente por nuestra raíz, un espanto que nos permite por un segundo reencontrarnos con la magia del mundo de la tierra, y estar sorprendidos, espantados allí, ante lo que siempre ha estado y estará en nuestra Pacha, en nuestro corazón, en nuestro arte sentipensante, aquí, conjurando al mundo desde la sonrisa socarrona de espantos y ocultos dioses.

## **REFERENCIAS**

CRIT (2000) Fundamentos y práctica de la medicina tradicional Pijao. Ibagué: Ministerio de Cultura.

García Marqués, G. (2007). Madrid: Real Academia de la lengua española.

Gadamer, H. (1984) Verdad y Método. Salamanca: Sígueme

Gadamer H. (2006) Estética y Hermenéutica. Madrid: Tecnos

Lame, M. Q. (1971) En defensa de mi raza. Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas. Bogotá: La Rosca de Investigación y Acción Social.

Kusch, R. (2007). Obras Completas. Rosario: Fundación A. Ross.

Rivera, J. (2005). La Vorágine (Edición crítica de Luis Carlos Herrera). Bogotá: Javegraf

Serrano. E. (2003) Jacanamajoy. Bogotá: Villegas Editores