

LA AGROECOLOGÍA COMO GEOPOÉTICA

Martha Isabel Cabrera Otálora - Libia Esperanza Nieto Gómez - Reinaldo Giraldo Díaz

e-ISBN 978-958-651-648-8



Compiladora
Julialba Ángel Osorio

Grupos de Investigación
Tecnogénesis, Ignacio Torres Giraldo, Colectivo Génesis GIT

LA AGROECOLOGÍA COMO GEOPOÉTICA

e-ISBN: 978-958-651-648-8

COMPILADORA

Julialba Ángel Osorio

GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

Tecnogénesis

Ignacio Torres Giraldo

Colectivo Génesis GIT

Martha Isabel Cabrera Otálora

Libia Esperanza Nieto Gómez

Reinaldo Giraldo Díaz

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente

Línea de Investigación: Desarrollo rural

2018



GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

**Tecnogénesis
Ignacio Torres Giraldo
Colectivo Génesis GIT**

**Martha Isabel Cabrera Otálora
Libia Esperanza Nieto Gómez
Reinaldo Giraldo Díaz**

Colección: Desarrollo rural
Serie: Discursos y prácticas del desarrollo

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente

Línea de Investigación: Desarrollo rural

2018



UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA

Rector

Jaime Alberto Leal Afanador.

Vicerrectora Académica y de Investigación

Constanza Abadía García.

Vicerrector de Medios y Mediaciones Pedagógicas

Leonardo Yunda Perlaza.

Vicerrector de Desarrollo Regional

y Proyección Comunitaria

Leonardo Emeleth Sánchez Torres.

Vicerrector de Servicios a Aspirantes,

Estudiantes y Egresados

Edgar Guillermo Rodríguez Díaz.

Vicerrector de Relaciones Internacionales

Luigi Humberto López Guzmán.

Decana Escuela de Ciencias de la Salud

Myriam Leonor Torres.

Decana Escuela de Ciencias de la Educación

Clara Esperanza Pedraza Goyeneche.

Decana Escuela de Ciencias Jurídicas y Políticas

Alba Luz Serrano Rubiano.

Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Sandra Milena Morales Mantilla.

Decano Escuela de Ciencias Básicas,

Tecnología e Ingeniería

Claudio Camilo González Clavijo.

Decana Escuela de Ciencias Agrícolas,

Pecuarías y del Medio Ambiente

Julialba Ángel Osorio.

Decana Escuela de Ciencias Administrativas,

Económicas, Contables y de Negocios

Sandra Rocío Mondragón.



LA AGROECOLOGÍA COMO GEOPOÉTICA

Martha Isabel Cabrera Otálora

Libia Esperanza Nieto Gómez

Reinaldo Giraldo Díaz

630.7
AN581

La agroecología como geopoética / Ángel Osorio, Juliaalba (Compilador) ... [et al.] -- [1.a. ed.]. Bogotá: Sello Editorial UNAD/2018. (Grupo de investigación Tecnogénesis – Ignacio Torres Giraldo - Colectivo Génesis GIT. Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente - ECAPMA)

ISBN: e-ISBN:978-958-651-648-8

1. AGRICULTURA 2. INVESTIGACIÓN AGROPECUARIA 3. EDUCACIÓN AMBIENTAL I. Cabrera Otálora, Martha Isabel II. Nieto Gómez, Libia Esperanza III. Giraldo Díaz, Reinaldo IV. Título.

Título de Libro

AGROECOLOGÍA COMO GEOPOÉTICA

Autores

Martha Isabel Cabrera Otálora
Libia Esperanza Nieto Gómez
Reinaldo Giraldo Díaz

Grupos de Investigación

Tecnogénesis
Ignacio Torres Giraldo
Colectivo Génesis GIT

e-ISBN: 978-958-651-648-8

Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente (ECAPMA)

Fotografía de la portada “Formas del agua: estrecho del río Magdalena”,
tomada y cedida por **Libia Esperanza Nieto Gómez**

©Editorial

Sello Editorial UNAD

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Calle 14 Sur No. 14-23

Bogotá D.C

Diciembre 2018.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons -
Atribución – No comercial – Sin Derivar 4.0 internacional.
https://co.creativecommons.org/?page_id=13.

Índice

CAPÍTULO 1. Poéticas del habitar ancestral	7
Introducción	7
Marco teórico	12
Geografía de contacto	17
Geografía del resto	19
Simbolismo, arte y juego	21
Materiales y métodos	23
Localización y períodos cronológicos de la estatuaria	24
Relieve geográfico	25
Cerámica	25
Estatuaria	26
Orfebrería	27
Resultados y discusión	29
Chamanismo	30
Interpretación de signos y afinamiento de relación hombre-naturaleza	37
Mundo simbólico de la estatuaria	38
Cultura ancestral	46
Reflexiones finales	50
Literatura citada	64



CAPÍTULO I

POÉTICAS DEL HABITAR ANCESTRAL

El pensamiento ambiental se despliega en la integralidad de los modos de ser del ser, mientras que el pensamiento moderno aparece como dominio de unos modos de ser sobre otros.

El pensamiento ambiental invita a la construcción de saberes solidarios, mientras que el pensamiento moderno exige la competencia y dominio de unos saberes sobre otros. El pensamiento ambiental realiza cruces, transversaliza ideas, hace “costuras de distintas telas”. El pensamiento moderno escinde, separa, no permite salirse de la direccionalidad. La transversalidad y la interdisciplina caracterizan la educación desde el enfoque ambiental; la linealidad caracteriza la educación dentro del pensamiento moderno (Noguera, 2004, p. 16).

Introducción

En este texto, se abre un proceso de reflexión sobre la restauración de la relación del hombre moderno con la naturaleza a partir de la sabiduría ancestral de la cultura San Agustín. Más allá del conocimiento referido al inventario de cerámicas, esculturas y vestigios de las antiguas culturas, se trata desde un punto de vista investigativo, de un encuentro estético, ético y político. La perspectiva de análisis es el pensamiento ambiental, más exactamente la idea de reencantamiento del mundo (Noguera, 2004). El pensamiento ambiental propone el paso de una concepción mecanicista a una visión compleja de la vida. Noguera (2004) parte de lo ético-estético, para volver a lo ético-estético, parte de la vida para volver a ella: “No podría ser de otra manera. Pensar es un acto de la vida. Entonces vivimos para pensar que vivimos y de qué manera vivimos” (Noguera, 2004, p. 21).

En Latinoamérica, la agroecología comprende los saberes ancestrales de las culturas andinas. Culturas que tienen sus formas de habitar en el mundo, de cultivar el mundo, de comprender la lengua de la tierra. Pueblos originarios como los Hopis, los Cunas, los Uwas, los Aymaras, los Mapuches y legados como el de los San Agustín, los Aztecas, los Incas aún nos enseñan formas de hacer agricultura en consonancia con la vida, siendo formas de escribir la tierra, de imprimir su estilo de vida en la tierra, de dibujar paisajes. La agroecología es una forma de geopoética, un modo de vida, una estética de la existencia por fuera de los marcos del pensamiento moderno, en el que la razón triunfa sobre la vida, donde la tierra deja de ser el lugar de origen mítico-poético de lo humano. La agroecología como geopoética permite a la cultura moderna escapar a los preceptos de dominio de la naturaleza para extraerle su energía y potencia, a las lógicas que conciben la madre nutricia como globo, como fuente de recursos (Noguera y Pineda, 2014).

La propuesta de reencantamiento del mundo contempla salir de la visión cientificista de un mundo reducido a una fórmula matemática, a un mundo donde el mito se torna sentido del mundo. De allí la importancia del pensamiento ambiental para afectar y dejarse afectar en lo ancestral, para experimentar lo milenario que aún somos y que Occidente pretende seguir marginando con el fin de promover el control biopolítico de las poblaciones.

Occidente tiene una visión escindida del mundo, una visión que reduce el mundo a mercancía, una visión desacralizada que contrasta con el mundo poetizado, encantado, libre de los discursos científicos y de la matematización, que se experimenta en la sabiduría ancestral y milenaria que aún pervive en los pueblos de América y del mundo, “aún hoy, esos hombres y mujeres milenarios –más de 6000 culturas no occidentales–, que saben comprender los ciclos y ritmos de la naturaleza, conforman la mayor parte de la población dedicada a apropiarse los ecosistemas del planeta” (Sánchez, 2015, p. 59).

Para las culturas ancestrales, milenarias, el mundo es un mundo poetizado, un mundo distinto al del paradigma tecnocientífico, un mundo no matematizado. La diversidad natural que aún pervive en el Planeta es sostenida por la diversidad de culturas ancestrales, milenarias que afirman su devenir cultural. La crisis ambiental contemporánea obliga a repensar la totalidad de la cultura. Partiendo de la idea de que el hombre es un animal simbólico Ángel-Maya (2013) sostiene que “no es posible construir una sociedad ambiental, mientras

no reconstruyamos pacientemente el mundo contradictorio que se esconde en nuestras circunvalaciones simbólicas” (Ángel-Maya, 2013, p. 17). Esta reflexión conduce al mito, primer reflejo de la experiencia social. El mito es el mapa de las relaciones de las sociedades con su espacio ecosistémico, “un niño criado en la creencia de que la montaña es la morada de un espíritu protector, será un ser humano profundamente distinto a un joven que se educó en la convicción de que una montaña no es más que una masa inerte de roca para explotar sus yacimientos...” (Davis, 2015, p. 102).

Occidente desacraliza el cosmos, lo que implica pensar de modo distinto las crisis social, ambiental, energética, de valores, contemporáneas. *A contrario sensu*, las culturas ancestrales aún perviven en el mito y, por tanto, su habitar el mundo es sacro. Tal forma de habitación es visible en la cultura de San Agustín, la cual no se reduce al rastro de sus antiguos moradores, sino que también se halla en las sociedades que aún perviven y conservan saberes milenarios. Acercar la cultura viva de San Agustín es una oportunidad para repensar los referentes con los que Occidente se concibe a sí mismo y en su relación con la naturaleza; tarea inaplazable si se tiene en cuenta que “la crisis ambiental no está llamando simplemente a un acto de arrepentimiento, acompañado de un propósito de buena conducta. Es necesario repensar la totalidad de las formas adaptativas de la cultura, desde la tecnología hasta el mito (Ángel-Maya, 1995, p.76).

El mundo de la vida para el positivismo de Occidente es un mundo preciso, calculado, científico, matemático, mientras que el mundo mítico, de las múltiples expresiones, se expresa en imágenes mitopoiéticas, no traducibles en términos exactos (Noguera, 2002, p. 37).

Precisar el mundo ha sido la base del éxito tecnocientífico, pero también ha sido el origen de la des-poetización del mundo. Por ello, el mundo de la vida no puede ser de otra manera que simbólico – biótico. Sin embargo, ese mundo frío y calculador, ese mundo de la máquina, ese mundo desmitificado, puesto al servicio de los hombres, quienes ya no ven ni en el agua de las fuentes, ni en la lluvia de las nubes, ni en el soplo de los vientos, ni en el ardor del sol, ni en el rayo de la luz más que recursos disponibles, cuantitativamente eficaces y enriquecedores, ese mundo moderno no puede ser más que un mundo de reservas estadísticas. (Noguera, 2002, p. 38)

Occidente tiene una visión compartimentada del mundo de la vida. “La dimensión ambiental nos propone una salida de la escisión por medio de la deconstrucción de los discursos de la modernidad, con el fin de poder construir valores, derechos y responsabilidades en los cuales participen actores y escenarios marginados por el racionalismo instrumental” (Noguera, 2002, p. 25). La cultura moderna imagina a la naturaleza como ilimitada, dispuesta como recurso inacabable, como fuente inagotable de riqueza, como recurso infinito que debe ser dominado, explotado. Esta visión de la naturaleza es el correlato de una serie de escisiones que Occidente opera con su visión del mundo de la vida. Visión que considera un predominio del alma sobre el cuerpo, del espíritu sobre la materia, de lo celestial sobre lo terrenal. Visión que se aleja del habitar y se acerca cada vez más al dominio sobre la naturaleza. La cultura occidental se caracteriza por un sentimiento de dominio de la naturaleza: “la aparición de la cultura occidental ocurre cuando la especie humana da el paso de un *ethos* del habitar respetuosamente a un *ethos* del habitar bajo relaciones de dominio” (Noguera, 2002, p. 28).

Occidente no aparece antes ni después de ese paso, sino que ese paso es el paso de una especie que habita la tierra a una especie que domina la tierra. Por esta razón en Occidente la cultura se opone a la naturaleza, constituyéndose en la forma como la especie humana transforma, reconstruye y recrea la naturaleza ecosistémica. La cultura se aleja cada vez más de la naturaleza –lugar de donde surgió– convirtiéndose en una creación metafísica, mientras que la naturaleza es mirada desde la cultura como algo inferior y exterior a la especie humana. (Noguera, 2002, p. 28)

Occidente reduce el mundo de la vida a un mundo calculado, a objeto de investigación, a recurso siempre disponible y medible. Coincide esta visión moderna del mundo con la racionalidad tecnocientífica, con la racionalidad burguesa, con la lógica del capitalismo. La sociedad capitalista actual es responsable de la crisis ambiental contemporánea, la cual amenaza la supervivencia del hombre, la vida y al planeta mismo. Crisis planetaria que plantea una crisis civilizatoria y la necesidad de un cambio cultural, de un cambio de civilización. El mundo de la vida de Occidente, escindido, calculable, cuantificable, que traduce la naturaleza a valor de cambio, debe superarse. Se requiere un cambio cultural, “la idea de una poetización del mundo surge como un manantial de posibilidades desde el fondo del abismo de un mundo reducido a números mutilados y sin dioses” (Noguera, 2002, p. 34). El mundo moderno tiene una visión escindida del mundo. Visión que comparte el cristianismo.

