



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

ISSN: 2422-3174

Universidad de Antioquia

Suárez Higuera, Edgar Gabriel  
UNA REINTERPRETACIÓN PICTOGRÁFICA DE LA ESPIRAL  
EN ALGUNAS CULTURAS INDÍGENAS DE COLOMBIA  
Lingüística y Literatura, núm. 77, 2020, Enero-Junio, pp. 433-469  
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a19>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476569498019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## UNA REINTERPRETACIÓN PICTOGRÁFICA DE LA ESPIRAL EN ALGUNAS CULTURAS INDÍGENAS DE COLOMBIA

Edgar Gabriel Suárez Higuera

Universidad ECCI (Colombia)

*egsuarezh@unal.edu.co; eg.suarez83@uniandes.edu.co*

**Recibido:** 15/07/2019 - **Aprobado:** 30/08/2019

**DOI:** doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a19

**Resumen:** Este estudio se aproximó a la espiral en la pictografía precolombina para analizarla de manera rigurosa y mostrar toda su complejidad a la hora de definir visiones del mundo. Con este fin, la espiral y sus diferentes variantes son estudiadas desde la antropología lingüística, la etnolingüística y la etnografía. Finalmente, los resultados señalarán la necesidad de reevaluar la interpretación de estas marcas rupestres en sus diversos medios de reproducción artística, pues ellas podrían fortalecer, a través de su significado, la identidad étnica y el aprendizaje intercultural indígena.

**Palabras clave:** antropología lingüística; etnolingüística; culturas indígenas de Colombia; historia del arte; pictografías de espirales.

## A PICTOGRAPHIC REINTERPRETATION OF THE SPIRAL IN SOME INDIGENOUS CULTURES OF COLOMBIA

**Abstract:** This study approached the spiral in pre-Columbian pictography, to analyze it rigorously and show all its complexity in defining visions of the world. To this end, the spiral and its different variants are studied from linguistic anthropology, ethnolinguistics and ethnography. Finally, the results will point to the need to re-evaluate the interpretation of these rock marks in their various means of artistic reproduction, since they could strengthen, through their meaning, ethnic identity and indigenous intercultural learning.

**Key words:** linguistic anthropology; ethnolinguistics; indigenous cultures of Colombia; history of art; pictography of spirals.

## 1. Introducción

**D**esarrollar un análisis sobre las formas de representación de los pueblos indígenas del actual territorio colombiano es pertinente para nutrir los campos de la antropología lingüística y la etnografía en particular. Las características básicas de las culturas permiten construir modelos explicativos de la realidad a través de un ejercicio riguroso de la observación, donde emergen nociones cognitivas que hablan sobre los espacios geográficos que resguardan dichas sabidurías. Particularmente, Colombia es hoy, según la UNESCO (2008), el segundo país con la mayor diversidad lingüística y étnica de América Latina; hablándose a lo largo del territorio más de 65 lenguas indígenas que simbolizan un capital patrimonial invaluable a nivel histórico y sociológico. Asimismo, como lo señala el importante dialectólogo Néstor Ruiz (2013), se deben emprender actualmente en Colombia «estudios diacrónicos en tres áreas: español, lenguas indígenas y lenguas criollas» (Ruiz, 2013, p. 104), los cuales den origen a una nueva escuela de estudios histórico-lingüísticos que cambien las tradicionales concepciones sincrónicas, con el fin de estudiar y preservar las lenguas indígenas. Por consiguiente, se hace necesario que los «investigadores aplicados» trabajen en beneficio de los primeros interesados en documentar estos saberes: los hablantes de la lengua y sus comunidades.

El objetivo principal en este estudio fue analizar la centralidad de las pictografías con formas geométricas de espiral, a través del diseño rupestre e iconográfico de las culturas precolombinas de Colombia. Seguidamente, se intentará comprobar que la interpretación de la espiral está supeditada a unas reglas de significación, orientación y representación; expresando así marcas de identidad que portan un saber concreto, que a su vez se afianza o defiende a través de las culturas indígenas. Las diversas concepciones de espiral evidencian que existen ciertos «arquetipos» en la iconografía prehispánica o «ideas elementales» en los pueblos ancestrales que permitirían desarrollar a futuro estudios comparativos y una metodología para documentar de una manera más acertada estos diseños pictográficos e ideográficos.

Para finalizar, se debe aclarar que este estudio no pretende estandarizar un saber, sino más bien exponer un conocimiento de carácter estructural y funcional a un debate público que permita obtener saberes verificables tipológicamente en las culturas indígenas del país.

## 2. Un breve contexto histórico: culturas precolombinas y diseño iconográfico en Colombia

Todas las marcas rupestres asociadas a grabados, pinturas o dibujos ofrecen la posibilidad de analizar símbolos albergados en el historial mnemotécnico de los hombres. Por consiguiente, todo acto de representación desde el punto de vista cognitivo tiene un fin desde «el arte» que facilita la indagación sobre cómo los indígenas concebían su espacio y los acontecimientos que lo rodeaban, generando un estilo donde se significó aspectos del mundo real. Las representaciones analizadas con mayor notoriedad son las escenas extraídas del arte rupestre, pues se connotaron en ellas representaciones, que, aunque para muchos difieren de una cultura a otra, en realidad resguardan varias convenciones iconográficas básicas en el significado del mito en muchas de las sociedades consideradas en el pasado como «primitivas» o «salvajes». A través del tiempo, la preocupación simbólica sobre el significado de las pictografías podría reflejarse en la siguiente selección de imágenes:

Tabla 1. *Adaptación de un petroglifo*



**El petroglifo:** es sagrado para todos los indígenas de una vasta área. Ubicado cerca de la confluencia del río Piraparaná con el Apaporis, se encuentra casi en la línea ecuatorial. Labrado en granito duro [...], los indígenas de hoy creen que señala el lugar exacto donde «la primera gente» llegó desde la vía láctea en una canoa tirada por una anaconda, el hombre, una mujer y tres plantas: la yuca, la coca y el yagé o caapi (Shultes; 2009).



**Richard Evans Schultes:** ¿Hiciste todo esto? ¿Qué quiere decir?

**Karamakate:** No sé, no lo recuerdo. Estas piedras estaban hablando conmigo, ellas respondían a mis preguntas. Pero, la línea se rompió, los recuerdos se han ido. Ahora las piedras, los árboles, los animales, todo el mundo está en silencio. Ahora hay dibujos en las piedras. Ahora estoy vacío.



**Richard Evans Schultes:** [consultando el libro del etnólogo Theodor Koch-Grünberg] Esto parece un dibujo de la vida yakruna. Estas son montañas, un grupo de montañas, «el taller de los dioses» y ahí es donde hay yakrunas (Guerra, C; 2015. [Cinta cinematográfica]).

Richard Evans Shultes (2009) y Ciro Alfonso Guerra (2015), coinciden al adaptar la idea de un petroglifo como una marca pictórica que señala lugar de origen común.

Probablemente, al observar las visiones de Shultes (2009) y el acercamiento cinematográfico de Guerra (2013), aunque estas fotografías están distanciadas en términos diacrónicos, tienen en común la intención de rescatar un momento histórico, fundacional y mítico. En pocas palabras, comparten «el instante mágico» en donde aquellas marcas pictográficas simbolizaban de manera maravillosa el obrar del hombre indígena y su pertenencia en un lugar del mundo. También, esta reflexión expone que las culturas indígenas del país territorio han encontrado dentro de sus cosmogonías un sinnúmero de acciones colectivas expresadas en el arte rupestre, que a su vez debería ser entendido como un don otorgado por los seres superiores o totémicos.

Existe entonces la probabilidad de que dentro del arte rupestre se expresen maneras de ver el mundo (cosmovisiones), que manifiestan marcas de identidad indígena y que poseen un mensaje que ha sido paulatinamente transmitido a la diversidad de objetos artesanales. En efecto, hoy existe la certeza en que las artesanías pueden ser consideradas como una especie de «textos escritos», donde se simbolizan convicciones estéticas y utilitarias sujetas a unas reglas. Al respecto, Dupey (1987) afirmó:

El objeto resultado de las acciones del hombre participando en un contexto sociocultural es portador de un mensaje. Dicho mensaje tiene un enunciado (emisor) que expresa sus ideas y sus propias actitudes (aspectos cognitivos y afectivos) respecto a una situación (referente), y que traslada lo existencial del mensaje. El mensaje es organizado conforme a un código de signos y reglas combinatorias y debe superar el canal de la comunicación (medio ambiente) para arribar al destinatario, quién lo codifica. El mensaje despierta en el receptor diversas ideas y actitudes (aspectos cognoscitivos y afectivos). Dicho mensaje tiene dos dimensiones distintas, la semántica y la estética, estructuras denotativas y connotativas, respectivamente. Así, por ejemplo, la función de un canasto de fibra vegetal es la de conteniente y corresponde al campo (denotativo), y los caracteres ornamentales del costo, asimismo el estatus social que otorga la sociedad del objeto, pertenecen al aspecto emotivo (connotativo) (Dupey, 1987, p. 85).

De igual importancia, el diseño pictográfico precolombino termina siendo un gran sistema de signos que se puede estudiar y analizar, revelando a través del abordaje etnográfico las habilidades que tienen las culturas indígenas para interpretar sistemas simbólicos, imágenes mentales y una cosmogonía que, aunque sea individual, siempre se podrá conectar entre culturas con el tránsito de los objetos de circulación artística de estas: las pinturas rupestres, los tejidos, las cerámicas, cestería y las piezas arqueológicas —incluyendo la orfebrería, la madera, los fragmentos metálicos y óseos, entre otros—.

De este modo, los objetos artesanales son con frecuencia verdaderos «libros» que circulan naturalmente en cada uno de los grupos culturales lingüísticos de Colombia y que al mismo tiempo están escritos de una manera pictográfica o ideográfica, con el fin de transmitir la memoria colectiva de las generaciones y trascender tanto en el tiempo (presente) como en el espacio (local). Otra evidencia es que muchos arqueólogos, al analizar únicamente las escenas representadas en los objetos artesanales, han podido obtener valiosa información histórica que los ha llevado a reconstruir o entender culturas catalogadas como desaparecidas. Así, es probable que cada signo representado en las artesanías o los grabados rupestres sea interpretado de maneras diferentes según el usuario, sufriendo transformaciones —que en ocasiones debe tenerlas respondiendo al cambio histórico-lingüístico por razones de tipo tecnológico—.

