

Las formas del jaguar
Consideraciones sobre el arte rupestre en Chiribiquete

Autor: Jacobo Cardona Echeverri
Categoría 1-Texto largo

Las formas del jaguar

Consideraciones sobre el arte rupestre en Chiribiquete

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro.

Oswald de Andrade, Manifiesto antropófago.

No se puede determinar, al mismo tiempo, la trayectoria de una partícula y su posición. E igualmente, quizá no podamos, a la vez, tratar de conocer una sociedad desde el interior y clasificarla desde el exterior con relación a otras sociedades. He ahí la dificultad.

Claude Lévi-Strauss, Arte, lenguaje, etnología.

Un área protegida del tamaño de Dinamarca. Mesetas tres veces más altas que la Torre Eiffel. La Capilla Sixtina del Amazonas. Comparaciones reiterativas que podían leerse en los relatos periodísticos con los que se buscaba asegurar el unívoco entendimiento del lector sobre la importancia del hecho, un lector que probablemente no habrá pisado Europa, o al que le costará imaginarse el tamaño de Dinamarca (¿más grande que Cundinamarca?), o se afanará por dimensionar la altura real de esa torre tantas veces vista en televisión. De la Capilla Sixtina no tendrá ninguna duda, es la casa de Dios en la Tierra, donde el papá duerme, defeca, se baña y reza. Por tanto, esta retórica sumida en las identificaciones y equivalencias, que se nutre del desprecio por las falencias de una sociedad continuamente disminuida por el esplendor de una tradición ajena y por las conquistas de una modernidad avizorada casi siempre tras la valla, no pretende tanto ilustrar las características físicas de un lugar, como transmitir una majestuosidad imponderable. Creernos en iguales condiciones. El Chiribiquete, que en la lengua hablada por los carijonas significa “cerro donde se dibuja”, es nuestro, colombiano, y ahora la Unesco lo incluía en la lista de sitios Patrimonio Mundial de la Humanidad. Sin embargo, a pesar del paroxismo patriótico, pocas personas sabían de él. Parque natural, sitio arqueológico, enclave mágico-religioso, el ombligo del mundo. Todo muy vago e incierto, pero también singular y bello, la imagen apropiada para suscitar el fervor nacionalista. Una de las particularidades más llamativas del parque, también objeto de la prosa grandilocuente, es la constelación de miles de

pinturas rupestres halladas en las paredes de los tepuyes¹, las inmensas mesetas de roca que se levantan en medio de la selva y que al parecer constituyen una de las expresiones más antiguas del “arte” rupestre en el continente. Escribo arte entre comillas, y solo por esta vez, porque es el concepto que me permitirá dilucidar ese tráfico de correspondencias e incorporaciones mediante las cuales se diseña un particular estatuto epistemológico, artístico y político. Sobre esos procedimientos trata este esbozo crítico.



Revista Cromos

Primeras y breves consideraciones sobre un origen geopolítico

En el siglo XVIII España adelantó la Cuarta Partida de Límites con el objetivo de establecer las fronteras con el imperio portugués en los territorios amazónicos. Astrónomos, ingenieros y militares fueron los especialistas encargados de legitimar unos trazados celestes y geográficos que sustentaran un escenario imaginado. La documentación generada gracias a esta exploración, mapas, diarios y acuarelas, compone una de las primeras fuentes históricas sobre la zona aledaña a Chiribiquete. Estas tecnologías de inscripción, que posibilitan transportar información visual en el tiempo y el espacio, además de formar parte de los mecanismos de ordenamiento y control a distancia de los supuestos bienes o valores materiales de una monarquía, también constituyen procedimientos de intervención y

¹ Tepuy es un vocablo yanomami con el que se designan los afloramientos rocosos del Precámbrico.

construcción simbólica. Un mapa, por ejemplo, no es un reflejo o representación neutral de una realidad geográfica particular, sino una configuración mental culturalmente condicionada. El espacio, en este caso, emerge como manifestación física, política, religiosa y estética. Como bien afirma Debray “no existe creación de valores que no sea producción o reciclaje de objetos y de gestos; no hay movimiento de ideas sin movimiento de hombres y de bienes (peregrinos, comerciantes, colonos, soldados, embajadores); no hay una nueva subjetividad sin un nuevo memorándum (libros o rollos, himnos y emblemas, insignias y movimientos)”². Fue un botánico alemán, Carl Friedrich von Martius, quien a principios del siglo XIX se refirió al arte rupestre del sur del Caquetá, además de mencionar a los carijonas³ (previamente descritos por los misioneros franciscanos), considerados como los autores de una porción de las pinturas en el Chiribiquete. A esta información se le sumó el registro etnográfico de la Comisión Corográfica, la ambiciosa misión científica y literaria realizada a mediados del mismo siglo que buscó delimitar las fronteras internas del país, elaborar un registro biogeográfico y establecer un inventario de las características físicas, sociales y culturales de sus pobladores con el objetivo de conformar una idea cohesiva de la nación⁴. Desde entonces se diseñaron una gran cantidad de productos cartográficos en los cuales se describió a grandes rasgos la región amazónica, aunque solo hasta 1920, en el *Mapa de la República de Colombia*, publicado por la Oficina de Longitudes, la Sierra de Chiribiquete se registró como una unidad geográfica diferenciada, asociada además a la impresión gráfica de los tepuyes⁵. A principios del siglo XX, las expediciones científicas y los esfuerzos

² Régis Debray, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 24.

³ Los carijonas desaparecieron como grupo étnico autónomo por cuenta de los procesos de colonización y explotación cauchera a principios del siglo XX.

⁴ En palabras del presidente liberal José Hilario López, quien encargó el proyecto: “Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de las respectivas provincias y de sus cantones, con minuciosa expresión de sus límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, etc., y con inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de las producciones naturales y manufacturadas de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres, minería, climas, estaciones y demás particularidades que sean dignas de mostrar”. Gonzalo Hernández de Alba, *En busca de un país. La Comisión Corográfica*, Bogotá, Carlos Valencia, 1984, p. 8-9.

⁵ Un itinerario en el que podrían mencionarse los resultados de la Cuarta Partida de Límites, *Mapa de una parte de la América Meridional* (1783) y *Mapa del Gobierno y Comandancia General de Mainas* (1788); el mapa elaborado por Tomás Cipriano de Mosquera, *Carta de la República de la N. Granada* (1852), en el cual se describe el noroccidente amazónico de forma precisa y se presentan de forma gráfica los tepuyes; el mapa

de las autoridades administrativas en el Amazonas, representantes del proyecto civilizatorio occidental, centraron sus esfuerzos tanto en inventariar, catalogar y explotar los elementos naturales susceptibles de ser incorporados a la dinámica industrial liderada por las naciones tecnológicamente más complejas, como en colonizar los territorios mediante la tala y la ganadería. La naturaleza salvaje era un obstáculo para el progreso. Al margen de las escasas menciones de algunos naturalistas (Schultes en 1943, Domínguez en 1975), o el afianzamiento del narcotráfico (en 1984 fue desmantelado *Tranquilandia*, el mayor laboratorio de coca en el país, construido en inmediaciones de la serranía), que llegaba a donde nadie más llegaba, la zona continuó siendo casi inaccesible y desconocida, y Chiribiquete, un nombre que no le decía nada a la mayoría de los colombianos. En el fondo, y a pesar de los registros cartográficos y las menciones casuales de los exploradores, el lugar fungía como punto en medio de la selva, es decir, de la nada. Ninguna fotografía conseguía refutar su *invisibilidad*. Fue a raíz de una tormenta, a finales de 1987, cuando Carlos Castaño Uribe, director de Parques Nacionales, sobrevoló por casualidad las inmensas mesetas en un viaje entre San José del Guaviare y Araracuara. Era la primera vez que un ser humano las veía desde el aire. Finalmente, en 1989, el gobierno lo convirtió en Parque Nacional Natural⁶, lo que favoreció las condiciones técnicas para su estudio sistemático. De esta manera, Chiribiquete adquiría *consistencia* material y simbólica y se afianzaba como uno de los elementos aglutinadores de una de las tantas narrativas del ser nacional, específicamente las concernientes a la diversidad biológica y cultural.

de la *República de Colombia* (1890) levantado por Agustín Codazzi; y el plano *Amazonia colombiana* (1911) diseñado por el Ejército.