Las figuras con las cuales el cristianismo expresa los dos mundos escindidos entre sí, son el cielo y el infierno como mundo del más acá. Nuestro paso por la tierra es un peregrinaje que nos lleva al cielo o al infierno, dependiendo de si nuestros actos han sido buenos o malos. Entre más desprendidos de lo terrenal, mayores privilegios en el cielo. Entre más terrenales y carnales, mayor será el castigo otorgado por Dios, juez implacable que siempre sabe todo lo que hacemos. (Noguera, 2002, p. 30)

Repensar tales referentes concita una revisión a la historia, no desde el punto de vista positivo, pragmático o idílico como se nos ha enseñado desde la institucionalidad de la ciencia, sino desde la experiencia del habitar. He aquí la posibilidad de una interpretación ambiental de la historia, que lejos de sumergirnos en un pasado idílico que oculte las contradicciones del presente, nos permite comprender mejor la crisis actual “que (no) atañe solamente a los ecosistemas naturales o que se pueda solucionar simplemente con medidas tecnológicas. Requiere la formación de una nueva sociedad” (Ángel-Maya, 1995, p. 3).

La revisión del mito desde un referente histórico permite ver de manera poética el habitar del hombre en la tierra, construir la ética-estética del morar, del elaborar un cuerpo –mundo-de-la-vida-simbólico-biótico, una piel, “una piel que además de ser la epidermis de nuestros cuerpos es la materia de la que está hecho tanto el mundo de lo biótico, –cuerpos de la vida–, como el mundo de lo simbólico, –cuerpos lenguaje” (Noguera, 2011, p. 6). Una de las maneras poéticas como se manifiesta el habitar del hombre en la tierra compromete lo humano y lo divino. Al respecto, Zambrano (1991) sostiene que “una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma” (Zambrano, 1991, p. 29).

Desde que a mediados del siglo XVIII se descubrió la zona arqueológica de San Agustín, el interés de los investigadores se ha concentrado ante todo en la descripción de sus aspectos ceremoniales representados principalmente por grandes estatuas líticas y construcciones funerarias. Pero no hay que olvidar que estos mismos aborígenes, también, han dejado en dicha zona un gran número de vestigios tangibles que no se relacionan con su ceremonial fúnebre, sino que son

el testimonio de su vida diaria, de su economía y organización social (Reichel-Dolmatoff, 1975).

Este texto no quiere ocuparse de aquello que corresponde al experto, arqueólogo, antropólogo, etc., sino de los afectos, de las afecciones, de la intimidad que permiten las manifestaciones de lo que corrientemente se denomina “cultura San Agustín”. Este texto intenta mostrar que son posibles lecturas más allá de los datos, de lo medible, de lo cuantificable. Se propone una lectura afectiva, estética. Y así, “estas páginas escritas irán disponiéndose para comprender la labor geográfica de inscripción e invención poética del lugar humano, tercer cuerpo superficial del contacto afectivo” (Mesa, 2010, p. 25).

Táctil, la escritura es un recorrido, un surco húmedo de la mano. Óptica, la medida es una estancia, un punto fijo de la mirada. Extraña manera de doble formación: en la mutua configuración del recorrido y la estancia, de la pintura y la silueta, lo insensible se torna sensible y sentido (Mesa, 2010, pp. 66-67).

Se trata de cinco geografías del encuentro afectivo: hábitos, estenogramas, entretenimientos, restos y contorsiones. Artimañas que configuran una pintura estética de los hábitos, del habitar humano.” (Mesa, 2010, p. 72)

Marco teórico

Bámbula-Díaz (1993) sostiene que no existe una concepción estética que pueda pensar y enfocar la realidad estética del mundo contemporáneo. La estética, disciplina que surge en Occidente en la época renacentista, “opera teóricamente dentro de la regularidad y mediante los términos del sistema cultural que le dio origen y al que pertenece” (Bámbula-Díaz, 1993, p. 33). Fenómenos estéticos no-occidentales no pueden ser leídos desde las lógicas de la estética, pues muchos de ellos, aunque contemporáneos y universales, no siguen las lógicas de la cultura hegemónica occidental. Bámbula-Díaz extrae de los límites lo estético, deja de centrar lo estético en el arte. Y a partir de allí da respuesta a la pregunta por la naturaleza del arte en la cultura Occidental moderna, ubicando el arte y su funcionalidad en la cultura humana. Se trata de un cambio en toda la perspectiva cultural:

... la necesidad de una reflexión teórica sobre el aspecto estético de la existencia humana se encuentra inseparablemente vinculada con la Cultura

Occidental de la Edad Moderna y surge, por ello, también para los pueblos no occidentales, a partir de su contacto con la modernidad occidental. (Bámbula-Díaz, 1993, p. 37)

El contenido sustancial de la época moderna es la *praecisio mundi*, una época en la que desde Descartes y Bacon se declara el predominio del positivismo científico y un mundo liberado de los dioses (Janke, 1988). La estética, producto de la cultura occidental hegemónica de la Edad Moderna, se estructura en estrecha relación con el racionalismo, con la idea de desacralizar el cosmos, con el propósito de extraerle a la naturaleza su energía, con la intención cartesiana de cuantificar, medir y calcular el mundo.

Gran parte de las dificultades epistemológicas que han caracterizado la Estética como disciplina teórica y también las disciplinas afines mencionadas se deben al hecho de que han sido producto de un sistema cultural determinado (el occidental de la Edad Moderna) y han operado, por lo tanto, en sus análisis mediante un código cultural de valores y representaciones que es esencialmente el mismo que han tratado de descifrar en su objeto (el código occidental de la Edad Moderna). (Bámbula-Díaz, 1993, p. 40)

Para superar esta dificultad epistemológica, Bámbula-Díaz propone un cambio de postura en el sujeto de la relación subjetivo-objetivo. Si bien es cierto que ningún sujeto-investigador puede escapar a su código cultural, “debemos tratar de conocer nuestro objeto de análisis –sea este fenómeno de nuestra propia cultura o de una cultura diferente– siempre “desde adentro”, desde su lógica interna; pero a la vez debemos tomar una actitud frente al objeto de análisis que permita visualizarlo como algo objetivo, algo extrasubjetivo” (Bámbula-Díaz, 1993, p. 42).

Las concepciones tradicionales de estética, incluida la noción de arte, no corresponden a las necesidades teóricas contemporáneas (Bámbula-Díaz, 1993, p. 69). La cultura occidental de la Edad Moderna separa los fenómenos estéticos de la vida práctica, cotidiana, material y productiva.

No puede ser nuestro propósito abarcar en toda su complejidad y contradictoriedad el problema de la cultura comercial de masas, que erróneamente se confunde frecuentemente con la cultura popular. Esta última es producto de la creatividad estética del pueblo como colectividad mientras la cultura

comercial de masas, que desplaza cada vez más a la cultura popular, es un producto hecho por hábiles, talentosos y muy capaces artífices a sueldo que trabajan para poderosos consorcios con el fin de lanzar al mercado música y espectáculos para el consumo y que en muchas ocasiones tienen características de “alucinógenos” con el claro propósito de la manipulación del público, de convertirlo en consumidor pasivo y dócil sin conciencia crítica y, desde luego, con el último y principal objetivo de una ganancia económica exorbitante. Por eso la cultura popular y la cultura comercial de masa están opuestas ya que la última –con frecuencia incluso alimentándose de la cultura popular tradicional– destruye la creatividad estética de sus consumidores y obstruye su sensibilidad estética reflexiva. (Bámbula-Díaz, 1993, p. 69)

El sistema cultural del Occidente Moderno opera en función de la lógica de acumulación capitalista, aislando lo estético, el arte. El arte y lo estético son aislados, ubicados en una esfera especial que también es sometida a los mecanismos económicos del mercado.

La producción capitalista como factor determinante dentro del Sistema Cultural Occidental Moderno es hostil no solamente al arte sino a la actividad estética en general y precisamente por eso la separa de la producción general, e igualmente hasta cierto punto de las otras actividades sociales, generando así la esfera del “arte” como algo relativamente autónomo, con una funcionalidad estética no integrada con lo político-utilitario sino suelta, únicamente “espiritual.” (Bámbula-Díaz, 1993, p. 95)

En la sociedad contemporánea la experiencia de lo bello no es posible. Byung-Chul Han (2015) sostiene que “de la obra de arte viene una sacudida que derrumba al espectador” (Byung-Chul Han, 2015, p. 18). Esta sacudida, esta experiencia de lo bello, es cada vez menos posible en el marco de la sociedad capitalista. En la sociedad capitalista lo bello es reducido al agrado, a lo terso, a lo delicado, a lo leve, a lo tierno, sin tener en cuenta que la negatividad, la aspereza, lo feo, lo horrendo también hacen parte de la experiencia de lo bello.

En Platón, lo bello y lo sublime están unidos. Para el hombre moderno, lo terso es lo bello, es el rasgo esencial de lo bello: “toda aspereza estropea la belleza” (Byung-Chul Han, 2015, p. 31). Si bien para el hombre moderno lo bello es lo terso, lo delicado, lo leve, lo tierno, lo sublime no. Lo sublime no suscita ninguna

complacencia inmediata. Lo sublime conmueve y sobrecoge al sujeto: “en vista de lo sublime, el sujeto se siente elevado por encima de la naturaleza, pues lo verdaderamente sublime es la idea de infinitud, que es propia de la razón” (Byung-Chul Han, 2015, p. 36).

Lo bello y lo sublime son un sentimiento del sujeto: “ni en vista de lo bello ni de lo sublime el sujeto se pone fuera de sí” (Byung-Chul Han, 2015, p. 37). Lo bello y lo sublime no se contraponen, como pudiera colegirse de la visión tersa, delicada, leve, tierna que tiene el hombre moderno de lo bello: “se trata de devolver a lo bello una sublimidad que no quepa interiorizarla, una sublimidad desubjetivante: se trata de revocar la separación entre lo bello y lo sublime” (Byung-Chul Han, 2015, pp. 37-38).

El hombre moderno vive en la era de lo digital. Lo bello digital es pulido y liso, no permite la desgarradura del sujeto, no permite la alteridad, otro estado del ser. En contraste con lo bello digital, lo bello natural se sustrae por completo al consumo. Lo bello natural posibilita el dolor, la desgarradura por la que se anuncia lo completamente distinto: “la nostalgia de lo bello natural es la nostalgia de otro estado del ser, de una forma de vida por completo distinta y sin violencia” (Byung-Chul Han, 2015, p. 41).

La retina digital transforma el mundo en una pantalla de imagen y control. En este espacio autoerótico de visión, en esta interioridad digital, no es posible ningún asombro. Los hombres ya solo encuentran agrado en sí mismos. (Byung-Chul Han, 2015, p. 43)

Lo bello vacila para manifestarse. Para la belleza lo esencial es el ocultamiento. La transparencia no es lo propio de la belleza. La belleza es apariencia, opacidad, sombra. El desvelamiento desencanta la belleza y puede destruirla. Lo bello no es desvelable. Lo bello oculta, retarda, distrae: “lo principal nunca es lo bello” (Byung-Chul Han, 2015, p. 46). La esencia de la belleza es el encubrimiento, la indesvelabilidad. Lo bello está velado. Para ver lo bello es necesario conocer el velo, volverse al velo para advertir lo velado.

Lo bello es negatividad, enfermedad. Sin herida no hay percepción, vulnerabilidad, sensibilidad, visión, experiencia, poesía, arte. Sin dolor, acontece lo igual, lo familiar, lo habitual. La negatividad es la fuerza vivificante de la vida, la esencia de lo bello. Lo que es inherente a lo bello es debilidad, fragilidad, quebrantamiento. A esta negatividad debe lo bello su fuerza de atracción, de seducción.

La actual calocracia, o imperio de la belleza, que absolutiza lo sano y lo pulido, justamente elimina lo bello. Y la mera vida sana, que hoy asume la forma de una supervivencia histórica, se trueca en lo muerto, en aquello que por carecer de vida tampoco puede morir. Así es como hoy estamos demasiado muertos para vivir y demasiado vivos para morir. (Byung-Chul Han, 2015, pp. 67-68)

La distancia estética permite demorarse en lo bello. La visión estética contempla lo bello, no busca consumirlo. Lo bello es una forma estética que no emite estímulos. Sin embargo, en el régimen estético capitalista, se producen muchos estímulos: “lo bello se vuelve lo liso y pulido y se somete al consumo” (Byung-Chul Han, 2015, p. 72). El carácter y el consumo se oponen, “el consumidor ideal es un hombre sin carácter” (Byung-Chul Han, 2015, p. 72).

