



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Comba González, Jairo Leonardo

La forma sagrada. Las formas ancestrales como expresión viva en la ritualidad contemporánea

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 2, núm. 1, 2018, Enero-Julio, pp. 79-100

Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v2n1.a4>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972049004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.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

La forma sagrada. Las formas ancestrales como expresión viva en la ritualidad contemporánea

The sacred form. Ancestral forms as a living expression in contemporary rituality

Resumen

El presente texto refleja un acercamiento al uso y significación de *la forma* como elemento visual, desde una concepción ligada a la dimensión simbólica del pensamiento indígena americano y la lógica del ritual. La observación participativa en actividades y ceremonias rituales realizadas por iniciativa de colectivos e individuos relacionados con tradiciones indígenas colombianas (principalmente la *Mhuysqa* de la región central colombiana), ha permitido un contacto contemporáneo con esta perspectiva ancestral. Se concluye con una reflexión acerca de la profundidad de las manifestaciones visuales presentes en el contexto del ritual indígena, nombrado en ocasiones como "la pinta", a partir del testimonio particular del artista plástico bogotano Martín Roa, portador de la tradición indígena *Sikuani*, asentada en los llanos orientales de Colombia, y quien incorpora en su labor ritual elementos simbólicos visuales de este territorio.

Palabras claves: Lenguaje simbólico; semiología indígena; ritualidad ancestral; imagen simbólica; signos visuales.

Abstract

This text reflects an approach to the use and signification of *the form* as a visual element, from a conception linked to the symbolic dimension of American indigenous thought and the logic of ritual. Participatory observation of ritual activities and ceremonies carried out on the initiative of groups and individuals related to Colombian indigenous traditions (mainly the *Mhuysqa*, from the central Colombian region) has allowed a contemporary contact with this ancestral perspective. It concludes with a reflection on the depth of the visual manifestations present in the context of the indigenous ritual, sometimes described as "la pinta", based on the private testimony of Martín Roa, a plastic artist born in Bogotá, a bearer of tradition indigenous *Sikuani*, settled in the eastern plains of Colombia, and who incorporates in its ritual work symbolic visual elements of this territory.

Keywords: Symbolic language; indigenous semiology; ancestral rituality; symbolic image; visual signs.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco Teórico. 3. Métodos, materiales y población. 4. Resultados. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo Citar: Comba González, J (2018). La forma sagrada. Las formas ancestrales como expresión viva en la ritualidad contemporánea. *Nawi. Arte, Diseño y Comunicación*, Vol. 2, n. 1, pp. 79-100

Jairo Leonardo Comba González

Fundación Universitaria
del Área Andina.

Bogotá. Colombia.

jcomba@areandina.edu.co

Enviado: 21-09-2017

Aceptado: 17-11-2017

Publicado: 01-01-2018

1. Introducción

La forma, aun cuando sea
completamente abstracta
y se reduzca a una forma geométrica,
posee en sí misma su sonido interno,
es un ente espiritual con
propiedades identificables a ella.

Wassily Kandinsky

Al estudiar los fundamentos del lenguaje visual en el diseño, uno de los autores más reconocidos y citados es Wucius Wong (2001), quien describe elementos primarios de orden conceptual, elementos visuales y de relación, constituyendo un corpus básico bastante utilizado en ámbitos académicos para entender los componentes esenciales de la imagen, así como los rudimentos de la disciplina del diseño. Para este autor, “el diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y de la escultura, que son realización de las visiones personales de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas” (p. 41).

El mismo autor considera que, sin embargo, “cada teórico del diseño puede poseer un conjunto de descubrimientos distintos por completo” y reconoce sus propias interpretaciones como que “pueden parecer bastante rígidas y excesivamente simplificadas”, relacionadas más con “un pensamiento sistemático y muy poco con la emoción y la intuición” (p. 41).

Así como Wong, otro autor fundamental en la comprensión del lenguaje de las imágenes es Wassily Kandinsky. En *De lo espiritual en el arte* (1911) expone, de manera temprana para occidente, valiosas apreciaciones sobre el vasto potencial que tienen los elementos visuales en el caso particular de la pintura, en aspectos que van más allá de lo racional, aproximándose a ellos desde lo intuitivo analógico y considerando esta dimensión de *lo espiritual* como primordial para la comprensión y la expresión del arte en lo sucesivo.

Más adelante Kandinsky (1979) aseveraba: “La armonía formal tiene su única base en el principio del contacto adecuado con el alma humana, [...] definido como principio de la necesidad interior” (p. 49). En este sentido existe correspondencia entre los planteamientos del precursor del abstraccionismo en el arte europeo del siglo XX y

las manifestaciones de corrientes espirituales de la época como la Teosofía. Según Kathleen Hall (2012) “el arte abstracto moderno era la manifestación visible de unos ideales espirituales profesados a través de las enseñanzas de la Teosofía y de otras sabidurías populares” (p. 2), influencia manifiesta especialmente en algunos de los fundadores del movimiento abstraccionista como Frantisek Kupka, Piet Mondrian y Kazimer Malevich, además de Kandinsky.

Este caso en particular es muy relevante en la medida que se trata de una coyuntura que parte en dos la historia del arte occidental, a la vez que se relaciona íntimamente con la posterior aparición del diseño como profesión. No hay que olvidar que Kandinsky fue profesor de la Bauhaus desde su primera etapa en Weimar hasta poco antes de su clausura. Adicionalmente, permite comenzar a considerar conceptos difíciles de aceptar en la estructura académica tradicional heredada y dentro del sistema de pensamiento racional positivista que la caracteriza, acercándonos decididamente a términos como *abstracto, espiritual, alma, sabiduría divina, sabidurías populares*, etc. y su relación con simbolismos particulares, con manifestaciones formales; en todo caso, relaciones entre la forma y lo informe, entre forma y espíritu.

