

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Comunicación

**“Canto pintado”: arte, comunicación y percepción en la estética del
maestro Javier Lasso Mejía**

Ángela María Mejía Sañudo

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2018



CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, Ángela María Mejía Sañudo, autora de la tesis intitulada "*Canto pintado*": *arte, comunicación y percepción en la estética del maestro Javier Lasso Mejía* mediante el presente documental de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que le he elaborado para cumplir uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autora de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Junio de 2018

Ángela María Mejía Sañudo

Resumen

Partimos de una necesidad fundamental, visualizar la transversalidad de la comunicación y trascender el paradigma tradicional de medio, canal y mensaje que descalifica la influencia de las dinámicas socio-culturales en la comprensión del acto comunicativo, fenómeno universal; de ahí, el interés por incorporar el arte como escenario de estudio y reafirmar desde la ancestralidad que lo ampara, formas diversas de comunicar: pensar, re-crear y percibir la realidad.

Esta investigación se soporta en el contexto cultural de los Andes y la Amazonía, en sus particularidades cosmológicas sustentamos el arte en el oficio de comunicar, un acto de entrega y reciprocidad, para llegar al arte como escenario de comunicación. Los hallazgos en este camino llevan al encuentro con Javier Lasso, chaman y artista cuya obra pictórica se consolida desde un linaje de reflexión y práctica ancestral.

La metodología de abordaje de esta investigación parte de tres momentos, el primero responde a una fase documental, capítulo I y II, reúne un análisis frente a la cosmovisión ancestrales de Sur América y cómo estas dinámicas sociales consolidan el arte de comunicar y el arte como escenario de comunicación. En segunda instancia, está la fase de campo, capítulo III y IV, responde a la indagación en el proceso de visualización-creación de las pinturas de Lasso y su cercanía a las sabidurías ancestrales, especialmente en “Viajeros del Ícaro Ancestral” y “Grafiás del Espíritu”. Finalmente, como tercer momento se comprende la realización de una pieza documental que sistematiza la creación de la última obra del artista: “Tejidos de la tierra”.

El recorrido por el proceso creativo y de circulación de las obras de Lasso, revelan dinámicas de vida, lógicas de pensamiento que se consolidan en un espacio-tiempo cósmico, metafórico y ritual y se tejen sobre la cultura, tradición y memoria de la América ancestral para darle continuidad a un lenguaje simbólico milenario, amplio campo de investigación y creación de sentido.

Palabras claves: arte, comunicación, percepción, cosmovisión, ritual, amerindio(a).

A los espíritus de lagos, ríos, mares, valles, montañas... y su compañía en este fértil
viaje... a la vida...

A mi linaje, abuelos y abuelas que me sumergen en el oficio de ser memoria... a Beatriz
Mejía y sus sabias palabras en aquella noche de despedida...
— Yo no olvido—

En memoria de Luis Ramiro Beltrán, pionero en los estudios latinoamericanos de
comunicación.

Agradecimientos

Gratitud infinita a la vida, a la posibilidad de existir y re-existir.

A la memoria y al arte de re-cordar.

A la abuela muerte por hacer posible la transformación, la transmutación... a la estancia de quienes ya ofrendaron su vida: Beatriz, Martha, Aura Victoria, Socorro y Aura María.

Al corazón de mis familiares, amigos y amigas que acompañan este camino.

Tabla de contenido

Introducción / 15

Capítulo uno: El arte de la comunicación en los Andes y la Amazonía / 21

1. Pensamiento andino-amazónico / 21
2. Pensamiento andino-amazónico desde la comunicación / 24
 - 2.1. Comunicación con la naturaleza y sus espíritus / 26
 - 2.2. Comunicación a través de la oralidad / 34

Capítulo dos: La comunicación desde el arte: una visión en los Andes y la Amazonía / 39

1. Pensamiento andino-amazónico desde el arte / 39
 - 1.1. El cuerpo en la escena del arte / 41
 - 1.2. Arte y arquitectura austral / 47

Capítulo tres. Arte y comunicación en el acto ritual: transitar la obra pictórica del maestro Javier Lasso Mejía / 59

1. En lo profundo de la piel: todo empieza en el cuerpo / 62
2. De la corporeidad hacia la espíritu-ritualidad: el diálogo con los espíritus / 70
3. Cuerpo y espíritu: el arte como ritual / 74

Capítulo cuatro. Arte visionario y percepción: sentir la obra pictórica del maestro Javier Lasso Mejía / 79

1. Percepción: el cuadro oculto en la estética ritual del maestro Lasso / 79
2. La poética de la comunicación en el arte visionario de Lasso / 90
 - 2.1. Tigre Mojano / 92
 - 2.2. Crisálida / 96
 - 2.3. El asiento del alma / 98

Conclusiones

Sobre re-pensar la comunicación en el encuentro con el arte: una forma de ser y hacer conocimiento/ 101

Bibliografía / 105

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imagen 1: Sagrario / **42**
- Imagen 2: Luna Mujer / **45**
- Imagen 3: Sol Jaguar Femenino / **46**
- Imagen 4: Figura N. 2 / **49**
- Imagen 5: Complemento / **49**
- Imagen 6: La chacana y la cuadratura del círculo / **53**
- Imagen 7: Ilona / **61**
- Imagen 8: Maloca Cruz del Sur / **64**
- Imagen 9: Pieza arqueológica / **65**
- Imagen 10: Iluminación / **72**
- Imagen 11: Guardián / **75**
- Imagen 12: Retrato: Javier Lasso en el proceso creativo / **76**
- Imagen 13: Tejidos de la tierra (Fragmento) / **80**
- Imagen 14: Tejidos de la Tierra: proceso creativo / **81**
- Imagen 15: Nave Fractal (Fragmento) / **82**
- Imagen 16: Fotograma tomado del documental “Tejidos de la Tierra” / **83**
- Imagen 17: Cumbre / **85**
- Imagen 18: Útero / **86**
- Imagen 19: Universo / **86**
- Imagen 10: Sin nombre / **88**
- Imagen 21: El último vuelo del Yai – Bain / **89**
- Imagen 22: Tigre Mojano / **91**
- Imagen 23: Tigre Mojano (Fragmento) / **93**
- Imagen 24: Tigre Mojano (Fragmento) / **94**
- Imagen 25: Crisálida / **95**
- Imagen 26: Crisálida (Fragmento) / **97**
- Imagen 27: El Asiento del Alma / **98**
- Imagen 28: El Asiento del Alma (Fragmento) / **99**

INTRODUCCIÓN

Partamos, para la lectura de este texto, de una intención en particular, traspasar el territorio académico-occidental en los abordajes investigativos de la comunicación y, así, interpelar este tema a través de un particular lugar de enunciación: el arte de las cosmovisiones andino-amazónicas y las dinámicas de pensamiento e interacción que lo soportan. Es entonces que profundizamos en aquellos pensares que De Sousa nombraría como epistemologías del sur, alternativas de construcción teórica que priorizan los nuevos procesos de producción y conocimiento provenientes de un sur metafórico, antiimperialista, de seres y comunidades autónomas que se asumen parte de la naturaleza que estudian y, por ende, construyen la teoría en la práctica (De Sousa Santos 2009).

El porqué de esta investigación parte de una preocupación inminente, durante mucho tiempo, analizar las prácticas comunicativas desde el ámbito académico, suponía indagar en las teorías clásicas, mismas elaboradas de manera excluyente mediante experiencias investigativas de Estados Unidos y Europa que, posteriormente, se asumieron en el resto del mundo y definen el acto comunicativo como un proceso lineal y mecánico cuya prevalencia del medio, aparato tecnológico o, como se denominan actualmente, tecnologías de la información y la comunicación (TIC), desplazan la importancia de las dinámicas y relaciones socio-culturales.

Bajo esta posición, interpelamos los pensares andino-amazónicos, conocimientos autónomos y prácticos sobre el universo que se integran a las epistemologías del sur; con ellos y desde ellos profundizamos en la comunicación como un acto creativo, multidireccional y multidimensional presente en el entorno social y cultural del ser humano.

Re-pensar la comunicación es la postura y objetivo de este texto; analizar el quehacer comunicativo en la escena del arte de heredad prehispánica, apelar desde la simbología ancestral a comprender la escritura de símbolos como tejido de pensamiento, esencia mística y ritual propia de la particularidad de cada contexto cultural que lo expresa.

No se propone aquí, como podría preverse, un paralelo entre el arte y la comunicación o una supuesta dependencia mutua. Es un planteamiento teórico que aborda escenarios alternos de estudio del quehacer comunicativo.

Comunicación, arte y percepción; en la presente investigación, la hilaridad de estos tres conceptos se configuran como la puerta de entrada a la región Andino-amazónica, permiten el conocimiento de culturas que nacen y se prolongan mediante hábitos o expresiones que emergen en el ritual de la cotidianidad y la forma de confluir en el territorio.

Para llegar hacia este fértil terreno de indagación, se parte de un método investigativo de corte cualitativo y etnográfico sujeto inquietudes y experiencias de vida propias de la investigadora. En esa búsqueda de sentidos que supone la existencia, fluye una inquietud constata por apreciar y entender el panorama real del ejercicio comunicativo en un contexto que exige la reconexión con los linajes ancestrales y las sabidurías propias.

De ahí que la comunicación se aborde como el reflejo del interactuar constante y recíproco entre los seres humanos y el universo que habitan. Para profundizar en este hecho partimos del pensamiento de los actores culturales, creadores y perpetuadores de manifestaciones artísticas acordes a cada espacio o pueblo cuyo soporte se configura en el acto de comunicar.

Llegamos, entonces, hacia el maestro Javier Lasso Mejía, artista plástico que habita en la zona andina del sur occidente colombiano, en el departamento de Nariño, municipio de Pasto. Su presencia en estas líneas presume una experiencia artística marcada por los relatos de vida con el pueblo Siona que habita en la parte baja del departamento del Putumayo, y en esta, la presencia del taita Francisco Piagüaje Q.E.P.D., la relación con las prácticas chamanísticas y la conexión con el saber ancestral.

Acercarse y tal vez de la manera menos insospechada a este encuentro de saberes, permitió una urdimbre de signos y símbolos cuyo significado son hoy la estructura de pensamiento que une la continuidad de este saber y forjan la expresión estética de la obra. Reconocer las prácticas chamanísticas como verdaderas experiencias y expresiones de conocimiento que guarda la memoria y la tradición de los pueblos desde el origen de los tiempos, acceden a comprender su funcionalidad ética-estética conservando una hermética destinada a no olvidar la antigua sabiduría.¹

En ese re-encuentro con el saber ancestro, Lasso se sumerge en una constante búsqueda interior de un artista abierto a la sensibilidad espiritual de los pueblos amerindios para liberarse de las representaciones figurativas del mundo; se conecta con

¹ Javier Lasso Mejía, Tejidos de la tierra (San Juan de Pasto, 2017) 2.

el entramado simbólico de la escritura primigenia de la América ancestral y ahí, en ese escenario, conjuga el ser artista con el hacer arte.

El ser y el hacer de Lasso parte de un claro lugar de enunciación, el contenido simbólico que adquiere el arte prehispánico; para ello, se conjugan dos caminos: primero, es el artista que explora en la técnica o el método de expresión y, en segunda instancia, es chamán, oficio que aprendería como enseñanza de vida dejada por el taita Siona, Francisco Piaguaje Q.E.P.D., en esta senda, encontraría el espacio de exploración de los contenidos simbólicos de sus obras; un ejercicio creativo que no se consolida en el efecto de las plantas enteógenas² sino en el ejercicio de la memoria, tarea que emprendería a partir del primer encuentro con la tradición de la ayahuasca³.

Afirma Lasso: “El mirar a través del arte (escritura, símbolo, pensamiento) y acercarnos a otros imaginarios es conocer la herencia matriz de su hábitat, su realidad expresiva, vía de intercambio y conocimiento que enriquece en gran medida el entendimiento de la función de las artes y sus símbolos como esencia comunicadora.”⁴

Así, el propósito de entrar en el contexto andino-amazónico se sustenta en el reconocimiento de este como el espacio de interacción del objeto de estudio e, igualmente, hogar de la propuesta pictórica de Lasso. A lo largo del texto, este hecho permite profundizar en el arte como escenario de la comunicación.

Retornar al arte de heredad prehispánica a través de las obras artísticas de Lasso supone, a manera personal, una forma de hacer frente al apresurado crecimiento del arte conceptual, abstracto y minimalista, propuestas que sumerge al espectador en lo efímero, elemental e inmediato: la simplicidad creativa del artista, desconexión con las sabidurías ancestrales y el rigor investigativo propio de aquello que Lasso nombra como arte visionario. Sin embargo, más que una crítica, es una postura que asume la investigadora como invitación a replantear el arte en su relación con el oficio de ser memoria y comunicar.