En la relación estética con el objeto el sujeto es libre. No puede ser libre el sujeto que depende de un objeto o pretende someter el objeto a su voluntad: “lo que caracteriza al objeto artístico es la libertad y la falta de coerción” (Byung-Chul Han, 2015, p. 78). El sujeto no instrumentaliza al objeto, en presencia de lo bello desaparece la distinción sujeto-objeto. Lo bello tiene su fin en sí mismo, reposa en sí. Lo bello no hace propaganda de sí: “así es como el arte no se lleva bien con el capitalismo, que todo lo somete al consumo y a la especulación” (Byung-Chul Han, 2015, p. 81). En la sociedad actual la libertad del arte está subordinada a la libertad del capital.

Lo bello invita a demorarse, a liberarnos de nosotros mismos, a desembarazarnos de nosotros mismos, a sumirnos contemplativamente en lo bello, a engendrar un estado en el que el tiempo está quieto: “en presencia de lo bello, el ver ha llegado a su destino. Ya no es empujado ni arrastrado hacia adelante. Esta llegada es esencial para lo bello” (Byung-Chul Han, 2015, p. 94). Lo bello anula el tiempo, está libre del consumo. Lo bello es fiesta, supera el tiempo habitual. El tiempo de lo bello es el tiempo festivo, el esplendor de la eternidad. Este tiempo elevado desaparece hoy en beneficio del tiempo pasajero, del tiempo cotidiano, del tiempo laboral que subsume incluso al descanso.

En el momento en que las obras de arte se exponen pierden su valor de culto. El valor expositivo desplaza el valor de culto. Las obras de arte no se erigen en la vía festiva, sino que se exponen en los museos. Las exposiciones no son fiestas, sino espectáculos. El museo es su osario. Aquí a las cosas solo les surge

un valor si son vistas, si suscitan atención, mientras que los objetos culturales a menudo quedan ocultos. Incluso el ocultamiento incrementa su valor cultural. El culto no tiene nada que ver con la atención. La totalización de la atención destruye lo cultural. (Byung-Chul Han, 2015, p. 97)

Las obras de arte, hoy, están supeditadas a su valor especulativo, a su goce fugaz. La experiencia de lo bello se sustrae al consumo. Para el consumo importa lo nuevo, y no lo viejo. En el tiempo del consumo no hay duración. Y la belleza es “el acontecimiento de una relación. Le es inherente una temporalidad peculiar. Se sustrae al disfrute inmediato, pues la belleza de una cosa solo se manifiesta más tarde, a la luz de otra cosa, como reminiscencia. Consta de sedimentaciones históricas que fosforecen” (Byung-Chul Han, 2015, p. 103). Lo bello no brilla momentáneamente. Lo bello acontece como reencuentro y como reconocimiento. Lo bello no se halla en el contacto inmediato: “el tiempo en el que predomina el agrado, el “me gusta”, es –diría Heidegger– un tiempo sin Eros, sin belleza” (Byung-Chul Han, 2015, p. 108).

El pensamiento calculador es un pensamiento sin Eros, sin belleza, repetitivo y aditivo. El pensamiento que es impulsado por el Eros, entra con fuerza en lo no calculable. El pensamiento no puede ser llevado por los datos. El cálculo sí. El hombre necesita una “moral cósmica”, moral que se expresa en los grandes espectáculos de la naturaleza, permitiendo llevar con valor la vida del trabajo cotidiano.

Una lectura racionalmente, incapaz de sentir las imágenes, subestima la fuerza creadora y vital de la imaginación literaria.

Heidegger nos recordó que no hay instalación en el mundo que no sea primeramente afectiva (la famosa *Befindlichkeit*), esa coloración anímica que envuelve a cada paso el discurrir del *Dasein*. Como extrayendo conclusiones de esa premisa, el autor tratará de mostrar que todo intento de agotar un espacio, se sepa o no, ha de acabar por adquirir una forma u otra de geografía sentimental. (Mesa, 2010, pp. 14-15)

Geografía de contacto

Geografía elemental del contacto. “Sólo en el surco del contacto es posible darse el «ser sensible diferente» de los unos y los otros. Únicamente ahí en el lugar de encuentro, ni allá ni acá, es factible una vida corporal tensamente matizada:

estimulada por la necesidad de tenerse uno como uno, exacto y limitado, pero animada por las ansias de mezclarse uno con lo otro, algo o con alguien, evocándolo y disponiéndose siempre al nuevo contacto, para sentir y ser sentido, para ser alguien y no más bien nada” (Mesa, 2010, pp. 76-77). Se trata del encuentro con la estatuaria y los pictogramas de San Agustín, encuentro que implica contacto, comparación. Experiencia de contacto, experiencia del encuentro, “en el drama del encuentro, algo se abre y alguien penetra. Alguien encuentra su lugar donde devenir sentido; algo admite y se abre para devenir sensible. Se trata de la fragua de los hábitos del desvivirse, del desmoronarse, del sentir y ser sentido” (Mesa, 2010, pp. 77-78).

La geografía del contacto consiste en una geografía de los hábitos, “para explorar y exponer los posibles dramas del encuentro, los conflictos, las separaciones y las mezclas; reconocer las marcas que posibilitan el ser; ser sentido y poder sentir a alguien o algo, únicamente se requiere de la mirada de un «ojo reptador» «de los ojos de la piel»—, de la mirada háptica que reescriba o repase la inscripción y que habite en ella sintiendo que la habita. Elemental: cuando la razón sensible habita, la exterioridad no se deja reducir por la óptica geométrica. Y la geometría del drama de la vida se solapa en las geometrías del orden” (Mesa, 2010, p. 78).

En los hábitos del contacto acontece una geografía de los “estetogramas”, es decir, ritmos y maneras coreográficas de la inserción afectiva, “los hábitos de encuentro se tornan en la diversidad de gestos de la inserción afectiva, en los diferentes hechos del comportamiento estético de los seres animados, en los múltiples matices del sentir y el ser sentido, en fin, en la diversidad corográfica de los vivientes aislados” (Mesa, 2010, p. 83). La invención poética del encuentro se expresa en escritura que recrea la intimidad de una experiencia, de un contacto, de un coincidir con la cultura de San Agustín. Afectarse, y afectar con, y a esta cultura.

Para imaginarse reunido o mezclado, para expresarse «Uno» que se está desviviendo por algo o por alguien, habrá de «detenerse», de «ensimismarse», de reconocerse en aquellas cosas que no son ni lo uno ni lo otro. Habrá de entretenerse uno mismo en sus hábitos estéticos, en sus gestos de inserción afectiva, en sus estetogramas. Tendrá que vivir cantando o contando cosas de la vida afectiva, recreándolas para recrearse en ellas, para nacer ahí. (Mesa, 2010, pp. 84-85).

El entretenimiento consiste en una geografía del tercer cuerpo, el cuerpo de la reunión del Uno y el Otro, “el entretenimiento es la cosa viva de la ausencia, la animación de los restos del encuentro, el espesor del interludio, el «cuerpo-entreacto» del drama de los «cuerpos-contacto»” (Mesa, 2010, pp. 88-89). El entretenimiento es artilugio, artimaña, labor de arte. Es habitar en las cosas afectivas, “inventarse lugar en (con) las cosas que quedan (en el vacío)” (Mesa, 2010, p. 88).

Geografía del resto

La depuración geométrica de los cuerpos no puede dejar de fundamentarse en una geografía del residuo, o del resto. (Mesa, 2010, p. 91)

La existencia de esta geografía del resto acaece en la operación matemática de la sustracción, “toda figura regular se desborda hacia su propio fondo de irregularidad; la circunferencia es el perímetro del círculo, pero también el límite donde aparece la exterioridad agujerada” (Mesa, 2010, pp. 94-95).

Por cada acción de inmersión en los escenarios geométricos, el ser animado va tendiendo sus contorsiones, creando su coreografía efímera de la adaptación (Mesa, 2010, p. 98).

El arte de inventar cantilenas es cuanto tenemos para edificarnos una morada donde protegernos contra el caos, en la que escapar de la nada. Si tenemos estribillos es porque los estribillos nos tienen, nos sostienen local y momentáneamente, nos hacen un territorio y una casa, fabrican nuestras horas y nuestros hogares. (Pardo, 1991, p. 254)

El instrumento sirve a los hombres para hacer música, pero sirve a la naturaleza para hacerse audible a los oídos de los hombres, y por ello la función “primitiva” de la música ha sido la comunicación de los vivientes con los dioses, el modo de escuchar la voz de los dioses, la manera de hacer audible lo inmenso, lo inaudible. (Pardo, 1991, p. 255)

La naturaleza suena, con cierta intensidad, con cierta duración. La intensidad marca, sin duda, umbrales: por encima o por debajo de cierta intensidad, la naturaleza sigue sonando, pero nosotros ya no podemos oírla; por encima de cierta tensión, hay materiales que se rompen, por debajo de cierta tensión,

la vibración puede ser nula. Pero no se trata de umbrales meramente fisiológicos. Los sonidos no se oyen, sino que se sienten con ciertas cualificaciones afectivas: la naturaleza suena en el aire, pero resuena en el alma: al sonar la naturaleza no solamente deviene sensación, sino también e inmediatamente sentimiento. (Pardo, 1991, p. 258)

La naturaleza suena, deviene sonora por cauces aún misteriosos que el físico debe esclarecer, pero no puede sonar de cualquier modo, no todo sonido es música. Hay, por decirlo de este modo, una suerte de “a priori de la sensibilidad”: para que la naturaleza llegue a devenir música, se precisa cierta intensidad y cierta duración, cierto tono y cierto ritmo. (Pardo, 1991, p. 259)

Para José Luis Pardo la frase de Heidegger, el lenguaje es la casa del ser, comporta el fin de la metafísica, la imposibilidad de distinguir entre el exterior y el interior, entre el adentro y el afuera. Toda casa tiene un exterior y un interior, más habitamos una casa que no tiene exterior, “vivimos confinados en un interior sin exterior donde jamás hemos entrado y del que jamás ni siquiera por el negro agujero de la muerte – saldremos” (Pardo, 1991, p. 261). Las imágenes, figuras y formas del exterior “son el modo como imaginamos aquello que no podemos ver, el modo como representamos lo que no existe, exterior, el modo como inventamos la ilusión de un afuera” (Pardo, 1991, p. 261).

La fachada de la casa, su rostro, su piel, sólo puede ser vista desde afuera, por aquello que no está domiciliado en el lenguaje:

Las bestias, las piedras, los idiotas. Pero no, en todo caso, en la medida en que todos ellos son, es decir, no en la medida en que los vemos desde nuestra casa, hablamos de ellos y los comprendemos o los usamos, sino, al contrario, en la medida en que no son nada, para nosotros, en la medida en que nos ven desde fuera, con una mirada que nos resulta al mismo tiempo invisible e incomprensible; la verdad de lo que decimos sólo reside en el silencio que ellos – todos los que no son nosotros, los que no son como nosotros– guardan acerca de nosotros, y que nos resulta inaudible e inteligible. (Pardo, 1991, p. 262)

Una gran carcajada sacude el pensamiento. Una casa sin fachada, sin piel, sólo puede ser la intemperie de la nada, “el inclemente no ser”, “Interior sin exterior,” nuestra casa es una deformación de la nada, un pliegue del caos,

una turbulencia del tiempo o un remolino del espacio, un repertorio de formas y figuras, de ritmos y posturas.” (Pardo, 1991, p. 262)

Ni prosa seca ni relato, la música constituye el afuera del lenguaje: tiene todo el ropaje externo de la palabra (ritmos, imágenes, tonos, acentos, sensaciones) sin su contenido “lógico” o “narrativo”: es cantilena. (Pardo, 1991, p. 262)

Simbolismo, arte y juego

En su escrito *La actualidad de lo bello*, Gadamer, partiendo de su concepción de una “estética filosófica”, aborda tres temas que considera de vital importancia: el concepto de juego, el concepto de símbolo, o posibilidad de reconocernos a nosotros mismos, y la fiesta como lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos (Gadamer, 1991, p. 45).

En este abordaje, se comprende igualmente que, el arte es superación del tiempo, simultaneidad de presente y pasado. Gadamer (1991) sugiere tres pasos para mostrar dicha simultaneidad. Para ello primero busca una fundamentación antropológica del juego, hallando que un carácter distintivo muy profundo de la existencia humana es que el hombre se sabe libre y tanto en su libre relación con el mundo como en sus esfuerzos creativos lo que intenta es retener lo fugitivo. El sello distintivo del juego es el exceso en lo arbitrario, en lo selecto, en lo libremente elegido. En el juego se expresa de modo especial la experiencia de la finitud de la existencia humana. El exceso de juego es la base propia de la elevación creativa al arte. El juego le otorga permanencia al hombre.