⁶ La finalidad de los parques naturales consistía según el artículo 328, del Decreto Ley 2811, de 1974, en “conservar los valores sobresalientes de fauna y flora, perpetuar en estado natural muestras de comunidades bióticas, regiones fisiográficas, unidades biogeográficas, recursos genéticos y especies silvestres amenazadas de extinción y proteger ejemplares de fenómenos naturales, culturales, históricos y otros de interés internacional para contribuir a la preservación del patrimonio común de la humanidad”. María Peñuela y Patricio von Hildebrand, *Parque Nacional Natural Chiribiquete*, Bogotá, Fundación Puerto Rastrojo, 1999, p. 37.



Sin embargo, el recrudecimiento del conflicto armado a principios de este siglo obligó a la suspensión de la mayoría de estas iniciativas, aunque, paradójicamente, también sirvió de barrera contra la depredación de colonos y turistas. En 2013 el gobierno amplió la extensión del parque (alcanzó un total de 2 782 354 hectáreas), y en julio de 2018 fue declarado Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad, condición que demanda medidas de protección por parte del Estado, entre ellas impedir la apropiación y colonización de tierras, la deforestación, el avance de la ganadería y los cultivos ilícitos, la explotación de minerales e hidrocarburos, el turismo.

Arte rupestre... ¿Occidente pintándose la cara?

Las expediciones realizadas tras el redescubrimiento del lugar por parte de Castaño permitieron dar cuenta de uno de sus grandes misterios, un tesoro de gran belleza formal e indiscutible valor arqueológico: miles de pictogramas (se calculan más de setenta mil) esparcidos en unos cincuenta paneles de unos siete metros de altura arañando las superficies de los casi cuarenta tepuyes. Según las evidencias recogidas por los investigadores, aquellos abrigos rocosos harían parte de un culto solar de más de veinte mil

años, conjeturas un tanto atrevidas pues desafían el esquema temporal oficialmente aceptado sobre el poblamiento de América, pero también ofrecen pistas sobre las comunidades de cazadores-recolectores que habitan la zona⁷. Si en términos científicos, las pinturas exigirían un tratamiento interdisciplinario, ¿qué podríamos decir de estas expresiones pictóricas desde la perspectiva artística y, más específicamente, cómo se insertan en una tradición como la colombiana?

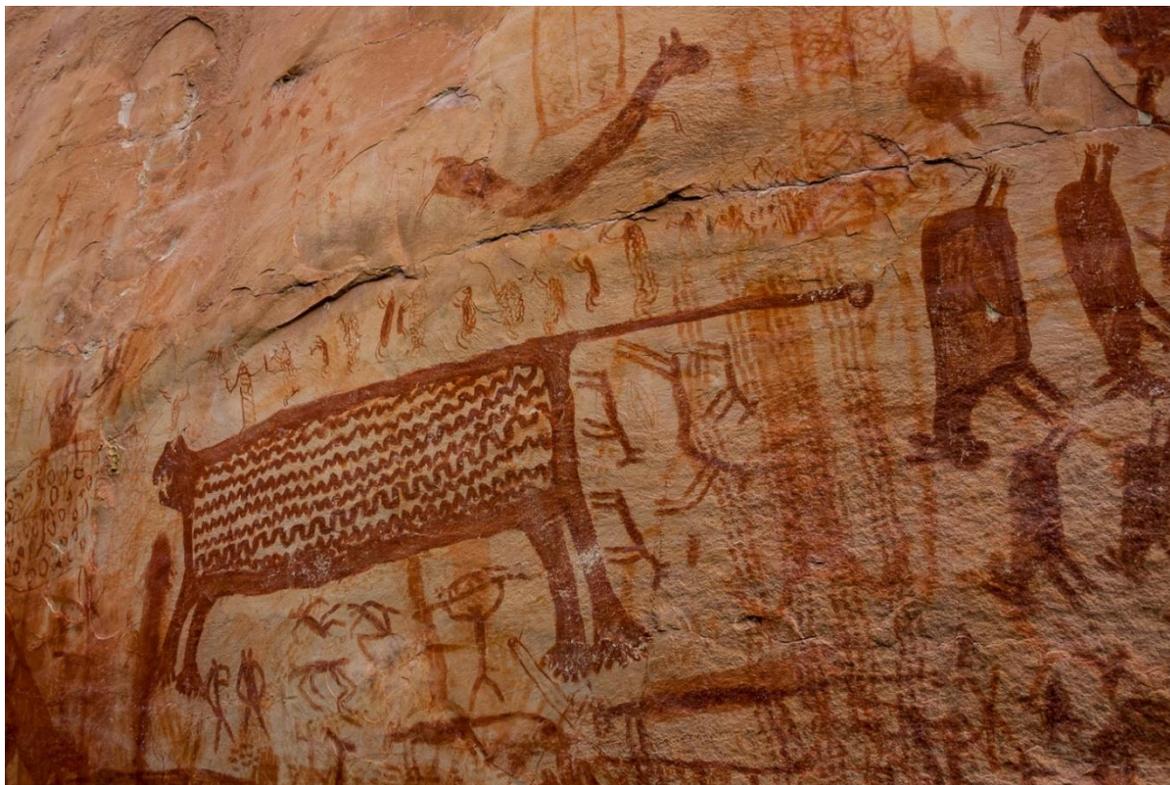


Foto: Jota Arango

Las manifestaciones rupestres son formas de expresión plástica y gráfica, usualmente pinturas y grabados, ejecutados sobre superficies rocosas, ya sea en afloramientos superficiales o en el interior de las cuevas. Se han realizado en todas las épocas y en todos los continentes, aunque tradicionalmente se han relacionado con las prácticas de pueblos prehistóricos (se han encontrado muestras de hasta treinta y cinco mil años de antigüedad).

⁷ Se cree que en el interior del parque viven cinco etnias completamente aisladas. Gracias al trabajo del antropólogo Martin von Hildebrand, dedicado durante décadas junto con su hermano a proteger la zona, se ha prohibido contactarlas: “Ellos saben que existimos y si están metidos es porque no nos quieren ver”. María José Castaño Dávila, “Chiribiquete, en la paz como en la guerra”, en Revista *El Malpensante* # 191, Bogotá, noviembre de 2017.

Y aunque constituyen expresiones étnicas ajenas o distantes de la trayectoria temporal occidental que la historiografía se afana en fundar en el pasado grecorromano⁸, los manuales de arte al uso suelen enmarcarlas como una de las primeras etapas del arte, la manifestación primitiva de un itinerario universal jalonado por el progreso. Nada más erróneo. Y aquí encuentro uno de los tantos escollos con los cuales se topa una disciplina como la historia del arte para dar cuenta de estas manifestaciones estéticas, y lo destaco precisamente tomando como referencia una postura académica progresista y multicultural, ampliamente legitimada, pero en el fondo reaccionaria. Esta se apoya en una defensa de la sofisticación formal de muchas muestras de arte rupestre para desmarcarlas de la perspectiva evolucionista que las ubica en el pasado bárbaro o en la otredad primitiva (la alteridad espacial entendida como estancamiento temporal), pero su esfuerzo deriva realmente en la defensa de una de las ideas fetiche del arte occidental que asocia el valor de la obra, entre otras muchas cosas como la autoría y la originalidad, a la pericia técnica con la cual fue realizada y que, paradójicamente, las vanguardias y una gran facción del arte contemporáneo han impugnado, hasta el punto de nutrirse de lo que considera genuino en ella: su simplicidad y fuerza expresiva. Estas tensiones en la confrontación o intercambio de significados y valores pertenecientes a dos o varios universos culturales, y en las que predomina el marco referencial occidental, exige un reacomodamiento o reconstitución disciplinar, no solo de la historia del arte sino también de la epistemología. Teniendo presente el caso de las pinturas en Chiribiquete, me gustaría señalar de qué forma el desconocimiento, los tecnicismos o la indiferencia que solapan las dificultades y los retos simbólicos en los diálogos o negociaciones interculturales se articulan funcionalmente a determinados proyectos institucionales y, de paso, especular con la posibilidad de una

⁸ “Utilizar el concepto *arte* para definir objetos y procesos culturales con funciones y significados tan diversos, implica someterlos a una lógica de la homogeneidad que obedece a una pretensión romántica de universalidad del arte y a la proyección de categorías occidentales sobre fenómenos culturales cuya especificidad está en función de otras ideas. El concepto moderno de arte, universalmente empleado, tiene otra genealogía que pertenece a Europa occidental”. Julio Amador Bech, “La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, # 196, Universidad Autónoma de México, 2006, p. 27-53.

nueva apuesta discursiva que suponga, a su vez, un reposicionamiento de las subjetividades étnicas.