En medio de una sociedad que crece apresurada entre la desconexión con sus propios linajes y el auge de la vanguardia tecnológica de comunicación; el resurgimiento de lo ancestral, lo propio y autóctono devuelve la autonomía creativa al artista y le lleva a explorar la forma de hacer arte en la sincronicidad con el universo.

² Se reconoce como plantas enteógenas que tienen un uso ritual para los pueblos ancestrales la Amazonía y los Andes.

³ Planta enteógena que se usa de forma ritual por los pueblos ancestrales de la Amazonía.

⁴ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño, No. 3 (II semestre de 2008): 36.

Esa es la propuesta artística de Lasso: arte que conecta con la memoria, las sabidurías de los ancestros y el conocimiento de las plantas sagradas.

Sin embargo, en este punto del texto, cabe hacer una aclaración: el objetivo de la presente investigación no busca posicionar a Lasso como artista, chamán o teórico del arte y la comunicación. Persigue, si, el interés de tomarlo como un referente para estudiar el arte como escenario de comunicación por encontrar en sus obras la existencia de la simbología y las prácticas de heredad ancestral.

Considerar los Andes y la Amazonía como el útero que sostiene la inspiración de Lasso, sumerge este trasegar investigativo sobre dos cosmovisiones⁵ que confluyen en el terreno de la América ancestral; varían, quizás, en su forma de aprehender el mundo pero se hacen complementarias en sus raíces de orígenes mitológicos y en su conexión con el cosmos y la naturaleza.

De acuerdo con Estermann, investigador de la filosofía Andina, lo andino se asume como un concepto polisémico (Estermann 1998); supuesto aplicable, igualmente, a lo amazónico. En primera instancia referencia una categoría geográfica de Suramérica, en los Andes demarcada por las zonas montañosas correspondientes a Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia; y en la Amazonía por las zonas riverenas que rodean el río Amazonas uniendo a Colombia, Ecuador, Perú y Brasil. También se nombran como categorías culturales y étnicas al describir un grupo de pueblos ancestrales compuesto por diversas culturas; y, al tiempo, son una manera de pensar, una cosmovisión, una posición en el universo (Estermann 1998). A partir de este último postulado concebimos la presente investigación.

Reconocemos, de antemano, la inexistente uniformidad entre la cosmovisión andina y amazónica; sabemos de la diversidad étnica y cultural en estas regiones, hecho que nos comprometería a hablar, no del pensamiento andino-amazónico, en singular, sino de los pensares, en plural para nombrar, en lo posible, las diversas formas de concebir, sentir y ser uno con el universo que florecen en estos territorios. Tampoco olvidamos que son cosmovisiones entretejidas sobre una misma trama, de fundamentos similares cuyas variaciones se dan en cuanto a la forma como se expresan, no en su intención; razones suficientes para unificarlas en un solo termino al que venimos nombrando como cosmovisión andino-amazónica o cosmovisiones originarias.

⁵ Creencias y prácticas asumidas por los pueblos y transmitidas por sus gentes; es el sentir de las personas ligado, generalmente, a un origen mítico que define la forma de aprehender el mundo.

A lo largo del texto se expondrán los rasgos comunes de los pensares andino-amazónicos, mediante ellos profundizamos en la comunicación y el arte, exceptuando ciertas especificidades cuando de ellas se requiera. Cabe aclarar que, al hablar de estas cosmovisiones originarias no se supone su inalteración a través del tiempo.

Bajo estas acotaciones, se plantea el texto en dos momentos, el primero constituye la fase de contexto de la investigación, lo integran el capítulo uno donde se profundiza en las cosmovisiones andino-amazónicas, el cómo vivencian la comunicación; se considera así, el lugar de enunciación del acto comunicativo. El capítulo dos, el arte y la simbología de los pueblos amerindios como un escenario para visualizar los procesos de comunicación entre el ser humano y el entorno.

La segunda fase da sustento a la parte vivencial del proceso de escritura. Capítulo tres, el recorrido por el camino de creación de Lasso, su encuentro con el camino del saber ancestral y en él, el reconocimiento de pensamientos y prácticas que asume el artista antes, durante y después de todo proceso creativo. Finalmente, el capítulo cuatro, concreta el objetivo de la investigación a través del análisis hecho a las obras de Lasso y el reconocimiento de estas como escenario de múltiples lecturas sobre comunicación desde el arte.

Capítulo Uno

El arte de comunicar en los Andes y la Amazonía

En la sombra
el Abuelo nos dijo la Palabra,
la que otra noche oyó del más anciano
cuyos años lo hacían casi origen.

Y el otro
el que empuñó cinceles que cantaban
talló su sueño entre la piedra antigua
para durar
más allá de todos los silencios.

Luis Guillermo Vasco Uribe

1. Pensamiento Andino-Amazónico

Pensar los inicios de la comunicación, un elemento cultural tan antiguo como la existencia humana, remonta al principio animado de los seres de la naturaleza y el cosmos; la cosmovisión andino-amazónica se plantea mediante la asimilación de éstos como seres vivos sujetos a la interacción cotidiana con las personas. El modo de visionar el mundo para estas culturas deja percibir la relación con cada elemento del universo como un entretejido dispuesto a ser la urdimbre que sostiene la realidad donde nada permanece aislado.

Aunque las formas de animales, plantas, astros y objetos ceremoniales difieren en apariencia de los humanos, algunas culturas reconocen la condición animada de estos seres, la verdadera esencia que permanece oculta bajo otra piel y otras texturas. Viveiros de Castro (Viveiros de Castro 2004), quien estudia las cosmovisiones amazónicas, identifica en esta perspectiva el sentir de las relaciones sociales entre todos los seres, independiente de su condición, y asume el cambio de apariencias como consecuencia de ciertos acontecimientos que marcan la existencia.

Por su parte, Santos Granero (Santos Granero 2012) considera que los habitantes ancestrales de la amazónicas reconocen, en casi todas las entidades de este mundo, el carácter animado o la posesión de un alma humana; y afirma “[...] si bien no todos los seres son humanos, todos ellos son personas”⁶.

⁶ Fernando Santos Granero, *La vida oculta de las cosas. Teorías indígenas de la materialidad y la personificación* (Quito, Ediciones Abya-Yala, 2012)156.

Los pueblos originarios de los Andes y la Amazonía elaboran sus historias en base a relaciones sociales y de aprendizaje con otros seres carentes de “humanidad” (plantas, animales, espíritus, astros), así se tejió la existencia. Bajo esta perspectiva surge una dualidad entre lo humano y no humano con fronteras porosas y flexibles que se asumen como puntos de encuentro. Si la corporalidad nos distancia a unos y otros, el asumirnos todos bajo una misma esencia permite comprender la dualidad no desde las diferencias sino como complementariedad⁷.

Estos lazos de complementariedad se expresan en la oralidad, la estética y la ritualidad de las culturas ancestrales; con frecuencia, los mitos de origen hablan de esos encuentros, relatos antiguos que expresan acontecimientos determinantes para el rumbo de la existencia, historias que elaboran a manera de código ético o ley divina para regir el orden de los pueblos.

Los mitos son creaciones culturales, dice Fernando Urbina, hechas para recordar aquello que no se debe olvidar (Urbina, Amazonía Naturaleza y Cultura 1986); de ahí que podamos nombrar el mito como la palabra sagrada de los pueblos ancestrales, el relato vivo, habla de una verdad que se extiende al hacer y al decir del presente. Argumenta Mircea Eliade, es la revelación, la actividad creadora, historia verdadera porque la existencia del mundo lo prueba (Eliade, Mito y realidad 1991).

Hay mitos que describen el origen del cosmos, otros sustentan la estrecha relación que se mantiene entre las personas y su entorno, bien sea animal, natural o cósmico; todos estos relatos llevan consigo el carácter sagrado de la vida. Este mito de origen Kofán expresará lo citado hasta el momento:

Entre un grupo de cazadores de una tribu Kofán había un hombre que nunca podía flechar con su bodoquera presa alguna, mientras sus compañeros atinaban a matar monos, aves, venados, cerrillos y otros animales. [...] Un día el hombre, desesperado con su mala suerte, resolvió irse al monte. Cuando todavía se encontraba cerca del caserío, oyó cantar a los monos cotudos y muy cauteloso se fue a ver su podía matar aunque fuera uno.

Los monos al sentir al cazador se fueron a esconder en el tope de los árboles. El hombre siguió silencioso sus movimientos y se subió a un árbol para tratar de alcanzarlos con su bodoquera. Cuando estuvo bien arriba y los tenía listos en la mira para disparar, se dio cuenta que los monos eran gente. Entonces uno de ellos le preguntó en lengua Kofán que era lo que estaba haciendo. El hombre le contestó que estaba tratando de convertirse en cazador porque cada vez que flechaba siempre erraba el tiro. La gente-mono se puso a hablar entre sí en una lengua muy rara y luego le dijo al hombre que le iba a dar a probar de un brebaje llamado ambil; pero primero le iba a mostrar la planta y la forma de prepararlo.

[...] Al hombre le agarraron muchas visiones, algunas de ellas bien bonitas. Le llegó gente muy antigua y le reveló que de ahí en adelante iba a tener el poder de la cacería. Pero con la condición de que solo matara a los monos chorongos y nunca a los monos cotudos.

⁷ Se entiende la complementariedad no como la ausencia o carencia “de” en el “otro”, es el encuentro de esencias que se conjugan para dar vida a una nueva realidad.

[...]Años más tarde ese cazador se convirtió en un gran curaca y les enseñó a los de su tribu a usar el ambil.⁸

Es la *gente-mono* quien le entrega al hombre la medicina del ambil, son los espíritus ancestros quienes dejan visionar el camino del cazador; encuentros que nacen en una reciprocidad comunicativa que ratifica la condición humana común a todos los seres, determinan el camino a seguir y destacan la importancia de los mitos para estas sociedades.

En los rituales de los pueblos amerindios se contempla este permanente intercambio de conocimientos; diálogos fluidos entre el chamán y los espíritus de plantas, animales, ríos y montañas; encuentros posibles gracias a las enseñanzas que dejan los mayores a través de su palabra.

El significado de los animales y plantas marcan de manera determinante las cosmovisiones andino-amazónicas. En los espacios sociales se usan como distintivos entre los clanes, define las descendencias y características de los mismos. En el espacio ritual se retorna a su condición humana para recibir de ellos consejo, salud y protección.

Gran parte del arte que condensa la memoria de los pueblos originarios amerindios, refleja esa relación de intercambio y comunicación entre aquello que podríamos nombrar como el humano y su nagual⁹. Lasso, en medio de sus vivencias con el pueblo Siona, logra comprender esos encuentros. “*Tigre Mojano*”, revive esta perspectiva: en el ámbito social se establece el parentesco entre el chamán y el tigre, seres sabios y protectores; en el ámbito ritual el tigre pasa a ser el nagual del chamán, el espíritu que lo acompaña, la palabra que guía y la fuerza que rige su camino (ver imagen 19).

Bajo estas formas diversas de conocer y asimilar el mundo la comunicación se propone como un acto que concierne a todos los seres de la naturaleza; relaciones de intercambio y compartir mutuo, la integración de todo lo existente, lo nombrado, lo visible e invisible. De aquí devienen los principios de la lógica andina expuestos por Estermann en su libro *Filosofía Andina*:

1) de relacionalidad, evidencia la condición de hermandad entre el los seres humanos y su entorno; 2) de correspondencia, describe la correlación armoniosa, la bidireccionalidad de la existencia, la relación entre lo humano y lo no humano, la vida y

⁸ Jaime Parra, Los cuentos de los abuelos, tradición oral de los indígenas Siona y Kofán del Putumayo (Quito, Ediciones Abya-Yala, 1997) 35.

⁹ Animal que, según las tradiciones originarias, se considera compañero inseparable de una persona, protector espiritual durante toda la vida.

la muerte; 3) de complementariedad, nada existe de manera individual o autónoma, somos pequeñas notas de una gran sinfonía, el complemento del todo; 4) de reciprocidad o ley del Ayni, se basa en la relación de dar y recibir existente entre las mismas personas y de ellos con la naturaleza y los espíritus (Estermann 1998).

Los principios descritos por la lógica andina no se alejan de las vivencias propias de las sociedades amazónicas. Bajo estas cosmovisiones, los vínculos de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad procuran culturas que viven su realidad a través de todos los sentidos y se interesan por ser parte integrativa del mundo, percibiéndose como elemento de esa gran trama llamada universo.