Lo simbólico, segundo paso, es lo que interpela al hombre con significado en el juego de las formas. Lo simbólico tiene que ver con el reconocimiento, con la tarea de construcción. Y el reconocimiento, el reconocer, no es un simple volver a ver una cosa. Reconocer significa reconocer algo como lo que ya se conoce, captar la permanencia de lo fugitivo. El tercer paso, la fiesta, es lo que nos une a todos: “lo característico de la celebración es que no lo es sino para el que participa en ella” (Gadamer, 1991, p. 118).

El arte de otros tiempos pasados sólo llega hasta nosotros pasando por el filtro de la tradición que se conserva y se transforma viva. (Gadamer, 1991, p. 123)

El problema que plantea Gadamer apoyado en la tradición filosófica de la estética es: ¿en qué sentido puede incluirse lo que el arte fue y lo que el arte es hoy en un mismo concepto común que abarque a ambos? (Gadamer, 1991, p. 59).

Es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar. El concepto de juego se ha introducido para mostrar que, en un juego, todos son cojugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta (Gadamer, 1991, p. 77).

Hoy día tendríamos que experimentar lo bello natural casi como un correctivo para las pretensiones de un mirar educado por el arte. (Gadamer, 1991, p. 83)

Lo que constituye la significatividad de lo bello y del arte no es lo particular que se experimenta, sino “la experiencia de la totalidad del mundo experimentable, la posición ontológica del hombre frente a su trascendencia” (Gadamer, 1991, p. 86). La experiencia con el arte permite descubrir, traer a la luz y revelar por una parte y, por otra, ocultarse y retirarse. “La obra de arte no sólo remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite” (Gadamer, 1991, p. 91). La obra de arte no es un artículo que se pueda sustituir, remplazar. Lo simbólico “no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado” (Gadamer, 1991, p. 95).

La obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir. (Gadamer, 1991, p. 96)

Según Gadamer (1991) la fiesta es comunidad, celebración, tiempo propio. La fiesta ofrece tiempo, detiene el tiempo, invita a quedarse, a demorarse.

El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado. No hay nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que preguntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo. (Gadamer, 1991, p. 111)

Materiales y métodos

José Luis Pardo se ocupa de las relaciones entre pintar y ver. Su problema consiste en resolver ¿qué es ver y qué relación tiene con pintar? (Pardo, 1991, p. 266). Así, se encuentra con dos problemas previos, a saber, “qué es pintar” y “qué es ver”. Encuentra en Deleuze –quien a su vez halla esta fórmula en Paulklee– “la fórmula de la pintura –que pone en relación ambas cuestiones: pintar no es, viene a decir esta fórmula, dar cuenta de lo visible, sino hacer visible lo invisible” (Pardo, 1991, p. 266).

“Hacer visible lo invisible” es un enunciado que permite una salida a los problemas “qué es pintar” y “qué es ver”. Existe un terreno común al pintar y al ver. Y es la invisibilidad de la propia visión “¿No será eso lo que hace el pintor, “pintarnos” unos ojos en el cerebro para que veamos lo invisible de nuestra propia mirada?” (Pardo, 1991, p.267). Esta pregunta conduce a Deleuze, quien, al reflexionar sobre la pintura y la visión, arguye que la visión, antes que barrido del campo de lo visible por parte de la mirada, es sensación, “es el cuerpo de la sensación” (Pardo, 1991, p. 268). Lo invisible es el cuerpo. Pero no el cuerpo de la medicina o de las ciencias naturales, ni el cuerpo geométrico, ni el cuerpo de la fenomenología, ni el cuerpo de los psicoanalistas. Se trata del cuerpo sin órganos, condición de realidad de la sensación, “este cuerpo intenso no es tanto un lugar como un proceso o un devenir: el devenir sentido de lo invisible” (Pardo, 1991, p. 269).

La pintura es el devenir visible de lo invisible, no tiene raíces en el terreno de la representación o la figuración. “Un ave que vuela en círculo o que inicie un movimiento de huida no es solamente una máquina cartesiana de responder a estímulos según pautas determinadas, es también un pincel que dibuja en el aire de un territorio sin límites geométricos determinados cuadros titulados “se acerca un depredador”, se avecina una tormenta”. El pájaro no representa una tormenta ni un depredador: los presenta a sus congéneres y, de ese modo hace su territorio, se fabrica un lugar estético donde vivir. Todos los vivos tienen necesidad de imaginar lo que sienten, de inventar modos de hacer visible lo que no tiene nombre, a pesar de que esos procedimientos se pongan luego al servicio de la supervivencia de la especie, como también los cuadros del Greco o de Miguel Ángel fueron instrumentalizados por los poderes políticos y eclesiásticos” (Pardo, 1991, p. 272).

Este texto, usurpando las palabras de Pardo (1991) para expresarlo, trata de poética, de *poiesis*, o lo que viene a significar producción, trabajo, imitación, falsificación, simulación, invención, labor. Y lo que se elabora es la tierra, pintándola,

tatuándola, maquillándola, cosmetizándola, disfrazándola, tiñéndola de sangre o sudor, hinchándola de signos, duplicándola, escondiéndola, ocultándola, suplantándola (Pardo, 1991).

Localización y períodos cronológicos de la estatuaria

El pueblo escultor, que hoy conocemos como cultura de San Agustín, estuvo ubicado en las estribaciones del macizo colombiano, al sur del departamento del Huila, Colombia, a 1750 msnm. Su localización astronómica está entre los meridianos 76° 15' y 76° 36' longitud oeste del meridiano de Greenwich y a 1° 33' y 2° 10' latitud norte (IGAC, 2002). Y se considera que su desarrollo escultórico se da entre los siglos II a.C. y VIII d.C. (Duque, 1964).

Existen varias clasificaciones cronológicas acerca del desarrollo del pueblo escultor, una de las más aceptadas es la que clasifica el desarrollo del pueblo escultor en cuatro periodos (Duque y Cubillos, 1979).

- a. Arcaico (3300 a.C. a 1100 a.C.): La fecha más antigua fue encontrada en el sitio conocido como Alto de Lavapatas, que se asocia a los primeros asentamientos humanos en el Alto Magdalena, probablemente este sitio era utilizado como lugar de pernoctación de algunos grupos nómadas que vivían de la caza, la pesca y la recolección de frutos silvestres.
- b. Formativo (1100 a.C. a 200 a.C.): En este periodo se establecieron sociedades sedentarias y agrícolas no muy numerosas en la región; aquí los pobladores fueron perfeccionando sus herramientas y el manejo de la cerámica o vasijas de barro de uso doméstico.
- c. Clásico Regional (200 a.C. a 800 d.C.): En este periodo la población aumentó entre 4000 y 8000 habitantes. En este periodo se da el florecimiento del arte escultórico que inicia con figuras en bajo relieve conservando la forma natural de la piedra, luego extraen la piedra, le dan la forma que desean, y la esculpen en dos dimensiones. A finales del periodo las esculturas son tridimensionales y se encuentran detalles más elaborados, se cree que la mayoría de las esculturas fueron policromadas y que por efectos de la humedad y las condiciones atmosféricas el color no se perpetuó hasta nuestros días quedando tan sólo alrededor de media docena de esculturas en las que aún se puede observar los colores rojo, negro, azul y amarillo.

- d. Reciente (800 d.C. a 1550 d.C.): En este periodo la población aumentó y continuó habitando las mismas comunidades e incluso se centralizó aún más que durante el período anterior. Hacia el año 900 d.C. las formas cerámicas cambian de nuevo. Se dejan de construir tumbas monumentales; la población crece considerablemente y la agricultura parece adquirir más importancia. Muchos poblados de este periodo prehispánico, fueron abandonados antes de la conquista española. (Duque y Cubillos, 1979).

Relieve geográfico

La zona de San Agustín carece de grandes extensiones planas, donde en tiempos prehistóricos, una población nucleada hubiera podido establecer aldeas con la posibilidad de crecer horizontalmente en terrenos planos y extenderse con el tiempo. La conformación geológica no es de grandes valles, vegas o llanuras amplias, sino que se caracteriza por un terreno ondulado, de numerosas colinas más o menos aisladas y es ante todo, en las partes elevadas de estas ondulaciones donde los antiguos aborígenes establecieron sus habitaciones. Sin embargo, al pasar el tiempo y al crecer estos sitios poblados, fue necesario ocasionalmente ampliar la zona de viviendas, para lo cual efectuaron allanamientos y rellenos, es decir el terreno de las colinas fue transformado por obra humana, para adaptarlo mejor a las necesidades de sus ocupantes.

Parece muy poco probable que todas las colinas de la actual zona arqueológica de San Agustín hayan estado pobladas simultáneamente en una misma época prehistórica y más bien hay que pensar en una lenta evolución en el curso de la cual ciertas elevaciones estaban ocupadas por aldeas o en ocasiones casas aisladas, mientras que otras permanecían temporalmente deshabitadas (Reichel-Dolmatoff, 1975). Las viviendas fueron construidas sobre aterrazamientos, agrupados en núcleos de número variable, que se dispersan sobre las laderas siguiendo los valles de los ríos (Plazas y Falchetti, 1979).

Cerámica

Las vasijas asociadas con los hallazgos de esta cultura son variadas: cerámica blanca, gris, marrón o rojiza, formas como cuencos simples o de borde horizontal decorado con incisiones, recipientes globulares de borde saliente, vasijas compuestas con quiebre, copas de base baja. La decoración incluye tanto incisión en líneas o círculos como pintura o baño rojo sobre superficies brillantes. Esta

cerámica y en general, la que se encuentra en los montículos funerarios, forma un conjunto variado que comparte sin embargo rasgos decorativos y formales y parece representar las distintas fases de desarrollo de un mismo grupo humano (Plazas y Falchetti, 1979). Hacia los años 600-800 d.C. en el área de San Agustín, se advierte cierta ruptura con el desarrollo regional más antiguo y nuevas influencias culturales. Grupos de agricultores vivieron en aldeas de bohíos circulares, se enterraron dentro de sus viviendas, y produjeron una cerámica en que predominan recipientes con decoración corrugada, y pintura positiva en diseños triangulares negro sobre rojo (Plazas y Falchetti, 1979).

Una fecha del año 1630 d.C. indica que este período, llamado Mesitas Superior o Reciente, se prolonga después de la conquista española. La cerámica corrugada de San Agustín, entre otros rasgos, ha llevado a varios autores a considerar influencias amazónicas en el poblamiento tardío del Macizo Colombiano (Plazas y Falchetti, 1979). La cerámica del complejo Isnos forma un conjunto delimitado: alcarrazas, cuencos, platos, pintura negativa, baño rojo brillante. La alcarraza, forma tan común en el área, se encuentra muy pocas veces en las tumbas. Sin embargo, su asociación con el período de auge lo sugieren hallazgos como el de una pequeña alcarraza antropomorfa con tocado escalonado y orejeras de carrete, que muestra grandes similitudes iconográficas con la estatuaria agustiniana y la orfebrería del suroccidente (Plazas y Falchetti, 1979).

El grupo indígena que habitó hace aproximadamente 1800 años el territorio que hoy pertenece al municipio de San Agustín, conocía y utilizó conscientemente las transformaciones isométricas, además de figuras geométricas como triángulos equiláteros, cuadrados, elipses y circunferencias que le dieron forma a las esculturas. De este modo, se deja ver un avance significativo en el uso de instrumentos y patrones de medida que les permitieron construir estas figuras que cumplen con las mismas propiedades expuestas en la geometría Euclidiana. Así se evidencia cómo las matemáticas y la geometría existen al interior de todo grupo humano, que son fenómenos culturales y un lenguaje necesario cuando se quiere transformar la naturaleza en armoniosos diseños (Urbano, 2010).

Estatuaria

Un acercamiento al mundo escultórico agustiniano genera ciertas consideraciones. Se destaca por su arte megalítico con más de 400 monolitos que encierran

los secretos de un pueblo enigmático, cuyos miembros desaparecieron dejando la majestuosidad de sus complejos funerarios alrededor de los cuales han surgido diversos interrogantes. La mayoría de las esculturas hacen parte de un ritual funerario realizado a los personajes principales, a sus dioses como el sol, la luna, el agua y animales de su entorno. Según Reichel-Dolmatoff, se observan cuatro estilos fundamentales en la estatuaria de San Agustín que son: el naturalista, el arcaico, el expresionista y el abstracto (Urbano, 2010). La estatuaria es fundamentalmente antropomorfa, aunque tiene rasgos formales de animales como el caimán y el murciélago (Llanos, 1990). En algunas hay una figura central y principal que se distingue por su boca feroz, asociada al felino; es masculina y domina o se apropia de otros símbolos: agarra-cabezas trofeo, serpientes, pescados, monos fálicos y niños.

El desarrollo regional agustiniano se prolonga hasta el año 570 d.C., época en que todavía se construían en el Alto de los ídolos, montículos funerarios con estatuaria y Tumbas de Cancel decoradas con pintura. Parte de este largo desarrollo correspondería al período denominado Isnos por Reichel-Dolmatoff, que va desde el año 40 hasta el 330 d.C. En algunas zonas de San Agustín, como Quebradillas y la Mesita D, se han excavado tumbas de pozo con entierros secundarios en grandes urnas decoradas con líneas y puntos incisos, a veces rellenos de pasta blanca; tanto las urnas como los platos y demás vasijas que las acompañan, muestran especial relación con la cerámica de Tierradentro (Plazas y Falchetti, 1979).