Según lo anterior, conviene subrayar que la función y la evolución del significado pictórico en los objetos artesanales responde a una «lógica cultural», donde nació la elaboración de dichos elementos. Los miembros de una comunidad siempre harán estos códigos comprensibles, mientras que los visitantes foráneos los resignificarán al asignarles nuevas funciones denotativas. Sin embargo, gracias a que estas marcas pictográficas/ideográficas pueden ser documentadas, es posible generar un modelo etnoeducativo donde se puedan involucrar las dos lecturas (la indígena y la investigativa foránea) para reconstruir, por medio de ambas, un nuevo acceso cognitivo a la comprensión del objeto artesanal.

Ahora bien, explorando el diseño iconográfico de las culturas precolombinas se debe aludir a la obra de Miguel Triana *El jeroglífico chibcha* (1924). Este autor fue uno de los primeros académicos en percatarse que los grabados rupestres pueden ser pintados o cincelados dependiendo su localización geográfica. De la misma manera, el autor estableció que los petroglifos de las culturas más avanzadas fueron pintados de color rojo, mientras que las demás culturas lo hacían de color negro, pues sólo se podían encontrar en el caribe colombiano o en las culturas ágrafas —lenguas transmitidas por vía oral y no escrita— al interior de la selva. Como es obvio, estos diseños no podían interpretarse fácilmente, pero el escritor registró que:

[...] la orientación de estas piedras, con el frente pintado hacia los boquerones de acceso, sirve para comprobar que las tales desempeñaban en el concepto indígena un papel defensivo del territorio y que las cifras dibujadas en ellas entrañaban algo como una plegaria a las divinidades tutelares (Triana, 1924, p. 2).

Sin lugar a dudas, cuando se exploran las fuentes archivísticas de los cronistas españoles, las marcas rupestres también coinciden en ser definidas como pictografías que ostentaban la noción del límite geográfico. No obstante, estos diseños también fueron vistos como marca de una simbología ritual más profunda, ya que ellos se replicaban en los objetos de cerámica, hueso, piedra, oro, cestería, madera e incluso textiles.

Según lo anterior, estos escenarios serían descritos e interrogados antropológicamente a partir de las investigaciones elaboradas por Reichel-Dolmatoff, donde se expone que el arte indígena está ligado a un pensamiento chamanístico. Por otro lado, al revisar las fuentes, se pudo percatar de que son precisamente los saberes cognitivos, sociales, botánicos, etiológicos y etológicos los que permiten reconocer formas que unen el mundo a través de conocimientos, para codificar estas realidades como arquetípicas al interior del territorio chamánico. Recíprocamente, Reichel-Dolmatoff terminó adhiriéndose a la alarmante necesidad de estudiar las sociedades indígenas que propiciarían la voz de otros trabajos etnográficos, como los de Boas y Malinowski. Además, su trabajo cumbre realizado en el Vaupés con los Desana determinó no solo una concepción chamanística, sino también una reflexión profunda del futuro ecológico, lingüístico, artesanal y arqueológico de los pueblos indígenas de Colombia.

Más aún, frente a los diseños rupestres, el etnógrafo también ratificó que ellos coinciden con significados, que están de cierto modo codificados por las comunidades aborígenes en su mitología, organización social y mnemotecnia. Por eso, no es de extrañar que estas pictografías sean incluso ideográficas, pues los elementos que son abstractos se suelen diferenciar de aquellos que poseen un significado preciso, y esto es, en sí, el primer requisito importante para que se origine una cultura escrita. En consecuencia, el lenguaje simbólico empieza a tomar relevancia en el ámbito antropológico desde un área como lo es el arte, pues comprender, contemplar y satisfacerse con «los otros» está ligado a una dimensión estética fundamental de los seres humanos. No obstante, los etnógrafos se preocuparon por el arte indígena, de ese que surgió y fue extraído desde lo más profundo del corazón de las tinieblas, como bellamente lo metaforizó Joseph Conrad.



Es interesante recordar que muchos de los objetos prácticos y de uso corriente que formaban parte de la iconografía o la cultura material de los pueblos indígenas empezaron a circular por los museos durante el siglo XIX, sin estar todos ellos contextualizados en sus lugares de origen, creando así un arte por el arte (*arts gratia artis*), polémica que sin lugar a dudas se interconectaría con la llamada crisis de la representación, según los estudios de Clifford y Marcus (1986) y de Marcus y Fischer (1999). Es decir, la antropología empezó a construir puentes interesantes entre el arte y la sociedad, lo cual permitió justificar que el diseño iconográfico es realmente una red de interconexiones donde se pueden observar ejercicios cognoscitivos, cuyos elementos clásicos del canon cultural (como las narraciones, la narrativa chamánica y la imaginación) reflejan una intencionalidad semántica más profunda: un sistema de signos.

No obstante, cuando se dice que el sistema iconográfico precolombino está especialmente configurado por signos abstractos geométricos, este debe poseer unas pautas comunes, manejadas de formas diferentes en cada una de las sociedades indígenas. Al respecto, Ronald Duncan afirmó lo siguiente:

Los signos se dividen en categorías según el grado de figuración y abstracción. Los dos polos de esta gradación corresponden a una realidad cognoscitiva que no es peculiar solo de los grupos precolombinos, sino que es un fenómeno transcultural. Cuando la representación es conceptual hay mayor estilización, llegando a la abstracción; y cuando la representación es más narrativa o descriptiva, hay mayor realismo o naturalismo. Por ejemplo, la representación de la figura humana en Tumaco es más narrativa y no hay elementos idiosincráticos en la representación, pero en la sierra de Nariño la figura humana es un concepto, el coquero, no es una representación de individuos. La mujer en Tumaco es una madre tratando de obligar a su hijo a comer, mientras que la madre en los Quimbaya es más un concepto de la maternidad y no una mujer específica. La mujer en Sinú expresa el concepto de lo femenino del grupo, y tal vez se refiera a la matrifocalidad; pero la referencia no es una mujer como persona. Los signos son las unidades básicas con las cuales se construyen las composiciones visuales y se pueden emplear varios en una sola imagen (Duncan, 1989, p. 226).

El mundo, convocado como un lugar en el que actúa la naturaleza en el arte, es un lugar categórico que se encuentra detrás de nosotros. La abyección, como un esfuerzo arcaico de separación, ha determinado la sociedad desde sus orígenes más primitivos, especialmente porque lo abyecto en toda su ambigüedad confronta al hombre con su transcurrir errático e indaga en la fragilidad del tejido humano, delimitando así un lugar de separación cultural determinando que le permitiera diferenciarse de esa naturaleza, de ese mundo amenazador de la animalidad del entorno. Tal vez no resulte difícil



imaginar a los antepasados primitivos, vistiendo ásperos cueros e iluminados por una fogata, mientras hacían pinturas en las paredes de oscuras cuevas. Y así ocurrió, como en muchos lugares de Europa, donde los arqueólogos descubrieron pinturas murales hechas por el hombre de épocas muy remotas. Generalmente, estaban en lo más profundo de escondidas cavernas, representando con colores vivos a animales y escenas de cacería, la cual era la actividad principal en la vida del hombre primitivo. Para algunos solo tenían sentido mágico, en donde la representación de animales atravesados por lanzas y flechas indicaba el verdadero deseo de conseguir caza. Para otros, además de este aspecto, también contienen valores de expresividad artística individual y aún vigente en la actualidad. Cualquier interpretación que se acepte debe reconocer que estas pinturas, sin tener la intención de ser arte, contienen elementos suficientemente importantes para considerarlas como expresiones de arte prehistórico evolucionado.

En Colombia se empezó a generar una línea de trabajo inspirada en el diseño gráfico con un propósito netamente pictórico, con el fin de presentar el arte precolombino y así enaltecer los trabajos de artesanos, talladores y diseñadores indígenas. De hecho, Jaime Zuluaga (1980), Antonio Grass (1982), Helena Ballestas (2010) y Luz Marina Gutiérrez (2013); han sido artistas pioneros en indagar y salvaguardar las diversas iconografías documentadas del país a través de los rodillos, sellos, cerámicas, adornos y figuras zoomorfas/antropomorfas. Desde una visión etnográfica, se podría afirmar que las culturas prehispánicas precolombinas almacenan en el arte rupestre significados lingüísticos que no son meramente formas geométricas decorativas; más bien, ellas están ligadas a una «ecuación de equilibrio» con la naturaleza y cosmovisión indígenas, donde convergen saberes como las matemáticas (geometría), el arte, la arqueología e incluso la astronomía. Ahora bien, todos los diseños que se pensaban como abstractos lentamente se han estado interconectando a diversos artefactos —incluyendo los tejidos, mochilas y cesterías—, que son útiles para el análisis de simetrías desde la antropología visual. Desde la arqueología cognitiva, ha habido trabajos realizados al respecto, como el de Dorothy Washburn (1989) y posteriormente por Donald Crowe (2004). Para este estudio, se tomó como referencia el de Colin Renfrew (1998), quien estableció la importancia de la simetría para algunas culturas indígenas norteamericanas de la siguiente manera.

Los motivos simétricos dentro de una cultura distan de ser casuales. La evidencia etnográfica nos llevaría a pensar que cada grupo cultural prefiere un diseño que pertenezca a una clase concreta de simetría —a menudo solo una o incluso de dos clases—. Por ejemplo, las actuales comunidades Yurok, Korok y Hupa de California hablan lenguas diferentes, pero comparten patrones de dos clases de simetrías en cestas y sombreros; este vínculo está confirmado por el intercambio matrimonial entre estas tribus. Cuando se hayan realizado más investigaciones, este podría ser un método fructífero para el análisis de patrones de artefactos, con miras a determinar de modo objetivo, a partir de la cultura material, el grado de conexión entre distintas sociedades del pasado (Renfrew, 1998, p. 383).

Según lo anterior, en vista que la geometría es también uno de esos patrones de cambio lingüístico/antropológico, se hizo énfasis en diferenciar dentro de las lenguas indígenas de Colombia dos esquemas que son recurrentes: en primer lugar, se encuentran las formas simples, que recuerdan la relevancia de las formas básicas de la geometría encontradas en la tierra: el círculo, el cuadrado, el triángulo y la espiral. En segundo lugar, se hallan las formas directas, que representan abstracciones geométricas avanzadas germinadas del arte, los ritos sagrados o las estructuras arquitectónicas, como lo son: el punto, la cruz, el rombo, el rectángulo, el escalón y los reticulados. Esta investigación pretendió extraer de la geometría simple un diseño básico como el de la espiral para reconstruir las normas sociales que modificaron esta pictografía según el punto de vista de diferentes artífices indígenas. Esta exploración permitió vislumbrar que existen nociones topológicas, orientaciones y geométricas, las cuales soportan que estas marcas rupestres son iconografías altamente cosmogónicas y, por ende, van más allá de los simples dibujos, como muchos erróneamente lo han querido definir a través del tiempo.