Astrid Ulloa (Ulloa 202), citando a Descola, investigador de las culturas de la Amazonía, refiere algunas maneras de relacionarse con lo no humano que pueden integrarse a los principios antes citados: el animismo, el totemismo, el nagualismo, el analogismo y el naturalismo. Para el interés que persigue este capítulo contextualizaremos dos de ellos. El animismo es el primero, dota de espíritu a los seres humanos y no humanos, justifica, así, las relaciones de hermandad existentes entre unos y otros; hecho que le integra al principio de relacionalidad y correspondencia. El nagualismo, por su cuenta, se incorpora a los principios de complementariedad y reciprocidad al estimar la presencia de un doble animal que guía la existencia y rige el comportamiento de cada persona.

Mediante el animismo y el nagualismo en integración a los principios de la lógica andina y en la comprensión de estos como maneras de relacionarse con lo no humano, se da lugar a formas de comunicación únicas que parten de descubrir y comprender el espíritu que alienta la existencia de los objetos y seres propios de las culturas andino-amazónicas.

Para los ancestros nuestra presencia en el universo se acompaña de fuerzas sobrehumanas que se incorporan al camino escogido por cada uno, reconociendo, de antemano, el carácter sagrado de la vida y el respeto hacia ella. Por eso, la reciprocidad será un acto frecuente, el principio que rige la cotidianidad de los pueblos y sus gentes: no se recibe una buena cosecha sin antes haber ofrendado a los espíritus las mejores semillas: esencia comunicativa.

2. Pensamiento andino-amazónico desde la comunicación

El hombre de las culturas amazónicas tiene presente que el Cosmos es el ámbito formado por los

diálogos del hombre, del animal, de la planta, de la tierra,
del río, del sol...

Fernando Urbina

A partir de los principios del pensamiento Andino y las maneras de relacionarse con lo no humano insertas en el pensamiento Amazónico, pasamos a comprender la vida como la integración de tres componentes o esferas sagradas que se conjugan para dar lugar a la existencia. Primero está el espíritu que bien podríamos llamarlo energía vital, fuerza sacra o chispa divina llevada en nuestro Ser (Baines 1982).

En segunda instancia encontramos el componente matérico, la parte tangible, visible en la cual se soporta el Ser; el cuerpo y sus múltiples configuraciones (humana, animal, mineral, etc.), es la morada del espíritu.

Finalmente, tiene lugar el pensamiento, nuestra capacidad de reflexión; en él y desde él asimilamos la posibilidad de la vida en sus diversas formas, permite la existencia propia y la del otro, y da lugar a entendernos como seres capaces de Ser y cohabitar; ese cohabitar en las cosmovisiones andino-amazónicas, vendría a ser más que con un algo, con un alguien.

Así, los principios de relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad, dan lugar a la comprensión de los humanos y demás seres como el espíritu, cuerpo y pensamiento que habita un gran espíritu, cuerpo y pensamiento madre al cual llamamos universo.

Somos componente espiritual, matérico y de pensamiento que en la relacionalidad y el animismo se le acepta; en la correspondencia se le respeta; en la complementariedad y el nagualismo se le valora; en la reciprocidad se le honra.

La vida a través de las cosmovisiones Andino-amazónicas, sugiere el análisis de la comunicación mediante dos momentos o eventos determinantes en el discernimiento de la misma, del contexto cultural donde se desenvuelve y el modo como se expresa. Primero está el encuentro con espíritus o fuerzas invisibles que rigen el mundo, se rescata aquí la importancia del ritual y la ofrenda en la confluencia entre los seres humanos y la divinidad del universo, desde ahí ingresamos al espacio de interacción entre las personas y la naturaleza (astros, ríos, montañas, lagunas, plantas, animales), suponemos la presencia de alianzas recíprocas que alimentan el equilibrio en el cosmos. En segunda instancia está la oralidad, exclusiva de los seres humanos, una forma de prolongar, de una generación a otra, la existencia de las cosmovisiones ancestrales.

2.1. Comunicación con la naturaleza y sus espíritus

En la noche, cuando la sombra borra las distancias, cuando todos los mundos se hacen copresentes, los abuelos Huitotos y Muianes recorren los caminos de los sueños despiertos usando las plantas de poder.

Fernando Urbina

El arte como evidencia de encuentros comunicativos entre la naturaleza humana y espiritual se ratifica en las obras de Lasso; de ahí la afirmación que hace el artista: “Una de las formas, tal vez la más adecuada, para entender la evolución de toda cultura es el estudio de la tradición y la producción que surge de ella misma.”¹⁰

En medio de esa evolución de las culturas aborígenes, el actuar de las gentes da continuidad a la herencia de pensamiento y obra que dejan los antepasados; los abuelos quienes, antes de morir, comparten la sabiduría adquirida en el transcurso de la vida, la entregan a sus hijos o personas cercanas comprometidas con el cuidado de ese legado. Cuando la sabiduría fue sembrada, los abuelos retornan al mundo de los espíritus, al reencuentro con los ancestros.

En el camino artístico de Lasso, es determinante la herencia de conocimiento que siembra la presencia del Taita Francisco Piagüaje Q.E.P.D., médico tradicional y chamán del pueblo Siona quien marca la evolución de Lasso como artista y da lugar a su formación como chamán, maestro en el uso de la planta sagrada de Yagé; ejercicios que se convierten en un compromiso permanente que trasciende la muerte del abuelo. De ahí que, al hablar de su arte, debamos retornar a los pensares de los ancestros.

La muerte para las cosmovisiones andino-amazónicas no simboliza el fin de la vida, representa el comienzo de un nuevo viaje que inicia en el momento que el último suspiro hace eco, los ojos se cierran y el cuerpo es sembrado sobre la tierra; sin embargo, ahí tan solo permanece el cuerpo porque el espíritu se eterniza en la presencia de algún animal, el nagual que acompañó la presencia de este ser en el cosmos.

En los Andes, el dialogo con los espíritus parte de asimilar la integración de Uku Pacha, Kai Pacha y Hanan Pacha (Estermann 1998); los tres mundos que, para lo lógica andina, conforman el universo. Así, Uku Pacha o mundo subterráneo, corresponde al mundo de los muertos donde antiguamente se construían recintos sagrados para depositar el cuerpo y las pertenencias de los difuntos acompañados de ofrendas y

¹⁰ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño, No. 3 (II semestre de 2008): 36.

alimentos; no solo se enterraba cuerpos sin vida, se vertía las raíces, la memoria y la sabiduría, fortaleciendo la conexión y el arraigo a la tierra y a la cultura.

Kai Pacha es el mundo terrestre donde habitamos los seres vivos desde el nacimiento hasta antes de la muerte. En este mundo las personas son los mediadores entre el Hanan Pacha y el Uku Pacha, se reconoce aquí el orden cósmico que reina sobre la tierra y se asume de manera simbólica mediante una forma de vida ritual y celebrativa.

Y Hanan Pacha, mundo celestial y de los astros, representa el espacio de los dioses, de toda fuerza creadora; habitan aquí los espíritus de los seres que acompañan a los humanos sobre la tierra (montañas, ríos, cascadas, árboles, animales, fenómenos naturales etc.). Este mundo encierra la espiritualidad andina, un elemento determinante en la vida de nuestros antepasados y de los pueblos presentes, en ella se consolidaba el respeto y la salvaguarda del equilibrio universal.

Si existe un espacio de encuentro y comunicación que une estos tres mundos, regidos por las fuerzas que habitan el Hanan Pacha y el Uku Pacha, es el ritual, principal espacio de diálogo con los espíritus y reencuentro con los antepasados.

Para Lasso, el ritual es el asidero de los saberes que sostiene la experiencia de los seres humanos frente a la vida (Lasso Mejía, *Geografía de un saber. Canto pintado* 2008). Su comprensión de este evento se amplía al integrarlo a la cotidianidad de artista y chamán. Expresa: “El ritual ofrece visiones que revelan el sentido y el significado profundo de la vida, más allá de la experiencia cotidiana, más allá de la historia. Es la misteriosa visión del principio al cual no han podido llegar las demostraciones fácticas de la razón hecha ciencia.”¹¹

El ritual es una realidad alterna, permite vivenciar la unión de los mundos sagrados y místicos, el momento de los reencuentros y los devenires otros¹², aquí se propicia el intercambio de fuerzas provenientes de todos los animales convocados. Es el espacio de activación del mito y de la materialización de las cosmovisiones, el retorno a los tiempos primeros cuando el lenguaje era uno solo y se hacía común el diálogo entre unos y otros: humanos, naturaleza, astros y espíritus.

Quizás, el ritual sea el evento más antiguo que ha acompañado el paso de la humanidad por la tierra; en las culturas andino-amazónicas la vida misma se elabora

¹¹ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, *Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño*, No. 3 (II semestre de 2008): 38.

¹² Hablamos de devenir otro como la posibilidad de transformarse o adoptar la piel y la fuerza del animal que, generalmente, es el animal guardián que guía a la persona.

como un ritual (la luz del alba no marca tan solo el comienzo del día, es el inicio de una nueva invocación y ofrenda), otorga el carácter sagrado a las actividades diarias que realiza la comunidad, aviva su espiritualidad y mantiene, en esa forma, el equilibrio con el hábitat al supeditar los quehaceres cotidianos a las leyes cósmicas que rigen el universo.

La forma más representativa del ritual para estos pueblos es la fiesta, evento que congrega a las personas para ofrendar, danzar, cantar, y celebrar; son actos extra-cotidianos, se entregan a los dioses en agradecimiento por el buen tiempo y en solicitud de la fertilidad de las tierras. Se expresa así, a manera de una ética andina, el principio de reciprocidad: de la misma forma como me entrego o entrego a los dioses y a la tierra ellos me responden, la tierra no me brindará sus frutos si no la cuido y agradezco aquello que tomo de ella.

Todo ritual es el espacio de las interacciones que logra mediar entre la ofrenda y la invocación de los espíritus; simboliza la unidad de las personas con su entorno visible e invisible; así lo percibimos en la obra pictórica de Lasso: un viaje hacia dimensiones olvidadas, la casa de entidades diversas que habitan un espacio-tiempo mágico; el retorno a la memoria y su ancestralidad.

Ofrendar, es un acto de reciprocidad visible en las culturas andino-amazónicas. Al ser un evento sagrado, la ofrenda es la conexión con el mundo oculto y misterioso de los espíritus, relaciones de respeto, entrega y gratitud profunda hacia ellos. La ofrenda es un ritual y el ritual es una ofrenda que se transforma en alimentos, sacrificios, danzas, cantos, festejos, piezas de arte u objetos que se entregan a una divinidad suprema cuya energía vital se multiplica en el viento, ríos, lagunas, cascadas, montañas, valles, plantas, animales, astros..., rige el orden y el equilibrio del universo: reflejo de la correspondencia entre los humanos y el resto de seres o presencias.

Las obras de Lasso se nombran como una ofrenda que se hace ante el saber de los abuelos, un reconocimiento a esas grafías invisibles que teje el canto del chaman para mostrar otros mundos posibles.

Ofrendar es un acto que nace en el corazón de los sabios, la superación de los egos para reconocer la importancia de pedir permiso al ingresar a los espacios sagrados, moradas de los espíritus; es verter chicha y tabaco en el suelo como obsequio a las divinidades, agradeciendo la fuerza y vitalidad que entregan.

La comunicación es ofrenda y ritual, la conversión de los actos, la palabra y, en ella todo cuanto se nombra, en sagrado. Poseer espíritu es la cualidad de los seres

nombrados porque la palabra activa la existencia, es el soplo dador de vida, la fuerza divina latente en el viento para crea y dar forma. *Todo tiene espíritu*, eran las palabras del taita Francisco Piagüaje; ofrendar y ritualizar es, en efecto, comunicarse con el espíritu de las entidades existentes, bien sean de origen natural u objetos ceremoniales o de poder¹³. En esa forma se expresan las cosmovisiones andino-amazónicas.

Comunicar es conectarse con el otro o lo otro, en ese sentir, las conexiones vitales no solo surgen entre las personas y su entorno natural; ese tipo de relaciones son determinantes para las comunidades, de ahí la existencia de vínculos que algunas personas consideran de carácter más vital porque son distinción de un estatus social, como la unión tejida entre las personas y sus objetos personales. Basta un soplo de tabaco, un canto, un rezo a manera de ofrenda para despertar el ánima que poseen y con él avivar sus destrezas de protección o sanación.