La historia del arte, una flor que se expande hasta recuperar su estado original

El historiador del arte David Freedberg señala “que los enfoques principales frente a una imagen se pueden dividir en seis categorías diferentes: la primera es aquella relacionada con la autenticidad y la atribución del objeto (teniendo en cuenta diferentes consideraciones, incluyendo la documental y la social); la segunda es la relacionada con la procedencia; la tercera con el acercamiento formalista; la cuarta con los significados personales y el contenido creativo; la quinta, con el contexto social; y la sexta (...) con las respuestas psicológicas (la más difícil de todas)”⁹. Ampliando estos enfoques al arte en general descubriríamos que no habría mayor problema epistemológico para cualquier investigador que se embarcara en el estudio de una obra o movimiento, de un estilo o técnica, de un contexto social o espectro ideológico enmarcado en la tradición occidental (la cual lo surte de la artillería conceptual para indagarla), pues fácilmente podría unir las cuerdas entre el expresionismo abstracto y la perspectiva renacentista o entre la insolencia Dadá y la opulencia helenística, pero en cambio tendría que convocar la ayuda de la antropología del arte si el esfuerzo estuviera centrado en dar cuenta de las realidades estéticas de los pueblos tradicionales¹⁰ o prehistóricos. Freedberg es más radical al respecto: “los historiadores de arte también han de ser antropólogos. Las tareas fundamentales de la historia del arte se resumen en dos: por una parte, la producción y el

⁹ David Freedberg, “Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, # 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires, 2013, p. 30-47.

¹⁰ Este concepto, al igual que otros como tribal o primitivo, puede resultar problemático por las diversas connotaciones etnocentristas que conlleva. En este caso, me referiré a aquellas comunidades indígenas cuyas lógicas económicas están direccionadas a la subsistencia, como los cazadores-recolectores, y no a la búsqueda del excedente, como las sociedades agrícolas, fuertemente centralizadas, con gran impacto ambiental (al estilo de las civilizaciones precolombinas de Mesoamérica), y cuyas expresiones plásticas están inmersas en una red de producción muy especializada y con enorme significado político. Una característica que se desprende de estos niveles de organización es la generación de memoria o historia. La producción del excedente económico no solo está directamente relacionada con el surgimiento de clases sociales sino también con algún tipo de escritura o notación lingüística.

consumo, y por otra, el tráfico de obras de arte en las distintas sociedades”¹¹. Para sostener sus ideas acude, entre otros, a Paul Rabinow, unos de los representantes más notorios de la antropología contemporánea norteamericana, corriente que se ha distinguido en las últimas décadas por interrogar el lugar de enunciación científica e identificar las estrategias retóricas de la escritura antropológica. Rabinow advierte que “debemos estar atentos a la práctica histórica de proyectar nuestras prácticas culturales a los otros (...) Necesitamos antropologizar occidente, y mostrar lo exótica que ha sido su constitución de la realidad”¹². Esta apuesta por una nueva “epistemología del otro” también implicaría desmontar los cimientos sobre los que descansa la misma antropología e historia del arte, es decir, no se trataría tanto de articular o fomentar la proyección interdisciplinaria, sino de buscar otro camino para hablar de nosotros, del otro, del arte. Transformar el significado de esas palabras, incluso destruirlas¹³, ir a la búsqueda de un lenguaje *alien*. Un gesto que vaya un poco más adelante del ademán desmitificador impulsado por Duchamp, cuyos ecos aún resuenan, y que supere las ilimitadas limitaciones institucionales que mantienen el pulso firme frente a los juegos de artificio de galería o que propician la desgana recreativa ante el autosabotaje calculado.

Pasaré, entonces, a probar la necesidad de ese nuevo lenguaje o perspectiva *alien* con la identificación de lo que considero escollos en algunas aproximaciones derivadas de la antropología del arte convencional.

Se parte de una noción que hasta el momento no parece tener discusión y que marca la distancia con el arte moderno: el arte rupestre es un producto cultural profundamente articulado con otras esferas de la organización social como la económica, política y religiosa. Así que cuando hablamos del arte tradicional como una expresión de la dimensión ritual o mítica de un pueblo también debemos extender sus funciones a las demás esferas sociales,

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ “El trabajo interdisciplinario, del que tanto se habla actualmente, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (ninguna de las cuales está dispuesta a desaparecer). Para hacer algo interdisciplinario no basta con escoger un “sujeto” (un tema) y convocar a su alrededor dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie”. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994, p.107

pues en estas culturas es muy difícil distinguir las actividades utilitarias cotidianas de las referidas a las dinámicas rituales o de las poseedoras de un contenido religioso específico. Podría decirse, incluso, que no existe distinción entre lo sagrado y lo profano. Al respecto, Mircea Eliade afirma que los cazadores-recolectores “participan en una sacralidad cósmica, manifestada tanto en el mundo animal como en el vegetal (...) Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, *fuerte*, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real, que existe realmente*, y todo el resto, la extensión informe que le rodea”¹⁴. La caza o las reglas de parentesco son actividades o prescripciones estructuradas como una revelación de los dioses, consecuentes con un modelo mítico. Caso contrario al de las sociedades desacralizadas de la modernidad en las que la agricultura, por ejemplo, tiene como única justificación el beneficio económico. Se explota la tierra para obtener una ganancia: “despojado del simbolismo religioso, el trabajo agrícola se hace a la vez *opaco* y extenuante”¹⁵. El arte ilustra ese proceso en occidente: “en la Grecia del siglo v a. C., la tragedia era todavía ese *arte total del rito* inmerso en la sustancia mítica que conjugaba todas las artes para lograr su *finalidad catártica*: poesía, música, canto, espacio arquitectónico ceremonial, escenografía, iluminación y vestuario (...) Gracias al teatro y a la importancia que el Estado le otorgó como un pilar de la cultura los mitos continuaban teniendo una función ética decisiva”¹⁶. El arte medieval, enriquecido de las fuentes paganas, islámicas y cristianas, continuaba siendo un intermediario entre fuerzas terrenales y espirituales y constituía un medio para alabar a la divinidad. A partir del siglo xiv se vislumbra el paso de la sociedad tradicional a la moderna, y el arte religioso del período renacentista y barroco empieza a articularse a las dinámicas de poder impulsadas por el nuevo sistema mercantil. Se inicia, entonces, un *complejo proceso integral de secularización de la vida social*: “No es casual que

¹⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, España, 1981, p. 13, 15.

¹⁵ *Ibíd*, p. 59.

¹⁶ Julio Amador Bech, 2006, *op. cit.*

a partir del siglo XVIII nuevos temas de carácter totalmente profano, como la naturaleza muerta y el paisaje, se consoliden dentro del quehacer de la pintura”¹⁷.

Por tanto, de esa realidad totalizadora o relacional de los pueblos tradicionales es posible identificar diversas funciones del arte rupestre¹⁸:

Mnemotécnica: conservar las tradiciones orales, los contenidos míticos, los esquemas rituales.

Territorial o grupal: señalar el territorio de un grupo o delimitar determinado espacio.

Ritual: integrar o determinar un repertorio gestual asociado al ámbito sagrado.

Documental: registrar eventos sociales o naturales.

Cognitiva: Conservar y transmitir cierto tipo de conocimientos, asegurar un espacio mental de reconocimiento tribal.

Por otro lado, las pautas investigativas¹⁹ sobre arte rupestre suelen abarcar uno o varios de los aspectos que reseñaré a continuación y que en el caso del Chiribiquete presentan grandes desarrollos conceptuales, sobre todo en su dimensión arqueológica e histórica, aunque estos suelen reproducir un repertorio lingüístico marcadamente etnocentrista que poco dice en cuanto al despliegue de nuevos horizontes epistemológicos, y cuyas connotaciones políticas pueden vislumbrarse en el actual panorama de integración multicultural²⁰:

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Julio Amador Bech, “Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre”, *Anales de Antropología*, Vol. 41-I, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México, 2007, p. 69-116.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Las investigaciones arqueológicas en la serranía abarcan un lapso de casi treinta años, aunque los períodos de actividad más importantes se sitúan entre 1990 y 1992, y los años 2015, 2016 y 2017. Hasta el momento, “se han documentado 57 abrigos rocosos con arte rupestre, de los cuales 17 cuentan con excavaciones arqueológicas; 48, con levantamiento de registro pictórico directo y 9, con registro fotográfico preliminar aéreo. Estos abrigos rocosos se encuentran en un rango altitudinal que varía entre los 350 y los 650 metros sobre el nivel del mar y están asociados geomorfológicamente a un estrato grueso de areniscas cuarzosas duras, cuya mayor representatividad se localiza en los afloramientos de los tepuyes del sector norte del parque”. Carlos Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas en la Serranía de Chiribiquete: una

1. Identificación del marco cronológico, los grupos étnicos y las interacciones ecosistémicas:

Evidencias arqueológicas relacionadas con fogones en los que se encontraron nódulos de ocre y de semillas comestibles carbonizadas permitieron calcular la presencia humana en Chiribiquete en unos 22000 años Antes del Presente. Los indicios más antiguos de fragmentos de roca con pintura sugieren una fecha de 19500 años AP. De acuerdo con los diversos yacimientos, puede establecerse una secuencia ininterrumpida desde el Holoceno (período posglacial, hace 10000 años) hasta la actualidad. Las evidencias materiales de algunos grupos ceramistas (fogones, representaciones pictográficas) están vinculadas con los registros etnohistóricos e históricos de los carijonas, de filiación macrolingüística Karib²¹. Igualmente, se especula sobre la existencia de cinco comunidades que de forma voluntaria permanecen aisladas y que probablemente aún mantienen relaciones con el lugar. Otros pueblos que actualmente habitan las inmediaciones de la serranía son los macunas, barasanos, edurias, tatuyos, tuyucas y carapanas, de la familia lingüística Tucano.