## ***2.1. La centralidad de la geometría***

La antropología es un área idónea que tiene mucho para aportar a la teoría de la expresión artística, en cuanto a la orientación de los dibujos y símbolos que se originaron concretamente en el Neolítico. Por esta razón, se ha evidenciado que muchos petroglifos/pictogramas tienen conexiones directas con los fenómenos geográficos presentes en las comunidades que estaban rodeadas por la diversidad de un paisaje y espacio específicos. Además, esto desencadenaría en los hombres un desarrollo mnemotécnico, perfeccionado a través del diseño de las diversas figuras geométricas, las cuales eran utilizadas como demarcadores frecuentes del territorio y contenían un

significado lingüístico. En consecuencia, la estructura de poder jerárquico, fundamental para los pueblos indígenas suramericanos, adjudica a la geometría una función que genera una energía estructural y técnica, pues desglosa un aspecto no solo en el sentido material, sino también en el simbólico, ya que cada figura geométrica dentro de las comunidades requiere de una lógica, modelo o ideas que deben respetar la esencia de la realidad. A continuación, se señalarán a través de diversos aspectos un orden y una norma para estudiar algunas pictografías presentes en rocas, textiles, cesterías y piezas arqueológicas, estableciendo así un modelo de análisis natural de donde ellas parten:

1) En primer lugar, se debe analizar la abstracción, pues es la tendencia más fuerte en el arte rupestre prehispánico. Según los académicos Cardona (1999) y Ortiz (2005), solamente se llega a abstraer si se siente una gran inquietud interior ante lo cosmogónico, pues es la forma más práctica en la que puede trascender cualquier arte. En Colombia, diferentes culturas se han apoyado en elementos expresivos, conceptuales o absolutos, que logran aislar con el pensamiento diversas formas de abstracción. En consecuencia, existen diversas fronteras con la creación de pictografías que son basadas en lo real —o en otras palabras, las que verdaderamente se pueden documentar para una lengua— y las extraídas propiamente del ritual mágico religioso, ya que estas últimas transforman tanto sus rasgos que llegan al punto de no ser identificables en sí mismas. No obstante, la evolución de un pictograma nativo a otro de naturaleza ideográfica solo sigue ratificando que su presencia es lo suficientemente poderosa como para crear un lenguaje.

2) En segundo lugar, las lenguas indígenas tienen una tendencia locativa, idea perceptible en la geometría, que transita libremente desde los pueblos aborígenes hasta las civilizaciones modernas. Ospina (2013) a través de Talmy (2003) propuso lo siguiente:

Los eventos de moción (movimiento y localización) presentan cuatro componentes internos y dos externos (*Co-eventos*). [...] Los cuatro componentes internos son: *la Figura* (entidad localizada o en movimiento), *el Fondo* (entidad con respecto a la cual la Figura se localiza o se mueve), la relación de *Moción* (movimiento o localización) y la trayectoria (cuyos subcomponentes son vector, configuración del fondo, deixis, dirección, contorno); los dos movimientos externos son: la manera y la causa de la localización o el movimiento (Ospina, 2013, pp. 145-146).

Ahora bien, dentro de las pictografías el uso de las figuras geométricas se incluiría una herramienta mnemotécnica a nivel individual —para descifrar las pictografías— y

otra a nivel colectivo —para crear y plasmar los diseños a través del tiempo—. Por ende, si se observan las propiedades geométricas de los pictogramas, se podría trabajar a partir de la siguiente información:

Tabla 2. *Tipos de geometría en las diversas pictografías de las culturas indígenas*

<b>Tipo de geometría</b>	<b>Significado</b>	<b>Evento de moción</b>
<b>Geometría orgánica</b>	Representa a los seres vivos existentes en cada una de las comunidades indígenas, incluyendo los animales, las plantas y los seres humanos.	<i>Figura, fondo, trayectoria (deixis) y moción.</i>
<b>Geometría inorgánica</b>	Representa a los seres no vivos, como por ejemplo los colores, los complejos arquitectónicos, deidades, seres mitológicos, energías abstractas y objetos creados por la mano del hombre.	<i>Figura, fondo, trayectoria (deixis) y moción.</i>
<b>Geometría dinámica</b>	Cuando una o más figuras geométricas aparecen enlazadas, connotando movimiento, continuidad en el tiempo, ligaduras o ascenso.	<p><i>Trayectoria</i></p> <p>↓</p> <p><i>Vector, fondo, deixis, contorno y dirección.</i></p> <p><i>Moción</i></p> <p>↓</p> <p><i>Desplazamiento y localización.</i></p>
<b>Geometría estática</b>	Cuando una o más figuras geométricas aparecen aisladas de manera estacionada connotando quietud, aislamiento, desconexiones o descensos.	
<b>Geometría fractal</b>	Cuando las figuras geométricas poseen cualquier tipo de orientación (arriba, abajo, al frente, al lado, atrás, izquierda, derecha, etc.), también cuando la figura geométrica esta sobrepuesta dentro o fuera de un contorno y las diversas dimensiones (lineal, plano, puntual, bidimensional, etc.).	<p><i>trayectoria</i></p> <p>↓</p> <p><i>Vector, fondo, deixis, contorno y dirección</i></p>
<b>Geometría con teselados</b>	Se basa en la formación de patrones básicos que se repiten, combinan y duplican con las diversas figuras geométricas formando rotaciones, la reflexión, la traslación y la semejanza.	<i>Figura, fondo, trayectoria (deixis) y moción</i>

**Geometría con  
teselados II**

**En la rotación:** se encuentran figuras que giran alrededor de un punto fijo como la espiral. **En la reflexión:** son simetrías que transforman una parte en su imagen reflejada a un plano, ya sea bidimensional u otro tridimensional. Ej.: dobles espirales, dobles puntos, etc. **En la traslación:** cuando una figura está en un plano y se repite de manera infinita. **En la semejanza:** cuando una figura aumenta o disminuye su tamaño en todas las direcciones, sea de manera uniforme o no.

*Figura, fondo, trayectoria (deixis) y moción*

**3. Conceptualización y clasificación de las espirales**

Una espiral es una línea curva que gira alrededor de un punto, ya sea de forma *progresiva* o *regresiva*; usualmente se encuentran de forma espontánea en la naturaleza, en los animales y en las diversas formas del arte humano. Hay que tener en cuenta que es una forma geométrica muy cercana al círculo, pues ambas comparten alusiones al viaje cosmogónico del origen que poseen algunas culturas indígenas. Ahora bien, a partir del contexto precolombino, se puede generalizar que las pictografías indígenas sobre espirales poseen, en un primer momento, cuatro pilares interpretativos: *espiral progresiva dextrógira*, *espiral regresiva levógira*, *espiral progresiva dextrógira con giros a la parte lateral derecha* y *espiral regresiva levógira con giros a la parte lateral izquierda*.




**3.1. Espiral progresiva dextrógira**

En primer lugar, existen las *espirales progresivas* que representan grandes ascensos alusivos de las fuerzas generativas de la vida de un pueblo, la fertilidad y la expansión. El diseño de la espiral corresponde a una línea curva que da vueltas *hacia fuera* en torno a un punto de origen, alejándose cada vez más de él. Comúnmente estas espirales se llaman *dextrógiras*, porque siempre viran a la derecha (➡) (véase Tabla 3). Dentro de las lenguas colombianas, esta pictografía es congruente al simbolizar dos clases de significados: en primer lugar, si la curva gira hacia la derecha y arriba [↗] la espiral estaría asociada con un espectro de luz (el sol, reproducido aquí con el color amarillo), y en segundo lugar, si la curva gira hacia la derecha y abajo [↘] la espiral representaría el

don de la curación chamánica (reproducida aquí con el color blanco). Por ende, el discernimiento para este movimiento se entrelaza con los ciclos biológicos de la vida: nacer, crecer, reproducir, envejecer y morir.

De forma similar, el color amarillo también se debe utilizar para enmarcar las espirales dobles (*dextrógiras* o *levógiras*) pues referencian en su «conjunto indisoluble» al órgano genital masculino. Simbólicamente, entre las culturas colombianas, el líquido seminal es equivalente a la fertilización solar, al igual que en términos ecológicos lo es la semilla para la tierra. Desde una percepción etnográfica, este principio de «creación masculina» se debería también inspeccionar y juzgar dentro de las otras figuras geométricas de color amarillo, pues son una marca lingüística de género gramatical donde el «macho» aparece representando objetos de forma o texturas similares a la forma fálica: una roca, un hongo, un árbol totémico, la carne dura de un animal y algunos minerales preciosos de la tierra (oro, diamante, cuarzo, esmeraldas, rubíes, etc.). Finalmente, como única excepción es importante recalcar que las «espirales masculinas» también se pueden manifestar geográficamente y conceptualmente bajo el color blanco —color metafórico al semen—, pues el pigmento amarillo es al parecer preponderantemente amazónico.


Tabla 3. *Espiral progresiva dextrógira*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas indígenas
	Espiral <i>progresiva dextrógira</i> con giros hacia la derecha. (↻).	Hacia la derecha y arriba [↻] = Sol	Amarillo o Blanco	Calima Muisca Quimbaya San Agustín
		Hacia la derecha y abajo [↻] = curación		Tairona Sinú
	Espiral doble <i>regresiva dextrógira lateral derecha</i> y <i>progresiva levógira lateral izquierda</i> con las volutas extendidas hacia abajo.	Representan el órgano viril masculino, fertilización o crecimiento biológico.		

### 3.2. Espiral regresiva levógira

En segundo lugar, existen *espirales levógiras/regresivas* donde su trayectoria está asociada a la involución y la contracción de nociones que no avanzan. El diseño de la espiral corresponde a una línea curva que da vueltas *hacia adentro* en torno a un punto de origen, alejándose cada vez más de él. Comúnmente, estas espirales se llaman *levógiras* o *sinestrógiras*, porque siempre viran a la izquierda y hacia abajo (↶, ↷) (véase Tabla 4). Estas espirales se deberían reproducir con el color azul, pues ellas simbolizan los «procesos básicos de comunicación» indígena que diferencian las nociones cosmogónicas de lo bueno y lo malo (benéfico vs. maléfico). En su conjunto, esta espiral es un señalizador de purificación/curación chamánica en cuanto la protección de la verdad, la eternidad y los deseos.