Orfebrería

La fecha más antigua para la orfebrería de San Agustín, 40 a.C., está asociada a placas geométricas y cuentas de collar laminares de buen oro, halladas en un montículo funerario del Alto de los ídolos. Ya en esta época, la producción de orfebrería se relaciona con templetes funerarios, estatuaria, Tumbas de Cancel revestidas con lajas y sarcófagos monolíticos, características del período de gran auge regional en San Agustín.

Sus primeras etapas de desarrollo se remontan por lo menos hasta el año 800 a.C. cuando ya existían elaboradas Tumbas de Cancel con estatuaria en el Alto de las Piedras. Otros hallazgos de orfebrería en contextos similares incluyen placas y cuentas, narigueras de alambre y diademas, similares a las representadas en la estatuaria. También se han encontrado objetos de oro en elaboradas tumbas de

pozo con cámara lateral. Influencias externas pudieron enriquecer este desarrollo, dada la ubicación del Macizo Colombiano, con sus vías de acceso naturales hacia la costa Pacífica, la Amazonía y los valles del Cauca y Magdalena (Plazas y Falchetti, 1979).

Posiblemente, hacia finales del período Isnos existieron contactos con la vecina región de Tierradentro. Así lo indica la orfebrería de esta última, con su iconografía tan similar a la estatuaria agustiniana, y el parentesco entre la cerámica y las estatuas de las dos regiones (Plazas y Falchetti, 1979). En lo metalúrgico sus características comunes son: tecnológicas, formales, funcionales e iconográficas. Es evidente la vinculación de San Agustín con el horizonte metalúrgico tardío del resto del suroccidente. Allí se han encontrado pectorales acorazonados, torsales, y también narigueras planas de tumbaga, una de ellas en una tumba del Alto de Lavapatas fechada en el siglo X d.C.

Es imposible abarcar todos los rasgos culturales que determinaron durante una larga época (500 a.C.-1000 d.C.) las manifestaciones culturales de un sector tan amplio como el suroccidente colombiano; sin embargo, es posible vislumbrar una tradición cultural común que se destaca, sobre todo, en contraste con los sucesos ocurridos después del año 1000 d.C. en la misma zona y con los procesos metalúrgicos de las zonas arqueológicas del centro y norte del país (Plazas y Falchetti, 1979). Este sustrato cultural común no opaca los desarrollos regionales; cada una de las áreas aquí contempladas tiene su manera de equilibrar las diferentes influencias externas con su propia fuerza creando una dinámica particular incomparable e imposible de generalizar, que se refleja en su producción material.

En el siglo XI d.C. se hicieron terrazas artificiales sobre las pendientes de las lomas redondeadas que descienden a los profundos cañones de ríos como el Magdalena, el Quinchana y el Granates. Estas terrazas de vivienda se encuentran en pequeños conjuntos no muy distantes entre sí. En ellas se construyeron casas de planta circular y techo cónico, con materiales naturales perecederos. Las terrazas hasta ahora excavadas muestran que en ellas vivieron familias nucleares, que prepararon alimentos y tallaron sus herramientas de obsidiana en estos espacios.

Los campos con eras de cultivo se han encontrado próximos a las terrazas de vivienda, a manera de huertas o parcelas familiares. Cultivaron maíz, frijol, papa y otros frutos "de que en aquella tierra había en cantidad". Las viviendas fueron

construidas sobre aterrazamientos agrupados en núcleos de número variable, que se dispersan sobre las laderas siguiendo los valles de los ríos. Los objetos de culto representaron la estrecha relación entre la naturaleza y el ser humano, animales míticos que justifican la existencia del hombre y sus poderes: jaguares, serpientes, aves rapaces, micos, armadillos y coatíes conformaron, junto a otros, una abigarrada estructura simbólica desconocida todavía para nosotros (Llanos, 1990).

Resultados y discusión

A cada modelo de organización social corresponde una determinada pauta de asentamiento, que en un proceso histórico regional adquiere una identidad cultural propia. Las investigaciones etnográficas sobre grupos aborígenes en el período de la conquista hispánica y los realizados sobre comunidades indígenas en tiempos modernos, aportan modelos de pautas de asentamiento de origen americano. Estas son consideradas como el medio fundamental para aproximarse a las sociedades prehispánicas, en tanto que las pautas de asentamiento vienen a ser la estructura que sustenta toda realidad étnica. Se sabe que los constructores de estas obras monumentales vivieron dispersos en las cimas amplias de lomas, en mesetas y terrazas, que en determinado momento histórico transformaron, haciendo grandes aterrazamientos, rellenos y montículos para sus centros funerarios.

Fueron agricultores del maíz, grandes maestros alfareros y escultores especializados. (Llanos, 1990). Los datos sobre la localización de las viviendas hablan de la densidad de población; la diferencia en las formas y riqueza de los ajuares funerarios indica divisiones sociales y los vestigios de trabajo comunitario, sistemas de irrigación, drenaje y caminos, señalan la base económica que permitió su existencia y hacen posible comprender algo más sobre los procesos de cambio creadores de cultura (Plazas y Falchetti, 1979).

La sociedad humana ha dejado sus profundas huellas por todas partes del territorio de San Agustín y a través de todas las épocas (Fotografía 1). Por un lado, en muchos lugares se observan extensos allanamientos, explanadas artificiales, terraplenes, rampas, restos de antiguos caminos y vestigios de terrenos de cultivo. Por otro lado, donde quiera que se examine el suelo, se encuentran fragmentos cerámicos, utensilios de piedra y capas de carbón vegetal, a veces formando grandes acumulaciones. Todo esto indica claramente que San Agustín no se trata tanto de un centro ceremonial sino más bien de una extensa zona antiguamente

poblada por numerosos grupos sedentarios; de una zona donde hubo aldeas y campos de cultivo, caminos de comunicación, obras de ingeniería y tantas otras manifestaciones más de una vida en comunidad.



Fotografía 1.

NOTA: Todas las Fotografías incluidas en este libro fueron tomadas por Libia Esperanza Nieto Gómez en la zona arqueológica de San Agustín, Huila, Colombia, en mayo de 2016.

Tampoco se puede poner en duda que estas obras hayan sido ejecutadas en muy diversas épocas. No fue una sola cultura, la que, en determinado momento de su evolución, llevó a cabo esta transformación del terreno, sino fueron generaciones. Tanto la magnitud de los allanamientos de tierra como la profundidad de detritus de ocupación humana sugieren que se trata de una región poblada durante largas épocas y por grupos pertenecientes a tradiciones culturales diversas. Además muchas formas de cerámica encontradas son utensilios domésticos, herramientas de la vida cotidiana, que nada tienen que ver con la imagen de una necrópolis (Reichel-Dolmatoff, 1975).

Chamanismo

San Agustín es famoso por su estatuaria en piedra, que con frecuencia

representa figuras que tienen grandes colmillos (Fotografía 2). Reichel-Dolmatoff en sus escritos sobre dicha cultura, resaltó la significación de gran parte de su estatuaria en la que veía sobre todo, el motivo del Hombre-Felino, el cual interpretaba en el marco de la asociación chamán-jaguar. Allí destaca la recurrencia del motivo felino en Mesoamérica. En algunos casos el felino era una especie de monstruo con grandes poderes o el chamán tenía atributos felinos. En el caso de la América intermedia, el motivo felino se encontraba también ampliamente extendido en datos etnohistóricos como en las fuentes etnográficas páez, koguí, tukano, entre otras. Entre los paeces, por ejemplo, el chamán se puede convertir en trueno; el chamán malo se transforma en jaguar para robar o comer a la gente o a sus rebaños. Con base en estos y otros datos, Reichel-Dolmatoff pensó que los motivos felinos presentes en San Agustín condensaban un conjunto similar de ideas, posiblemente en este caso también inducidos por plantas alucinógenas.



Fotografía 2.

Una gran parte de los hombres con colmillos felinos transmite la idea de fertilidad y de procreación, conceptos que implican conflicto y agresión, propiedades opuestas condensadas en la figura del jaguar. Aunque la experiencia arqueológica de Reichel-Dolmatoff se concentró en las sociedades del litoral en el estudio del formativo colombiano, esto no impidió que se formase una visión global del desarrollo histórico de las sociedades prehispánicas de Colombia.

Durante la etapa de los Cacicazgos la institución del chamanismo tuvo un desarrollo muy notable. Se podría decir que con los cacicazgos, se inicia la era del gran poder público de los chamanes, un aspecto importante de estas prácticas y creencias consiste en el papel del chamán como ecólogo, como planificador ecológico (Reichel-Dolmatoff, 1997). Finalmente, a este respecto concluye: el avance extraordinario que se observa durante la etapa de los Cacicazgos, en la producción de alimentos, en el comercio, la tecnología y la creatividad artística, se debió ante todo a la influencia organizada de los chamanes en su papel de astrónomos, calendaristas y administradores de los recursos naturales, en suma, como especialistas del ciclo y de lo previsible.

Reichel-Dolmatoff se muestra inclinado a ver en este fenómeno la transición del chamanismo tribal a las creencias sacerdotales de los cacicazgos. Dentro del contexto de estas sociedades de rango, basadas en sistemas agrícolas eficaces, emerge un sacerdocio como un factor poderoso en la toma de decisiones (Fotografía 3). Sin embargo, vale observar una aproximación al chamán que nos permite conocer Espinosa (2002) quien, para reflexionar sobre algunos aspectos del chamanismo, el misticismo y la droga ritual, toma como punto de partida, por un lado, la remisión a la experiencia y por otra, su lectura al ensayo “los hongos del lenguaje” de Henry Munn. Con el cuidado de no caer en una descripción etnográfica de la ceremonia, ni intentar interpretar las acciones del chamán, resuelve adelantar consideraciones al ensayo de Munn (1976), con lo que logra finalmente unas conclusiones que aportan a lograr una idea del chamán que dista de la aportada por Dolmatoff, por cuanto compromete la experiencia misma del ritual y supera la idea que relaciona al chamán con el sacerdote.



Fotografía 3.

Vale la pena precisar que se habla del chamán no como un sustantivo que nombra y caracteriza a un sujeto, sino que éste cobra pleno sentido en la medida en que se encuentre en estado de trance. Solo bajo esta condición diríase contextual, es posible lograr un viso de claridad que permite distinguir entre lo sagrado y la religión. El primero, lo sagrado, “se experimenta siempre que se produce una alteración radical del orden simbólico que habita el sujeto, una experiencia invariablemente cercana a la muerte o a la locura (Espinosa, 2002). Mas tal estado no compromete la ingesta de sustancias alucinógenas necesariamente, también se logra el estado de lo sagrado en la soledad, el sufrimiento, y en general, cualquier experiencia del tipo del ascetismo. Qué es lo interesante de notar que lo sagrado compromete un estado y, en tal estado sagrado se encuentra el chamán cuando está en trance (Fotografía 4).



Fotografía 4.

Por su parte, lo religioso, no es un estado. Lo religioso es “una exploración de lo desconocido que consiste en una prueba –o en un conjunto de ellas– donde se compromete no solo la estabilidad emocional o la identidad cultural, sino también, y eso parece decisivo, la propia vida de cuantos en ella se encuentran genuinamente involucrados (Espinosa, 2002). Así las cosas el chamán no podría estar enmarcado en el contexto de lo religioso, pues éste se encuentra contextualizado en un ritual por demás memorizado y repetido por generaciones, además de encontrarse dentro de un esquema organizacional social, dos características que definitivamente el chamán no tiene; más bien el chamán amenaza tal estabilidad histórica con su estado de trance que resulta explosivo e inestable, además de único, no es generacional y no compromete la repetición de un ritual, pues cada trance resulta irrepitible, como lo dirá Espinosa (2002), cada viaje más que un reconocimiento, es una des-estructuración del conocimiento.

El chamán más bien, en tanto estado, es la experiencia de la negación del tiempo (Espinosa, 2002), por ello, el trance del chamán no puede ser generacional como lo es la religión. Y en este sentido la experiencia del trance se constituye en una

experiencia del instante intemporal, la que Bachelard (1997) nombrará como instante poético. Al punto, el instante como experiencia del trance del chamán y el instante poético cobran una identidad asombrosa, en referencia a su natural condición: en tanto trance, “se produce una alteración radical del orden simbólico” (Espinosa, 2002, p. 2) y, en tanto experiencia del instante poético, se hablará de una “explosión de imágenes” (Bachelard, 1993, p.9). Sin entrar en la discusión del estado en sí mismo, lo que sí se destaca en tanto instante, es la sujeción entre dos nada, no hay un antes y un después, por un lado, y por otro, está la emergencia del lenguaje nuevo que expresa no la descripción del mundo, sino una facultad de deformar las imágenes cotidianas de transformarlas en un estado de la imaginación activa, en un estado de trance (Fotografía 5).



Fotografía 5.