De todas formas, y “aun asumiendo la continuidad de la presencia humana en los abrigos de la zona a lo largo de milenios, no se observa en ningún caso la posibilidad de que existiera asociada una finalidad de asentamiento. Se trataría probablemente de grupos móviles de cazadores-recolectores recorriendo un área, que, por otra parte, no ofrece fácilmente recursos aptos para sostener el sedentarismo”²². En este sentido, según Castaño, podría hablarse de la *tradición cultural Chiribiquete* (TCC), pues allí identificamos una continuidad temporal de manifestaciones culturales con rasgos persistentes, ideas o temáticas comunes y tecnologías propias. Esta tradición está compuesta por fases que se expresan en el tiempo y unifican a través de los horizontes estilísticos ciertos ámbitos espaciales. Se hablaría, entonces, de universos simbólicos que no pertenecerían necesariamente al mismo grupo étnico. La condición animista (sistema de pensamiento que concibe a los seres del entorno,

aproximación al conocimiento ancestral del centro del mundo”, *Revista Colombiana Amazónica* # 10, Instituto SINCHI, Bogotá, 2017, p. 69-98.

²¹ *Ibíd.*

²² Javier Baena, Elena Carrión Concepción Blasco, “Hallazgos de arte rupestre en la Serranía de Chiribiquete, Colombia. Misión arqueológica 1992”, en: www.rupestreweb.info/chiribiquete.html

humanos y no humanos, con alma o conciencia) de estos pueblos cazadores-recolectores, representada en las manifestaciones plásticas y documentada etnográficamente, constituye la base de un comportamiento orientado hacia el mantenimiento del equilibrio ambiental. El jaguar, por ejemplo, figura clave de la cosmogonía amazónica, funge como ente regulador de los ciclos o flujos tanto materiales como espirituales.

2. Arte rupestre y medio geográfico:

Esta relación entre el arte rupestre y el medio geográfico es básica para cuestionar el sistema de correspondencias entre el marco de referencia occidental y las manifestaciones plásticas aborígenes, y es que es precisamente el lugar sobre el cual se ejecuta la pintura, mucho más que las técnicas, motivos o estilos, el elemento diferenciador más radical entre los dos regímenes de visualidad. Autores como Ralph Hartley y Richard Bradley²³ han señalado con insistencia que la producción de pinturas sobre soportes rocosos constituye una acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje²⁴. Las pinturas rupestres no deben concebirse como unidades autónomas o independientes del medio con el cual *interactúan* (piedra, animales, plantas, viento, temperatura, espíritus, estrellas, lluvia, oscuridad), sino que deben valorarse como parte de un complejo semántico amplio e irreductible en el cual es imposible concebir la división entre naturaleza y cultura, o entre lo natural y lo sobrenatural (más adelante reflexionaré sobre estas divisiones)²⁵. A diferencia de una pintura sobre un lienzo que puede colgarse tanto en las paredes de un museo, la galería de un banco o el cuarto de un coleccionista sin que sus valores estéticos o sociales se vean comprometidos, el arte rupestre solo es en tanto se encuentra allí, donde fue pintado o grabado. El valor simbólico del panel, la roca, la topología, el paisaje, es tan importante como el motivo pictórico. Entonces, ¿cómo ver?, ¿hasta dónde?, ¿cuánto tiempo?, incluso podríamos preguntarnos, ¿es posible ver?

²³ Citado por Julio Amador Bech, 2007, op. cit.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ La perspectiva contextual que considera el arte rupestre como la manifestación de una iniciativa más amplia de significación del paisaje no debe ser puesta de cabeza como hacen algunos antropólogos que, en una suerte de reajuste naif, terminan por considerarlo una forma de arte del paisaje (*landscape art*).

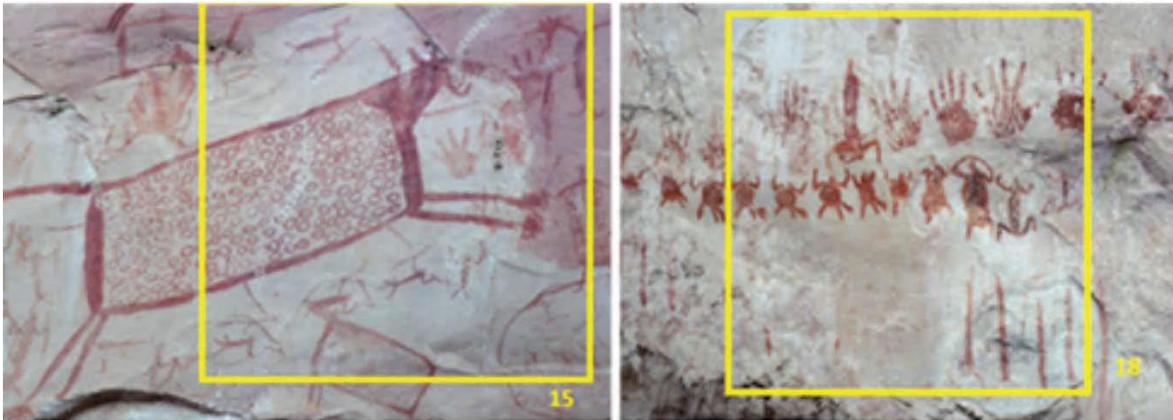
La Serranía de Chiribiquete, con casi 300 kilómetros de extensión y 50 kilómetros de ancho, está alineada en un eje norte-sur y atravesada en su parte media por la línea ecuatorial. Estas características exponen unos nexos cosmológicos claros que en términos imaginarios unen el arriba con el abajo o el cielo con la tierra, situación que le ha valido el reconocimiento como el centro o el ombligo del mundo. Los registros pictóricos documentados se hallan en abrigos verticales exteriores con superficies de tendencia plana y un rango altitudinal que varía entre los 350 y los 650 metros sobre el nivel del mar. Los abrigos de mayor representatividad corresponden a los tepuyes del norte del parque, una preferencia que puede explicarse, en parte, por la dureza de la roca y la oportunidad que estos afloramientos ofrecen para proteger las pinturas de la lluvia y el sol. Algunas pinturas se encuentran en los cañones entre los tepuyes, otras en las zonas bajas y medias de las mesetas, también se extienden en zonas de difícil acceso, aunque no se han encontrado en los interiores, en cuevas u oquedades. Sus densidades y concentraciones son variadas y dependen de la topología o estructura de los abrigos, los estratos más bajos de los murales son más saturados, pueden contabilizarse más de 100 figuras diferentes por metro cuadrado, con rasgos detallados y “realistas”, algunas con dos centímetros de altura. En los estratos medios disminuye la saturación y superposición, las figuras suelen ser más grandes y su densidad varía entre 40 y 80 por metro cuadrado. En los estratos más altos, las densidades varían entre 18 y 24 por metro cuadrado. La extensión de un panel puede alcanzar los 100 metros de largo y 10 metros de altura. En cuanto a las características estructurales, en las formaciones rocosas hay sectores de paredes masivas compuestas por estratos gruesos (6-10 metros de espesor). La mineralogía del basamento precámbrico (ígneo y metamórfico) registra alta concentración de óxidos de titanio y de hierro que tiñen las areniscas cuarzosas y cuarcitas de tonalidades rojo y violeta. La mayoría de las pinturas de Chiribiquete fueron realizadas con colorantes minerales (no se usaron aglutinantes orgánicos, lo que impide el empleo de ciertas técnicas de datación como el carbono-14), mezcla de ocre y óxidos ferruginosos y de titanio que favorecieron una amplia gama de terracotas y rojizos, la tonalidad predominante entre los amarillos, blancos y café negruzco.