Tabla 4. *Espiral regresiva levógira*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas
	Espiral <i>regresiva levógira</i> con giros hacia la izquierda y abajo (↶, ↷).	Su geometría es de <i>taxonomía inorgánica</i> y su espacialidad puede ser <i>dinámica, estática</i> y con <i>deixis</i> . Comunicación Dualidad Benéfico Maléfico Neutralidad	Azul	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Tierradentro Sinú Tolima Tairona


### 3.3. Espiral progresiva dextrógira con giros a la parte lateral derecha

En tercer lugar, se puede definir que una espiral es *progresiva dextrógira* con su línea curva girando eminentemente a la parte *lateral derecha* cuando está asociada con el movimiento del agua. Lo más interesante es que esta descripción coincide con otras culturas indígenas del territorio colombiano, como lo son los sinúes, los quimbayas, los tolimas, los caucas y los tumacos (véase Tabla 5). Ahora bien, si se hace una exploración transversal de los diversos mitos de origen de los pueblos prehispánicos



colombianos se podría encontrar que existen razones obvias para relacionar las *espirales dextrógiras* con el color verde azulado, pues son la representación de la «autosuficiencia de la naturaleza» cuando se hace referencia a los fenómenos climáticos que se producen a partir de la combinación de la presión del aire con la del agua, dando lugar a la formación de las nubes, las lluvias, los ríos, los mares, las inundaciones, los ciclones y los huracanes. Adicionalmente, para soportar la anterior definición, se podría interconectar con otras evidencias teóricas planteadas en comunidades indígenas de otros países, como lo puede llegar a ser la simbología indocubana del huracán en el trabajo de Ortiz (2005). En cuanto a la espiral, que es la mayor abstracción de los remolinos, los vientos y las tempestades, el autor afirmó que este símbolo es un ideograma estandarizado en el arte rupestre, ya que además de connotar el fenómeno de rotación, hace explícita la fuerza impelente de la naturaleza y la potencia mágica-trasformadora de los giros. Recíprocamente, estos signos muestran elementos biomorfos de movimiento, gracias a que ellos provienen de una forma geométrica tan básica como lo es el círculo, diferenciándose así en las pictografías donde se referencian elementos como el sol o los discos.

Tabla 5. *Espiral progresiva dextrógira con giros a la parte lateral derecha*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas
	Espiral <i>progresiva dextrógira</i> con giros a parte <i>lateral derecha</i> (↻).	Su geometría es de <i>taxonomía orgánica</i> y su espacialidad puede ser <i>dinámica, estática</i> y con <i>deixis</i> . Naturaleza, Huracán, Lluvia, Inundación, Nubes, Tormenta o Hidrografía.	Verde azulado	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Sinú Tairona Tierradentro Tolima

Desde la perspectiva de esta investigación, casi todos los trabajos etnográficos permiten observar discursos simbólicos y realmente literarios, los cuales relatan distintos hechos mitológicos y cosmogónicos, que hoy en día explicarían el origen de esta pictografía espiral, haciéndola extensible a las demás costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas del país. De hecho, Colombia es un país riquísimo en recursos

hidrográficos, lo que coincide con los procesos de evangelización de los misioneros, quienes transmitían nociones como las del diluvio, la creación o el universo; por ello, cabría afirmar que el significado de esta espiral es universal. A modo de ejemplo, en la siguiente tabla se describirán algunas lenguas indígenas que poseen referencia al agua en sus tradiciones orales, para luego especificar porque ellas se ligan a las espirales con cosmogonía del cambio hídrico (véase Tabla 6).

Tabla 6. *Mitos asociados a espirales dextrógiras (nociones de agua, ciclón y huracán)*

GRUPOS CULTURALES Y LINGÜÍSTICOS	SÍNTESIS DEL MITO DE CREACIÓN	RELACIÓN CON LA ESPIRAL DEXTRÓGIRA
<b>Catío</b>	El dios Caragabí confirió la vida a los animales totémicos a través de la saliva. Así, con la ayuda de estos seres considerados racionales, logró derrumbar un enorme árbol sagrado llamado Genené, el cual contenía el agua que era hasta ese momento inexistente en su mundo. Este movimiento creador y huracanado permitió la creación del mar, los riachuelos, quebradas y charcos; separando así las nociones de cielo e infierno que hoy en día se consideran dentro de la lengua embera.	Las espirales connotan el movimiento creador y huracanado otorgado gracias a la saliva y el agua.
<b>Guámbiano</b>	Primero era la tierra y luego existieron grandes lagunas llamadas Nupisu. Según lo anterior, nace la idea de que a partir del agua se crea la noción de vida, con una dualidad ideológica entre lo bueno y lo malo. Por ende, hablar de los derrumbes es simbolizar al mismo tiempo un derramamiento de sangre que permite diferenciar a los guámbianos de las demás personas. En los mitos, el «agua buena» es purificadora, no por los mismos ríos, sino por el aire o las nubes que nuevamente la convierten en lluvia, ayudando así a la creación del arcoíris, los alimentos, las flores y animales. En segundo lugar, el «agua mala» está relacionada con los	Las <i>espirales dextrógiras</i> aluden los significados «buenos» y «malos» del agua.

	grandes aguaceros, borrascas y tempestades que ocasionan derrumbes llevándose la tierra, las rocas o las casas.	
<b>Kogui</b>	Antes de la creación solo existía el mar, su nombre era Gaulchováng, o «La Madre». Al mismo tiempo, ella simbolizaba en la cosmogonía a Aluna, que significa espíritu, pensamiento y memoria. Al encontrarse asilada permitió la creación de los nueve mundos donde cada generación dio paso al nacimiento el nacimiento de los padres del mundo con una dualidad constante del bien y el mal.	Las <i>espirales progresivas dextrógiras</i> representan la espuma del agua. Las <i>espirales progresivas sinestrógiras</i> representan la línea espiral de la vida.
<b>Wayúu</b>	Al principio solo existían las diversas constelaciones y fenómenos climáticos donde vivía Mareiwa. Así, después de crear a los hombres wayúu a través de los animales totémicos, ordenó que vivieran en paz y armonía. Estos hombres desobedecieron derramando la sangre de la estirpe indígena, provocando que Mareiwa desencadenara un diluvio a través de Juya (la lluvia). A partir de eso todos los hombres sobrevivientes, saben que al morir su alma regresara al agua, pues allí encontrarán la misericordia de Mareiwa.	Las <i>espirales</i> evocan el recuerdo de Juya (la lluvia), pues, aunque ella formo a través de sus lágrimas el gran diluvio universal, supo resguardar a todos los hijos wayúu en una canoa para entregarles una nueva vida en la tierra.
<b>Huitoto</b>	El padre Jutsiñamuy se imaginó a los hombres creando para ellos un mundo por encima del cielo y otro por debajo de la tierra. Como el mundo estaba lleno de fuego, permitió que de su boca brotara el agua, creando así la naturaleza y los animales totémicos. También, las espirales para los huitotos representan el momento del diluvio universal, con la particularidad de que el agua siempre es un fenómeno «caliente» o «frío».	Cuando el agua que gira es caliente ( <i>dextrógira</i> ), representa inundación, tormenta y transformación hídrica. Cuando el agua que gira es fría ( <i>sinistrógira</i> ), representa la procreación de las mujeres, la sangre de los ahogados en el inframundo y el vuelo del picaflor encendido de fuego.
<b>Kuiba</b>	En el planeta solo existían los animales, hasta que la lluvia trajo un	Las <i>diversas espirales</i>

trueno ensordecedor que partió la tierra en dos, haciéndola sangrar. Los hombres kuibas nacieron de esa sangre distribuida en toda la naturaleza y fueron alimentados por los animales, hasta que se establecieron en su nuevo mundo.

# Emberá

Los dos dioses más grandes Karagabi y Tutruika tuvieron una disputa para averiguar quién era el más poderoso. Tutruika creó al hombre y luego descendió para vivir en el mundo inferior, donde existía la gente sin ano (o impuras). Karagabi permaneció en el cielo y se comunicaba con los hombres embera a través de una escalera de cristal. Cuando los hombres pecaron contra su sangre natal, Karagabi derribó un árbol de Jenené, destruyendo así la escalera inundando con agua el mundo para separar las diversas etnias de esta lengua.

*dextrógiras* son «agua de lluvia» y las *levógiras* son «la sangre», conferida a través de la creación.

Para los embera-cuna la primera mujer instruida por Karagabi creó a los humanos a partir de una gota de agua que esparció en forma de lluvia sembrando así la semilla del pueblo embera.

El movimiento espirálico para hablar del agua es *dextrógiro* cuando se habla del diluvio y *levógiro* cuando se habla del agua sumada a la menstruación que tuvo la primera mujer embera.

Las espirales son concebidas como un oráculo de agua, que permiten seguir el ascenso o contracción de una revelación.

# Ticuna

El dios Yuche tenía una maloca donde vivía tranquilo rodeado de los animales y con el mejor clima de la tierra. Un día, cuando se bañaba en el río, se sumergió y se dio cuenta que había envejecido a través de los espejos del agua; asustado y melancólico regresó a su hogar sin percatarse que lo había picado una avispa en la rodilla. Al momento de dormir, soñó que su cuerpo seguiría envejeciendo, pero también entendió que eso le permitiría engendrar nuevos seres; cuando despertó, vio a un hombre y a una mujer dentro de su rodilla, los cuales liberó cuando cayó al suelo. Después, al convertirse en adultos y empezaron a procrear, el dios Yuche murió.

# Nukak Makú

El dios Idn Kammi creó el mundo con saliva y tierra. En ese entonces el mundo era solo de fuego, por eso el dios que se compadeció tumbo el árbol de Ye para que se formara así el

Las *espirales dextrogiras* simbolizan el río y el trueno. Sin embargo, es

río Venado. Después de esto, hizo una mujer culebra que formo de la goma del árbol balata; con ella tuvo un hijo y luego, de su vientre de dientes de piraña, se crearon todos los seres de la creación.

importante mencionar que ellas están siempre al lado de figuras romboidales, que recuerdan la metáfora de la vagina dentada y la sangre por la cual surgió el pueblo nukak makú.

#### U'wa

El mundo poseía dos esferas: una con luz cálida/seca y la otra con luz oscura/húmeda. Al mezclarse ambas partes florecieron los seres humanos y unas lagunas de diversos colores. El dios sol, llamado Rukwa, mezcló el calor que emergía de él con las lagunas y así surgió el proceso de la vida/muerte. Las espirales son diferenciadas por su color, que representan las distintas esferas del universo.

Las espirales de color blanco son *dextrógiras*, que están asociadas a los seres humanos que surgen gracias al poder del agua y el líquido seminal.