El chamanismo entonces, en tanto práctica del chamán en trance, y este estado en tanto posibilidad de destrucción simbólica, substraer al chamán de cualquier condición social: “El chamán muere (simbólicamente) para llegar a ser chamán, y muere para seguir refrendando su poder” (Espinosa, 2002, p. 3). Ahora bien, el poder aquí referenciado no compromete el estar sobre la sociedad con cierta condición. Su poder está en la renuncia momentánea e íntegra a él mismo y todo

lo que su ser él le implica. El poder es una condición social. El abstraerse del poder es superar tal condición, lo que finalmente en tanto estado, lo deja libre del mundo de las cosas y de la sociedad en general, para pasar a ser dimensión de lo sagrado en la posibilidad misma de la alteridad (Fotografía 6). Y en este sentido, “lo sagrado está ahí para ayudarnos a sospechar de todo lo que nos hemos acostumbrado a reconocer como eso que no podría ser de otra manera que como es” (Espinosa, 2002). La religión, en cambio, nos invita a lo estable, a lo repetitivo y al reconocimiento del poder social, porque es ante todo, un sistema de creencias.



Fotografía 6.

Hemos referido el trance como instante de destrucción simbólica en la condición misma del chamán. Ahora bien, en este mismo instante de trance, como posibilidad de alteridad, se da igualmente la creación de lenguaje. “La sesión chamánica crea lenguaje, crea las palabras que pueden designar los fenómenos que carecen de nombre” Munn (1976; citado por Espinosa, 2002, p. 3). Sin embargo, las palabras no tienen como fin estabilizar y universalizar lo nombrado. Se trata de una experiencia compleja en la que el chamán suspende su identidad unitaria y limitada con el cuerpo, su cuerpo ahora es el mundo. Igual sucede con el lenguaje,

este deja de ser el conjunto de palabras con su respectivo y limitado significado. La comunicación deja de ser narración. No se trata de un viaje hacia un espacio de no comunicación; sin embargo, lo que se logra como experiencia no tiene como fin ser comunicado. La comunicación brota desde la “voz naciente del lenguaje” (Espinosa, 2002, p. 5). Del trance, según Espinosa (2002), lo que se logra es un contacto con las cosas que están fuera de sí. Tal experiencia coloca al chamán en el nacimiento mismo de la comunicación, las imágenes que logran son tan rápidas y de tantas cosas al tiempo, que las palabras no alcanzan a atraparlas en su plenitud. De ahí que se diga que el lenguaje naciente no surge del interior del chamán, pues él ha dejado su identidad individual; lo que se ha dado es una emergencia del lenguaje donde aún no hay un yo que le permita obrar en su nombre; en palabras de Espinosa, no es otra cosa que “la infinitud del habla embisagra con la finitud del cuerpo, le integra la sensibilidad al no decir nada en particular: al solo acto de decir” (Espinosa, 2002, p. 6).

El lenguaje en la experiencia chamánica no compromete un servicio, no tiene un fin ni obedece a condiciones ni mucho menos objetivos por alcanzar. Tal naturaleza libre de servilismo es lo que lo configura como *poiesis*: palabra que instaaura. Más, lo que instaaura no es un saber. Desde la experiencia chamánica, el saber claro que se logra afirmar expresa que no todo es susceptible de ser conocido. Afirmación con la que se explicita la no universalización de un saber del chamán, pues este se torna ambivalente y por demás, inestable.

El mundo es una improvisación, exactamente como son las improvisaciones en el sentido musical del término. Se le comienza percibiendo en una tonalidad, pero esta se modifica imperceptiblemente; da lugar a otro orden, y a otro y a otro. No es que exista *un mundo más allá*; no existe lo sobrenatural como naturaleza sobrepuesta a la que se percibe habitualmente (la que existe ante la habituación de la percepción) lo que existe es una infinidad, una multiplicidad inagotable, lo que existe es la incapacidad de *pensarlo todo* como si se tratara de una pintura en un lienzo. (Espinosa, 2002, p. 6)

Interpretación de signos y afinamiento de relación hombre-naturaleza

La ciencia es sólo una de las maneras de conocimiento, y su propósito no es generar verdades absolutas sino más bien inspirar maneras de pensar que sean cada vez mejores acerca de los hechos fenomenológicos (Davis, 2015). El idioma, el

sigilo, el silencio, el espíritu, el talento para adaptarse: tales eran las herramientas que permitieron a los primeros habitantes africanos sobrevivir. Y presumiblemente éstas eran también las que nuestros distantes antepasados se llevaron consigo cuando salieron de África (Fotografía 7). Pero un retrato etnográfico de estos ancestros hoy en día sigue dejándonos preguntas fundamentales: ¿Cómo podemos regresar en el tiempo para palpar la esencia de estos errabundos de la tierra, de estos seres ancestrales que lograron llegar hasta todos los sitios habitables del planeta? ¿Qué era lo que sabían? ¿De qué manera pensaban? ¿Qué los inspiraba más allá de los elementales desafíos de preservar la vida? ¿Qué fue lo que encendió la lámpara de la imaginación? (Davis, 2015).



Fotografía 7.

Mundo simbólico de la estatuaria

En este sentido, el mundo simbólico de la estatuaria de San Agustín adquiere gran importancia. ¿Qué símbolos están asociados a los montículos?, ¿hay elementos estructurales en ellos?, ¿las esculturas son representaciones míticas ancestrales? Lo cierto es que San Agustín tiene el privilegio de poseer un mundo simbólico en piedra, que ha resistido las inclemencias de la naturaleza y los hombres modernos (Fotografía 8). En él se encuentra plasmado un pensamiento que rigió el comportamiento de grupos humanos durante varios siglos. Allí están registrados sus "conceptos" sobre la vida y la muerte, el tiempo

y el espacio, la naturaleza y la cultura; o sea, toda una filosofía mítica (Llanos, 1990). El significado de todos estos símbolos es difícil de precisar pero se pueden hacer asociaciones entre ellos. Y es bueno recordar, que se está hablando del pensamiento simbólico de una sociedad aborigen, localizada durante siglos en los paisajes del sur del Alto Magdalena, que se caracterizan por haber generado una paradoja a los grupos humanos que los habitaron y a los que los habitan en el presente (Llanos, 1990).



Fotografía 8.

La zona arqueológica de San Agustín comprende regiones con suelos propicios para la agricultura, con pisos térmicos inmediatos pero con un régimen de alta precipitación pluvial y ríos torrentosos y profundos. ¿Cómo controlar esta naturaleza? En tiempos prehispánicos, además de tecnologías agrícolas, los aborígenes dieron respuestas mágicas y eficaces, como las que siguen dando los grupos indígenas actuales, en sus territorios de bosques tropicales húmedos. El agua como elemento básico vital, simbolizado en serpientes, lagartos, peces y ranas, es controlado por la fuerza felínica de chamanes (Fotografía 9). Esta relación de poder, de control de las fuerzas naturales, depende de lo femenino en tanto que es el elemento donde germina la vida.



Fotografía 9.

Los chamanes felinos, de piedra, llevan en el mundo de los muertos estos símbolos vitales, como emblemas de poder mágico que rigen la vida cotidiana de la comunidad que depende del control de la naturaleza. Los conquistadores españoles encontraron los territorios del sur del Alto Magdalena ocupados por comunidades indígenas que identificaron con los nombres de yalcones, piramas y timanaes, pertenecientes a una misma etnia, que identificamos con el nombre de yalcones (Llanos, 1990). ¿Qué relaciones culturales existieron entre los yalcones y los constructores de las obras monumentales? Es probable que estén inscritos en tradiciones culturales distintas, en tanto que tienen pautas de asentamiento diferentes. ¿Cómo fueron las formas de contacto entre los dos grupos étnicos? En estos momentos no se puede dar una respuesta a este interrogante, pero las evidencias arqueológicas muestran que los sitios donde habitaron los constructores de las obras monumentales durante el período Clásico Regional, fueron también lugar de asiento de los yalcones del período tardío, como si se tratara de una ocupación cultural que terminó dominando sus antiguos territorios.

Varios de los asentamientos clásicos estaban abandonados cuando llegaron los yalcones. Lo cierto es que los alfareros del complejo cerámico tardío se impusieron sobre los constructores de las obras funerarias monumentales, y como lo indica la abundante presencia de yacimientos con cerámica tardía, hubo una ocupación territorial más densa, en relación con la ocupación de los períodos anteriores. La pauta de vivienda tardía introdujo cambios (Llanos, 1990).

El problema del Alto Magdalena Agustiniense es complejo: La región oriental comprendida entre el norte del Perú y el sur de Colombia constituye el Alto Amazonas, o sea, es una zona donde en tiempos precolombinos parecen haber confluído en varias direcciones, tradiciones culturales diferentes, generando procesos regionales como el de San Agustín (Llanos, 1988). Lo cierto es que la región de San Agustín no se puede considerar aislada, en tanto que los paralelismos estilísticos señalan aspectos comunes entre San Agustín y otras culturas, identificándose horizontes culturales, pero lamentablemente no todas las regiones circunvecinas a ésta han sido objeto de investigaciones sistemáticas que permitan dilucidar la problemática histórica que se refleja en su complejidad alfarera. Hacia el siglo 1 d.C. se encuentran o coexisten los complejos Primavera e Isnos. ¿Qué pasó entre el siglo II a.C. y el 1 a.C.? Para Reichel-Dolmatoff se trata de la llegada de unos invasores (Isnos); pero esta interpretación concluyente no resuelve interrogantes como: ¿de dónde llegó el avanzado pueblo escultor, que hasta el presente no se ha localizado?, ¿qué pasó con los pobladores anteriores que habitaron la región durante casi mil años?, si se fueron, ¿para dónde? y ¿por qué se desplazaron? ¿Qué factores determinaron estos cambios? En este momento no hay hallazgos científicos para dar una respuesta precisa.

Estos grupos que habitaron el Alto Magdalena en su período inicial, desarrollaron su propia tradición cultural que se refleja en su alfarería y en sus pautas de asentamiento, pero como es de suponerse no debieron estar aislados, sino por el contrario, en las regiones vecinas al Alto Magdalena –Amazonia, Valle del Cauca, Altiplano Nariñense y sector norte del Alto Magdalena–, fueron territorios de comunidades partícipes de otras tradiciones culturales, que en determinados períodos establecieron contactos con los agustinianos que significaron influencias culturales de parte y parte, que se reflejan parcialmente en los cambios del sistema alfarero (Fotografía 10). Se puede pensar que hubo vínculos de intercambio o parentesco con grupos culturales diferentes (Llanos, 1988).



Fotografía 10.

El análisis cerámico indica cambios, pero en sí no los puede explicar. Los restos materiales culturales como la cerámica, las tumbas y el arte monumental de San Agustín, son tratados como evidencias de grupos aborígenes, que a lo largo de varios siglos produjeron unas formas de pensamiento mágicas vinculadas a su organización social y política y a unos procesos de producción económica (Fotografía 11); éstas les permitieron interpretar la realidad natural en diferentes paisajes, inscritos en un clima tropical húmedo andino. En algunas zonas de San Agustín, como Quebradillas y la Mesita D, se han excavado tumbas de pozo con entierros secundarios en grandes urnas decoradas con líneas y puntos incisos, a veces rellenos de pasta blanca; tanto las urnas como los platos y demás vasijas que las acompañan muestran especial relación con la cerámica de Tierradentro.



Fotografía 11.

Estos datos refuerzan la hipótesis de una tradición cultural que se extiende por el valle del río Calima, Cauca, Magdalena y el Macizo Colombiano entre el 500 a.C. y el 700 d. C. Es una tradición cultural que no sacrifica las manifestaciones locales (Plazas y Falcetti, 1979). Los grupos humanos que habitaron el suroccidente colombiano tuvieron una organización social y política compleja que permitió la especialización del trabajo, con diferentes clases sociales entre las que seguramente existía una clase dirigente que utilizó el arte orfebre o escultórico para afirmar su estatus y recordar sus privilegios, pretendiendo perpetuarlos por medio de sus tumbas, vestigios que llegan hasta nosotros mostrando su deseo de trascendencia. Estos grupos relativamente densos según sus numerosos vestigios, poblaron las vertientes de los valles aprovechando sus distintos pisos térmicos para sembrar en campos de cultivo, con canales de drenaje, un complejo agrícola de diversos productos entre los cuales el más importante fue el maíz (Plazas y Falchetti, 1979).

Reichel-Dolmatoff llamó siempre la atención sobre la necesidad, para comprender los procesos culturales y simbólicos de las culturas amerindias, de establecer su conexión con la fisiología de las plantas y la neurofisiología (Pineda, 2003). Algunas preguntas que interesa formularse son: ¿cuáles fueron los orígenes de las diversas culturas que dejaron vestigios en San Agustín y cuáles

fueron las etapas sucesivas de su evolución? ¿Qué relaciones tuvieron los antiguos pobladores, a través de su tenencia respectiva de la tierra? ¿Qué datos puede suministrarnos la arqueología acerca de la demografía, de su organización social, de sus conocimientos tecnológicos, de su economía y manera de explotar el medio ambiente físico? ¿En qué época se tallaron las estatuas? ¿En qué épocas se construyeron los terraplenes y cuál fue su finalidad? ¿Cuáles fueron las pautas de doblamiento en las diferentes épocas de su evaluación? ¿De qué tamaño y duración fueron las aldeas y cuál era la red de caminos que las conectaba? ¿En qué épocas se puede observar estabilidad, permanencia, y en qué otras hay indicios de un cambio más rápido o de reemplazo de una población por otra? (Reichel-Dolmatoff, 1975).