El vínculo que las personas sostienen con sus objetos personales es tan fuerte que lo vuelven parte de ellos, de su protección, una prolongación de su cuerpo y su corporalidad. Al respecto, Santos Granero, complementa al referir una historia del pueblo Yanesha:

Los Yanesha creen que las cosas que están en permanente contacto cercano con una persona se ven impregnadas gradualmente de la vitalidad de la misma. [...] El telar de una mujer, el arco de un hombre, el tubo de tabaco de un shamán, son todos objetos que, a través de un uso frecuente se ven impregnados del alma de sus dueños y aparecen, por tanto, como extensiones de sus cuerpos.¹⁴

Algunos objetos se emplean con el fin de embellecer, otros marcar el comienzo de nuevas etapas, como los tse`llamets, confecciones hechas por las propias mujeres en su ritual de pubertad; o están aquellos que otorgan distinción como las coronas de plumas, cusmas, fajas, bastones de mando, collares, piedras o cuarzos. Algunos de estos elementos podrían ser simplemente adornos, otros adquieren mayor valor y se vuelven parte del alma de su dueño (Santos Granero, 2012); y habrá aquellos que, incluso, posean un espíritu propio; todo esto depende del nivel de importancia otorgado por la comunidad y por las personas que lo usan.

¹³ Se nombran como objetos de poder aquellos accesorios personales que son empleados para curaciones o rituales chamanísticos y que brindan cierto estatus a quien los poseen. Collares, piedras, coronas, atuendos, instrumentos musicales, etc., que pueden ser entregados por los maestros a sus aprendices o, igualmente, son entregados en sueños, revelando el sitio donde se encuentran o la forma como adquirirlos.

¹⁴ Fernando Santos Granero, *La vida oculta de las cosas teorías indígenas de la materialidad y la personeidad* (Quito, Ediciones Abya-Yala, 2012)168.

La relación con los objetos se sostiene en el deseo humano de buscar estatus, protección o aprovechar el poder sanador, bajo estos usos de correspondencia y complementariedad se activan sus espíritus y se integran a la corporalidad del sujeto. En las ceremonias de yagé, por ejemplo, el taita o chaman deja colgar sobre su pecho un collar de colmillos de tigre con el cual convoca la custodia y la fuerza del animal; durante el ritual de curación, con un canto prolongado y un soplo de tabaco, invoca el espíritu diáfano del cuarzo para limpiar las impurezas en el cuerpo del paciente.

Los chamanes son seres de conocimiento, personas que adquieren la sabiduría y la destreza de sus ancestros; la distinción adquirida por el chamán a través de su indumentaria y la heredad de sus saberes le otorga la posibilidad de traspasar sus barreras corporales para ingresar en otros espacios; se convierte, así, en un hacedor de mundos, hilandero de realidades otras que habitan los espíritus del cosmos y las cosas. Es un interlocutor activo, dice Viveiros de Castro, establece diálogos con otras entidades y vuelve a su cotidianidad para transmitir el mensaje (Viveiros de Castro 2004). En esa forma las comunidades reconocen los tiempos de caza, siembra y cosecha.

De acuerdo a las vivencias de Lasso con el pueblo Siona, el estatus de chaman depende, en gran medida, de la capacidad visionaria:

“En cada etapa del conocimiento, se espera que el individuo vaya a través de una serie de anticipadas visiones culturales (escritura simbólica) El entrenamieto chamánico apunta a aumentar el control sobre las visiones y las experiencias extáticas. Las visiones anticipadas no son conocidas para el novato. Sus descripciones son parte del saber popular tradicional y son temas de conversación común entre los Siona. También, durante las sesiones, el chamán guía a los participantes por varios caminos. El indica lo que será visto por la clase de yagé escogida para la preparación.”¹⁵

En las culturas andino-amazónicas, generalmente, el papel de chamán está dado con mayor frecuencia a los hombres, sin embargo, no se desconoce el desempeño de las mujeres como conocedoras y practicantes de las sabidurías ancestrales, principalmente, la partería sin negarse a las demás actividades espirituales. Ellas, al igual que los chamanes, poseen un amplio conocimiento sobre botánica y, ante todo, son intermediarias, habitan las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural.

Pensar cómo los chamanes y chamanas, activan su percepción para lograr este tipo de encuentros desencadena el presente estudio en el uso de las plantas sagradas y de

¹⁵ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño, No. 3 (II semestre de 2008): 38.

poder, reconociendo en ellas un común denominador de la vida cultural y espiritual de las cosmovisiones andino-amazónicas, la puerta de entrada a mundos y devenires otros.

Las plantas integran la experiencia humana desde épocas muy antiguas; las instrucciones sobre su uso, de acuerdo a las cosmovisiones de estos territorios, se entregó por los mismos espíritus y por herencia de los mayores, a través de sueños y visiones, a hombres y mujeres de conocimiento para transformarlos en reconocidos chamanes, sabedores y sabedoras; son ellos quienes identifican el manejo y los alcances de estas sustancias, consideradas como un regalo de los dioses (Evans Schultes 1982).

El uso de las plantas permite a las personas insertarse en el orden cósmico de la naturaleza, conocer los parámetros del buen vivir, otorgar fundamento a su comportamiento y sentido a las realidades que les rodea; al tiempo, abren los escenarios de las posibilidades y brindan espacios de dialogo entre los humanos y los espíritus.

Son llamadas plantas medicinales gracias a sus alcances curativos; plantas de poder debido su capacidad visionaria y de expansión de conciencia; plantas maestras porque en ellas se busca respuesta a tantas inquietudes; plantas sagradas por ser el soporte material en la ritualidad y la espiritualidad de los pueblos. Se nombran como plantas entéogenas al conectar a las personas con experiencias y realidades divinas; se contrarresta, así, la connotación equivocada de alucinógenas, dada por algunos investigadores occidentales al considerarlas como provocadoras de alucinaciones.

Cada planta tiene su origen mitológico, aunque los relatos varían entre una cultura y otra, siempre se harán poseedoras de la vitalidad y la fuerza propia de la divinidad suprema. Las plantas más comunes en la zona de los Andes y la Amazonía son el Tabaco, la Coca, el Yagé o Ayahuasca y el San Pedro. La planta más conocida y usada en este amplio territorio es el tabaco, originaria del centro y sur de América; se emplea en ceremonias de limpieza y curación. Cuenta Urbina que los Huitotos y Muinanes la emplean para llamar el alma del enfermo y hacer que retornara al cuerpo del paciente, otorgando el bienestar físico y espiritual (Urbina, Amazonía Naturaleza y Cultura 1986).

Las relaciones que estas culturas sostienen con las plantas sagradas son de importancia en el ámbito religioso o espiritual de los pueblos, en ellas se experimenta la confluencia de los mundos, Uku Pacha, Kai Pacha y Hanan Pacha, diálogos que dan orden y sentido a la existencia. Después de la mitología, gran parte de estos encuentros se han plasmado en el arte; el acercamiento a la propuesta pictórica de Lasso es un intento de dar cuenta de este hecho.

Las pinturas de Lasso devienen de un pensamiento ancestral, unión con las cosmovisiones y saberes andino-amazónicos; resultan de las experiencias con la ingesta ritual del yagé y la asimilación de estas visiones en la cotidianidad.

Habla de Lasso como Chamán, presume la experiencia de respeto y cuidado frente al uso y manejo del yagé al igual que todas las tradiciones y sabidurías de los pueblos ancestrales; vivir y compartir con el abuelo Francisco Piagúaje, experimentar su poder y recibir de sus manos el brebaje sagrado, yagé, sería el detonante que le abriría las puertas de un nuevo camino de conocimiento.

El yagé se conoce como una planta medicinal, desintoxicante de cuerpo y mente (pensamientos, sentimientos, emociones...). Al igual que la coca y el tabaco, es parte esencial en la vida social de las comunidades; no solo permite a los chamanes visualizar la enfermedad y curarla, proporciona visiones que amplían las percepciones, expresan encuentros con los espíritus y muestran la manera de vivir.

Las prácticas, de carácter ritual y curativo que se propicia bajo estas plantas, reflejan la integralidad de los elementos del universo, un equilibrio permanente entre el ser humano, la naturaleza, el cosmos y las fuerzas espirituales. Aunque su uso se extendió por el resto del mundo, las plantas sagradas se asocia a las culturas aborígenes; a través de ellas los sabedores y sabedoras de la medicina ancestral se constituyen como generadores de encuentros, diálogos que integran lo natural y lo sobrenatural, soporte importante en el ámbito espiritual de los pueblos amerindios.

Al hablar del equilibrio universal entramos al espacio de la espiritualidad que se expresa como la armonía del ser humano y su entorno, en ella se rescata el respeto a la vida como valor sagrado, con sus múltiples formas y ritmos; es la conexión sagrada con el ánima o espíritu de cada elemento del cosmos y se basa en los principios de complementariedad, correspondencia, relacionalidad y reciprocidad; en ella radica la asimilación de lo sagrado como la intención que adquieren los actos cuando traspasan las experiencias profanas para ingresar al ámbito sublime de la existencia, en sí, una manifestación de lo divino.

La comprensión de lo divino y lo sagrado sumerge en el mundo espiritual donde prima el equilibrio de los tres aspectos fundamentales del ser humano: físico, mental y espiritual. Para las cosmovisiones andino-amazónicas, gran parte de ese equilibrio lo otorga el ritual y, en él, la ingesta de plantas medicinales; es a partir de ellos que activamos nuestras facultades espirituales para ver y entender más allá de las barreras mentales, hecho que permite percibir con el corazón.

Todos estos encuentros descritos hasta el momento parten en el ritual, de ahí deviene el equilibrio universal, del rito, que es la vida misma requiriendo la intervención del ser humano en cuerpo, mente y espíritu. Fernando Urbina lo expresa en esa forma y expone este evento como una danza que implica la encarnación del ser o situación a que se alude, ser espectador y actor al mismo tiempo (Urbina, *Amazonía Naturaleza y Cultura* 1986).

Como espectador-actor se podría catalogar a Lasso, su trabajo parte de visionar dentro del ritual de yagé, de soplar y cantar, de dejarse engullir por boas y tigres que lo llevan a viajes insospechados, transformaciones y devenires que dan otro cuerpo al espíritu. Estos hechos integran a Lasso en la visión, es él quien ve, quien contempla los colores, formas y volúmenes de los seres que serán plasmados en sus pinturas.

“Un sonido ensordecedor llegó a las cavernas del oído como si una pequeña turbina sorda fuese entrando lentamente, como el aletear de un cucarrón; un leve mareo se precipitaba sin medida alguna. Por entre las vigas superiores de la casa de la cual estaban colgadas nuestras hamacas, comencé a mirar destellos de colores iridiscentes que se desplazaban lentamente, formando dibujos y diseños muy coloridos, de una agradable configuración. Colores metálicos y muy brillantes, dispuestos en hermosas combinaciones y perfectas simetrías se movían constantemente.

Miraba como estas formas se acercaban y bajaban por la cuerda de la cual pendía mi hamaca; cada vez más claros y más gruesos, sus caracteres se confundían en el movimiento espiral con que se desplazaban, como si estos diseños fueran tomando un perfil que lo identificara engrosando su tamaño; la sensación de náusea y desprendimiento se acrecentaba, un malestar visceral descomponía por momentos los estados agradables, un calor extraño invadía el cuerpo, y la sudoración nerviosa se dejaba percibir por toda la piel, empecé a distinguir una silueta a la claridoscópica exaltación dándome cuenta que estaba siendo enroscado y engullido por una boa (la sachamama), cada vez más gruesa a medida que se deslizaba por rededor de mi hamaca.”¹⁶

La espiritualidad y lo sagrado como aspectos del ritual se integran al viaje y la transformación como elementos complementarios de este evento. El viaje es la esencia del acto chamánico, dice Urbina, la conexión con otro espacio-tiempo (Urbina, *Amazonía Naturaleza y Cultura* 1986); y la transformación podríamos entenderla como la posibilidad de encarnar o ser otro, vínculo posible entre el ser humano y la naturaleza.

En el viaje y la transformación se revelan las verdaderas identidades y las múltiples formas de ser y estar en el mundo. Los chamanes, por ejemplo, experimentan el viaje como el acontecimiento que les lleva al reencuentro con su propio ser, ahí viven los posibles devenires, experimentaciones de los espacios mágico-rituales: tigres, aves o reptiles que quizás sean su verdadera esencia o espíritu.

¹⁶ Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado”, 54.

Sol Montoya, en su investigación sobre las transformaciones en la Amazonía, deduce que en estas cosmovisiones la existencia es resultado de la transformación donde el ser humano pudo dar origen a animales o astros, sin negar la posibilidad de surgir de la metamorfosis de estos últimos (Montoya 2002).

Ser otro al vivenciar el verdadero espíritu oculto bajo la piel es un hecho inherente a las cosmovisiones andino-amazónicas. La transformación es siempre latente, en la vida y la muerte, permite la experimentación de posibles devenires que cambian el cuerpo y mantienen la esencia. De ahí parte la relación del ser humano y su entorno.

Al traspasar los relatos míticos, la relación del ser humano con su entorno natural y espiritual, junto a las variaciones corporales del espíritu se expresan en el ritual y, con mayor claridad, en la oralidad y el arte, eventos importantes que convocan a profundizar en las pinturas de Lasso, abarcadoras de la visión pluricéntrica del mundo, contenida en los Andes y la Amazonía.