Entre estos extremos se halla el número infinito de formas, en las que existen ambos elementos y en las que predomina unas veces lo abstracto y otras lo concreto. Estas formas son el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones (Kandinsky, 1979, p. 50).

Como un intento de abordar el tema desde una perspectiva ligada al territorio y a la sabiduría ancestral que este contiene, en el presente texto se explora la dimensión espiritual actual de la forma tomando como referencia algunas manifestaciones rituales locales, propiciadas por individuos y comunidades contemporáneas que trabajan con lenguajes simbólicos visuales, relacionados con el pensamiento indígena de determinadas etnias colombianas.

Según el énfasis planteado inicialmente en el proyecto de investigación del que surge este escrito, se tuvo contacto con varias de las comunidades Mhuysqas actuales, algunas de ellas reconocidas estatalmente, como la *Comunidad Mhuysqa de Sesquilé* (departamento de Cundinamarca), y otras que, aunque no cuenten con aceptación oficial, se auto reconocen como pertenecientes a esta etnia, como el *Cabildo Mhuysqa de Suamox* (Sogamoso, departamento de Boyacá). Con estas comunidades se han compartido

rituales en varias ocasiones. Así mismo, la participación en la *Cátedra de la Memoria Mhuysqa* propició actividades rituales en varios lugares sagrados del territorio (altiplano *cundiboyacense*, región central del país, ubicado en la cordillera oriental de los Andes colombianos) y permitió, además del acercamiento a comunidades *Mhuysqas* contemporáneas, conocer iniciativas grupales e individuales independientes que, según sus visiones y labores particulares, se relacionan desde diversos frentes con esta cultura, en algunos casos involucrando acciones rituales.

Durante este lapso, también se dio un acercamiento a procesos recientes agrupados por algún tiempo en la iniciativa llamada *Comhunm* (Comunidades *Mhuysqas* nativo mestizas), provenientes de diferentes zonas de Bogotá D.C. y regiones adyacentes. En este escenario diverso de “re-etnización”, coexisten desde tradiciones preservadas en focos familiares y sociales campesinos, en los que se han logrado mantener valores ancestrales nativos, hasta tendencias científicas y *seudocientíficas* de diferentes índoles. Igualmente se ha recibido el apoyo e influencia de comunidades indígenas colombianas de mayor arraigo, principalmente provenientes de la Sierra Nevada de Santa Marta y de la región amazónica (Arhuacos, Koguis, Uitotos, Muinane, etc.), así como de representantes de diferentes etnias de Norte, Centro y Suramérica.

Dentro de las iniciativas individuales contempladas en una segunda etapa del proceso, se destaca el trabajo realizado por el artista y médico tradicional Martín Roa, de quien se tratará más adelante, portador de tradición Sikuni (llanos orientales de Colombia). En cuanto al carácter de las actividades rituales exploradas, tienen que ver principalmente con acciones de retribución y agradecimiento a la tierra, realizadas en diversos lugares sagrados del territorio (lagunas, montañas, caminos, etc.), así como algunos ritos celebrados en casas ceremoniales de las comunidades visitadas.

Sobre lo que la antropología, la arqueología y otras ciencias humanas aportan al conocimiento de este tipo de formas y lenguajes simbólicos de culturas ancestrales locales, se puede decir que se trata de estudios que en general se limitan a registrar y describir escuetamente hallazgos y piezas sin atreverse a entrar en detalles sobre sus posibles orígenes, usos y significados, ante el riesgo de caer en la especulación. Baste citar como ejemplo la manera en que se

referencia una copa ceremonial Mhuysqa, en un texto especializado sobre la cerámica de esta cultura: “Copa semiglobular con soporte troncónico, alrededor lleva una serpiente aplicada. En el interior y exterior tiene diseños geométricos en marrón sobre crema” (Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, 2006, p. 52).

Sin embargo, se encuentran aproximaciones que van más allá. El investigador colombiano José Rozo Gauta plantea el concepto del “mundo reflejo” con respecto a las gráficas *Mhuysqas* caracterizadas por la llamada “simetría asimétrica”, concepto visual que relaciona con la concepción atávica de “la otra vida”, ubicada en el centro de la tierra “como lugar de descanso, último peldaño de la vida [...] Lo encontramos representado gráficamente [...] en las decoraciones de los torteros, de las cerámicas, de las telas, en las pictografías y petroglifos, y en las estructuras de la escultura en piedra, barro y oro” (Rozo, 1997, pp. 10-11).

El reconocido investigador de las religiones Mircea Eliade (1983) decía en su momento:

A este respecto, todos los descubrimientos y todas las modas sucesivas, por lo que respecta a lo irracional, a lo inconsciente, al simbolismo, a las experiencias poéticas, a las artes exóticas y no figurativas, etc., han servido indirectamente a Occidente, preparándole para una comprensión más viva, y, por tanto, más profunda de los valores extraeuropeos (p. 11).

Asimismo, afirmaba que la comprensión de las imágenes simbólicas y míticas “pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse (p. 11)”.