Pensar exclusivamente que los objetos de culto, desde el referente de Plazas y Falchetti (1979) representaron la estrecha relación entre la naturaleza y el ser humano, animales míticos que justifican la existencia del hombre y sus poderes: jaguares, serpientes, aves rapaces, micos, armadillos y coatíes conformaron, junto a otros, una abigarrada estructura simbólica desconocida todavía para nosotros; es permanecer en una postura que nos deja en un único sentido posible de lectura de San Agustín: en el que la imagen presente en la piedra simbólicamente expresa una relación de poder entre el hombre y la naturaleza (Fotografía 12). Sin embargo, desde la experiencia de Espinosa (2002) sobre su trance estimulado por los hongos del lenguaje, es posible abrir una perspectiva desde la postura que invita a romper los símbolos presentes en nuestra cultura y desde ella leer simbólicamente las imágenes presentes en las piedras. Se trata de una invitación a desligar los objetos de los acostumbrados significantes y significados. Desde la experiencia del trance chamánico, se identifica la no existencia de un poder y mucho menos del poder del hombre sobre los animales o el poder de los animales en el hombre.

La vivencia elemental de los pueblos nómadas indica que no habría una dominación humana sobre la naturaleza, ni siquiera en el sentido de que los espíritus regularan el plan sobrenatural. El mundo chamánico no es antropomórfico, no tiene al hombre como medida y patrón de todas las cosas, y por lo mismo es innecesario establecer comunicación con el más allá. Por demás el mundo no puede – no tiene por qué – ser cambiado, ni mejorado. (Espinosa, 2002, p. 10)



Fotografía 12.

Si bien el hombre en sus posibilidades de habitar el mundo y por su necesidad de sobrevivir en él, crea el lenguaje desde el que limita su realidad al lenguaje mismo, ello no implica que la naturaleza reciba rasgos humanos, no es que se la antropomorfe: pues la naturaleza engloba todos los rasgos y en tal acción natural, el chamán en trance los percibe en sí mismo superando su individualidad tanto de cuerpo como de comunicación, hasta ser él mismo cualquier expresión más de la naturaleza que lo contiene y que es él (Fotografía 13). “Este carácter básico emparenta al chamanismo con las experiencias radicales que en Occidente recubren y delimitan el arte y la mística (Espinosa, 2002). Y que desde Bachelard (1993) se ve expresado en la imaginación material como posibilidad de crear lenguaje y de romper las primeras imágenes, aquellas que impone la cultura, para ver finalmente la creación de un mundo mejor posible.

Entonces, si la forma de relacionarnos con la naturaleza está en la medida en la creación de nuestro lenguaje, ¿Por qué no hacemos posible una creación en la que como seres que la habitamos, aprendamos nuevas maneras de habitarla en la que sea posible la armonía, la conservación de todo cuanto sobre la tierra existe y, sobre todo, la posibilidad de vivir en dignidad natural?



Fotografía 13.

Cultura ancestral

Quizá lo más cercanos que podemos estar a una definición significativa del término cultura, es reconocer que cada una de ellas es una constelación única y siempre cambiante que identificamos por medio de la observación y el estudio de su lengua, religión, organización social y económica, artes decorativas, historias, mitos, prácticas y creencias rituales, así como toda una serie de rasgos y características adaptativas. La dimensión plena de una cultura abarca tanto las acciones de un pueblo como la índole de sus aspiraciones, la naturaleza de las metáforas que inspiran sus vidas, y ninguna descripción de un pueblo puede resultar completa sin una referencia al carácter de la tierra natal, la matriz ecológica y geográfica en la que han resuelto vivir su destino (Fotografía 14). Así como el paisaje define el carácter, la cultura brota de un espíritu del lugar.



Fotografía 14.

La cultura no es trivial. No es decoración o artificio, no consiste en las canciones que cantamos y ni siquiera las oraciones que entonamos. Es un manto de bienestar que le otorga sentido a la vida. Es un cuerpo de conocimientos que le permite al individuo darles un sentido a las infinitas sensaciones de la conciencia, encontrar significado y orden a un universo que a final de cuentas no tiene ninguno de los dos. La cultura es un cuerpo de leyes y tradiciones, un código moral y ético que protege a las personas del corazón bárbaro que la historia sugiere se encuentra justo debajo de la superficie de todas las sociedades humanas y de hecho en todos los seres humanos. La cultura por sí misma nos permite aspirar al aspecto más excelso de nuestra naturaleza (Davis, 2015).

Para los indios del Vaupés los ríos no son solamente rutas de comunicación (Fotografía 15); son las venas de la tierra, el nexo entre los vivos y los muertos, los senderos por los cuales viajaron los ancestros en el principio de los tiempos (Davis, 2015). En la lengua Barasana no existe la palabra tiempo y los sitios sagrados no son memoriales ni símbolos de eventos míticos distantes. Son sitios vivientes que eternamente reafirman el presente. Para su gente, el pasado es el presente y hasta el día de hoy, los sitios sagrados están habitados por seres míticos (Davis, 2015).



Fotografía 15.

Los seres humanos fueron en un tiempo de naturaleza animal y después, en un momento dado ya no lo fueron. El arte le rinde homenaje a aquel momento en que los seres humanos valiéndose de la conciencia, se distinguieron a sí mismos del ámbito de los animales, emergiendo como la entidad única, que ahora sabemos que somos. Desde esta perspectiva las expresiones artísticas pueden ser vistas como “postales de la nostalgia”, lamentos por una época perdida cuando los animales y las personas eran una sola unidad. El proto chamanismo, el primer gran impulso espiritual, surgió como un intento de reconciliar e incluso reparar a través del ritual una separación que era irrevocable. El arte rupestre marcó también el comienzo de la insatisfacción y búsqueda incesante de significado y entendimiento que desde entonces ha impulsado el anhelo humano (Fotografía 16). Toda la experiencia existencial como especie a lo largo de los pasados 50.000 años se puede destilar en estas palabras cómo y por qué. Estos son los puntos de partida para toda indagación, las esquirlas de introspección alrededor de las cuales han ido cristalizando las culturas. Todos los pueblos confrontan los mismos imperativos de adaptación (Davis, 2015).



Fotografía 16.

Las voces de los guardianes del saber ancestral importan porque aún pueden ser escuchadas para recordar que en efecto existen alternativas, otras formas de orientar a los seres humanos en el espacio social, espiritual y ecológico (Fotografía 17). Esto no significa que de forma ingenua se abandone todo, en un intento por imitar las costumbres de las sociedades no industriales o que a cualquier cultura se le pida abandonar su derecho a beneficiarse de la ingeniosidad de la tecnología. Es más bien para que se encuentre inspiración y alivio a partir del hecho de que el camino tomado no es el único disponible, que por tanto el destino humano no está indeleblemente escrito como una serie de elecciones que de manera demostrable y científica han resultado no ser nada sabias (Davis, 2015).



Fotografía 17.

Reflexiones finales

Para las culturas ancestrales las realizaciones estéticas son resultado de una actividad estética y productiva integrada. En la cultura occidental de la modernidad, con la industrialización, lo estético está cada vez más aislado de la vida cotidiana y en cambio es controlado por los mecanismos económicos del mercado.

En la cultura de San Agustín se encuentran formas de materialización de la agroecología como geopoética, al hallarse en esta investigación formas de habitar el mundo y de hacer agricultura en consonancia con los sonidos de la tierra, con las vibraciones de la vida, con los colores del mundo, con las sensibilidades y misticidades del cosmos.

Ha llegado la hora de iniciar el recorrido que invita al silencio inquietante de la ausencia de respuestas a las preguntas que el enamorado de la vida hace a las piedras... De pronto, las piedras dejan de ser tal y se constituyen en lienzo sobre el cual el artista ha dejado impreso el lenguaje de una milenaria cultura, por demás, inquietante e insinuante en imágenes formales que invitan a ser ensoñadas. Se trata de una invitación a leer poéticamente las imágenes de la piedra, elemento material que por sortilegio del artista, nos ubica en el umbral de la palabra que nos pone en juego en el poder de la imaginación, pero sobre todo el poder de

sentir la intimidad misma de la resistencia de la piedra, como elemento material, a no dejarse anular por la linealidad del tiempo y más bien, forjar una voluntad trabajada por la mano del hombre hasta lograr caracterizar su mundo resistente en la imagen presente en la piedra (Fotografía 18).



Fotografía 18.

La piedra ha movido la energía de un artista para descubrir la imagen oculta en su seno. No se trata de un mundo de símbolos, por tanto el ensueño de la piedra no tiene la intención de interpretar símbolos, sino de un mundo de energía en el que la resistencia es la misma materia que invita a ensoñarla en su dureza, activando los nervios del caminante que experimenta la presencia de la imagen en la materialidad de la piedra. La piedra es entonces, lenguaje (Fotografía 19). La piedra en San Agustín, habla y en tanto materia íntima que dialoga, nos ofrece en mirada poética la imaginación de la energía del artista capaz de descubrir en el seno de la piedra imágenes que hablan de una voluntad humana, de una vida inmersa en una cultura nacida para vivir en el tiempo, para mostrar a sus hijos su riqueza y para decir que resistir a la muerte de la cultura de su pueblo es aún posible.



Fotografía 19.

La piedra nos muestra el trabajo riguroso y fino de un artista que ha encontrado en la rigidez de esta materialidad el entusiasmo para descubrir la imagen oculta. Ante tal rigidez la furia no emerge. Cuán dura la piedra y cuán delicado el cincelar. Cuántas cinceladas dadas en el laborioso trabajo del artista hasta el emerger de la imagen (Fotografía 20). A cada cincelada una nueva resistencia y ante una nueva resistencia, una voluntad firme que anima a descubrir la imagen oculta en la piedra.



Fotografía 20.

La actitud poética del caminante que recorre San Agustín compromete la invitación a superar la descripción y la traducción simbólica; más bien concita a imaginar, a poner en juego la función fundamental de la imaginación, la función de “deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes (Bachelard, 1993b, p. 9; citado por Giraldo, *et al.*, 2017), condición natural de la imaginación que es la fuente misma de la vida activa y vivificante.

Los motores, el esmog, el azúcar, los colorantes y saborizantes, me están dejando sin sentidos. Las abuelas aún insisten en el buen gusto por la acelga, pero nada más sabroso que un perro caliente. Ellas insisten en los beneficios de la caléndula, nosotros confiamos en los componentes de los fármacos. Ante una pena, la abuela arrulla, el alma sana, ese arrullo ya no es audible a nuestro oído educado por el reguetón. Romper las imágenes dadas por la cultura del tener y la comodidad, resulta ser un imperativo si queremos nuevas generaciones habitando la tierra. Actualmente no habitamos, no nos relacionamos con la tierra, no hay tiempo para ello y mucho menos voluntad para perder el tiempo que no será remunerado. Hemos llegado a un estilo de vida en el que hacemos muchas cosas: estudiar, trabajar, tener una familia, salir de paseo los domingos, y entre tantas cosas se nos pasa la vida sin la oportunidad de disfrutar cada paso dado. No hay tiempo. Estamos entonces condicionados a no sentir, a no conocer lo que por naturaleza nos es saludable, a no relacionarnos con el otro a no ser que sea para definir estrategias que permitan alcanzar metas. Estamos condicionados a no perder tiempo.

Soñamos con tener un oído lo suficientemente agudo y lo suficientemente humano como para escuchar el susurro del viento, el golpe del agua cuando cae del cielo y el canto sanador que sale de la garganta del chamán. Soñamos con tener tiempo para soñar (Fotografía 21).



Fotografía 21.

La madre Tierra resiste a los embates con los cuales el capital industrial arremete contra sus entrañas. Los hijos que bebemos de su seno hemos crecido hasta la arrogancia y la razón se ha impuesto en formas de vida que han borrado la intensidad natural de vivir. Los hijos de la madre tierra poco a poco han ido olvidándose de sí mismos y han dejado de resistir a las imágenes confortables del bienestar sobre el pavimento (Fotografía 22). Pareciera que como generación, hubiéramos llegado al otoño: no hay esperanza en la vida, apenas sí nos queda energía para esperar la pensión.



Fotografía 22.

No somos expertos en música, mas no es necesario serlo para recibir las tonalidades de la naturaleza y percibir de ella que nos sientan magníficamente bien (Fotografía 23). Desde este simple pero vital escuchar los sonidos que nos acompañan mientras recorremos San Agustín, cobra peso la realidad de lo anunciado por nuestro guía Hernán sobre los rituales de sanación. Entre sus narraciones nos habla de la musicalidad presente en dichos rituales. Los tonos que interpretan los chamanes durante un ritual son únicos para cada uno de los asistentes. Cada tono compromete un estado de salud y místicamente cada asistente exige atenciones particulares durante cada canto.



Fotografía 23.