Las diferencias en rango e intensidad de color suelen estar asociadas a la despigmentación propia del paso del tiempo²⁶.



Representaciones de un mural complejo en estratos bajos (Imagen tomada de la Revista Colombiana Amazónica # 10).

²⁶ Carlos Castaño Uribe, 2017, op. cit.



C1 – Estrato u horizonte alto del mural.



C1-Estrato u horizonte alto del mural.

C2-Estrato u horizonte medio del mural.

(Imagen tomada de la Revista Colombiana Amazónica # 10).

Estamos pues ante figuras que bajo ciertas circunstancias (abrigos de fácil acceso, gran tamaño y baja densidad en las alturas), parecen estar dispuestas para la mirada, mientras que otras (terreno hostil, superposición y alta saturación) generan otro tipo de interacción visual, menos contemplativa y tal vez subordinada a una experiencia sensorial inédita para los occidentales. Nuestra tradición nos educó para mirar desde cierta altura y distancia (incluso la perspectiva renacentista se estableció para la vista de un solo ojo), en posición frontal, casi siempre con regocijo y en silencio, en correspondencia con la imagen escenográfica. Estas pinturas rupestres, en cambio, parecen prefigurar un protocolo en el cual el cuerpo del *espectador* debe amoldarse al espacio *imaginativo* y sensorial no tanto para contemplar sino para participar. Y en ese caso, ya no sería *espectador*. El cuerpo que mira desde abajo, que se pierde en la simultaneidad de las formas, y cuyo tránsito o

movimiento expande los límites físicos de la pintura y el paisaje, está completando la experiencia estética de un trazo, un color. Se convierte en el eco de un mito.

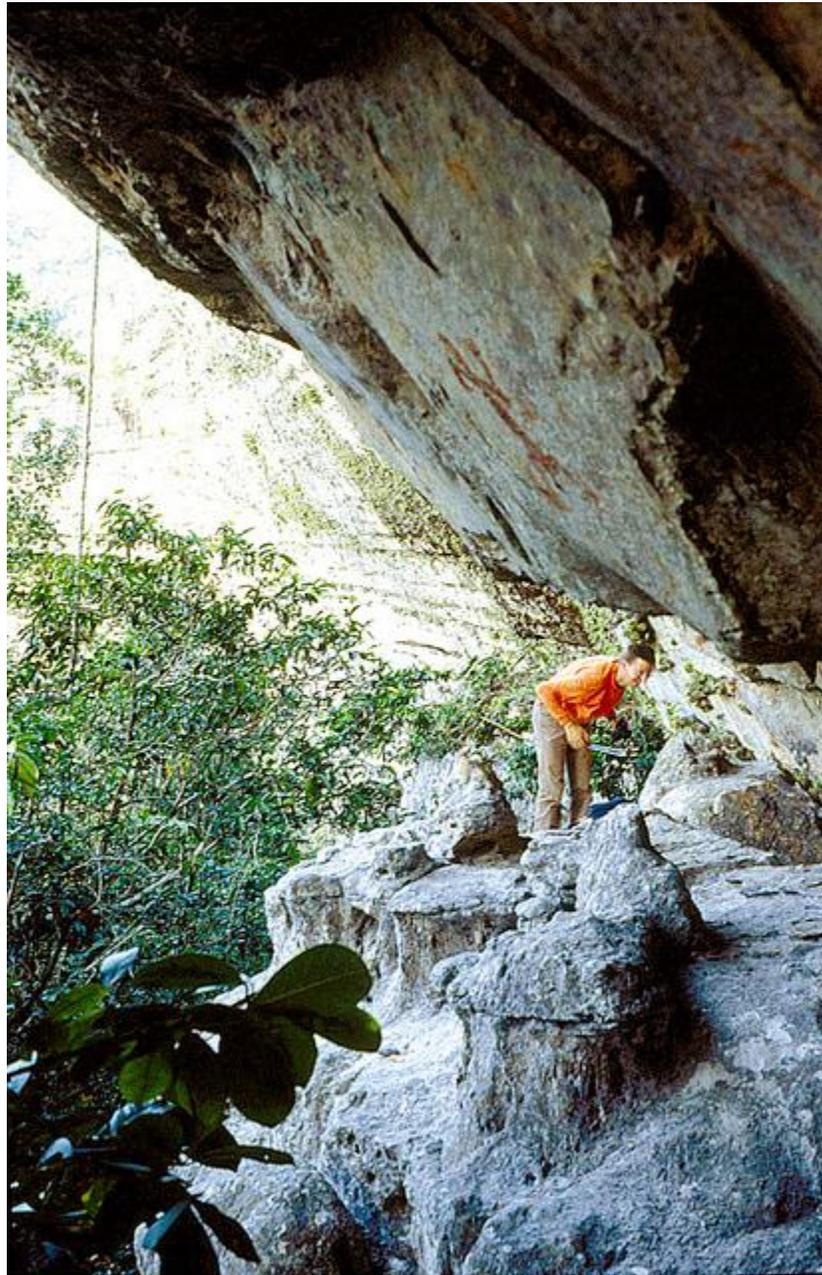


Foto tomada de El Espectador, 3 de julio de 2018.

Estas inquietudes que genera el acto de mirar (todo hombre es un artista) evocan de manera indirecta el estatuto artístico de un objeto tal como lo han movilizado corrientes o procedimientos como el *ready-made*, el *happening*, el “chamanismo” de Beuys o el arte conceptual, pero sobre todo, son absorbidas por la línea de interpretación de estirpe

moderna que considera y llama arte a las manifestaciones plásticas de los pueblos indígenas por sus cualidades formales o pictóricas (al margen de las intenciones creadoras). En ese sentido, sería legítimo preguntarse si la historia del arte no estaría reduciendo groseramente la potencia estética de estas manifestaciones rupestres al concentrarse exclusivamente en uno de sus muchos aspectos constituyentes, mientras los demás son confundidos en la experiencia occidental con fenómenos mágicos o “cosas” de ciencia. Abusaré de la confianza de los lectores que han llegado hasta acá y caricaturizaré un poco: para ponerlo en nuestros términos, ¿acaso dicha operación no sería similar al acto de cortar a la mitad un Caravaggio, colgar en el museo una de las mitades y sobrecogernos tranquilamente con ella porque confiamos en el criterio experto? O destruir una película en Cinemascope adaptándola al formato televisivo con un doblaje al castellano ibérico. Nos topamos aquí con una confrontación de nociones que, incluso supeditándola solo al campo de referencia occidental, no deja de ser problemática: ¿cuál es la obra y cuáles sus límites? La roca, los arbustos y los pájaros no son naturaleza, son porciones de la creación estética de los amazónicos. La naturaleza es producción. Es posible que, además de la etnografía y etnohistoria, una arqueología del paisaje enfocada en la simbología del espacio contribuya a expandir el espectro de los estudios del arte rupestre y de esa manera se puedan superar parcialmente los estreñimientos que los han caracterizado. Pensar un arte que no es arte, un arte-otro que necesariamente no debe ser contemplado ni visto, que invita a la inmersión espacial, que sabotea las certezas lingüísticas.

En cuanto a las figuras, Castaño hace el recuento de una gran cantidad de seres propios del ecosistema amazónico representados en los tepuyes: félidos, cérvidos, roedores, perisodáctilos, primates, tapires, murciélagos; varios tipos de reptiles (serpientes, lagartos, cocodrilos y tortugas) y anfibios; aves (varias familias y géneros); peces (sobre todo bágridos); e insectos (especialmente himenópteros: avispas, hormigas y abejas). En cuanto a las plantas, sobresalen las portadoras de propiedades psicoactivas como yopo, ayahuasca y coca; y un gran surtido de palmas, de las cuales se extrae el material para confeccionar

cordeles, sogas, tensores, cuerdas de dardos, hilos y redes de pesca, hamacas, canastos y morrales de transporte²⁷.