2.2. Comunicación a través de la oralidad

En el mundo del hombre, las cosas son cuando tienen nombre [...] de ahí el extraordinario poder asignado a la Palabra.

Fernando Urbina

Únicamente si nos acercamos al pensar amerindio, a sus lenguajes y ritmos de vida, comprenderemos el sentido oculto de la comunicación que se revela en el rito, la ofrenda y los devenires espirituales y corpóreos; maneras de encontrarse con el universo. Mediante estas cosmovisiones podemos hablar de una comunicación ritual, simbólica y mítica lejana a la racionalidad occidental que coloca al ser humano como único protagonista de estos procesos.

Conocer e integrarnos a estos saberes depende de la principal forma de comunicación en estos contextos: la oralidad, un elemento determinante en las obras de Lasso. Entender los cuadros de este artista implica comprender el contexto histórico y, por tanto, mítico detrás de ellas; para eso es propicio adentrarnos en los relatos que impregnan sus pinturas y parten del conocimiento de sabidurías primigenias que cuentan la existencia de dimensiones y seres sobrenaturales: espíritus guardianes del cosmos, viajeros ancestrales con la piel de tigres y serpientes. Encuentros con las

cosmovisiones de los Andes y la Amazonía; historias que se cuentan en el canto ritual de los abuelos, maestros en su camino espiritual y artístico.

“El acercamiento que ha permitido el saber ancestral en el contexto de la comunidad Siona del Bajo Putumayo nos conduce a mirar la urdimbre y la trama que se tejen en la memoria de estos símbolos; una etnoestética (pintura, escritura, texto, símbolo, pensamiento) del saber de estas expresiones de conocimiento. Se plantea como un hecho que necesita ser escrito, narrado y pintado como texto, donde se pueda hablar del saber ancestral, de su acercamiento a través de las prácticas chamanísticas vivenciando la posibilidad de un intersticio de conocimientos inscrito en la mediate de una propuesta artística.”¹⁷

La oralidad enmarca no solo el sentido del pensamiento andino sino la esencia misma de la existencia del universo; es una invitación constante a re-cordar, a penetrar en la memoria del corazón para traer al presente las historias de los ancestros y encontrar en cada frase los secretos de la vida y las enseñanzas que ella dispone para todos.

La tradición oral es la conexión con el tiempo cíclico de las cosmovisiones originarias del sur de América, realidades que interpreta e interfiere el ser humano mediante las circunstancias que devienen del momento, los elementos más determinantes en ella son los mitos y los cantos, componentes organizadores de la cultura.

Antiguamente, la tulpa era el espacio de encuentros comunicativos, a ella confluían los abuelos y las abuelas con sus historias; bajo el calor del fuego el compartir de la palabra era un ritual sagrado, hacia surgir relatos y personajes míticos que se convertían en una especie de código ético para estas culturas. Así surgió la mitología ancestral de América: viaja entre generaciones sin perder su sacralidad:

Entre tanto, los hombres se aprontan para el ritual nocturno de la palabra. Preparan la coca y rodean al Abuelo, Dueño de la maloca, El que cuida de la gente. [...] Se turnan en el uso de la palabra, sin arrebatarla. [...] la voz calmada y apenas audible del cacique asciende desde el mínimo círculo de luz. Entonces trae a cuento algún rafue, la decantada palabra que orienta y cuyas raíces se sumergen en los mitos que conforman la copiosa tradición oral de su pueblo; uno que pueda servir para sacar de allí el buen consejo que oriente en la solución del problema que se haya planteado. Y eso puede durar muchas horas.¹⁸

Cada paso dado sobre la tierra marca la historia, por eso los abuelos enseñan a actuar desde el corazón, a despertar la intuición, a acompasar nuestros pasos con el latir

¹⁷ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño, No. 3 (II semestre de 2008): 37.

¹⁸ Fernando Urbina. “Las máscaras del padre sol: mito, petroglifo, y geografía chamanística en la Amazonía”. En, Juan Álvaro Echeverri, Amazonía colombiana: imaginarios y realidades (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011) 118.

de la tierra; todo apuntaba y apunta a mantener el equilibrio universal y potenciar las cualidades de los seres y su entorno.

En base a esto, Esterman marca una diferencia fundamental que aclara la brecha existente entre el pensar amerindio y occidental, al autor argumenta que el ser humano de occidente piensa en palabras, mientras en los andes piensan a través de los símbolos, los actos y los ritos (Estermann 1998). Las cosmovisiones originarias no se soportan en los textos, todo se cuenta en el arte, en los símbolos, en los acontecimientos diarios, en la palabra misma.

El pueblo Siona que habita las riberas del río putumayo, en la frontera con el vecino país del Ecuador, describe en uno de sus mitos la forma como uno de sus clanes familiares recibe el apellido a través de un espíritu de la selva, la mujer boa, que habita en una cocha. Este mito manifiesta esa relación de maestro-aprendiz propia entre los humanos y la naturaleza:

Había un hombre que le gustaba pescar en la cocha, él ya se había dado cuenta de que en medio de esa cocha había una isla pequeña. [...] Una mañana se madrugó y llegó a la cocha; con mucha delicadeza fue paseando hasta llegar a la isla. En ese momento el pescador alcanzó a ver a una mujer, al lado de ella había una mata de frutos pequeños de color rojo, cuando ya iba cerca le dijo una mujer que estaba ahí:

— Oiga no tenga miedo soy una mujer, quiero hablar con usted; tuvo suerte que le voy a dar el apellido así cuando tenga hijos seguirá llamándolo

— ¿y cómo los voy a llamar?

Ella respondió -mire bien esta mata que tiene frutos rojitos, se llama ají, en idioma los llamamos Bia huajë.

El pescador se dio cuenta que esa no era una mujer normal o cristiana, dizque era una boa. De esa mata nació el apellido de Piagüaje, así fue nombrado por los blancos y los indígenas lo nombran Bia huaje.

Se refiere aquí como las cosas son y existen en la medida que pueden ser nombradas, por ello, los relatos míticos, dan orden al pensamiento y la existencia de los pueblos (Urbina, Amazonía Naturaleza y Cultura 1986), en ellos la voz crea y re-crea, origina la vida, evidencia relaciones de complementariedad, soporta presencias, acciones y encuentros.

En ese viaje de la palabra, la oralidad se hace canto, un ícaro que expresa los sentires y vivencias de los pueblos; el ritmo que encuentra la voz para traspasar el espacio-tiempo. Comúnmente son las madres quienes cantan a sus hijos a manera de arrullo para dormir, muchos de ellos imitan sonidos de la naturaleza. Mamá Agustina, dice que los cantos se crean de acuerdo a la realidad que se vive en el momento, por eso

son letras sencillas que dejan descubrir la espontaneidad de la vida en los relatos que llevan (Tumilan, 2015).

Además de arrullar, el canto tiene una connotación sagrada, puede transformarse en un rezo que media entre el intérprete y los espíritus de selvas y montañas, es una comunicación directa con estos seres mágicos, encierra en él los misterios y la espiritualidad característica de los Andes y la Amazonía.

El canto y los mitos como parte de la tradición oral son elementos claves para estas culturas, fortalecen sus raíces y, al mismo tiempo, forjan la identidad de los pueblos, prolongan su permanencia en la tierra. El diálogo incesante entre padres e hijos, abuelos y nietos tiene un carácter sagrado que se transmite a la palabra misma. Los ancestros enseñaban a conectar la palabra con el actuar, y el acto se conectó a las enseñanzas que recibían a través de los encuentros con la voz de los mayores.

Así, las cosmovisiones son todo el conocimiento que sobre el universo se transmite de una generación a otra, representan la interpretación del mundo, es ciencia, memoria y sabiduría; por esta razón la oralidad es un aspecto importante en las tradiciones andino-amazónicas, en ella se concreta la experiencia del ser humano que vendría a ser, claramente, la forma como él conoce y re-conoce el mundo.

Si en la oralidad se sustenta la existencia de los pueblos, hablamos de sociedades que recuerdan y cuentan sus historias mediante las costumbres, las creencias, la ritualidad y el arte, expresiones que dan vida y prolongan las tradiciones orales.

Capítulo Dos

La comunicación desde el arte: una visión en los Andes y la Amazonía

1. Pensamiento andino-amazónico desde el arte

Un día el hombre andino pudo desdoblarse y contemplarse a sí mismo como si fuera otro universo, logrando conocer y dominar el complejo mecanismo que movía su cuerpo.

Carlos Milla

Después de abarcar las posibles relaciones que el ser humano establece con el universo, poesía en la tradición oral ancestral de los Andes y la Amazonía, llegamos un escenario de visibilización de esos proceso comunicativos descritos anteriormente, quizás, de todas las formas de expresión sea la más característica para estos pueblos: el arte, la simbología, sustento de la oralidad, un oficio que encierra la concepción mítica del universo, evidencia la intervención humana en el mundo y da continuidad a las culturas.

Hay dos formas de contemplar el arte, como condición misma del entorno que se habita es la armonía de colores y formas en la naturaleza y el cosmos, una creación divina; como intervención humana es la escritura hecha por las personas desde el tiempo de las cavernas, muestra del conocimiento adquirido, un camino abierto hacia la información que, de acuerdo con Lasso, tienen elementos significativos para la evolución y la trascendencia del ser humano (Lasso, 2015).

El entendimiento del arte ancestral propone llegar a una cotidianidad presente como realidad simbólica. Los pueblos nativos de América encuentran en el arte la forma de escenificar la vida, sobre este escriben la realidad y el misticismo que supone la espiritualidad de los Andes y la Amazonía; re-presentan su propio mundo.

Joseph Henderson, cuyo ensayo es compilado en el libro de Carl Jung, *el hombre y sus símbolos*, considera el arte como una forma de redescubrir al ser humano antiguo y sus múltiples creencias, esas que figuran en dibujos, templos y lenguas (Henderson, 1995); de ahí que asimilemos este oficio como expresión de la oralidad de los pueblos y la sabiduría propia de ellos. En tanto, Adolfo Colombres, considera el arte como una apelación a la sensibilidad humana, impulso del deseo de re-presentar y re-crear el mundo que habita (Colombres 1997); dice: “El indígena recalca retóricamente

determinados momentos de su tiempo histórico para entregar sus diferentes manifestaciones [...].”¹⁹

Al igual que la oralidad, el arte consolida creencias y formas de vida, persigue una función social y ritual, refiriere realidades organizativas, de subsistencia y ceremoniales. Pero es el ritual el espacio de convergencia del arte con variadas manifestaciones (arquitectónica, escultural y corporal) y diversas funciones.

El ritual como propuesta artística abre el espacio hacia el arte corpóreo, diversos diseños se plasman sobre la piel de chaman, su cuerpo es ataviado por pieles y plumajes que trasladan su corporalidad al encuentro con su espíritu animal manifiesto en el canto y la danza; ese mismo cuerpo habita el espacio-vientre que convoca al ritual, la maloca, la casa de los chamanes y los espíritus; construcciones circulares que mantienen la conexión con los tres mundos, uku pacha, kai pacha y hanan pacha.

El arte es la imagen que el humano supone de sí mismo y de su entorno cultural. En el quehacer creativo de Lasso, al igual que en las tradiciones aborígenes, la comprensión del arte se hila, en la asimilación de este como proceso ritual de creación, dado, para algunos casos, por la ingesta o consumo de plantas entéogenas. El arte se convertía, entonces, en el portal hacia estados alternos de conciencia que revelaban relaciones de comunicación y lenguajes que se hacían invisibles ante el mundo real (Lasso Mejía, Geografía de un saber. Canto Pintado 2008).

El arte, más que ser una necesidad estética, nace de una voluntad mágica. En las sociedades tribales tradicionales, la tarea de gestionar signos y colores, de hilvanar happenings, era delegada al Chamán, el cartógrafo de los espacios interiores. Pinturas y dibujos (arte para Occidente) no eran otra cosa que sofisticados medios de transporte para acceder a estados modificados de conciencia.²⁰

Si bien se retrata la cotidianidad, también se hace presente la realidad espiritual que re-presenta al ser atrapado por el éxtasis de la meditación con las plantas, viajes profundos reconocibles por la posición de sus cuerpos, la deformidad de los mismos o la metamorfosis de humano a animal que nos sumergen en el conocimiento de esas realidades otras.

Como oficio, el arte es un quehacer sagrado, por ese era una labor entregada a chamanes, hombres visionarios que cohesionaban el arte a la vida misma para llevarla bajo una conciencia de plenitud; de ahí que se asuma como la integralidad cósmica, la

¹⁹ Adolfo Colombres, *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura* (Buenos Aires, Ediciones el Sol, 1997) 69.