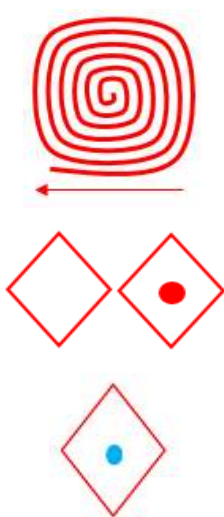
### 3.4. Espiral regresiva levógira con giros a parte lateral izquierda

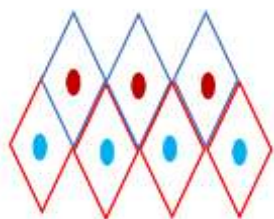
En cuarto lugar, partiendo de la noción de que cuando una espiral es *regresiva levógira* con su línea curva girando eminentemente a la parte *lateral izquierda*, se podría aseverar que ella está asociada con diversas abstracciones simbólicas, que connotan ya sea la sexualidad, la fertilidad, la serpiente, el caracol e incluso la maldad de los hombres. Estas espirales se deberían reproducir con el color rojo, pues simbolizan la sangre menstrual de las mujeres que otorga la procreación de una dinastía indígena. Ahora bien, desde la mirada del arte rupestre, este es el color más predominante en los hallazgos pictográficos, pues recrea la tierra y los pigmentos de las plantas caratenoides, betalaínas o antocianinas —utilizadas mundialmente para su representación iconográfica—. Finalmente, es vital mencionar que estas espirales comparten su significado u aparición con figuras geométricas como el rombo y el círculo, pues señalan categorías antropológicas de parentesco, así como de anatomía médica asociadas a la circulación —no solo literal de la sangre proveniente de la matriz, sino también del progreso histórico de un pueblo, el calor y el fuego—, las glándulas suprarrenales, el corazón y las formas «densas» o «cognitivas» que son vistas a través de los sentimientos y cualidades, como la fuerza o el amor (véase Tabla 7).

Al lado de interpretaciones muy cercanas, también se determinó que no solo estas *espirales levógiras izquierdas* connotan sangre; según los trabajos de Reichel-Dolmatoff (1986) y Fiadone (2004), los triángulos y los rombos son también connotaciones directas de la manipulación o el parentesco sanguíneo. Ahora bien, de acuerdo con la investigadora argentina, en el diseño precolombino se puede apreciar que los rombos «en general, representan las venas hinchadas de sangre. En ponchos se refiere a una fuerte personalidad, con carácter. En domésticos, acompañados de otros símbolos, pueden estar indicando uso de determinadas sustancias para curar enfermedades relacionadas con el aparato circulatorio» (Fiadone, 2004, p. 231).

Naturalmente, esta información resultó sumamente llamativa, pues si se aplica dicho análisis a una cultura como la wayúu, se encontraría que el color rojo no solo significa sangre, sino también fuerza, poder y protección, nociones que de alguna manera siempre han sido parte de una cosmovisión a preservar de la comunidad gracias a la infinita diversidad del cosmos.

Tabla 7. *Espiral regresiva levógira con giros a parte lateral izquierda (rombos)*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas
	<p>Espiral <i>regresiva levógira con giros a parte lateral izquierda</i>, para representar la mujer erotizada (↶).</p> <p>1) Un elemento romboidal generalmente está asociado a la representación del órgano femenino. Otras culturas lo asocian también a las ranas u otros anfibios.</p> <p>2) Un rombo aislado con un punto en el centro expresa la idea de fecundación: «Un elemento romboidal con un grueso punto en el centro representa a un grupo exogámico. Según el color —rojo o azul— del punto se dice que significa “nuestra gente” u “otra gente”. Rojo concepción y sangre» (Dolmatoff, 1986, p. 169).</p> <p>3) La combinación grupal de rombos pueden representar un grupo de unidades exogámicas, objetos e incluso animales como la serpiente. Finalmente «un cumulo</p>	<p>Mujer Sangre Menstruación Parentesco Anatomía Lazos de sangre</p>	Rojo	<p>Calima Cauca Muisca Quimbaya Sinú Tairona Tierradentro Tolima</p>



de elementos romboidales rojos y/o azules, con puntos centrales de otro color (rojo si el rombo es azul, y viceversa), representa la relación de sangre recíproca entre dos o más unidades exogámicas» (Dolmatoff, 1986, p.169).

#### 4. Otras tipologías de espirales


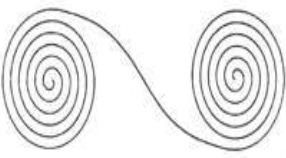
##### 4.1. *Espiral progresiva levógira con giros dentro de la izquierda para representar al caracol*

Cuando una espiral es *progresiva levógira* con giros hacia *dentro* de la *izquierda*, se deberían producir estas con el color magenta, pues ellas simbolizan al caracol (véase Tabla 8). Además, este color representa los estados superiores de la conciencia, la verdad y la cronología de las ideas que evolucionan y que crecen expandiéndose o contrayéndose. Desde una perspectiva indígena, es un color psíquico que estimula la compasión y evoca directamente la vida de un chamán.

Este tipo de espiral fue reconstruido a través de la lengua guámbiana, la cual ha sido ampliamente documentada por Vasco (1994, 2010). En su trabajo etnográfico el autor habló sobre el *srurrapu* «la piedra de los caracoles», la cual posee unas inscripciones pictográficas con espirales y círculos concéntricos que referencian al caracol. Ahora bien, gracias a que este molusco gasterópodo lleva consigo una concha espiral, se hace alusivo el movimiento cosmogónico del pueblo guámbiano, que puede expandirse hacia la izquierda, creando así la noción de historia. También, en las comunidades guámbianas se han referenciado *espirales dobles interconectadas*, las cuales representan dos ideologías básicas para el movimiento: en primer lugar, las *fuerzas desenrolladas* hacia la *izquierda* que le dan vida a *kuarimpətə* (la gente del agua) corroboran la dirección del viento del este, solidifican la importancia del arcoíris, imprimen la fuerza creadora del *big bang* y establecen la categoría de tiempo (*merrap*) la cual indica que «el pasado esta hacia delante». En segundo lugar, las *fuerzas enrolladas* hacia la *derecha* establecen la categoría de tiempo (*wentə*) que referencia «lo que viene atrás» o «lo que va a ser», esto es, sugiriendo que todo lo que pasa vuelve a través del tiempo y el espacio.



Tabla 8. *Espiral progresiva levógira con giros dentro de la izquierda para representar al caracol*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas
	<i>Espiral progresiva levógira con giros hacia dentro de la izquierda para representar al caracol.</i>	Mujer Sangre Menstruación Parentesco Anatomía	Magenta	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Sinú Tolima Tairona
	<i>Espiral doble progresiva levógira lateral izquierda interconectada a regresiva dextrógira lateral derecha</i>	Tiempo en guámbiano	Neutro	Cauca

Por otro lado, si se explora nuevamente el trabajo de Reichel-Dolmatoff (1982), se podría observar que en el arte tairona la representación del caracol también coincide con la línea espiral de la vida, que gira *hacia dentro de la izquierda*. Por ende, cada ciclo solar del hombre se procesa en curvas que están cada vez más dentro de sí mismas, connotando el paso de la vida y advirtiendo cada vez más la cercanía de la muerte para los koguis.

Tabla 9. *Comparaciones de la pictografía indígena con otras referencias universales*

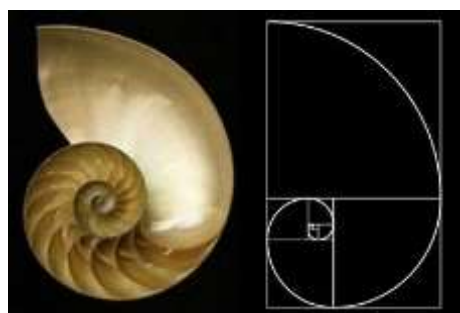


Imagen 1. *La Razón Áurea*; Imagen 2. *Snail houses*, de Robinet Testard (1500); Imágen 3. 云纹: Nubes y líneas que forman espirales

A partir de lo anterior, si se examina la concha de un caracol, se puede evidenciar dentro de ella unos giros acompañados de unas líneas que metafóricamente encarnan una escalera espiraloide que cada vez es congruentemente más alta. Culturalmente,

desde Occidente, a esta particularidad se la conoce como razón áurea, pues ella ha servido para explicar el origen de algunos elementos minerales, formas físicas de animales, cualidades botánicas, formaciones astronómicas e incluso estados superiores de la conciencia humana (véase Tabla 9). No obstante, haciendo la exploración de este escrito con las lenguas indígenas colombianas, se descubrió que desde Occidente se ha transmitido quizás una cosmogonía que nunca se había documentado hasta el momento: la espiral del caracol representa una noción de parentesco asociada a la construcción del hogar. Al parecer, los misioneros serían los responsables de transmitir, a través de sus enseñanzas, un pasaje bíblico que predica:

Oh congregación, ¿pronunciáis en verdad justicia? ¿Juzgáis rectamente, hijos de los hombres? <sup>2</sup> antes en el corazón maquináis iniquidades; Hacéis pesar la violencia de vuestras manos en la tierra. <sup>3</sup> Se apartaron los impíos desde la matriz; Se descarriaron hablando mentira desde que nacieron. <sup>4</sup> **Veneno tienen como veneno de serpiente;** Son como el áspid sordo que cierra su oído, <sup>5</sup> **Que no oye la voz de los que encantan,** Por más hábil que el encantador sea. <sup>6</sup> Oh Dios, quiebra sus dientes en sus bocas; Quiebra, oh Jehová, las muelas de los leoncillos. <sup>7</sup> Sean disipados como aguas que corren; Cuando disparen sus saetas, sean hechas pedazos. <sup>8</sup> **Pasen ellos como el caracol que se deslíe; Como el que nace muerto, no vean el sol.** <sup>9</sup> Antes que vuestras ollas sientan la llama de los espinos, Así vivos, así airados, los arrebatará él con tempestad. <sup>10</sup> Se alegrará el justo cuando viere la venganza; Sus pies lavará en la sangre del impío. <sup>11</sup> Entonces dirá el hombre: Ciertamente hay galardón para el justo; Ciertamente hay Dios que juzga en la tierra (Salmo 58)<sup>1</sup>.

Según lo anterior, construir un buen hogar —o a partir de la perspectiva indígena: templo, maloca, ranchería, choza o casa—, tiene que estar ligado a los ciclos solares positivos, pues el caracol es un concepto que se construye en la linealidad de la pureza. Es por eso que cuando se va en contra de estos principios, el linaje o el clan indígena se pierde con la llegada de la muerte, que es en este caso la «enemiga natural» de la existencia. Esta metáfora es, quizás, una reinterpretación de la versión cristiana, pero lo más valioso de descubrirla es que el concepto geométrico perduró para reelaborarse y preservar una nueva cosmovisión que connota la resurrección, el regreso de donde se pertenece o el único hogar verdadero. También, otra evidencia es la del pintor francés Robinet Testard. Este artista plasma en un manuscrito renacentista la idea de que las comunidades más prosperas eran las campesinas, pues ellas vivían en casas con formas de caracol. Al mismo tiempo, esto era un insulto para los arribistas sociales, ya que era una connotación directa a la lucha de poder. También, la iconografía de las mujeres que pertenecían a la «casa del caracol» advertía que ellas eran privilegiadas por llevar en su

1. Los resaltados son propios.

sangre la mejor descendencia para el futuro del campesinado. Por eso eran en esa época menospreciadas por las grandes elites, ya que se les atribuía la marca de un pecado que debía ser exterminado.