Este exhaustivo “catálogo” es una muestra del profundo conocimiento que los nativos tienen sobre su medio ambiente, también del tipo de interacción práctica y espiritual que mantienen con estos seres y, en términos estéticos, de las intenciones, búsquedas y conquistas pictóricas. ¿Es posible articular estos componentes con el objetivo de concebir una perspectiva artística expandida que escape a la reducción formalista o la interpretación romantizada del buen salvaje sostenida por el predominio del aspecto mágico-religioso? Ya lo he dicho antes con otros ejemplos, pero retomo la idea básica, porque yo también quiero preguntármelo de nuevo: Un historiador del arte, frente a una obra del paisajismo holandés del siglo XVII, podría interesarse fácilmente por las técnicas desarrolladas en la escuela de un determinado maestro, pero también fijar los ojos en algún aspecto del contexto social representado en la obra, las resonancias míticas en el paisaje, la relación entre tecnología y tradición, una antropología del vestuario, pensar las redes de mercado de la obra... Mientras que en el caso específico de las pinturas de Chribiquete nos hallamos ante el problema lingüístico, casi siempre desapercibido, de la confrontación intercultural, nos conformamos con emplear las mismas estrategias discursivas con el cual abordamos los zapatos de labranza de van Gogh. Incluso, si por ejemplo buscáramos amplificar un diálogo histórico con el grupo Bachué o los performances “ritualísticos” de María Teresa Hincapié, el esfuerzo no parecería ser muy fructífero. ¿Podríamos pensar en un horizonte diferente?

3. Análisis hermenéutico formal, estilístico, simbólico y temático, así como de las técnicas de manufactura:

Tras su trabajo de campo en Chribiquete a principios de los noventa, los investigadores españoles Elena Carrión, Concepción Blasco y Javier Baena presentaron algunas conclusiones con referencia a las temáticas y estilos pictóricos: “Los motivos se representan siguiendo estilos que van desde el más puro naturalismo, pasando por el seminaturalista,

²⁷ *Ibíd.*

hasta encontrar de forma más ocasional el uso de esquemas o ideogramas”²⁸. Este esquema general da paso a una clasificación más detallada en la que se reconocen cuatro grandes temáticas:

- a) *Naturalista-seminaturalista de zoomorfos*, en la que se destacan por su cantidad el jaguar, el ciervo, dantas, serpientes, aves, puercoespines, monos e insectos. También se identifican colectivos como bandas o manadas, incluso animales atrapados en trampas o redes.
- b) *Seminaturalista-esquemática de antropomorfos*, compuesta de asociaciones narrativas muy variadas. Destacan las escenas de caza (con empleo de propulsor), recolección, transporte de alimentos, danzas, luchas y sistemas gestuales relacionados con la fecundidad. También es posible identificar personajes de importancia relevante, quizá un chamán, dado su tamaño o sus vestidos.
- c) *Fitológica de carácter naturalista o seminaturalista*, “el tema es abundante, pero monótono. Se trata de representaciones de tipo palmera, bien de forma aislada, bien como elemento en germinación, con presentación de la semilla en clara alusión a la idea de fecundidad”.
- d) *Ideográfica*, en las que predomina la aparición de manos en positivo, “en algunos casos con una clara asociación con elementos faunísticos (como la asociación de varios positivos de manos en torno a figuras naturalistas de animales)”. También se hallaron “representaciones de serpentiformes (con técnica puntiforme; posibles trazados de ríos o pistas) y tectiformes (en este caso, muy cercanos a la idea de cercados o redes), en algunos casos, con las representaciones animales en su interior”²⁹.

Otras aproximaciones similares las encontramos en los minuciosos informes de Castaño, como por ejemplo en este apartado: “... Característica que se manifiesta, desde las épocas más tempranas, en las figuras filiformes y muy abstractas que denotan movimiento

²⁸ Carrión, Blasco y Baena, 2004, op. cit.

²⁹ *Ibíd.*

corporal, como también en las figuras de etapas posteriores, que son más realistas y elaboradas, con elementos iconográficos y coreográficos de evidente complejidad de movimiento”³⁰.



Foto: Jota Arango

Tras estas dos aproximaciones, y con el objetivo de problematizar lo que aparentemente no es un problema, me gustaría resaltar una serie de conceptos que no solo aquí, sino también en otros estudios de arte rupestre en el mundo, suelen emplearse para describir temas y estilos. Me refiero a conceptos como *naturalista*, *seminaturalista*, *realista*, *figurativo*, *abstracto*. Ideas que han concentrado gran parte de las inquietudes, desafíos y búsquedas de los creadores de la tradición artística occidental, y que no son otra cosa que el reflejo de la estructura ontológica de nuestra cultura. En otras palabras, ¿acaso no estamos desplazando un problema técnico (y con él la inquietud ontológica que lo anima) propio del arte de occidente a una tradición completamente ajena a él? Representar la realidad *tal cual es* ha supuesto una de las vetas de exploración más ricas de los artistas

³⁰ Carlos Castaño Uribe, 2017, op. cit.

desde la antigua Grecia³¹. Incluso hoy en día, uno de los principales retos de la política y el arte contemporáneo estriba tanto en diferenciar como en confundir las dimensiones de lo real y lo ficticio; en parte, nuestra pesadumbre posmoderna proviene de la ansiedad en la mirada que no reconoce lo falso de lo verdadero. Por tanto, ¿cabría hablar de un estilo figurativo en pueblos para los cuales la mimesis no es una dilema o incógnita? Dice Lévi-Strauss, “cuando no se puede producir un facsímil del modelo, se contenta uno (o elige uno) con significarlo”³². ¿No es eso lo que hacen los amazónicos?, ¿simplemente señalar con unas líneas, círculos, arabescos, manchas, a un jaguar, a una serpiente?, ¿realmente podrían concebir una diferencia formal entre lo figurativo y lo abstracto? La pregunta no es necia, y menos cuando sabemos que para ellos muchas de las entidades que nosotros llamamos animales o plantas, incluso los seres humanos, son *disfraces*, formas inacabadas, fugaces y transitorias. Intercambiables. Una entidad puede *ser* varias simultáneamente (tal vez lo que los arqueólogos del arte rupestre identifican como un efecto del movimiento de las figuras) y no ser ninguna. No existe el referente material fijo y estable ni en el tiempo ni en el espacio. Y en ese caso, y tratando de sujetarnos a nuestros términos, todo sería abstracto. Lévi-Strauss lo explica de la siguiente manera: “Pero hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural. Siendo sobrenatural, es irrepresentable por definición, puesto que es imposible producir el facsímil y proporcionar el modelo; así ya sea por falta, o ya sea por

³¹ “En realidad, lo que llamamos "arte" es un fenómeno que aparece en el mundo griego clásico y en una época muy concreta: en torno al siglo VI a. C., que viene a coincidir con el establecimiento de la democracia en Atenas. Toda una serie de "prácticas" que requerían de una destreza o habilidad especiales se englobaban en el término *techné*, que los latinos tradujeron como *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna. Pero entre todas esas prácticas, que abarcaban un universo muy amplio —la navegación, la caza, la pesca, la medicina, las artesanías— los griegos distinguieron un subgrupo específico asociándolo con otro término: *mimesis* (traducido tradicionalmente como "imitación", aunque una traducción más precisa sería "representación" en el sentido de escenificación). Este subgrupo estaba integrado por la poesía que iba unida a la música y a la danza, a la pintura y a la escultura. La unidad que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la "mimesis", con la producción de imágenes, como podemos leer en la *Poética* de Aristóteles: "el poeta es imitador lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes". Y esto significa que la *techné mimetiké*, el arte, estructura un plano específico de la experiencia humana: el de la imagen, la ficción, producidas por una intencionalidad propia, independiente de los planos político, religioso o moral". Antonio Ramírez, *Historia del Arte. El arte antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 52.

³² Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*, Siglo XXI Editores, México, 1971, p. 75

exceso, el modelo rebasa siempre su imagen, las exigencias del arte rebasan siempre los medios del artista”³³. Entre los chewongs³⁴, de la selva tropical húmeda de Malasia, por ejemplo, existe la idea de un principio vital, “ruwai”, que distingue a los seres humanos, ríos, árboles y animales de las cosas amorfas o, por decirlo de alguna manera, sin significación, no-pertinentes. Paralelamente a esta clasificación, no todos los seres con “ruwai” son “gente”, que en este contexto cultural implica ser consciente o ser “personaje”. Por tanto, mientras no se revele como “personaje”, los chewongs mantienen una actitud escéptica o descreída hacia cada planta, piedra o animal de la selva. La posibilidad de convertirse en personaje depende de la situación. La sociedad está limitada por los personajes con los que se tiene una relación de obligación, responsabilidad y derechos, vínculo que implica algún tipo de intercambio. Por otro lado, cada individuo de una especie posee en su cuerpo un “manto”, parte inseparable de su estatus como personaje, y diferente de su “ruwai”, aunque ambos formen la totalidad del ser, solo separables transitoriamente. La relación entre el cuerpo —“manto”— y el “ruwai” se presta a juegos semánticos que son, a su vez, arreglos ontológicos. Es posible que un ser con cuerpo de pájaro sea un ser humano y viceversa. En conclusión, los chewongs aceptan que todo lo existente en su medio ambiente puede interactuar significativamente con ellos, por lo que *toda* la selva, incluyendo los numerosos mundos invisibles situados dentro y por encima de ella, es espacio natural, espacio poblado de *individuos borrosamente definidos*.