2. Marco Teórico

Con respecto a este tipo de formas visuales asociadas con significaciones profundas de índole simbólica, hay que comenzar mencionando que etimológicamente la palabra símbolo proviene de una expresión griega (*symbolon*), traducida de manera literal como “arrojar conjuntamente / reunir”, y que en su momento se relacionaba con algún objeto, contraseña o signo utilizado para designar la realización de un compromiso, contrato o convenio. Actualmente se trata de un concepto polisémico, que ha tomado diversos sentidos y que cuenta con una gran cantidad de significados según el área del conocimiento, el período de tiempo y el contexto desde el cual se contemple. El doctor en Antropología Néstor G. Taipe (2014)

propone una definición condensada y operativa a partir del análisis comparativo de los aportes hechos por reconocidos autores de la antropología y la semiología, afirmando que el símbolo, como “representación psíquica de naturaleza analógica e icónica”, tiene como función principal representar revelando, pero también puede hacerlo evocando.

Para asumir la anterior definición es adecuado recordar conceptos fundamentales de la semiótica y la semiología para entender los signos, comenzando por la noción de que un signo corresponde a cualquier cosa que represente a otra para expresar algo. Según Ferdinand de Saussure, precursor de la lingüística y el estructuralismo, el signo se compone de dos elementos: significante y significado, es decir, componente material y componente mental (Pérez, 2008). Desde la perspectiva de Charles Sanders Peirce (1986), padre de la semiótica, los signos visuales se clasifican en íconos, índices y símbolos, de acuerdo a su relación con el objeto representado o referente. Partiendo de su teoría de los signos, Peirce reconoce en el ícono una relación de semejanza visual con lo representado, el índice o señal remite a lo representado sin mostrarlo directamente y el símbolo depende de un acuerdo social sobre lo que representa, constituyéndose en signo convencional que “se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto” (p. 30). Sin embargo, al mismo tiempo “Saussure oponía el símbolo a los signos convencionales”, destacando su relación con lo icónico (Lotman, 2002, p. 89).

Por otra parte, en el plano cognoscitivo, la imagen simbólica se constituye como unidad fundamental de conocimiento y trasmisión de información, como una de las posibilidades más complejas de constitución del signo visual. Según el artista e investigador Julio Amador Bech (1999) “la imagen es la base de toda forma de pensamiento y, por ello, de toda forma de comunicación. Es la unidad básica de interpretación de la realidad, el núcleo de todo pensamiento simbólico” (p. 63). El filósofo de la India Ananda K. Coomaraswamy describe el simbolismo como “el arte de pensar en imágenes” (Amador, 1999, p. 64).



Imagen: Jesús Panta

En este sentido, la particularidad de las formas simbólicas frente a otras clases de signos visuales (como el ícono, el índice o la señal) reside en su capacidad de penetración en los niveles más profundos e insospechados de significación y de creación de sentido con respecto a múltiples nociones de realidades coexistentes, “es la primera unidad inteligible de expresión de la conciencia humana” (Amador, 1999, p.64) y uno de los mecanismos más antiguos, esenciales y efectivos de conocimiento e interpretación de los diferentes matices de la existencia.

Entendido como convención cultural, el símbolo y sus posibles significados se consideran relativos a un contexto cultural determinado. Como recurso literario, Leticia García (2011) afirma que “se trata de una entidad ambigua por definición, que no agota nunca por entero su significación. [...] Se caracteriza por su tendencia a la redundancia” (p. 128) teniendo en cuenta que las dinámicas de repetición generan sentido y aprendizaje. Se equipara acertadamente con un gran “laboratorio de energía” (García, 1997, p. 128), condición crucial consistente en su extraordinaria capacidad aglutinadora de significación y sentido.

En un contexto filosófico y psicológico, el símbolo evidencia “ciertos aspectos de la realidad que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade, 1983, p. 12), relacionándose con manifestaciones profundas del subconsciente y generando modelos arquetípicos utilizados como herramientas de análisis de la mente y el comportamiento humanos. “Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser” (p. 12).

Dentro de las expresiones socio culturales del ser humano, históricamente se han mantenido estructuras generales de pensamiento que han permitido responder los sempiternos cuestionamientos acerca del sentido de la vida. Esta forma de conocimiento subyacente se ha venido transmitiendo al interior de las diferentes colectividades humanas a través de prácticas rituales ancestrales propias de cada cultura, en cada territorio particular del planeta. Estas estructuras básicas “habitan en los niveles más profundos de la conciencia humana, son símbolos, figuras, imágenes que —bajo máscaras distintas—hablan con una misma voz”, siendo el mito y sus arquetipos “la forma esencial en la cual se han conservado” (Amador, 1999, p. 62).

Aquellas “distintas máscaras” corresponden a las imágenes simbólicas que se han configurado en las diferentes culturas y civilizaciones de la humanidad a partir de raíces mitológicas llamativamente comunes entre sí. Según Julio Amador “el mito ha sido la forma de saber más importante en la formación de la vida colectiva de las sociedades, origen y fundamento de las costumbres, las prácticas y las instituciones sociales” (p. 62), en todo el conjunto de la historia humana.

Acercarse a los misterios que entrañan formas simbólicas ancestrales, portadoras de tal índole de información, es una tarea que rebasa las capacidades y las expectativas de los estudios científicos tradicionales propios del pensamiento occidental. Es por esto que, como afirma Eliade (1983), “traducir” las imágenes simbólicas en “términos concretos”, de acuerdo a una condición específica, más aún si está relacionada con un enfoque netamente racional, es una operación inútil, así como pretender determinar sus orígenes. “Filosóficamente, carecen de sentido estos problemas del origen y de la verdadera traducción de las imágenes” (pp. 14-15).