Para finalizar, también se podría mencionar a la cultura china, puesto que en la antigüedad existieron objetos sagrados tallados en huesos y maderas, como la imagen de un disco antiguo que siempre era decorado con líneas en forma de espirales. Los aprendices de la lengua china sabían que estas líneas se llamaban «云纹», que traducen literalmente «nubes líneas». Algo similar ocurre en las culturas indígenas de Colombia con este tipo de diseño, la cual representa una «proto/figura e imagen», que con el tiempo evolucionó de una forma similar a un sinograma chino. En este punto, se resalta la importancia de dos conceptos: en primer lugar; la noción de pictogramas, porque imitan y describen la realidad al presentar verdaderos relatos por medio de dibujos plasmados en piedras, madera (tablillas), metales, caparazones y árboles. (Suárez, 2012, p. 8) y en segundo lugar, la noción de los ideogramas, que tienen como característica fundamental el hecho de que los signos no representan sonidos sino ideas, como en el caso de la escritura china. De lo contrario, algunos ideogramas se combinan con otro tipo de logogramas, «que son completamente arbitrarios y no poseen ninguna relación con la realidad en términos de ideas o conceptos» (Suárez, 2012, p. 14).


#### ***4.2. Espiral progresiva levógira con giros hacia fuera de la izquierda para representar la serpiente***

Este nombre clasificatorio se configuró a través del análisis iconográfico de los diseños precolombinos indígenas y también de las múltiples investigaciones académicas, como las de Grass (1982), Friedemann (1985), Correa (1996), Ballestas (2007) y Sonderegger (2014). La serpiente es uno de los animales más multifacéticos dentro del mundo indígena prehispánico, ya que a nivel mitológico este representa las cualidades y dualidades humanas más relevantes, que son contextualizadas bajo la mirada de un pueblo y su tiempo cultural específico. No obstante, su simbología geométrica ha sido limitada representar una espiral que emula lo infinito, lo que no tiene un límite definido o la multiplicidad del movimiento que predice las transformaciones cósmicas del universo. Recíprocamente, a nivel pictográfico e ideográfico, la serpiente

espirálica puede aglutinar otros elementos geométricos, representando así: el inframundo —cuando se fusiona con un círculo—, nociones de fertilidad —cuando se fusiona con un rombo o líneas cruzadas—, corrientes de agua y la afluencia de los ríos —cuando se fusiona con un triángulo—, y el simbolismo fálico —cuando ella se recrea en los diversos teselados: los zig-zag, las escamas, diseños fractales y ondulaciones—. De igual forma, si se remite a los diversos mitos totémicos la serpiente puede segmentarse, convertirse en canoa o jaguares, manifestarse en las taxonomías botánicas, ser parte integral de la monumentalidad y metaforizarse a través de los alucinógenos, bailes rituales, enfermedades y artesanías.

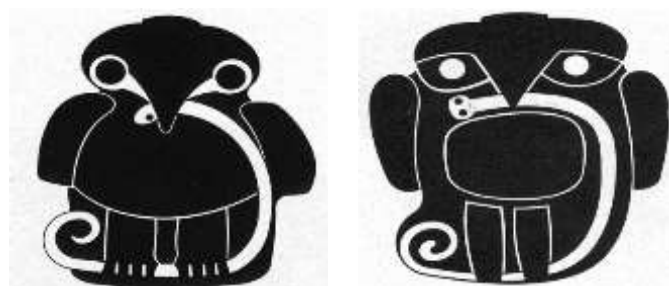
Por otra parte, a nivel lingüístico *la espiral levógira hacia afuera de la izquierda* connota generalidades sustanciales: en primer lugar, se cuenta con la universalidad de su cosmovisión, significando lo siguiente según algunas culturas: en los pueblos calimas, serpientes míticas terroríficas; en los tierradentos, rituales de muerte; en los muiscas, transmutación; en los taironas, dualidad del ser humano; en los sangustines, la creación universal; y en los nariños, magia sanadora. Adicionalmente, este tipo de espiral puede reproducirse con el color verde, pues este simbolizaría a una «serpiente». Muchos grupos indígenas de la Amazonia tienen hasta más de diecisiete palabras diferentes para asignarle un significado al color verde, entre ellas la tonalidad otorgada a la serpiente, que remite a un pensamiento donde se circunscribe a la taxonomía del reptil, como un animal que no puede producir calor interno (ectotérmico) y que además vive principalmente en el agua. Mitológicamente, la idea de la serpiente verde transmite la imagen de sanación y la afluencia del rito chamánico como algo equilibrado, sanador y esperanzador (véase Tabla 10).

Tabla 10. *Espiral progresiva levógira con giros hacia fuera de la izquierda para representar la serpiente*

Diseño pictográfico de la espiral	Clasificación	Orientación y significado del giro	Color	Culturas
	<i>Espiral progresiva levógira con giros hacia fuera de la izquierda para representar la serpiente.</i>	Serpiente  Fuerza, movimiento, naturaleza, cambio y deidad.	Verde	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Tierradentro Sinú Tolima Tairona

De forma similar, desde la zooantropología y el análisis del diseño rupestre precolombino, es fácil identificar a una serpiente, ya que todas ellas poseen líneas prolongadas, vistas en los fractales característicos de sus pieles y las espirales multiplicadas, que indican su veneno mortal y otros patrones alusivos a su movimiento sobre la tierra y confrontación con otros animales (véase Tabla 11).

Tabla 11. *Un buho y un aguila manipulando una serpiente que gira fuera de la izquierda.* Fuente: Grass (1982). Animales mitológicos, diseño prehispánico colombiano.



Como un ejemplo interesante se puede aludir al significado de la serpiente en la cultura de los sanagustines, de acuerdo con Moreno (2007):

Lo que nos interesa es una estructura zoomórfica que representa la figura de un águila esquematizada, frontal, simétrica, de rasgos rígidos y abstraídos que le confiere una especial solemnidad. Sus proporciones no son naturalistas: la cabeza en general es más grande respecto al cuerpo ocupando casi un tercio del tamaño normal y las alas bajan paralelas al torso simétricas a cada lado. De singular importancia, **resulta la serpiente que se arquea por el lado izquierdo** y que se encuentra sujeta e inmóvil por su cabeza a través del pico y el extremo caudal atrapado por las garras del ave. Cabe resaltar que, dentro de la cultura Agustiniense, animales como la serpiente, el águila, el ciempiés, la lagartija, el murciélago y el jaguar son motivos comúnmente utilizados junto con figuras míticas antropomorfas y cuya relación entre sí cobija profundos significados (Moreno, 2007, p. 5).<sup>2</sup>

Finalmente, resulta también interesante hacer referencia a la idea sobre las serpientes espiraladas de dos cabezas que se han documentado en los diseños precolombinos de la iconografía argentina. Según Fiadone (2004) existe una:

2. El resaltado es propio.

[...] posible derivación de un culto amazónico, donde existe una leyenda que habla de una serpiente que avanza con una cabeza bajo tierra que devora lo que allí encuentra y otra en el cielo que vomita de acuerdo a lo que la primera traga. Esta creencia coincide con la costumbre de alimentar la tierra durante las ceremonias a la Pacha Mama, para propiciar bienestar futuro. Habría sido símbolo de prosperidad, abundancia y fertilidad. Su forma espiralada estaría aludiendo a fuerzas en permanente movimiento y oposición: caminos de ida y vuelta que marcan ciclos inexorables (Fiadone, 2004. p. 223).

En consecuencia, combinar espirales con otras formas geométricas puede representar un índice de abundancia. Una serpiente en sí reitera una nostalgia por las ondulaciones del agua si se pintan ranuras cuadradas en su cuerpo, o por el contrario, representaría una nostalgia de cambio, procreación y mutación si su cuerpo se ve lleno de formas romboidales. Posiblemente, no sería de extrañar que los chamanes y las representaciones de los seres sabios asuman o emulen un movimiento de serpiente, pues usualmente la única personificación terrena que tienen los seres humanos en la tierra es la de llegarse a parecer a los seres míticos de sus propios territorios. No obstante, sería interesante hacer un contraste entre estas formas de pensamiento y las iconografías recolectadas en los territorios ancestrales y asimilar los cambios que las propias culturas le han impuesto.



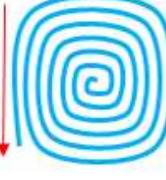


## 5. Clasificación de las espirales encontradas en diversas culturas indígenas de Colombia

A continuación, se clasificarán las diversas espirales documentadas a partir del análisis del diseño precolombino indígena (véase Tabla 12).

Tabla 12. *Espirales pictográficas colombianas: Clasificación y deixis*

Diseño pictográfico	Nombre de la espiral	Color	Orientación	Significado	Culturas
	Espiral <i>progresiva dextrógira</i> con giros hacia la derecha <b>arriba</b> (↗).	Amarillo	Norte Septentrional Oeste Occidente	Sol Hombre Semen Poder	Calima Muisca Quimbaya San Agustín Tairona Sinú
	Espiral <i>progresiva dextrógira</i> con giros a parte <b>lateral derecha</b> (↘).	Verde azulado	Este oriente	Naturaleza Huracán Lluvia Inundación Nubes	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín




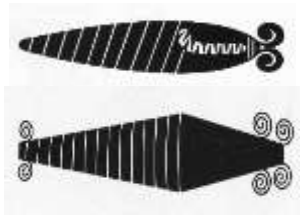

				Tormenta Hidrografía	Sinú Tairona Tierradentro Tolima
	Espiral <i>regresiva levógira</i> con giros a parte <b>lateral izquierda</b> para representar la mujer erotizada (↵).	Rojo	Oeste Occidente Sur Meridional	Mujer Sangre Menstruación Parentesco Anatomía	Calima Cauca Muisca Quimbaya Sinú Tairona Tierradentro Tolima
	Espiral <i>regresiva levógira</i> con giros hacia la izquierda y <b>abajo</b> (↵, ↙).	Azul	Sur Meridional Este Oriente	Comunicación Dualidad Benéfico Maléfico Neutralidad	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Tierradentro Sinú Tolima Tairona
	<i>Espiral progresiva levógira</i> con giros <b>hacia dentro de la izquierda</b> para representar <b>al caracol</b> . ( <i>Inside Spiral</i> ).	Magenta	Nordeste	Caracol	Calima Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Sinú Tolima Tairona
	<i>Espiral progresiva levógira</i> con giros <b>hacia fuera de la izquierda</b> para representar <b>la serpiente</b> . ( <i>Outside Spiral</i> ).	Verde	Sur Oeste	Serpiente	Calima y Cauca Muisca Quimbaya San Agustín Tierradentro Sinú Tolima Tairona

## 6. Dimensión simbólica de la espiral en la fauna colombiana

Muchas comunidades indígenas en Colombia tejen sus cosmovisiones a través de los animales ya que ellos están íntimamente ligados a sus creencias, costumbres, necesidades, formas de vida y medio ambiente. Ahora bien, como se observará en la Tabla 13, se establece la relación que los animales pueden tener con las espirales.