Se siente un gran esfuerzo en el guía Hernán por lograr que su narración se torne un *logos* por demás claro y de pleno sentido. De pronto unas carcajadas brotan de sus resonadas experiencias con el yagé. Parece que llega al límite de la palabra y sólo intenta un último viso de claridad al decir a manera de sugerencia, que: “el hacer fuera de la armonía con la naturaleza apaga la luz natural del cosmos, se aleja... ojalá los tonos de los hombres de conocimiento no fueran tantos y tan diferentes, el síntoma de enfermedad es cada vez más notorio” (Fotografía 24).



Fotografía 24.

En qué instante permitimos que la imagen del ego se nos saliera de las manos y adquiriera el poder de habilitar su supremacía sobre todo cuanto existe. En qué instante cobró la fuerza que anula el mito y con él el respeto por el hermano sol. La igualdad y la equidad dejaron de ser prácticas cotidianas alrededor del fogón, se fugaron como extrañas líneas de humo entre las rendijas del tejado. Ahora igualdad y equidad se constituyen ajenas al alma del hombre y se pretenden alcanzar en impuesta letra magna. En la ruta para alcanzarlas unos cuantos despojan de la madre a sus entrañables hijos, dejándola sin piel ante el sol y sin fuerza para aferrarse a sí misma cuando lleguen el agua y el viento. La madre, eterna engendradora ahora parece cansada, ya le fatiga parir, de los prados secos ya no germinan imágenes nuevas y su aliento ya poco da para amamantar; de sus hilos de plata en otrora abundantes se consiguen unos cuantos, aunque ahora con sabor y color a podredumbre. El ego nos ha colocado en la altura del poder y con él ha alimentado la idea de bienestar en el tener, mas no ha dejado ver nuestra finitud (Fotografía 25). Tarde o temprano nuestra progenitora en el límite de su agotamiento, se irá a descansar... milenios pasarán y retornará a su vivificante labor cuando ya ninguno de alto ego esté sobre sus nuevas y verdes praderas.



Fotografía 25.

¿Por suerte de qué demiurgo has logrado magnífico escultor, la imagen del poder del jaguar, el poder del mono, el poder de la serpiente...? De dónde lograste tomar las formas que permitieron identificar los aprendices del hombre de conocimiento (Fotografía 26). De seguro en el instante de la creación, no hubo modelo y sin embargo has logrado la imagen que retrata el saber de tu generación.



Fotografía 26.

Recibiste el poder natural de ver más allá del modelo que solicitó tu obra. Debiste ser un gran hombre de conocimiento capaz de romper las imágenes primeras y poder leer en cuanto existe la energía cósmica que las habita. Sólo bajo esta condición de poder te fue permitido observar el poder natural que cada uno de tus modelos llevaba en su alma y plasmarla en un retrato (Fotografía 27). Has dejado para futuras generaciones en la fina labor sobre la piedra, una libertad para la palabra y en ella, decir de tu obra lo que nos brinda en su presente de relación con tu ahora lector de la imagen de tu habitar la tierra. Lograste habitar poéticamente entre los tuyos.



Fotografía 27.

Los ojos abiertos de par en par están estimulados para ver el infinito universo interior (Fotografía 28). El poder de la naturaleza ha entrado para sanar, mas la sanación convoca luchas-diálogos que en intimidad, quizá logren una respuesta; sin embargo en la tragedia misma que es la vida, la catarsis aún no aflora la oportunidad para el cierre del telón.



Fotografía 28.

Tenemos un ave que lleva en su pico a una serpiente: descripción diríase literal de esta imagen en piedra (Fotografía 29). Desde los juegos simbólicos de nuestro tiempo podríamos leer una figura antropomorfizada dominando la naturaleza acuática y fértil representada en la serpiente. Y así otras tantas lecturas que nacerían desde la experiencia de vida del lector de la imagen. Hoy, una lectura más se ofrece desde la perspectiva del trabajador que logró descubrir la imagen en la piedra. La materialidad ofrece una imagen que multiplica otras tantas, en resonancia de la fuerza imaginante de quien la ensueña. Sin intención de describir y mucho menos de significar, estar frente a la imagen en la piedra deja experimentar la mano trabajadora de un artista que ha encontrado en esa piedra la posibilidad natural de cualquier especie viviente sobre la tierra: trabajar.



Fotografía 29.

El trabajo en su simplicidad natural es una relación vital con el entorno que lo rodea. Relación vital que lo lleva a hacer, a mover su energía para habitar la tierra. Lo hace un ave cuando debe lograr un espacio en la tierra para poner sus huevos, toma pajas para fabricar sus nidos, invierte su energía para vivir y mientras lo hace, vive. En esta relación natural, ave-naturaleza, hay una acción que se constituye en entrega de energía por parte del hacedor de nidos. Lo propio hace el hombre. Es un hacedor en su relación con la tierra que, de forma vital y originaria, no es más que la energía que aporta para vivir y habitar la tierra y en este habitar, vive.

La naturaleza le ofrece al hombre diferentes materialidades para trabajar: el agua, el aire, el fuego y la tierra. Cuatro elementos que le han exigido imaginación para poder trabajarlos. Cada uno exigiéndole su propia inversión de energía, dírase, su propia laboriosidad o su propio rigor de trabajo (Fotografía 30). Entre los elementos, el que más le ha exigido trabajo para poder relacionarse naturalmente con él y con él vivir, es la tierra y con ella, aquellas expresiones de esta materialidad como la piedra.



Fotografía 30.

Resulta en maravilla observar el talle, la profundidad de las diferentes líneas sobre la piedra, la superficie –aplanada o curva–, el detalle de la figura, además de las dimensiones y simetrías (Fotografía 31). La voluntad del hacedor, del artista frente a la resistencia de la piedra. Dos fuerzas naturales presentes en un habitar la tierra. En tanto más dura la piedra, más férrea la voluntad para trabajarla. En tanto más férrea la voluntad para trabajar la piedra, más finas las herramientas y mayor precisión para lograr el talle (Fotografía 32).



Fotografía 31.



Fotografía 32.

Emociona intuir la voluntad del artista que ha logrado hacer el talle en la piedra. Jornadas de ensueño. Laboriosas jornadas en las que la vida se torna tal en la medida del hacer. El hacer, en tanto expresión de energía del hacedor es lo que deja ver la relación de éste con la naturaleza. Diríase que quien se ve como siendo parte de la naturaleza y la ensueña, se relaciona con ella, crea, se vuelve hacedor (Fotografía 33). Es entonces cuando la naturaleza deja de ser distante e inerte y nos ofrece nuevas formas de habitarla al relacionamos con ella.



Fotografía 33.

En la relación natural entre el hacedor y la naturaleza, no existe la imagen impuesta del capital. No existen los juegos enajenantes del salario que se paga por un hacer ni el gran andamiaje capitalista y de sus ingresos industriales. El hacedor en tanto obrero del siglo XXI no tiene una relación con la naturaleza, aunque la arrasa como efecto de su asalariado trabajo; lo que hay es una relación entre capitalista y obrero, cada uno de ellos, una imagen pesada que subyuga y que nos lleva a ser inertes, insensibles y a no relacionarnos ni siquiera con nosotros mismos. El hacer como trabajo asalariado no es más que, en términos de Marx (1884) una abstracción que para el obrero es “la separación entre capital, tierra y trabajo, una separación necesaria y nociva” en la que la abstracción no es propia ni del capital ni de la tierra. En este asunto una lágrima corre al observar que hemos rendido nuestra capacidad de ensoñación en la relación hombre-naturaleza a una abstracción en la que pasamos a ser parte de la masa pesada e inerte en la cual la sociedad se ha convertido (Fotografía 34). A pesar que lo escrito no es la primera vez que se escribe, la libertad de ensoñar no es pensada como opción libertaria, no es rentable.

Así las cosas, ¿seguiremos viendo en los monolitos de San Agustín los símbolos históricos de la academia y no la relación hombre-naturaleza que efectivamente siempre ha sido?



Fotografía 34.

Literatura citada

- Ángel-Maya, C. A. (2013). El reto de la vida. Ecosistema y Cultura, una introducción al estudio del medio ambiente, segunda edición. Recuperado de: https://rds.org.co/apc-aa-files/.../el_reto_de_la_vida.pdf
- Ángel-Maya, C. A. (1995). La fragilidad ambiental de la cultura. Editorial Universidad Nacional. Bogotá: Instituto de Estudios Ambientales IDEA.
- Asensi-Artiga, V. y Parra-Pujante, A. (2002). El método científico y la nueva filosofía de la ciencia. *Análisis de documentación*, 5, 9-19.
- Azcárraga, J. de (2003). Ciencia y filosofía. *Revista Método Revista de difusión de investigación de la Universidad de Valencia*, 40-46.
- Bachelard, G. (1993). El agua y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1994). La tierra y los ensueños de la voluntad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bámbula-Díaz, J. (1993). Lo estético en la dinámica de las culturas. Cali: Universidad del Valle.
- Byung-Chul, Han. (2015). La salvación de lo bello. Barcelona: Herder Editorial.
- Davis, W. (2015). Los guardianes de la sabiduría ancestral: su importancia en el mundo moderno. Medellín: Sílabo Editores. ISBN 978-958-8794-65-5
- Duque, L. (1964). Exploraciones Arqueológicas en San Agustín, Instituto Colombiano de Antropología. *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Duque, L. y Cubillos, J. (1979). Arqueología de San Agustín, Alto de los Ídolos Montículos y Tumbas. Fundación de Investigación Arqueológica. Bogotá: Banco de la República.
- Espinosa, S. (2002). Dos aproximaciones al chamanismo. Universidad Autónoma de Zacatecas. *A parte Rei: revista de filosofía*, 22, 1-14. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4059503>
- Gadamer, H. G. (1991). La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-679-4
- Giraldo, R., Nieto, L. y Cabrera, M. (2017). Pensamiento e Imaginación Creadora. En Caminos de Re-existencia en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia, pp. 15-42. Recuperado de: <http://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/book/article/viewFile/2056/2263>
- IGAC. (2002). Atlas de Colombia. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia
- Janke, W. (1988). Postontología (Trad. de Guillermo Hoyos Vásquez), Bogotá, P.U.J.--O.E.I.
- Llanos, H. (1990). Algunas consideraciones sobre la cultura de San Agustín. Un proceso histórico milenario en el sur del Alto Magdalena de Colombia. Boletín 56 Museo del oro. Bogotá: Banco de la República. Recuperado de: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7110>
- Llanos, H. (1988). Arqueología de San Agustín. Pautas de Asentamiento en el cañón del río Granates-Saladoblanco. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Bogotá: Banco de la República.

- Marx, K. (1844). Manuscritos económicos y filosóficos de 1844. Biblioteca Virtual Espartaco. Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/man1.htm#1-1>
- Mesa, C. (2010) Superficies de contacto. Adentro, en el espacio. Medellín: Mesa Editores. ISBN 978-958-44-6560-3.
- Noguera de Echeverry, A. (2002). El reencantamiento del mundo: ideas para una ética- estética desde la dimensión ambiental. *Mimesis, Bauru*, 23 (1), 25-43.
- Noguera de Echeverry, A. (2004). El reencantamiento del mundo. Universidad Nacional de Colombia. Manizales: Instituto de Estudios Ambientales IDEA. ISBN 968-7913-31-2
- Noguera de Echeverry, A. (2011). Homenaje a Carlos Augusto Ángel Maya. La aventura estética del pensamiento ambiental. *Boletín Ambiental. Instituto de Estudios Ambientales -IDEA. No 94.*
- Noguera, A. y Pineda, J. 2014. Cuerpo-tierra: epojé, disolución humano-naturaleza y nuevas geografías-sur. *Geograficidade*, 4 (1). Recuperado de: http://www.sustentabilidades.usach.cl/sites/sustentable/files/paginas/05_0.pdf
- Pardo, J. L. (1991). Sobre los espacios pintar, escribir, pensar. Ediciones del Serbal.
- Pineda Camacho, R. (2003). El poder de los hombres que vuelan. Gerardo Reichel-Dolmatoff y su contribución a la teoría del chamanismo. *Tabula rasa*, 1, 15-47.
- Plazas, C. y Falchetti, A.M. (1979). Tradición metalúrgica del suroccidente colombiano. Boletín 56 Museo del oro. Bogotá: Banco de la República. Recuperado de: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7269>
- Reichel-Dolmatoff G. (1975). Contribuciones al conocimiento de la estratigrafía cerámica de San Agustín, Colombia. Bogotá. Biblioteca Banco Popular.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1997). Arqueología de Colombia: un texto introductorio. Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República.
- Sánchez, W. (2015) Sabiduría ancestral y nuevas ruralidades. En: Ciudadanía ambiental, crisis de la agricultura convencional y desafíos para una agroecología orientada hacia el desarrollo rural. Bogotá, Universidad Nacional Abierta y a Distancia, pp. 59-62, Recuperado de: <http://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/book/article/view/1321>
- Urbano, R.A. (2010). Geometría en las Esculturas del Parque Arqueológico de San Agustín. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*. 3 (1).
- Zambrano, M. (1991). El hombre y lo divino. Madrid: Siruela.