En este punto, y de acuerdo a lo anterior, se debe considerar que una de las características más notables de las imágenes simbólicas ancestrales tiene que ver con las aparentes contradicciones y paradojas que permanecen en su esencia.

Las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos (Eliade, 1983, p. 15).

Esta condición está íntimamente relacionada con la noción de *coincidentia oppositorum*, presente en múltiples culturas en el arquetipo del mito del andrógino. En el contexto de la cosmovisión andina, por ejemplo, se entiende desde la necesidad profunda de integración con la naturaleza, y a través de ella, con lo absoluto, buscando la unidad total del ser, mediante la relación articulada con mundos superiores e inferiores, vinculando origen y propósito final de la vida. El ser humano se constituye como intermediario de tensiones ambiguas necesarias para mantener el equilibrio de la existencia, trascendiendo las polaridades, de manera que lo opuesto no separa sino que complementa (Botero, 2004).

Gilbert Durand (1993) propone como aspectos del símbolo “lo concreto” (el vehículo, lo percibido, el significante), “lo *optimal*” (que permite evocar, comunicar, actualizar el significado) y “lo imposible de percibir” (p. 18) y por consiguiente de explicar por otros medios. Por tal motivo el símbolo debe ser una figura precisa “claramente definida, identificable y reproducible [...]”. Una misma figura hace referencia a una amplia diversidad de dimensiones de la vida” (Amador, 1999, p. 66) y según Donis A. Dondis (1998) “requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreducible” (p. 88) para poder ser percibido, comprendido, recordado y reproducido, rápida y efectivamente.

Como fundamento y complemento del discurso simbólico, el mito ha sido, es y continuará siendo una estrategia de conservación de la palabra ancestral. Dice Urbina (2014) en la conferencia de la Cátedra de la Memoria Mhuysqa que “el mito es una palabra maravillosa, creada por lo griegos [...] anteriores a Homero”, que se ha tornado actualmente en una acepción negativa, sinónimo de mentira, de falsedad (al mentiroso compulsivo desde la psiquiatría se le llama “mitómano”). Sin embargo, este término “proviene de un radical, que está presente en muchas lenguas indoeuropeas”, una raíz común que es la palabra *Meudh*, que origina muchas otras que aluden a conceptos como pensamiento, conocimiento “y muy especialmente a recuerdo, entonces seguramente el mito en su origen tuvo esas connotaciones”. Es probable que esta palabra y sus derivados se hayan utilizado en el contexto de religiones mistericas y básicamente lo que hace el mito es “contar una historia, donde se narran las aventuras del dios de ese culto. El conocer la historia del dios es la forma de entrar a ese culto”, el primer paso del camino iniciático, con sus consecuentes acciones rituales.

El mito es la mejor fórmula que se ha inventado la humanidad para recordar. Cuando se quiere recordar lo más importante de una cultura uno recurre a los mitos y ahí están los elementos básicos de la cultura. El mito es, en el fondo, el resultado de hacer una arqueología en el pensar. [...] Allí en el fondo de todo saber, está un mito de base (Urbina, 2014).

En el contexto colombiano, el profesor Fernando Urbina es uno de los más especiales investigadores del arte rupestre, sobre todo, precisamente, por su interés fundamental en establecer conexiones entre este tipo de grafismos ancestrales con mitologías propias del territorio. Cuenta Urbina que durante una expedición que realizó al departamento de Caquetá en 1978, encontró un petroglifo que

aprecia como un gran descubrimiento, pues en la figura se puede establecer una relación entre imagen y mito, algo que estuvo buscando alrededor de una década: “una imagen que me permitiera conectar mitos y arte rupestre, porque el arte rupestre por lo general es «mudo», [...] no hay un contexto oral que se haya conservado, que permita interpretarlo” (Urbina, 2014). (Figura 1).

Según Urbina, seguramente en algún momento los mitos coincidieron



Figura 1. Petroglifo de una figura serpentiforme que se bifurca en dos figuras antropomorfas (Fernando Urbina, 2015). Imagen tomada del libro de la Cátedra de la Memoria Mhuysqa 2014.

con algunas expresiones rupestres. Y en esta figura en particular, junto con otras similares que encontró en el mismo lugar y que pueden tener la misma interpretación, el investigador encuentra una relación con el mito de la “canoa culebra” propio de la Amazonia y Orinoquía. Estas figuras evidenciarían la relación entre símbolo visual con el gran arquetipo de la serpiente ancestral propio de esta región, así como de otras tantas tradiciones en el continente y el mundo. Urbina ha encontrado grafismos de este tipo “desde bien abajo de Brasil y de Argentina, hasta las costas venezolanas. En palabras de Urbina, una serpiente puede representar o aludir a muchas cosas. Puede ser una línea, puede ser ondulación u onda, puede ser espiral. La espiral nos permite pensar o representar conceptos tan importantes como el tiempo y el espacio, los ciclos, la evolución, la expansión del universo así como el regreso al origen. Es la creación misma. Urbina nos recuerda que la serpiente nos permite concebir el todo, la totalidad,

cuando es círculo, y la nada, cuando se devora a sí misma como en el símbolo del *uroboros*.