Tabla 13. *Dimensión simbólica de la espiral en la fauna colombiana*

ANIMAL	TAXONOMÍA Y SIGNIFICADO	FAUNA Y ESPIRALES: MUESTRA ICONOGRÁFICA PRECOLOMBINA
<b>Serpiente</b>	<p>Con relación al diseño precolombino la serpiente puede ser considerada como un ser que abarca desde lo más primitivo, hasta lo más evolucionado por ser un reptil constrictor. Su principal característica biológica es representada por el movimiento <i>hacia fuera de la izquierda en espiral</i> como se evidencia en las culturas sinú, tukano y sikuani.</p> <p>Las diversas culturas indígenas la representan respetando su patrón geométrico, que se fusiona a otro esquema, extraído del medio ambiente donde ella habita. Esto quiere decir que los diseños de las serpientes, al ser elaborados, ya poseen de hecho una abstracción mitológica respecto a la función del animal en la cultura.</p> <p>Para el caso colombiano, se puede determinar que las serpientes pueden ser representadas también con otras figuras geométricas, por ejemplo: óvalos y rombos (lengua tikuna), triángulos, cuadrados y líneas en zig-zag (lengua arhuaca), la cruz, teselados y estelas con rombos (lenguas amazónicas), etc.</p> <p>También, gracias al estudio proporcionado en la pintura corporal, la cerámica, cestería y los textiles, se puede afirmar que los diseños fluidos con geometría muy elaborada connotan serpientes, como un signo lingüístico estandarizado en las múltiples formas del pensamiento indígena.</p>	 <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pictografía de serpiente que gira hacia fuera de la izquierda (cultura sinú).</li> <li>2. Serpiente enrollada hacia fuera de la izquierda (lenguas tukano).</li> <li>3. Iconografía de serpiente que gira hacia fuera de la izquierda. Lengua sikuani (guahibos orientales).</li> </ol>
<b>Caracol</b>	<p>El caracol es un animal gasterópodo que hace parte de un amplio y variado grupo de invertebrados. Casi todas las especies poseen una concha en espiral y se desplazan reptando sobre un pie similar a una ventosa. También se caracterizan por la torsión, una gran cabeza con ojos-tentáculos por cambiar de un sexo a otro en distintos periodos de su vida, ya que son por excelencia animales hermafroditas.</p> <p>En el diseño prehispánico colombiano son indudablemente relevantes pues aparecen en contextos hídricos o terrestres, representando un alto valor mitológico. También, el caracol está asociado en el ritual chamánico a la dualidad sexual y justifica ciertos valores cosmogónicos en las tribus indígenas por su forma espiralica. En los diseños pictográficos se puede</p>	 <p>Conchas cónicas. (culturas nariño y quimbaya).</p> 

evidenciar conchas cónicas (con giros espirálicos alargados), conchas arpas (con giros redondeados parecidos al círculo) y conchas espíulas (con giros torcidos y segmentados por cámaras).

Finalmente, como se ha ejemplificado en este artículo la espiral siempre será *progresiva sinistrógira con giros hacia dentro de la izquierda*.

#### Aves

Las aves son animales vertebrados endotérmicos (de sangre caliente) donde su principal capacidad para volar les ha permitido esparcirse por todo nuestro territorio colombiano, existiendo así más de 1 900 especies.

En el diseño precolombino es común encontrarlas en todas las culturas, con sus cuerpos formados o terminados en espirales, sugiriendo abstracción en su plumaje.

Para los taironas, las espirales dobles en búhos, guacamayas y otros pájaros son un símbolo cognitivo asociado a la mente de los jefes chamánicos y sacerdotes. Esta «marca mágica» es una señal definitiva de la comunicación entre los seres superiores y los hombres para connotar el poder civilizador.

Según los muisca y quimbayas, las aves con espirales adheridas a sus cuerpos representan el movimiento y la manipulación del aire como uno de los principales elementos de la naturaleza.

De acuerdo con los sinúes y los caucas, la adhesión de espirales connota directamente la presencia de aves mitológicas. Esto es relevante, ya que las otras especies que no las tienen hacen referencia a las aves ceremoniales de sacrificio, que a su vez se podían convertir en adornos ceremoniales como muestra de alcanzar el poder y la emulación de esos seres mitológicos.

Finalmente, para los tumacos y nariños, las aves son abstraídas con rasgos expresionistas, que simbolizan los rayos del sol. La adhesión de espirales en este caso señala la influencia de los incas pues estos diseños geométricos significan la presencia de aves sanadoras.

#### Reptiles (saurios) y anfibios

Los reptiles y los anfibios comparten como característica principal el hecho de ser animales endotérmicos (de sangre fría). La mayoría de ellos pueden vivir en regiones frías, templadas y tropicales, especialmente en ecosistemas donde se encuentre fácilmente el agua.

En el diseño precolombino es común encontrarlos con brazos y largas colas con formas de espiral, habitando libremente en la naturaleza. Sin embargo, el diseño de

Concha arpa con giros hacia dentro de la izquierda (cultura calima).



Concha espíula de doble giro (cultura tumaco).



Aves con espirales múltiples que representan la sabiduría (cultura tairona).



Ave en movimiento (cultura muisca) y ave mitológica (cultura cauca).



Conjunto de aves sanadoras (cultura tumaco).



Rana con espirales duales (cultura quimbaya).

la espiral involucra más lecturas que varían según la cultura. En primer lugar, tanto para la cultura muisca como la quimbaya, el animal híbrido con más centralidad y poder transformador es quizás la rana.

Una rana casi siempre está representada con espirales que pueden simbolizar diversas cualidades taxonómicas del anfibio: en primer lugar, las espirales dobles pueden ser una metáfora de los sacos vocales con las cuales los machos emiten llamados para atraer a las hembras a los sitios de desove. En segundo lugar, la lengua larga y pegajosa de la rana es marcada con espirales pues los anfibios tienen que cerrar los ojos para atrapar su alimento, pero el trayecto de la curva asegura siempre su éxito en la alimentación. En concreto, a mayor número de espirales dentro o fuera del cuerpo indican las toxinas venenosas del animal ilustrado.

En la cultura cauca, especialmente las pictografías del complejo de Tierradentro, es constante encontrar lagartos —entre los que se incluyen los cocodrilos, caimanes, iguanas y tortugas—, aglutinados con diversas espirales, que simbolizan el hecho de soportar mutilaciones sin morir. Asimismo, las espirales se asocian con el agua y con el patrón geométrico fractal característico en especies que siempre tienen la piel rugosa.

Finalmente, para la cultura tairona, la ferocidad del movimiento en espiral le atribuye a casi todos reptiles un tipo de asociación evolutiva al dragón. De modo similar, en la cultura sinú es donde más se registran estos saurios, que forman parte de bastones o como decoraciones, con el mayor grado de atracción del reptil como un ser antropomorfo.

#### Primates y armadillo

Los mamíferos son un grupo de animales vertebrados que en su mayoría tienen su cuerpo cubierto de pelo y alimentan a sus crías con leche, manteniendo un estado cercano a la realidad con los humanos. Los primates, en particular, han conservado en el diseño prehispánico de Colombia la simbología con la espiral, asociada a la cola prensil que poseen.

Al observar culturas como la sanagustín, la calima y la tairona, se puede determinar que los simios son los animales con menos abstracción iconográfica. Tanto así, que se podría indagar si estas fueron inspiradas en otras pictografías provenientes de culturas indígenas peruanas y encontradas en algunos restos arqueológicos, como Chan Chan, chavín de Huántar, Tiahuanaco y Nazca. Los simios, en el caso colombiano, según el número de vueltas en la espiral, pueden connotar marcas mitológicas asociadas al sexo y su poder curativo entre más angulosa y plana sea su estructura.

Los armadillos son representados en la iconografía



Un cocodrilo y un caimán  
(cultura cauca-tierradentro).



Reptil (dragón) con  
movimiento espirálico  
(cultura tairona).



Dragón con cola de *espiral*  
*sinistrógira izquierda* que  
indica su evolución de una  
víbora (cultura sinú).



Micos sexuados a través de  
espirales (culturas  
sanagustín, calima y  
tairona).

precolombina con espirales —de 18 giros sinistrógiros izquierdos— asociadas a la armadura ósea con la cual se protege este animal. Usualmente, se podría pensar que su simbología puede confundirse con la de un caracol, pero no es así, pues entre mayor o más grande sea la espiral, esta abstrae la idea propia del animal amarillo y de garras delanteras.



Armadillo con una *espiral sinistrógiro izquierda* de 18 giros (lengua sikuani).

## Peces

Los peces son un grupo homogéneo de vertebrados que viven en el agua y poseen un cuerpo protegido por varias escamas. Asimismo, estos animales para el arte precolombino presentan formas estilizadas muy elaboradas que incluyen mascarar antropomorfas. A nivel anatómico se realzan con elegantes aletas, las cuales poseen espirales que se asocian al agua y el movimiento que se produce en un ecosistema marino.



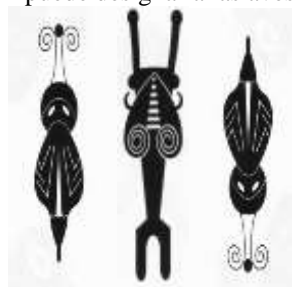
Dentro de las culturas sinú, sanagustín, quimbaya y tolíma, se exalta la jerarquía que poseen estas especies, al otorgarles un carácter mítico privilegiado ante otros seres de la fauna.

Peces míticos (cultura sinú).

Un debate mas amplio implicaría que también se puede designar a las aves.