Según Philippe Descola, antropólogo especialista en los indígenas del Amazonas, los seres humanos han desarrollado cuatro ontologías (sistema de distribución de propiedades de los seres): naturalismo, animismo, totemismo y analogismo. La cosmología occidental, producto del legado judeocristiano consolidado con el Humanismo y la Ilustración francesa, es naturalista, pues considera que solo los seres humanos poseen vida interior (espíritu, alma, razón). Esta división jerarquizada expresa, a su vez, la dicotomía Naturaleza/Cultura.

³³ Ibíd, p. 76

³⁴ Datos extraídos del trabajo de campo realizado entre los chewong de Pahang, Malasia, de 1977 a 1979, por el antropólogo Signe Howell, “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas chewong sobre los ‘humanos’ y otras especies”, en: Philippe Descola y Gísli Pálsson (Editores), *Naturaleza y Sociedad*, Siglo XXI, México, 2001, p. 149.

Los animistas, en cambio, como los achuar del Amazonas estudiados por Descola, no conciben tal división: “Cuando conocí a los jíbaros me resultaba imposible entender lo que sucedía. Lo que yo consideraba actividad productiva (la caza, la jardinería, la pesca) para ellos era un acto de sociabilidad. Los jíbaros mantienen relaciones sociales con los animales y las plantas. Tratan a los tucanes, a la mandioca y a las sombras como a personas”³⁵. En el totemismo, los humanos y no humanos comparten propiedades físicas, morales y sociales, de acuerdo con ciertas características como el color de piel, el “ánimo”, la morfología. Por eso, basándose en esos principios comunes a una ascendencia, alguien puede decir que es igual a un oso, que pertenecen al mismo clan. Finalmente, en el analogismo, propio de comunidades orientales y andinas (precolombinas), el mundo se percibe como una infinidad de singularidades.

Por esto, esos conceptos propios del siglo XIX como *naturalista* y *realista* usados indistintamente en la literatura sobre el arte rupestre pierden significado cuando nos sumergimos en las hipotéticas o probadas tramas de sentido de los pueblos que produjeron dicho arte. Mientras la corriente moderna acepta una realidad objetiva y exterior, independiente de los ojos del observador (la naturaleza) y susceptible de ser reproducida con fidelidad, para las comunidades animistas, tanto los sueños, las plantas, las alucinaciones, los objetos, los mitos, los animales, son, siguiendo esta terminología “realistas” y “naturalistas”. Sin embargo, y honrando la exactitud, para ellos no existe ninguna dimensión que pueda llamarse naturaleza o cultura. Viven en un mundo sacralizado, que es lo real por excelencia: “lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre *real* e *irreal* o pseudorreal. Entendámonos: no hay que esperar reencontrar en las lenguas arcaicas esta terminología filosófica: real, irreal, etc., pero la *cosa* está ahí. Es, pues, natural que el hombre religioso desee profundamente *ser*, participar en la *realidad*, saturarse de poder”³⁶. En ese mismo sentido, no es para nada preciso hablar de las pinturas rupestres como manifestaciones mágico-religiosas. En los

³⁵ <http://www.lanacion.com.ar/833801-philippe-descola-los-hombres-no-son-los-reyes-de-la-naturaleza>

³⁶ Mircea Eliade, op. cit. p. 10.

pueblos animistas no existe la magia como un procedimiento contrario a las *leyes naturales*, y en ese sentido, falso, sino que opera otra lógica, denominada por Lévi-Strauss como *pensamiento salvaje*³⁷, un procedimiento cognitivo que articula en una dinámica de homologación el sistema mítico (que elabora estructuras a partir de acontecimientos), con las demás esferas “sociales” y “naturales”. Su función es totalizadora, a diferencia de la ciencia, sumida en la especialización. Esta operación tiene efectos prácticos y constituyen la base de la sobrevivencia material del grupo, pues una prescripción “mágica” impone reglas o controles en la interacción con los elementos del entorno, son estratégicos en cuanto atenúan riesgos o sostienen acciones de cuidado. Nada más lejos de la superstición o la magia como modalidades de lo sobrenatural, que escapan a la mecánica del mundo. Además, ¿cómo hablar de la experiencia sobrenatural de pueblos que ni siquiera conciben lo *natural*?

En un primer momento podría pensarse que los usos de esta terminología no tienen efectos políticos sustantivos o que su pertinencia estriba en el alcance descriptivo e interpretativo en el interior del sistema de referencias occidental, es decir, que se ajustan a nuestros modelos epistemológicos y de esa manera nos permiten entender, en términos comunes, otros universos culturales. Me gustaría, por tanto, finalizar refutando dichos supuestos. Mencionaré brevemente de qué manera estos conceptos, producto de una perspectiva monológica de conocimiento, son integrados a los discursos que legitiman una idea unívoca de nación, sirven de respaldo al modelo económico de desarrollo neoliberal y reducen el caudal semántico y formal del arte como fenómeno de la expresividad sensorial humana.

En otras palabras, que no son otra cosa que dispositivos destinados al empobrecimiento de la experiencia.

³⁷ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

El juego de sombras de la nación multicultural

El 2 de julio de 2018, desde La Lindosa, zona geográfica y cultural conectada a la Serranía del Chiribiquete, el presidente Juan Manuel Santos anunció la ampliación del parque y resaltó la declaratoria de Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad oficializada el día anterior. Su alocución estuvo colmada de apreciaciones destinadas a destacar su naturaleza extraordinaria: “La Serranía de Chiribiquete queda convertida en el Parque Nacional Natural de selva húmeda tropical más grande del continente (...) y es tal vez el centro de biodiversidad más importante del mundo”³⁸. La imagen que ofreció fue una mezcla de números, porcentajes y cálculos con reptiles, tepuyes, árboles gigantes, plantas, toneladas de carbono, milenios, magia y arte milenario. El entusiasmo, en esta época de destrucción y olvido, está más que justificado. No hay ninguna duda acerca del valor natural y cultural de Chiribiquete y, seguramente, toda iniciativa encaminada a su protección es necesaria, pero deberíamos también indagar por la política de representación que determina no solo una forma particular de percibir y mirar, sino también de intervenir e interactuar. ¿Quién habla, de qué manera lo hace, y cuáles son sus intereses?



Foto tomada de la revista Semana, 3 julio de 2018

³⁸ <https://www.semana.com/nacion/articulo/ampliacion-del-parque-natural-de-chiribiquete/573889>

Colombia forma parte del proceso civilizatorio occidental, aunque se advierta al margen, aunque ofrezca la impresión de ser un intento fallido, un efecto aleatorio no proyectado. Tras la independencia en el siglo XIX, el naciente Estado nación intentó insertarse en las lógicas de ordenamiento socioeconómico representado por la ilustración y la acumulación de capital³⁹ mediante la configuración de las instituciones políticas, pedagógicas, religiosas y científicas. El sueño del desarrollo y el progreso solo era posible con el direccionamiento de costumbres, creencias y hábitos que expresaran el carácter de una civilización mestiza, y esto solo se lograría con el blanqueamiento de la herencia negra e indígena. La violencia, tanto física como simbólica, está ligada a este proceso, no como un obstáculo que superar por naciones limitadas en términos tecnológicos e ideológicos, tal como lo explica la teoría política clásica, sino como dispositivo fundamental a la hora de tramitar, regular y ordenar la disposición de los cuerpos y elementos materiales del entorno (recursos naturales) en un entramado jerárquico excluyente y opresivo. En otras palabras, “la construcción de identidades (raciales, de género, religiosas, regionales y de clase) fue un componente importante del proyecto civilizador”⁴⁰. Esta operación, a su vez, forma parte de un programa epistemológico de carácter binario con pretensiones universales en el que los entes del universo, además de acabados y cerrados, son comprendidos en términos dicotómicos: naturaleza/cultura, espacio/tiempo, exterior/interior, cuerpo/mente, otros/nosotros, mujeres/hombres. La violenta constitución de occidente solo es posible en cuanto puede definirse frente a un Otro, diverso, salvaje, no racional. En este sentido, esa certidumbre propia de la autoconciencia de una civilización (conjunto de escenas estereotipadas en un relato que no alcanza ninguna profundidad mítica y que hace de la utopía el vertedero de los compromisos ignorados o las frustraciones terroríficas) solo puede realizarse a escala global mediante proyectos nacionales de dominación por parte de las élites locales. La violencia, precisamente, “es producto de la tendencia a interpretar lo diferente desde una

³⁹ “La adopción del liberalismo económico durante la segunda mitad del siglo XIX estuvo relacionada con el deseo por superar la fase bárbara para alcanzar la civilización”. Para Marco Palacios, los hacendados eran individuos eurocéntricos cuyo deseo era “imponer la civilización en las oquedades andinas, cultivando café”. Cristina Rojas, *Civilización y violencia*, Editorial Norma, Bogotá, 2001, p. 47.