²⁰ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, *Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño*, No. 3 (II semestre de 2008): 37.

conexión del artista con el todo. Esto se refleja en las elaboradas construcciones antiguas, esculturas, piezas de cerámica y de orfebrería hechas de manera artesanal, hallazgos que conectan con la ancestralidad de los pueblos y la permanencia de esas raíces en el presente. En esta ruta, llegamos al trabajo artístico de Lasso.

Entonces, el arte se convierte en el escenario de la comunicación y re-descubrimiento de la vida, la urdimbre sobre la cual se entretajan los pensamientos; dos aspectos que convocan a penetrar en las obras de Lasso; sus pinturas se conectan a las creencias de un pasado remoto que se prolongan y resurgen en la ceremonia de yagé.

“Aprender a ejercer el Saber desde la embriaguez del universo y el espíritu, un intento por acercarse a la ley de origen, despojarla de toda cascara impuesta, de comenzar a empobrecer, sustraerse de tanta información y de enriquecernos en una auténtica formación en el contacto con la naturaleza del ser; de participar de lo más esencial del conocimiento, el ser sensible abierto a una verdadera re-significación de la vida, que comienza por entenderse desde el vientre, una re-visión, el recuerdo de la palabra viva, la que aun borda y teje escrituras sagradas.”

En lo que concierne a esta investigación y bajo su contexto de procedencia, vale profundizar en dos aspectos, el cuerpo como escenario del arte y el arte material o rupestre, reencontrándonos, así, con un oficio que evoca quehaceres milenarios de gran contenido cosmo-existencial²¹.

1.1. El cuerpo en la escena del arte

El cuerpo es el lugar del rito, la escena misma donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. [...] en él concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello.

Ticio Escobar

Pensar el cuerpo supone hacer un esbozo de la cultura que lo moldea, las historias que lo re-crean y la encarnación de posibles relaciones sobre la piel; la comprensión del cuerpo está sujeta a la asimilación del mundo que habitamos, a los rincones transitados desde del primer encuentro con el espíritu del viento, hasta el último paso sobre la tierra. Todo se graba en él: las experiencias, la enfermedad, el amor, el desamor, la vida y la muerte (Escobar 2012).

El sociólogo francés, Le Breton, refiere el cuerpo como ese elemento maleable, dúctil, expuesto a las transformaciones del entorno, que se forma y deforma con las

²¹ Cosmo-existencial: forma cómo se habita el cosmos, vivencias socio-culturales de los pueblos

sociedades, sostiene el encuentro con el mundo que lo imagina y lo recrea a su antojo, al ser un objeto social, tiene las relaciones inscritas sobre la piel (D. Le Breton 2002), por ello concluye: “la existencia es, en primer término, corporal. [...] Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva”²².

En la escena del arte, el cuerpo deja de interpretarse como componente orgánico para interpelarse desde su corporalidad, misma que lo transforma en una red simbólica y lo vincula a una colectividad, a un imaginario social.

Imagen 1

Sagrario



Lasso no es apático a la concepción del cuerpo en el arte; desde la simbología como lugar de enunciación, algunas pinturas visualizan una composición figurativa del cuerpo humano sujeto a símbolos, trazos, fusiones y mutaciones que llevan a pensarlas como presencias espirituales de mundos y espacios alternos.

²² David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 2002) 7.

En el encuentro con los Andes y la Amazonía, el cuerpo es arte, se perfila como el lienzo del mundo, su existencia se anuda en esa correspondencia mutua de tal forma que se convierte en un microcosmos del gran macrocosmos. El cuerpo es un fragmento del mundo que se aloja en un espacio-tiempo determinado.

Las sociedades más antiguas se plegaban a la idea de hacerse uno con el cosmos, para ello intervenían las pieles desnudas de vivos y muertos, dejaban apreciar la majestuosidad del universo pues tomaban lo mejor de la naturaleza para adornarse: sus colores, aromas y texturas.

Y como de escritura se compone el cuerpo, una de las características más representativas y prevalecientes en las culturas originarias es el uso de la pintura corporal, manifiesta en elaborados diseños, estéticas propias de cada comunidad cuyos significados se comprende en la relación que estas sociedades desarrollan con el entorno, así, su corporalidad soporta el pensar-estar de los pueblos originarios. A estas expresiones artísticas se suma el uso de indumentaria como collares, pieles y plumajes que dan un fundamento simbólico aún más amplio; todos, elementos de fin y uso ritual y estético.

La pintura y los adornos corporales traspasan la linealidad de las formas para movilizar la función comunicativa del arte, presentan el cuerpo como escenario de diálogos, re-crean en él el entorno que se piensa, siente y habita. El curador de arte Paraguayo, Ticio Escobar, en su libro “la belleza de los otros”, hace una remembranza del cuerpo como el lugar de la ritualidad, el espacio de las formas diversas que permiten hacer la lectura de eventos y situaciones concretas, el tejido de las identidades individuales y grupales que propicia el encuentro con culturas milenarias existentes desde tiempos ancestrales (Escobar 2012):

Los diseños corporales conforman complejísima códigos de comunicación; las líneas y los colores o el tajo que hiende la piel escribe signos profundos sobre la superficie del cuerpo, una caligrafía que habla de lugares sociales y tiempos míticos, de momentos de muerte y de fiesta. Lo estético sirve justamente para intensificar esos momentos, para amarrar en un punto sensible el haz de los complejos significados que cruzan la cultura toda.²³

Las prácticas cotidianas y rituales de la América aborigen propician el uso de materiales y sustancias (pieles de animales, semillas o tinturas vegetales), con ellas, y en el convocar del arte que es la vida misma, transforman la corporalidad humana para brindarle una identidad alterna propia de la temporalidad mítica y la ritualidad de los

²³ Ticio Escobar, *La belleza de los otros*, (La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012) 129.

pueblos. Así, la pintura y adornos hacen del cuerpo materia y esencia animal o espiritual.

En los Andes y la Amazonía, la relación entre los seres humanos y la naturaleza se evidencia, primero en el ritual, y en segunda instancia en el cuerpo, visto como el escenario de transformaciones, representaciones y simbolización, todas formas de arte corpóreo. La pintura, las pieles de animales, los adornos, son el referente simbólico del encuentro entre el cuerpo humano y el cuerpo animal, establece la posibilidad de imaginarse y ser otro, de animalizarse o entrar al devenir animal tomando la fuerza que a ese ser le corresponde.

El cuerpo se reviste y se hace arcilla, se moldea, se des-figura o rediseña mediante perforaciones, tatuajes, cicatrices y deformaciones craneales; establece un universo de significados que, de acuerdo con la antropóloga María Alicia Uribe, se relacionan con todos los aspectos de la vida cultural, atraviesa los ideales de belleza y se aúna a propósitos rituales (Uribe 2010):

“Con frecuencia las modificaciones corporales han construido un componente esencial de los ideales culturales de belleza y de las estrategias de seducción; han sido parte vital de los rituales de paso de la persona de un estatus social a otro, como símbolo de transición y marcas de su nueva identidad, y se han usado también como medios de protección mágica contra los espíritus malignos.”²⁴

Tomar la piel prestada y des-figurar el rostro quizás sea una manera de escudriñar esa identidad otra que profundiza y se construye en diálogos con la memoria, los sueños y las visiones, esa que argumenta a sí mismo la razón de ser y sentirse ajeno en el cuerpo propio, en la piel desnuda y desataviada, en el rostro usurpado que oculta a la piel antigua, verdadera (Escobar 1992). Pintar el cuerpo o re-diseñarlo permite el encuentro con su esencia divina, mítica y animal, deja atrás la cotidianidad que lo debate entre ser o no ser.

Las pinturas de Lasso se soportan en esas transformaciones corpóreas y encuentros de mundos disímiles en el umbral de lo humano y lo animal, o lo humano y lo espiritual. Esa lectura podríamos hacerla sobre *Luna mujer*, de apariencia femenina cuyos rasgos se camuflan entre lo humano y lo celeste y perfilan sobre su rostro las alas de una mariposa; mujer cósmica, espíritu lunar que se eleva ligero entre la niebla nocturna de la laguna.

²⁴ Uribe, María Alicia, “Cuerpos amerindios Técnicas, contextos y significados de las modificaciones corporales entre los indígenas colombianos”. En, María Alicia Uribe, *Cuerpos amerindios Arte y cultura de las modificaciones corporales*, (Bogotá, Museo del Oro, 2010) 31.

Imagen 2
Luna Mujer



Bajo esta interpretación penetramos en *Sol jaguar femenino*, la fuerza solar del universo, contenedor del cosmos, el cuerpo-espíritu del chamán cuyo rostro se re-figura en la piel de un poderoso felino.

En referencia a la pintura corporal, Montoya, alude al proceso de humanización del animal, presente al ser puesto sobre la piel del individuo y, al tiempo, supone la deshumanización del individuo al aludir, a través de los trazos, la presencia del animal. No es un disfraz lo que se porta, es el cuerpo del animal el que se habita, sugiere la autora, es la posibilidad de sentir su espíritu (el del animal) y dotarse de su alma (Montoya 2002). Eso se percibe en *Sol jaguar femenino*.

Imagen 3

Sol Jaguar Femenino



Para las sociedades andino-amazónicas el cuerpo es la conexión con las energías visibles e invisibles que transitan el cosmos, de la misma forma que estas fuerzas influyen el pensar-estar del ser humano, este, desde la comprensión del entorno y su corporalidad moviliza los ritmos de la tierra, de ahí pensar la corporalidad como el arte de representar la reciprocidad manifiesta entre el individuo, que a la vez es colectividad, y la naturaleza circundante.

La piel se pigmenta y engalana, el cuerpo se altera, refiere los momentos que se viven; escritura tan ancestral como presente, latente; se intensifica por la rítmica del canto y la danza propiciatoria del trance que, animada por un tiempo mítico, da vida a los trazos y extrae al ser de su cotidianidad; es en la armonía conjunta de estos actos que se reconoce el cuerpo como escena del arte y comunicación.

El cuerpo y su pintura se despliega en movimiento, crea y re-crea, hace arte y, a la vez, es arte que atraviesa las fronteras entre lo humano, lo animal y lo espiritual; es un espacio de creación, re-presentación y pensamiento, sobre él se entrevé la multiplicidad del universo, la unicidad del cosmos.

Si hay algo que, después de todo este análisis, podría aclararse, es la lectura del cuerpo como el lugar para vislumbrar las posibles formas de ser, estar y comunicarse en

el mundo; comprender, de antemano, que la corporalidad, en las tradiciones ancestrales, marca el comienzo y el final de la vida.

1.2. El arte y arquitectura austral

El hombre andino observó el cielo y lo bajó a la tierra para construir una sociedad a imagen y semejanza de la Cruz de estrellas que veía.

Carlos Milla Villena

El arte indígena, como cualquier otro, recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad, inaccesibles por otra vía, y poder así movilizar el sentido, procesar en conjunto la memoria y proyectar en clave de imagen el porvenir comunitario.

Ticio Escobar.

En este momento de escritura del presente texto, es pertinente aclarar: la intención tras esta investigación no es hacer una descripción profunda del arte prehispánico, trabajo realizado a cabalidad por otros autores que han alimentado con sus aportes el presente análisis; el propósito verdadero es tomar de todas estas investigaciones previas elementos que permitan sustentar la concepción del arte como un escenario de comunicación, razón suficiente para centrar mi interés en aspectos cruciales en la consolidación de aquello que defino como pensar amerindio.

Inquietarse ante lo desconocido, encontrar sentidos y sentires, pensarse y reconocerse cercano a esas tradiciones artísticas posibilita identificar la amplitud del oficio creativo; tan diverso y disperso que no se alcanza a nombrar todo lo existente, tan solo un acercamiento a lo más próximo.

De ahí que, los hallazgos arqueológicos en los Andes y la Amazonía revelan la presencia de sociedades avanzadas cuya herramienta principal fue la creatividad, expresión de las construcciones y artefactos diseñados, en su mayoría, con fines ceremoniales y de conocimiento; por ese hecho, el estudio del arte prehispánico es el paso a la comprensión de los orígenes de nuestro ser esencial, primigenio.

Somos un microcosmos unido al gran macrocosmos universal, una parte de ese todo que los sabios amerindios leyeron en los astros y las constelaciones y replicaron con precisión a través de sus manos para crear un tejido que hoy reconocemos como cultura ancestral, un pasado tan presente como la memoria misma.

En los Andes y la Amazonía, el entendimiento del universo parte de la observación permanente y del involucramiento de los cuerpos en los ritmos del cosmos, da lugar a un todo armónico. Bajo este método de análisis, vale sumergirnos en una realidad encubierta por una cotidianidad apática, acelerada; encontramos, así, un conocimiento del universo contenido en el arte.