## Insectos

Los invertebrados fueron los primeros animales en aparecer en la tierra y tienen lugar privilegiado en la simbología de muchas culturas alrededor del mundo. Sin embargo, estas especies aún no se reconocen en su totalidad de clasificaciones taxonómicas, generando controversias y un alto interés investigativo en términos científicos.



Ahora bien, debido a que Colombia es un país tropical, se pueden hallar fácilmente estas criaturas en los grupos indígenas, representados con abstracciones realistas y acompañadas con espirales, que connotan dos estéticas: Si las espirales están dentro del cuerpo del insecto, se puede tratar de un fósil, y si las espirales son externas, pueden pertenecer a las de un animal totémico vivo, relevante en el marco cultural de un grupo indígena.



Dos insectos, el primero representa un fósil y el otro una especie viva (cultura quimbaya)

## Jaguar

El único gran felino del nuevo mundo, el jaguar, es un animal que prefiere vivir en la selva y estar rodeado de un entorno acuático, donde sus presas principales son mamíferos de tamaño mediano, como ciervos, pecaríes y tapires. En el diseño precolombino el jaguar es representado con sus garras delanteras (representadas en círculos que crecen en espiral de manera interna),



haciendo demostración del poder sexual en tanto encarna los poderes de la creación. En sus extremidades también se les adhiere espirales para que representen a los hijos del sol.



Jaguares (culturas tairona y sinú)

## 7. Conclusiones

La antropología lingüística y la etnolingüística coinciden en la reinterpretación del arte primitivo, demostrando que no deberían existir concepciones simplistas en las representaciones simbólicas y en los pensamientos geométricos. Al respecto, se podría aseverar que, debido a que el poblamiento de América se produjo en gran parte por inmigración, las grandes culturas indígenas posiblemente pudieron intercambiar conocimientos, pues eran sociedades dinámicas, poderosas, competitivas y territoriales. En segundo lugar, el arte indígena evidencia nociones sobre la articulación social y el parentesco en la medida en que varias pictografías sobre las figuras geométricas en forma de espiral pueden significar vínculos de consanguinidad o de afinidad tipológica según el tipo de sabidurías ancestrales. En tercer lugar, el arte primitivo evidencia dentro del contexto social una serie de ideologías lingüísticas. Por ende, el arte rupestre debe ser entendido más allá de las imágenes, puesto que es un resultado verdadero de la actividad perceptual, la cual es una forma elemental de la inteligencia que, al conectarse con otras formas superiores de imitación, conlleva a la conceptualización misma de una cultura indígena.

## Referencias bibliográficas

1. Ballestas, L. (2007). *La serpiente en el diseño indígena colombiano. Colección sin condición*, 13. Bogotá: Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia.
2. Ballestas, L. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia. Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano* (Tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo II (Diseño y Artes de la Imagen). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/9885/1/T31254.pdf>



4. Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Argentina: Ediciones Solar y Librería Hachettes S. A.
5. Calame-Griaule, G. (1982). *Etnología y Lenguaje. La palabra del pueblo dogón*. España: Editorial Nacional.
6. Cardona, G. (1999). *Antropología de la escritura*. España: Editorial Gedisa.
7. Carmona, S. (1988). *Percepción y representación gráfica de los grupos emberá del noroccidente de Antioquia*. Gobernación de Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura, División de Educación No Formal y Comunidades Indígenas. Medellín, Antioquia.
8. Clifford, G. & Marcus, G. (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. A School of American Research Advanced Seminar. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
9. Clifford G. (1992). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de la cultura* (pp. 19-40). Barcelona: Gedisa.
10. Conrad, J. (1899). *El corazón de las tinieblas*. Edimburgo: Blackwood's Magazine.
11. Correa, F. (1996). *Por el camino de la anaconda remedio*. Universidad Nacional de Colombia/Colciencias.
12. Diaz, C. (2009). *Uque Bique Muisca. El color y la forma de los nombres de lugar. Colección sin condición, 23*. Bogotá: Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia.
13. Duncan, R. (1989). *El arte precolombino como iconografía*. En *V Congreso Nacional de Antropología. Memorias del Simposio de Arqueología y Antropología Física. Serie de Memorias de Eventos Científicos*. Instituto Colombiano de Antropología. Villa de Leiva, Boyacá.
14. Dupey, A. (1987). Perspectiva semiológica de los objetos artesanales etnofolkloricos. *Revista de Artesanías en América, 24*, Quito: Editorial el CIDAD.
15. Espinosa, M. (2015). Un edificio, el mundo: el camino-relato sensible de Uaira Uaua. *Revista Antípoda, Antropología Contemporánea en América Latina, 23*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda23.2015.09>
16. French, K. (2012). *The Hidden Geometry of Life: The Science and Spirituality of Nature*. USA: The Gateway Series.

17. Fiadone, A. (2014). El diseño argentino: una aproximación estética a la iconografía precolombia. 6ª edición. Biblioteca de la Mirada/Guido Indij. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora.
18. Fiadone, A. (2004). MITOGRAMAS. Mythograms. Colección Registro Grafico. Buenos Aires: La Marca Editora.
19. Friedemann, N. & Arocha, J. (1985). *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
20. Gallego, C. (Prod.) & Guerra, C. (Dir.). (2015). *El abrazo de la serpiente*. [Cinta cinematográfica]. Coproducción Colombia-Venezuela-Argentina; Ciudad Lunar Producciones/Bufalo Producciones/Caracol Televisión/Dago García Producciones/MC Producciones/Nortesur Producciones.
21. Grass, A. (1976). *La marca mágica*. En Grass, A. (Ed.). Bogotá: Centro Colombiano Americano.
22. Grass, A. (1982). *Los rostros del pasado. Diseño prehispánico colombiano*. Bogotá: Litografía Arco.
23. Grass, A. (1982). *Animales mitológicos. Diseño prehispánico colombiano*. Bogotá: Litografía Arco.
24. Gombrich, E. (2008). *La historia del arte*. New York: PHAIDON.
25. Gutiérrez, L., Gutiérrez, V. & Torres, M. (2013). *Diseño iconográfico, culturas precolombinas de Colombia*. Bogotá: Viento Ediciones.
26. Marcus, G. & Fischer, M. (1999). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
27. Micelli, M. & Crespo, C. (2013). *La presencia de conceptos geométricos en la cestería de américa*. Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González. Buenos Aires.
28. Ortiz, F. (2005). *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
29. Ospina, A. (2013). *Expresión de nociones espaciales en lenguas amazónicas*. En Ospina, A. (Ed.), Serie Coediciones II; Instituto Caro y Cuervo/Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Imprenta Patriótica.
30. Paredes, J. (Ed.) (2008). *Mitos de creación*. Colección Libro al Viento. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Alcaldía Mayor de Bogotá.



31. Quijano, A. (2010). Estudio matemático del diseño precolombino de la espiral en el arte rupestre del noroccidente del municipio de Pasto (Colombia). *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 130, 53-70.
32. Reichel-Dolmatoff, G. & Reichel-Dolmatoff, A. (1961). *The People of Aritama*. London, Fakenham and Reading: Cox and Wyman.
33. Reichel-Dolmatoff, G. (1975). Templos kogi: introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado. *Revista Colombiana de Antropología*, 9, 199-245. Bogotá.
34. Reichel-Dolmatoff, G. (1978). Una sesión del yajé. En *El Chamán y el Jaguar*. Madrid: Siglo XXI Editores.
35. Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogi (Tomos I y II)*. Bogotá: Editorial Procultura.
36. Reichel-Dolmatoff, G. (1986). *Desana, simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*. Bogotá: Editorial Procultura.
37. Reichel-Dolmatoff, G. (1990). *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Editorial Colina.
38. Reichel-Dolmatoff, G. (1991). *Indios de Colombia, momentos vividos-mundos concebidos*. Bogotá: Villegas Editores.
39. Reichel-Dolmatoff, G. (1997). *Chamanes de la selva pluvial, Ensayos sobre los indios Tukano del noroeste amazónico*. Editorial Themis Books.
40. Reichel-Dolmatoff, G. (1998). *Colombia indígena*. Bogotá: Editorial Colina.
41. Reichel-Dolmatoff, G. (2005). *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia / Gerardo Reichel-Dolmatoff; fotografía Rudolf Schrimpf*. 2ª edición. Bogotá: Villegas Editores.
42. Renfrew, C. (1998). *Arqueología, teorías, métodos y práctica*. 2ª edición. Madrid: Akal Ediciones.
43. Ruiz, F. (2013). La diacronía del español (y las demás lenguas) de Colombia. Una tarea aplazada. *Signo y Seña*, 23, 103-118.
44. Schieffelin, B., Woolard, K., & Kroskrity, P. (2012). *Ideologías lingüísticas: Práctica y teoría* (Trad.) [1998]. *Language Ideologies: Practice and Theory*. Inglaterra: Oxford University Press. España: La Catarata y Series de Ensayos de la Unesco, Bilbao.

45. Shultes, E. (2009). *La amazonía perdida. El viaje fotográfico del legendario botánico Richard Evans Schultes* [Traducción de Germán González]. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango.
46. Sonderegger, C. (2014). *Diseño precolombino: catálogo de iconografía: Mesoamérica. Centroamérica. Suramérica*. 2ª edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor/Amerindia Arte.
47. Suárez, E. G. (2012). *Pictogramas e ideogramas: hacia una metamorfosis en la interpretación de la historia de la escritura*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/pictogramas.html>
48. Talmy, L. (2003). Lexicalization Patterns: Semantic Structure in Lexical Forms. In Shopen, T. (Ed.), *Language Typology and Syntactic Description* (pp. 36-149). Cambridge: Cambridge University Press.
49. Triana, M. (1924). *El jeroglífico chibcha*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
50. Ulloa, A. (Ed.) (2002). *Rostros culturales de la fauna. Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*. Bogotá: ICANH-Fundación Natura.
51. UNESCO (2008). *Atlas sociolingüístico de los pueblos indígenas de América Latina*. Cochabamba: FUNPROEIB. Recuperado de [https://www.unicef.org/honduras/tomo\\_1\\_atlas.pdf](https://www.unicef.org/honduras/tomo_1_atlas.pdf)
52. Vasco, L. (2010). *El caracol guambiano y el Big Bang: Dos concepciones sobre el origen del tiempo y de la historia*. Recuperado de <http://www.luguiva.net/cartillas/default.aspx>
53. Vasco, L., Hurtado, A. & Aranda, M. (1994). *Srekøllimisak: Historia del señor aguacero. Historia y tradición guambianas, Vol. 4*. Bogotá: Gente Nueva Editorial.
54. Zuluaga, J. (1980). *Grafismos precolombinos*. Bogotá: Centro Nacional de Artes Gráficas.