Esto se reafirma al remitirse a las culturas indígenas del territorio colombiano y de las Américas en general. Por ejemplo, el simbolismo del regreso al origen se manifiesta en uno de los mitos más importantes de la ya citada cultura *Mhuysqa*, el de la madre *Bachué*. La madre y su pareja retornan, convertidos en grandes serpientes, a la sagrada laguna de *Iguaque* (departamento de Boyacá), considerada la cuna de la humanidad, según la cosmovisión *Mhuysqa*. De ese mismo lugar emergieron, y al final de sus días descendieron a las profundidades, al “inframundo”, que corresponde, según la cosmovisión indígena, al origen, o como lo dice Urbina a “la fábrica de lo real, el útero de la madre”, para luego ascender de nuevo, como lo hace la serpiente a través de los árboles, e ir al cielo y convertirse en la vía láctea, que a su vez es una espiral.

3 Métodos, materiales y población

El presente artículo surge como resultado del proyecto de investigación *Ritualidad y simbolismo visual en las expresiones Muiscas contemporáneas*, adscrito al grupo de investigación *Proyecta*, de la Facultad de Diseño, Comunicación y Bellas Artes de la Fundación Universitaria del Área Andina, sede Bogotá, siguiendo la línea de investigación en Patrimonio y Cultura.

El diseño de investigación está basado en procedimientos propios de la *etnometodología*. Se realizó revisión documental, diseño de instrumentos, preparación y ejecución de salidas de campo, visitas y observación participativa en actos de índole ritual relacionados con prácticas indígenas, principalmente en el contexto de las comunidades *Mhuysqas* contemporáneas, apoyada con entrevistas semiestructuradas y diálogos abiertos.

Teniendo en cuenta que el objeto de estudio de la *etnometodología* es la interacción social, tratando de formalizar relaciones e interpretaciones de los individuos con respecto a su realidad inmediata, se trata de establecer precisamente cómo se comportan culturalmente las personas en la sociedad, otorgando sentido a su mundo a través de las acciones desarrolladas en la vida cotidiana. Esta tendencia sociológica fue tenida en cuenta como guía en la medida que trata de “empatizar” con los actores de un grupo social determinado, sin imponer una visión particular y tratando de

considerar realidades y significaciones desde su propia perspectiva, en su propio contexto (Romero, 1991), considerando este manejo como el más adecuado y respetuoso a la hora de intentar comprender la cosmovisión y el pensamiento de las comunidades, y sobre todo de los individuos en cuestión.

Partiendo de estos principios, se intenta contemplar la interacción y la comunicación simbólica de determinados actores creadores dentro de un contexto específico actual que reúne tanto elementos significativos propios de culturas ancestrales americanas, como de otras latitudes y momentos históricos. Es precisamente en esa amalgama de expresiones y significaciones, y en la manera como se articula en una realidad local contemporánea, donde reside la importancia de estas acciones y de los símbolos visuales utilizados en ellas.

Desde el criterio del pensamiento indígena, encarnado en las manifestaciones que se conservan en culturas aborígenes del contexto local, interesa describir y analizar lo observado sobre la producción de significación simbólica en acciones rituales por parte de actores culturales contemporáneos en situaciones particulares mediadas por signos y símbolos visuales ancestrales propios del territorio, en el escenario urbano bogotano.

En la presente etapa se trabajó principalmente a partir del testimonio y las prácticas del artista-sanador Martín Roa, quien realiza su labor como médico tradicional a partir de elementos simbólicos relacionados con la ritualidad propia del pensamiento indígena Sikuani.

4. Resultados

Las crónicas de la conquista describen, desde su visión sesgada, varias manifestaciones rituales propias de las culturas indígenas. De acuerdo a su investigación, Manuel Salge (2007) menciona para la cultura *Mhuysqa* celebraciones místicas conectadas con aspectos de su cosmología, ritos de paso o transición de un estado a otro, ritos de fertilidad relacionados con los ciclos de la tierra y festividades vinculadas con el poder de los líderes políticos de las comunidades (p. 19). Estas cuatro categorías generales de celebraciones citadas son comunes en la mayoría de las tradiciones indígenas americanas, así como en tradiciones antiguas de diversas regiones del planeta.

Los sabedores indígenas oficiaban como mediadores en estas

actividades y dirigían las ceremonias determinando las condiciones de las ofrendas que habían de realizarse. Eran encargados de salvaguardar y transmitir los conocimientos y las prácticas mágicas relacionadas con fundamentos de la cosmovisión particular, y contaban con sensibilidades y capacidades extraordinarias que les permitían tender puentes entre los diferentes niveles y dimensiones de la existencia. Para lograr esto se debía pasar por un largo e intenso proceso de aprendizaje y preparación desde muy temprana edad. Estudiaban la astronomía, las plantas sagradas, los fenómenos naturales, los mitos y las acciones rituales.

En las prácticas rituales el manejo espacial es muy importante y se relaciona con la representación de la cruz y el círculo, simbolizando las cuatro direcciones correspondientes a los puntos cardinales, así como el arriba, el abajo y el centro. El círculo marca la adopción simbólica de un espacio sagrado en el cual se comunican los mundos superiores e inferiores con el nuestro. Se saludan y se reconocen estos siete puntos o direcciones. Igualmente al finalizar la acción debe cerrarse el espacio y tiempo sagrado establecido en estas formas simbólicas para así mismo restablecer el curso normal de los acontecimientos en nuestra realidad.