En medio de esa observación profunda y sentida del universo habla Lasso de la forma como aborda sus pinturas, enuncia, de antemano, el espacio al cual se sujeta su proceso creativo:

[...] se busca ante todo optar por mirar, en alrededor y más específicamente dentro del contexto de estas prácticas “alternas” de transmisión del conocimiento, heredadas en la matriz que se revela como una suma de claves ancestrales de los descendientes de las riberas y selvas abundantes en ríos torrenciales, deltas laberínticos, esteros misteriosos, grandes bosques que guardan celosamente el en-canto de los ícaros primigenios, donde aún se escucha el eco del canto de los abuelos que resuena al compás de las hojas del viento, huayrasacha, donde aún danzan y resuenan las vertientes poderosas de conocimiento, que proyectan la dinámica de arquetipos manifiestos en los códigos de la continuidad genética, y que se debaten entre la firmeza de las raíces y los procesos mutativos de formas y costumbres.²⁵

El discernimiento del arte amerindio implica la aceptación de la otredad de estos mundos, la cercanía a contextos y pensamientos diversos. Entonces, cuando hablamos del arte prehispánico suponemos ahí la presencia de espacios y herramientas de aprendizaje holístico.

Sobre el escenario que es la vida misma, todo acto que propician los humanos adquiere sentido, siempre, desde el propio contexto cultural. Vivir, habitar, sentir y pensar son cotidianidades que se exteriorizan en la estética de los pueblos; su función: interpelar, trastocar el intelecto de quienes expectantes buscan sentido a los trazos sobre las piedras; una dinámica ancestral.

Toda manifestación gráfica remite como origen al arte rupestre, así lo considera Urbina, afirma que parte de la condición humana, en épocas pasadas, se dio por la capacidad de pintar o grabar (Urbina 1986). Razón que argumenta la importancia de los grafos en piedra, herencia de los antiguos pueblos, en la reconstrucción de la historia y consolidación de la memoria cultural y artística de la América aborígen.

Las primeras manifestaciones de arte de estos territorios se asocian a los rastros de la presencia humana más antigua de la Amazonía; las pinturas rupestres, dibujos hechos con tintura vegetales en las superficies rocosas de las cuevas, evidenciaron la

²⁵ Javier Lasso Mejía, “Geografía de un saber. Canto pintado”, Pensartes: revista cultural de la facultad de artes de la Universidad de Nariño, No. 3 (II semestre de 2008): 37.

dinámica social y religiosa de aquella época, formas de ser y permanecer en el mundo; una estética que iría adquiriendo complejidad para llegar a técnicas más elaboradas como los petroglifos y los geoglifos.

Al observar estas huellas sobre las rocas, pareciera que el hombre primigenio encontró en el arte la manera de comprender la realidad. Estas personas colocan ante nuestras miradas un arte que se cohesionan con las cosmovisiones propias de cada pueblo; se revelan como el contenido gráfico de toda tradición oral, por ello, entre las figuras más frecuentes se encuentra personajes míticos, figuras de felinos, anacondas, aves rapaces o humanos con rasgos de animales.

Urbina se planteó una pregunta fundamental en la comprensión del arte rupestre, ¿cómo evidenciar la relación entre los mitos y los petroglifos amazónicos? La respuesta la encontraría mientras navegaba por el río Caquetá, en Colombia, al encontrar una serie de grafos que aludían al mito de origen perteneciente al pueblo Uitoto²⁶; acontecimiento que permitió identificar el mito como trazo y gestualidad (Urbina 1986).



Imagen 4
Figura N. 2



Imagen 5
Complemento

Para explicarlo de una manera más concreta me permito citar uno de los glifos que Urbina encontró en ese recorrido y el análisis hecho sobre el mismo:

²⁶ La humanidad surge del vientre de una anaconda ancestral que, finalmente, es fragmentada para dar lugar a los cuatro grupos ancestrales de la Amazonía.

Interpretando la figura N° 2 –con base en una de las variantes de la Serpiente Ancestral- como la representación del momento en que la Gran Víbora se va segmentado y transformando para dar origen a los epónimos de los cuatro grandes grupos humanos ancestrales; uno ya está conformado, otro se está configurando como gente, y restan dos unidades, integradas aún en el trazo que identifica a la culebra.²⁷

Junto a este glifo, Urbina, encuentra la continuación de la imagen:

La línea almenada está completamente rota en cuatro segmentos; cada uno es ahora un rostro independiente. La idea de serpientes se sigue reforzando en cada rostro mediante la bifurcación (fauces abiertas) de los extremos de cada línea [...]. Interpreto esta figura como la aparición de los cuatro epónimos correspondientes a los cuatro grandes grupos ancestrales, representantes de la humanidad primera, tal como aparece en algunas variantes orales de esta tradición mítica.²⁸

Actuando como soportes simbólicos, las pinturas murales y los petroglifos ostentan convenciones sociales; en esos acuerdos el ser humano se presenta a sí mismo en permanentes relaciones, por ello, los trazos o hendiduras hechas sobre la roca no se leen desde la individualidad de cada figura, existe una conexión entre una y otra, se descifra ahí la historia de la humanidad.

En medio de estas relaciones damos paso a la búsqueda de sentidos; en el hallazgo de cosmovisiones remotas encontramos diseños que traspasan las fronteras culturales, como si la trama que sostiene el pensamiento fuese una sola, una sola línea que se curva entre una geografía irregular y fluctuante. Los petroglifos de los Andes y la Amazonía dan cuenta de ello.

Una línea curva es la metáfora del tiempo, espiral que las manos del sabio amerindio tallaron sobre las rocas y refiriere el punto de origen y la continuidad de la vida; anaconda ancestral, principio de la existencia. Símbolo del comienzo, el tiempo y la memoria.

La tradición gráfica ancestral de América expone el universo como un conjunto de imágenes presentes en el arte, su discernimiento es un arduo proceso de interpelar por el sentido y sabidurías tácitas en las iconografías de cavernas, glifos, cerámicas, tejidos, textiles, códices y orfebrería donde los símbolos podrían adquirir connotaciones similares.

La finalidad tras el estudio de estas estéticas es la aprehensión de la cultura como una trama de sentidos inscritos en las formas de la naturaleza y los espacios sociales, en

²⁷ Fernando Urbina Rangel, *Dĩjoma el hombre serpiente águila Mito Uitoto de la Amazonía*. (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004) 29.

²⁸ Fernando Urbina Rangel, *Dĩjoma el hombre serpiente águila Mito Uitoto de la Amazonía*. (Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004) 31.

ellos los pueblos han dejado su huella, marca indeleble y precisa de tiempos aún latentes por la importancia que adquieren en el presente de las generaciones actuales y venideras.

Para Belting, que las imágenes atraviesen los límites generacionales es un acto voluntario de quienes las crean y las heredan, son procesos que fluctúan entre la transformación, el olvido, la re-aparición y la re-significación (Belting 2007). Una dinámica persistente y evidente en el arte y las culturas originarias.

Lasso acorta la travesía, el recorrido de la simbología ancestral para llegar al presente. Como acto de captar ese lenguaje primigenio, posiciona en sus pinturas las grafías propias de estos pueblos y las congela en lienzos que trasciende la falta de memoria de las sociedades modernas para nombrar una escritura tan antigua como sagrada; en palabras de Lasso, esencia comunicativa (Lasso Mejía, Geografía de un saber. Canto Pintado 2008).

La construcción de la obra plástica nos traslada a un espacio tangible donde el pasado se revitaliza en el contexto presente de nuestro ambiente social y cultural. Una invitación a detener la realidad consensual cotidiana creada por la mente racional y analítica para comprender el contenido de la obra y su significado a partir de la trama simbólica de ser entendida como escritura.²⁹

La pervivencia de la iconografía ancestral se aúna a los espacios que la contienen; antiguamente, los lugares geográficos y, en ellos, las construcciones se pensaron como escenarios para el arte, el intercambio y el conocimiento, aspectos que aún alimentan la identidad cultural de los pueblos. A pesar de la desaparición o la transgresión de algunos de estos recintos sagrados, los rastros han sido el soporte para esta y otras investigaciones. De ahí la importancia de interpelar los sitios arqueológicos.

Para aprehender el mundo, los sabios andinos crearon grandes ciudades, espacios ceremoniales, centros y calendarios astronómicos; construcciones hechas en piedra, estas últimas se elaboraron, generalmente, en los lugares alejados, sobre las cumbres más elevadas; sin embargo, existía cierta uniformidad en estas construcciones, su disposición espacial guardaba relación con los puntos cardinales, la vía láctea y sus constelaciones.

Como soporte a la tesis propuesta en esta investigación, el investigador boliviano, Luis Ramiro Beltrán, quien realizó su estudio en las culturas mesoamericanas y andinas, refiere las grandes construcciones prehispánicas como escenarios de

²⁹ Javier Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado” (Tesis de maestría, Universidad de Nariño, 2007) 17.

comunicación (Beltrán 2008) e indica lo siguiente: “[...] No solo el esplendor de la arquitectura y de la escultura, sino también el intenso intercambio de información y prolífico contacto intercultural hicieron de las urbes prehispánicas verdaderos espacios comunicacionales y comunicantes.”³⁰

Dentro de este contexto, todo complejo arqueológico se entiende como un acondicionamiento del entorno natural hecho por los pueblos amerindios para dar lugar a sus culturas y dinámicas sociales; así, la arquitectura se convirtió en un elemento fundamental en la configuración de espacios que se destinan no solo al intercambio de saberes y productos, sino, al estudio de los fenómenos astronómicos y demás ritmos del cosmos, de ahí que sus centros ceremoniales debieran tener como cobertura principal el firmamento.

Los resultados de estas observaciones se concentraron en el arte y la arquitectura; igual de trascendentales fueron en el establecimiento de los tiempos de siembra y cosecha, o al fijar celebraciones para reciprocarse a sus deidades, eventos que se consolidaron mediante uno de sus hallazgos más decisivos, una constante presente, ante todo, en el pensar y el arte andino: la cruz del sur.

Carlos Milla, estudioso de la cultura andina ha investigado a fondo la dinámica cultural entorno a este fenómeno, expresa: “Esta función fue observada en los fenómenos celestes y analizada por el Hombre Andino, quien llegó a entender las leyes cósmicas rectoras del planeta y tuvo entonces que estructurar formas de pensamiento para poder religarse a ellas ritualmente, creando ciencia y religión en una sola unidad indivisible”.³¹

Al reconocer en la cruz del sur la estructura ideológica de estas culturas, los hallazgos arqueológicos, dice Milla, vuelven a dotarse de arte y ciencia; invitan a devolver la mirada al firmamento e hilar desde ahí los mensajes y enseñanzas que los ancestros dejaron en petroglifos, tejidos, cerámicas y construcciones que aún se conservan y de aquellas que están por revelarse. De esa manera comprendemos que no fueron culturas ágrafas, como lo afirmó occidente; toda construcción, cada pieza de cerámica se compone de símbolos que reflejan la escritura sagrada, aprendizaje del cosmos cuyo cimiento está en la afinidad que el ruan mantenía con el universo; razón suficiente para nombrar el arte como soporte y escenario de comunicación.

³⁰ Luis Ramiro Beltrán, *La comunicación antes de Colón tipos y formas en Mesoamérica y los Andes* (Bolivia, CIBEC, 2008) 180.

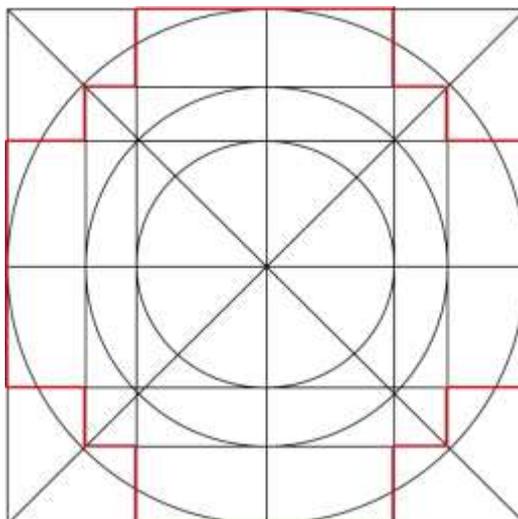
³¹ Carlos Milla Villena, *Génesis de la cultura andina* (Lima, Editorial Amautica, 1992) _.

La cruz del sur permanece en la ideología de los pueblos andinos, manifiesta la excelente capacidad de observación (característica principal del ser amerindio) y la estrecha relación entre estas culturas y el cosmos, expresión del pensar filosófico y matemático de sus pueblos. De esa forma se convierte en la guía de toda actividad a desarrollar: ritual, agricultura, arte y arquitectura.