⁴⁰ *Ibíd*, p. 37.

posición de privilegio, por lo general la posición del autor (intérprete)”⁴¹, un autor que se percibe ajeno al mundo representado. La experiencia estética, en este caso, está supeditada a la producción y reproducción de imágenes que sustentan sensorialmente esta perspectiva monológica⁴².

Con la constitución de 1991 se empieza a incorporar la alteridad, representada por indígenas y negros, a la unidad de la nación en una programática multicultural que disolviera las contradicciones resultantes de un proyecto moderno fracturado. Frente a las exigencias neoliberales en el replanteamiento del libreto capitalista y democrático, los indígenas pasan de ser cuerpos sometidos a los procesos de blanqueamiento racial y pedagógico a representar el papel de guardianes de la naturaleza y el saber ancestral. Protectores de los recursos energéticos del futuro. De la misma manera que puede hablarse de arte rupestre figurativo, el indígena se convierte en la personificación imaginaria del occidente moderno: el buen salvaje. Una identidad naturalizada que proyecta los deseos irracionales de la Europa colonial y que el mercado global ha transformado en baratijas *New Age*, psicomagia, viajes de yagé, espiritualismo corporativo. La funcionalidad restaurativa (curativa, protectora) del saber ancestral constituiría no solo un paliativo ante la congestión psíquica causada por el ajetreo urbano, sino también por los *efectos colaterales* del desarrollo capitalista. El antropólogo Peter Wade, siguiendo a O’Connor, sugiere que el capital ha entrado en una fase ecológica que se expresa en dos tendencias complementarias, destructiva y modernizadora de una parte y conservacionista por otra. En la primera, la naturaleza debe ser apropiada y explotada, mientras en la segunda se concibe como reserva de valor (futuro) para el capital: “El capitalismo intenta inventar una nueva legitimación para sí mismo —el uso racional y sostenible del medio ambiente—. Este proceso es auspiciado por la cooptación de individuos y movimientos sociales en el juego de la

⁴¹ *Ibíd*, p. 22.

⁴² De acuerdo con Bajhtín, el monologismo implica una actitud en la cual “el intérprete se coloca por fuera del mundo representado y, desde la perspectiva de su posición externa, proporciona un significado definitivo a esta realidad”. En este sentido, el etnocentrismo y androcentrismo son interpretaciones monológicas: “en ellos, la experiencia de la civilización occidental adquiere una posición especial en comparación con la de las mujeres o los no occidentales”. *Ibíd*, p. 22.

‘conservación’⁴³. Por eso, agrega Wade, la articulación de la multiculturalidad con la biodiversidad también debe ser pensada como el control de la diferencia ejercida por el Estado y las corporaciones. Someterla a un lenguaje y a unos procedimientos contribuye a neutralizar su inmensa potencia transformadora⁴⁴.

Verdades inertes llamaba el especialista en las imágenes Carlo Severi a las explicaciones elementales de la diversidad cultural en el interior de un paradigma interpretativo occidental. Lo hacía en relación con el caso del arpa azande: “no es del todo exacto el hecho de definir el arpa como instrumento musical y es totalmente erróneo clasificar como elemento decorativo antropomorfo lo que está esculpido en la parte superior”⁴⁵. Y continuando con las referencias a la misma etnia: “si nosotros (como occidentales) no tenemos ni remotamente una clasificación que se parezca a la categoría azande de magia, tenemos la obligación de ampliar nuestro modo de comprender, de tal manera que le abramos un espacio a la categoría azande de magia, en lugar de insistir en verla en términos de nuestra propia distinción preestablecida entre ciencia y no ciencia”⁴⁶. Esta postura trae

⁴³ Peter Wade, “Los guardianes del poder: biodiversidad y multiculturalidad en Colombia”, en: Eduardo Restrepo y Axel Rojas (Editores), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Universidad del Cauca, Popayán, 2004, p. 261.

⁴⁴ Afortunadamente, el Estado también crea instancias que escapan de su dominio nominal y técnico: “Hardt y Negri desarrollan la idea marxista de que el capitalismo crea fuerzas que no puede controlar. Cuando el estado se ocupó del antagonismo involucrado en la explotación del trabajo mediante la cooperación con la fuerza laboral para crear una sociedad civil basada en el bienestar, creó formas de organización del trabajo que posteriormente se convirtieron en “independientes de la capacidad organizacional del capital”, y llegaron a ser la base de una nueva subjetividad que es una “figura fundamental de resistencia” (1994:282, 283)”. *Ibíd*, p. 265. Las organizaciones indígenas, con gran capacidad de agencia, han liderado iniciativas ante el Estado que se han implementado con éxito como la ampliación de los parques naturales o los acuerdos de manejo territorial conjunto (Régimen Especial de Manejo) que están basados en el conocimiento oral indígena. Los derechos de los pueblos a permanecer en aislamiento (otro de los grandes logros institucionales promovidos por instancias internacionales) se asientan en principios como la autodeterminación, la precaución o la intangibilidad, lo que implica que el Estado garantice que ni las comunidades ni los territorios sean contactados o intervenidos. Ni colonos, turistas, misioneros o antropólogos. Estas estrategias, sin embargo, no están exentas de dificultades, tanto por las debilidades presupuestales y la corrupción institucional, como por los intereses de las empresas extractivas, la ampliación de la frontera agrícola y ganadera, y el crimen organizado.

⁴⁵ Francisco Faeta, “Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie”, *Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen, Vol 5, # 1*, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires, 2013, p. 18-29.

⁴⁶ María Eugenia Olavarría, “El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto”, *Revista Alteridades Vol 7 # 13*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1997, p. 33-38.

una serie de consecuencias epistemológicas que son a la vez un reto y que ondularían, visto de una manera radical, entre la traducción y la imposibilidad de entendimiento. Estos límites aparentes, sin embargo, invitan a replantear la misma noción de comprensión, la idea de arte o de razón, incluso *dejar de ver*, si verdaderamente buscamos participar de una experiencia humana más compleja. Proyectar el futuro como una reserva de misterio.

Alienizarnos.

Bibliografía

Javier Baena, Elena Carrión Concepción Blasco, “Hallazgos de arte rupestre en la Serranía de Chiribiquete, Colombia. Misión arqueológica 1992”, en: www.rupestreweb.info/chiribiquete.html

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994

Julio Amador Bech, “La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, # 196, Universidad Autónoma de México, 2006

Julio Amador Bech, “Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre”, *Anales de Antropología*, Vol. 41-I, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México, 2007

María José Castaño Dávila, “Chiribiquete, en la paz como en la guerra”, en Revista *El Malpensante* # 191, Bogotá, noviembre de 2017

Carlos Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas en la Serranía de Chiribiquete: una aproximación al conocimiento ancestral del centro del mundo”, *Revista Colombiana Amazónica* # 10, Instituto SINCHI, Bogotá

Régis Debray, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001

Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, España, 1981

Francisco Faeta, “Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie”, *Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen*, Vol 5, # 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires, 2013

David Freedberg, “Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, # 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires, 2013

Gonzalo Hernández de Alba, *En busca de un país. La Comisión Corográfica*, Bogotá, Carlos Valencia, 1981

Signe Howell, “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas Chewong sobre los ‘humanos’ y otras especies”, en: Philippe Descola y Gísli Pálsson (Editores), *Naturaleza y Sociedad*, Siglo XXI, México, 2001

Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*, Siglo XXI Editores, México, 1971

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006

María Peñuela y Patricio von Hildebrand, *Parque Nacional Natural Chiribiquete*, Bogotá, Fundación Puerto Rastrojo, 1999

Antonio Ramírez *Historia del Arte. El arte antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 1999

Eduardo Restrepo y Axel Rojas (Editores), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Universidad del Cauca, Popayán, 2004

Cristina Rojas, *Civilización y violencia*, Editorial Norma, Bogotá, 2001