Las instancias de saludo y reconocimiento de la direcciones en el momento de dar apertura a un espacio ritual, así como el respectivo cierre del mismo al finalizar la ceremonia sagrada, se han podido evidenciar y vivenciar en las diferentes ocasiones en que se ha tenido la oportunidad de participar en acontecimientos de este tipo relacionadas con comunidades indígenas. Esta particularidad se presenta tanto en las cosmovisiones de los pueblos autóctonos americanos como en culturas ancestrales de otros continentes, por ejemplo en las tradiciones de entraña europea. En países como Gran Bretaña, Francia, Irlanda, Escocia y Gales, los herederos del “druidismo”, que también permanecen, resurgen y se renuevan en la época actual, utilizan el círculo sagrado y la cruz celta como formas simbólicas de trabajo espiritual (Shallcrass, 2000) asociadas con la representación de un espacio y un tiempo sagrado, rindiendo culto a la naturaleza, tal como sucede en las tradiciones americanas.

En el caso de la cultura *Mhuysqa*, la forma circular caracteriza la arquitectura de sus templos¹. De acuerdo a lo aportado por el

1. El Qusmhuy y el Tchunsua, templos asociados con las fuerzas lunares, femeninas y con las solares masculinas, respectivamente.

arquitecto Roberto Santos (2014), según el legado del sabedor de la comunidad *Mhuysqa* de *Sesquilé* (Cundinamarca) Carlos Mamanché, las cuatro direcciones están asociadas con las cuatro plantas sagradas propias de la cosmología de esta cultura y de su territorio, que son el *Tihiky*², la Coca, el Tabaco (o Hosca en lengua *Mhuysqa*) y el *Yopo*, así como con los cuatro elementos de la naturaleza, agua, aire, tierra y fuego (p. 229), entre otros elementos simbólicos.

Luego de iniciada una ceremonia, las plantas sagradas pueden propiciar la conexión con dimensiones internas y externas del ser, permitiendo acceder a conocimientos y experiencias trascendentales de aprendizaje y curación. Dentro de las expresiones más frecuentes asociadas al mundo de la imagen simbólica en el contexto de la ritualidad indígena está la noción de “pinta”, particularmente cuando la celebración ceremonial involucra el consumo de algún tipo de preparación a base de plantas sagradas. Generalmente este término de “pinta” se asocia con las visiones y efectos alucinógenos producidos por la ingesta de dichas plantas. Sin embargo, de acuerdo a lo expresado por uno de los sabedores-creadores contactados para la presente investigación, no se trata solamente de esto.

Martín Roa es artista plástico egresado de la Universidad Nacional de Colombia, oriundo de la ciudad de Bogotá y como muchos de nosotros proviene de hibridaciones culturales entre lo rural y lo urbano, entre el calor y el frío, teniendo contacto desde la niñez con regiones aledañas al río Magdalena. Su paso por dicha institución involucró en su producción artística materiales orgánicos relacionados con su contexto personal, trabajando con piedras, cenizas, carbón, etc., reflexionando en torno a conceptos como la huella, la memoria, el ritual funerario, y encaminando su recorrido hacia el “llamado a los ancestros”. En este sentido, la academia también le dejó las enseñanzas que desde la antropología y la arqueología sumaron profesores como Héctor Llanos, Carlos Pinzón y Enrique Bautista.

Al graduarse, inicia una serie de viajes al sur del país (departamentos de Putumayo, Huila y Nariño) con el fin de explorar su inclinación hacia el aprendizaje del pensamiento indígena y la experiencia con las plantas sagradas en función de su obra artística. Advienen experiencias determinantes en algunos lugares naturales y ancestrales que lo llevan a plantearse la búsqueda de lo que llama “la gramática del territorio” (Roa, 2016). Bajo la guía de algunos taitas o sabedores del territorio,

2. Conocido vulgarmente como “Borrachero”.

trabaja con la planta sagrada del yagé, mientras realiza intervenciones al natural realizando pinturas sobre árboles y en el proceso asume que “los trazos son el andar” (Roa, 2016).

Roa empieza a reconocer conexiones entre la “imagen yagecera”, reivindicada por algunos pintores y artistas de la época, con el simbolismo presente en la alfarería y orfebrería que conoció en sus acercamientos a la arqueología. En los años 90 la situación de la región le impide retornar al sur y en Bogotá entra en contacto con movimientos *Mhuysqas*, a través del importante papel que jugaron algunos sabedores de la Amazonía y de la Sierra Nevada de Santa Marta³ con respecto al proceso de fortalecimiento de estas iniciativas de *reetnización*.

En 1998 llega al resguardo de *Guayoco*, en Puerto Gaitán (departamento del Meta) y con el abuelo José Antonio Casurú comienza su proceso de formación dentro de la cultura Sikuni. Se interesa por la historia y la concepción del territorio con el fin de acercarse a este mundo plástico en particular y centra su labor en la planta sagrada del Yopo y en la “mitología del llano indígena” (Roa, 2016). Durante 15 años se forma dentro de esta cosmovisión, su búsqueda como artista “se desdibuja”, mientras se fue constituyendo como “curandero en idioma Sikuni o Hiwi” (Roa, 2016).

Según Roa, las imágenes que surgen durante los rituales en los que se utilizan plantas sagradas como las citadas anteriormente, las llamadas “pintas”, están íntimamente relacionadas con los mitos particulares de la región, tradición oral y territorio: “con la historia, vienen los elementos gráficos”, más allá de los meros efectos alucinógenos, “desde mi formación y hasta donde yo entiendo, la pinta es [...] un conjunto, un cuerpo... un sistema, un acento en que la gente se manifiesta de cierta manera, en que las espiritualidades, las deidades, y la creación misma, se manifiestan” (Roa, 2016).

Por lo tanto, además del fenómeno visual simbólico psíquico en sí, la pinta incluye el canto, el lenguaje gestual, la presencia misma del sabedor en interrelación con el discípulo, su manera de curar, de bailar, que el entrevistado engloba en el concepto de “accento”, en la medida que, dentro de la variedad orgánica de las manifestaciones tradicionales de esta, y de muchas regiones del país, cada comunidad, hasta cada familia, tiene una visión particular del mundo y de una

3. De etnias como la Uitoto o murui-muinane del Amazonas, o los Arhuacos y Koguis de la SNSM.

mitología con rasgos generales comunes, pero con diversas versiones. Lo admirable es que cada una de estas visiones “funcionan, porque así se maneja el mundo (...) cuando uno reflexiona realmente lo que es la pinta, son maneras de ser, son maneras de sentir, de expresar, y son maneras de oír el espiritual, o maneras en que el espiritual también se manifiesta” (Roa, 2016).

Por otra parte, la tradición, como ente vivo que se actualiza al momento presente, es incluyente de los nuevos discursos y tradiciones espirituales y religiosas. Se aborda este conjunto de saberes con el prejuicio de lo tradicional, en el sentido de algo puro e incontaminado de realidades contemporáneas, y resulta que los mayores van integrando y enriqueciendo la palabra con la fuerza de lo actual, del presente, “de hoy, no de la que tuvo cuando era el tiempo de la conquista, ni cuando era el tiempo de la gente antigua, es hoy. Y todo cambia (...) pero a veces no tenemos la capacidad de comprender eso, dentro de lo que está sucediendo ahí espiritualmente” (Roa, 2016).

Queda claro, entonces, que más allá de lo eminentemente gráfico, la pinta se expresa en muchos aspectos. Sin embargo, considerando solo esta faceta, en el desarrollo de las actividades rituales ancestrales se entiende “que los espíritus hablan gráficamente”, o sea que no se trata solo de una forma, sino que “es una entidad espiritual” que se manifiesta en el espacio ritual (Roa, 2016), es la expresión viva de las formas correspondientes a aquello que no tiene forma, o al menos que no es perceptible para nuestros sentidos cotidianos, huellas visuales evidentes en el contexto particular del pensamiento y las prácticas indígenas, pero que pueden manifestarse en cualquier contexto ritual.

En algunas ocasiones Martín Roa utiliza la gráfica como parte de los rituales que actualmente lleva a cabo, de acuerdo a las condiciones de la “pinta” y el propósito específico de la acción que se debe ejecutar, informaciones que tienen que ver tanto con lo material como con lo espiritual. Para realizar este tipo de intervención se vale de elementos y productos naturales (harinas de cereales nativos, maíz, frutos, tubérculos, flores, plantas sagradas, esencias, miel, sal marina, concha de caracol, etc.), que aplica en lugares diversos, generalmente relacionados con su desempeño como portador de esta tradición indígena en el contexto urbano, así como en lugares de alto significado natural, de acuerdo con su actual vinculación con los Parques Naturales Nacionales de Colombia (Figuras 2-4).



Figuras 2 - 4. Ejemplos de grafismos rituales realizados por el artista y médico tradicional Martín Roa.
A la izquierda, intervención ritual realizada en Laguna Negra, páramo de Sumapaz (Cundinamarca) en 2016 (Imagen tomada por el autor).
A la derecha arriba, A la Señora del Maipures, Raudal de Maipures (Vichada) en 2010. Derecha abajo, A las montañas de Bogotá II, Antiguo Claustro de San Agustín (Bogotá) en 2014 (imágenes tomadas de la página web de Martín Roa, Arte Sanación, 2017).

Siguiendo su camino como artista plástico, persiguiendo las formas sagradas, Roa se encontró como sabedor y curandero indígena, su presente y permanente actividad. El arte, que en un momento fue el propósito de su búsqueda, hoy es una herramienta más de su práctica espiritual. Su testimonio y su experiencia, que incluye una visión simultánea privilegiada, desde orillas múltiples relacionadas con los procesos de formación que ha tenido, permiten contar con un acercamiento importante al papel que juega la forma como elemento sagrado dentro de las dinámicas indígenas ancestrales que se viven en la contemporaneidad, foco del presente estudio.

5. Conclusiones

En el contexto ritual, que a su vez podemos tomarlo como un modelo a escala, como un fractal de la realidad espacio temporal que habitamos, la forma es una manera en que las fuerzas vitales naturales convocadas dejan su huella, pero más allá de ser solo representaciones, son la presencia misma de estas entidades no visibles. Estas manifestaciones,

que se pueden facilitar a través del consumo de plantas sagradas, están relacionadas con la historia, la cosmología y la mitología de cada pueblo y comunidad, y se asocian con determinados significados o contenidos que deben ser trabajados de acuerdo a la guía de los sabedores que dirigen la acción ritual.

En este sentido, desde las imágenes geométricas abstractas, *semiabstractas* o figurativas consignadas en un gran número de piedras en nuestro territorio, o en cualquier territorio del planeta, o en tejidos, obras de alfarería y orfebrería, esculturas, templos y geoglifos, hasta las visiones y pintas que se vivencian en múltiples rituales amerindios, o los sueños que posteriormente se desencadenan, e incluso las formas físicas que adopta la naturaleza en determinados tiempos y lugares, pueden estar relacionados con entidades espirituales específicas que entran en contacto con nuestra realidad momentánea o permanentemente, y dejan la impronta de su presencia y de su mensaje, que solamente puede ser leído e interpretado por los seres que se han preparado para hacerlo, que guardan tradición y sabiduría.

Dentro del amplio panorama de formas ancestrales que permanecen hoy vigentes, y que continúan actualizándose en la medida que van resurgiendo y multiplicándose las prácticas rituales indígenas, hay algunas matrices concretas evidentes que trascienden época, cultura y zona geográfica, como el círculo, la cruz o la espiral. Otras pueden ser tan específicas que no se pueden cotejar o tan complejas que llegan a ser inconcebibles. Pero su aparición no es casual, ni un mero efecto alucinógeno cualquiera. Tienen, como todo en esta existencia tan desconocida, un propósito y una razón profunda, contienen una información y demarcan una tarea.

El caso de Martín Roa se considera de particular importancia en la medida que, además de reflejar el creciente fenómeno de resurgimiento de expresiones simbólicas indígenas en ambientes urbanos, se destaca por su conexión directa con las artes visuales. Pero sobre todo porque de dicha experiencia puede surgir la reflexión profunda acerca del origen y el significado espiritual de algunos sistemas simbólicos indígenas, a través de las tradiciones que hicieron parte de su formación, pertenecientes a diferentes etnias del sur, centro, norte y oriente del actual territorio colombiano.

Este caso puede dar luces para comprender y dimensionar tanto la vastedad general del universo cosmológico indígena, como la especialidad de las manifestaciones simbólicas visuales que se dan en contextos rituales de diversos tipos, lo cual puede ser de capital relevancia para avanzar en la concepción y aplicación de estos conceptos y grafismos por parte de múltiples investigadores, artistas, diseñadores, etc. que puedan estar relacionados con el tema y que se ocupen de la creación de formas en un contexto menos utilitario y pragmático que el que domina sin discusión el panorama actual.

Reflexionar sobre la forma, en cualquiera de sus expresiones o contextos, siempre debe ser una tarea del ser humano que se dedica al arte y a la creación visual.

Referencias bibliográficas

Amador, J. (1999). Mito, símbolo y arquetipo en los proceso de formación de la identidad colectiva e individual. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. 44 (176), 61-99. Recuperado de file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/49010-134574-1-PB.pdf

Botero, L. (2004). Sereno, un andrógino andino. *Gazeta de Antropología*, 20. Recuperado de <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2876#2>.

Dondis, D. (1998) *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona/México: Anthropos/UAM-Iztapalapa.

Eliade, Mircea (1983). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.

Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular (2006). *Arte de la tierra: Muiscas y Guanes*. Bogotá: AGT asociados ltda.

García, L. (2012). Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios [artículo en línea]. 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 124-138. Recuperado de http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf

Hall, K. (2012). La Teosofía y el Nacimiento del Arte Moderno Abstracto. *Theosophy Forward*. Recuperado de <http://www.theosophyforward.com/lengua-espanola/577-la-teosofia-y-el-nacimiento-del-arte-moderno-abstracto>

Kandinsky, W. (1985). *De lo espiritual en el arte*. Puebla: Premia.

Lotman, L. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y Función*, 15, 89-101. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/219/21901505.pdf>

Maltas, A. (2009). *Wassily kandinsky y la evolución de la forma: fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, España.

Museo del Oro, Banco de la República. *Las imágenes del cosmos*. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/museo-del-oro/salas-del-museo-en-bogota/cosmologia-y-simbolismo/las-imagenes-del-cosmos>

Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pérez, L. (2008). Aportes del estructuralismo a la identificación del objeto de estudio de la comunicación 2008. *Razón y Palabra*, (63). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/n63/varia/LBeltran.html>

Roa, M. (2017). *Martín Roa, Arte Sanación*. Recuperado de <http://alonsoroac.wixsite.com/martinroa/artesanacion>

Romero, J. C. (1991). Etnometodología: una explicación de la construcción social de la realidad. *Reis*, 56, 83-114.

Rojo, Begoña (9 de septiembre de 2015). *Chamanes del Mundo*. Recuperado de <http://www.chamanismoenelmundo.com/2015/09/como-sintonizar-con-los-guardianes-de.html>

Rozo, J. (1997). *Espacio y tiempo entre los Muiscas*. Bogotá: Editorial El Búho Ltda.

Salge, M. (2007). *Festejos Muiscas en el infiernito, Valle de Leyva: la consolidación del poder social*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Santos, R. (2014). El territorio ancestral y la casa ceremonial. Lugares sagrados y arquitectura Mhuysqa. En Santos, R. y Mejía, F. (Comp.) *Cátedra de la Memoria Mhuysqa 2013*, p. 225-247. Bogotá: Cátedra de la memoria Mhuysqa.

Shallcrass, Philip (2000). *El sendero del druida*. Barcelona: Editorial De Vecchi.

Taípe, N. (23 de febrero de 2014). *El Símbolo: Aceptación, Diferencias Conceptuales y Definición Operativa* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://antropologia-de-las-culturas-andinas.blogspot.com.co/2014/02/el-simbolo-acepcion-diferencias.html?m=0>

Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.

Urbina, F. (8 de Octubre de 2014). Relaciones arqueológicas entre las tierras bajas y las tierras altas. En R. Santos (Coordinador) *Cátedra de la Memoria Mhuysqa 2014*. Conferencia llevada cabo en la tercera sesión de la Cátedra de la Memoria Mhuysqa 2014. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J0Bti33wKP0>

Urbina, F. (2015). Mito, rito y petroglifo. Arte rupestre río Caquetá -Amazonía colombiana-. En Santos, R. y Mejía F. (Comp.) *Cátedra de la Memoria Mhuysqa 2014*, pp. 53-82. Bogotá: Cátedra de la Memoria Mhuysqa.

Wong, W. (2001). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: G. Gili.