Este fenómeno celeste, al ser replicarse en el arte y la arquitectura de la América ancestral resuelve, de acuerdo con Milla, la cuadratura del círculo³², da lugar la cruz cuadrada escalonada, conocida como Chacana, resultante de las proporciones del cuadrado y su diagonal (Milla Villena 1992).

Imagen 6

La Chacana y la cuadratura del círculo



La Chacana, término de origen quechua que significa puente o escalera hacia lo alto, representa en sí, la unión entre lo terrenal y lo celestial. Símbolo milenario y sagrado que encierra la dinámica del pensar-estar andino cuya forma, la de una cruz cuadrada escalonada, es contenedora de la unidad y el todo (representados por el punto o la línea y el círculo respectivamente), simboliza la unión del Uku Pacha, Kai Pacha y Hanan Pacha (Milla Villena 1992); igualmente, cada una de sus cuatro partes se asocian con los puntos cardinales y las estaciones del año, de ahí deviene sus ciclos agrícolas, rituales y fiestas. Al ser una alegoría a la cosmovisión del ande, manifiesta la dualidad y la complementariedad del universo por enmarcar en ella lo femenino y lo masculino, el día y la noche, el sol y la luna, la vida y la muerte.

³² Un cuadrado puede expresarse por el círculo inscrito en él.

Iconográficamente, La Chacana hace presencia en los petroglifos, ceramios y tejidos que elaboraron las culturas Incaicas y pre-Incaicas que habitaron estos territorios (Caral, Chavín, Chinchay, Mochica, Paracas, Tiawanaku, etc). En el campo de la arquitectura, se plasmó en las estructuras de templos y centros astronómicos, la representación más antigua se encuentra en el complejo arqueológico de Ventarrón, Lambayeque, perteneciente al periodo del arcaico tardío, de ahí que a este símbolo se le atribuyan, a la fecha, cuatro mil años de antigüedad, sin embargo, su origen continúa siendo un misterio (Milla Villena 1992).

La Chacana, sin duda alguna, es una alegoría al universo andino y su complejo ordenamiento matemático, social, natural y espiritual; por ende, la comprensión de la misma supone, inicialmente, aprehender la dinámica del pensamiento que en ella se encierra; no interesa una descripción del símbolo sino una comprensión de la cosmovisión que en ella se contiene.

Erwin Salazar, investigador Cusqueño, reconoce la existencia de variadas formas de representar la Chacana, dadas por el cruce o el encuentro de líneas; quizás una de esas formas se encuentra en el símbolo de las manos o los antebrazos cruzados, investigado por Milla, encontrando en él la representación del Ayni o ley de reciprocidad, base de la espiritualidad y el pensar del ande:

Cobijados bajo los estratos más profundos y entre los escombros de cuatro mil ochocientos años de barro y piedra, vida y muerte, polvo y tiempo, fueron apareciendo lentamente dos antebrazos cruzados moldeados en arcilla, como inédita alegoría que por su antigüedad y enigmático contenido no tenía parangón cronológico con las iconografías sagradas de otras culturas del mundo.³³

El hallazgo del monumento de los antebrazos cruzados ocurrido en Kotosh en el transcurso del año 1960, daría lugar a posteriores hallazgos con el mismo símbolo, en esa forma se llega a las representaciones como la de Sechin, Conchucos de Irma y Challapata, descritas a cabalidad por Milla en sus investigaciones. Este estudio se extiende a otros monolitos y petroglifos, profundiza en la postura de sus brazos y manos, en la forma de sus rostros y cabezas, comprendiendo el cuerpo como un escenario de representaciones.

El Ayni, explica Milla, es una convención pragmática de las culturas andinas para expresar el equilibrio del ser humano con su entorno natural y comunitario, alcance de la ley de reciprocidad (Milla Villena 1992). Esa convención se lee en el símbolo de

³³ Carlos Milla Villena, Ayni semiótica andina de los espacios sagrados (Asoc. Cultural Amaru Wayra, Lima, 2003) 9.

los brazos cruzados bien sea a la altura del pecho o del ombligo; generalmente, el derecho por debajo, con la palma de la mano hacia abajo, ofrendando, mientras el izquierdo, por encima, con la mano hacia arriba, recibe.

Con el pasar del tiempo este símbolo adquiere algunas variaciones sin olvidar, claro está, lo verdaderamente importante, es un deber dar antes que recibir. En el seguimiento de este principio, algunos monolitos presentan los brazos descruzados, con la mano derecha sobre el corazón o por encima de la cabeza, ofrenda mientras la izquierda reposa sobre el estómago en señal de recibir (Milla Villena 1992).

La mano derecha por encima de la cabeza podría mostrar la conexión con lo celestial, el principio andino del Samay que alude a la entrega profunda, al dar sin condición, al viaje espiritual, característica propia de los glifos tallados sobre la pared del complejo arqueológico de Sechin, en Perú, perteneciente a la cultura Chavín.

Se destaca en ellas el papel del chaman como mediador en el camino de la espiritualidad y el arte; esto se lee en la presencia de un personaje en particular, de acuerdo con Milla, sumido en el efecto del DMT³⁴ (Milla Villena 1992). Y aunque sus brazos aún mantienen la postura que caracteriza al Ayni, llama más la atención la cola de ave que evidencia una posible transformación corporal propia de los estados meditativos alcanzados con la ingesta de plantas enteógenas, una práctica evidente en estas culturas.

Si bien, el arte y la arquitectura andina, se atravesaron por la observación de los fenómenos astronómicos, se debe rescatar la influencia de la espiritualidad basada en el acto de reciprocidad a los espíritus, razón suficiente para hacer constantes las personificaciones de sus deidades a través de figuras zoomorfas, antropomorfas y zo-antropomorfas.

Estudiar la escritura de las rocas es una invitación a comprender las posibles representaciones manifiestas en ella. Beltrán, advierte la existencia de tres clases de glifos, el primero de ellos es el pictográfico, una referencia precisa del objeto que se representa; el ideográfico manifiesta ideas o conceptos frente a algo en concreto, Dios, por ejemplo; por último, el fonético que vendría a ser el lenguaje de símbolos o la escritura dejada sobre los códices (Beltrán 2008).

Este hecho atraviesa las paredes de los templos y las superficies de las rocas para plasmarse en la cerámica y, mediante este elemento, dar lugar a la representación de su

³⁴ Sustancia química que contiene algunas plantas medicinales empleadas por los pueblos amerindios.

cotidianidad. Así, desde las figuras más sencillas hasta las más complejas, son elementales en la comprensión de las dinámicas culturales de nuestros antepasados pues todas poseen una gran carga simbólica.

La cerámica tuvo siempre un lugar privilegiado en las culturas; junto a prácticas y cosmovisiones propias, su estilo, forma y decoración manifestó grandes variables de un pueblo a otro. Los elementos más comunes fueron los cuencos, platos, ollas y botellones que respondieron a labores corrientes como transportar, cocinar, servir y almacenar. Ya en el ámbito ritual y religioso, materializaron la presencia de seres míticos y deidades a través de morteros, incensarios, esculturas y cuencos funerarios.

Los ceramios más antiguos conectan directamente con la cultura Valdivia, originaria del Ecuador (3800 – 1500 a.C.), una sociedad de agricultores y ceramistas que se destacó por insinuar en su arte la importancia de lo femenino como símbolo de creación y fertilidad (Catalogo de la sala de arquitectura 2010). En un inicio eran figuras sencillas que irían evolucionando con el paso del tiempo. En el catálogo de la sala de arqueología del Museo Nacional del Ecuador, se especifica el contenido simbólico de algunas de estas piezas, hechas, de acuerdo a estas líneas, para marcar las etapas transitorias en la vida de las mujeres:

“En realidad, las figurillas femeninas reflejan contenidos simbólicos, [...] parece que la intención de los alfareros Valdivia era resaltar, por medio de variaciones en el peinado y en las características propias del cuerpo femenino, las diversas etapas en el desarrollo de la mujer, en especial, la pre-pubertad, pubertad, embarazo y maternidad.”³⁵

Claramente, la carga simbólica en el arte va de la mano con el componente utilitario que los pueblos le otorgaron a cada una de sus creaciones; evidencian momentos rituales, transiciones, encuentros o viajes espirituales; expresan una relación inquebrantable entre forma, función y necesidad y cultura, un común denominador en todas las tradiciones originarias.

Re-dibujarse, re-definirse e, incluso, re-concebirse desde sus propias creencias le permitía al artista eternizar su presencia en el tiempo; pero no era una simple idealización de sí mismo, en su oficio había lugar para materializar la presencia de esa fuerza suprema viva en todos los elementos de la naturaleza.

Más allá de su labor artesanal, el alfarero contenía en sus manos la capacidad de sintetizar en arcilla o barro el universo mítico y religioso; ideas que adquirirían vida y sentido en sus ceremonias, al colocar sobre la mesa del chaman la figura del jaguar,

³⁵ Santiago Ontaneda Luciano, Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador, (Quito, Banco Central de Ecuador, 2010) 56.

manifestación de un espíritu divino que otorgaba fortaleza; también al verter los restos funerarios en vasijas decoradas con figuras antropomorfas y elaborados diseños que, quizás, apuntarían a ser una historia de vida de esa persona que retornaba a la frescura del vientre.

El chamán o amauta, viajero visionario y mediador de mundos, en su búsqueda de entendimiento y sentido, hizo del arte una herramienta de comunicación; dentro de este principio se crearon las botellas silbato u ocarinas, instrumentos con formas de animales, se emplearon, generalmente, en actos rituales para imitar los sonidos de la naturaleza, comunicarse con los espíritus protectores de los seres que ahí se recreaban y evocar su benevolencia.

El chamán y el amauta, dos connotaciones distintas para un mismo quehacer, develar sentidos y sentires en el arte visionario, ser y crear puentes de comunicación. Su sabiduría, viajera incansable, hoy, se hace perenne a través de complejos sistemas de producción artística, revelan realidades intangibles para algunos, muy cercanas para otros. Estos elementos son el soporte de las historias que cuentan los mayores y el gancho para comprender la lógica global que soporta al pensamiento amerindio.

Relaciones y realidades perceptibles en la obra pictórica del maestro Lasso porque así los tiempos cambien, la memoria permanece intacta, viaja en el tiempo, apela a su continuidad.

Capítulo tres

Arte y comunicación en el acto ritual: transitar la obra pictórica del maestro Javier Lasso Mejía

Existen historias que se tejen en el silencio ritual de espacios sin tiempo, en lo profundo de las almas que crean, recrean y se alejan de caminos ya transitados para adentrar en la sagrada oscuridad, ahí, abren las puertas hacia el asombro. Quienes entran aquí se transforman en el puente-chacana³⁶ entre el mundo de allá, que bien podríamos llamarlo el lugar de los espíritus ancestros, y el mundo cotidiano, aquel habitado por todos.

En medio de este ir y venir se consolida el arte de Lasso, una mezcla de seres, colores, texturas y formas que dan cuenta de un saber sagrado que viaja en la memoria del universo para activarse nuevamente. Su obra es una fusión de caminos; arte, investigación, ancestralidad, ritualidad y chamanismo dan lugar al oficio creativo, hacen de la pintura símbolo y escritura.

De cómo Lasso llega hacia estas experiencias es una necesidad de conocimiento en la que puede recaer el lector y, como parte de esta investigación, hay hechos que requieren ser contados:

“El oficio de las artes pudo ser el pretexto para que un buen día llegara un amigo a las puertas de la “casa del colibrí”, sitio donde vivía en aquel entonces a las fueras de Pasto, vía a la salida de occidente. Jaime Parra traía la idea de que le ayude en la ilustración de unos cuentos, extraídos de la convivencia que tuvo en la selva conjuntamente con las comunidades Siona y Cofán del Bajo Putumayo. Me indicó cerca de unos diez cuentos que trajo en un sobre de manila, los leímos entre sorbo y sorbo de un tinto y un cigarrillo Piel roja, quedo entre líneas muchas preguntas tejidas de una larga conversación llena de expectativas por el tema central: el yagé y sus misterios.

[...] Los cuentos eran leídos y releídos una y otra vez, sobre el papel aparecieron tímidamente los primeros bocetos, formas y colores que trenzaban la urdimbre del cuento no revelado, entrando poco a poco a su lado oculto, percibiendo el misterio de saber que no solamente se trata de un relato, sino una enseñanza sabiamente descrita en el más sincero y sencillo lenguaje: los cuentos de los abuelos.

[...] Este fue el mejor pretexto para emprender la idea de hacer un viaje a esta región. Jaime me insinúa que mejor sería ir allá, conocer la Selva, escuchar a estos personajes, sus cuentos, sus relatos de viva voz y ¿porque no? conocer el “Yajecito”, saber de qué trata este gran misterio, de hacer una toma como se pensó años atrás, estar en los contextos adecuados y quizá cuantas otras cosas entender en esta oportunidad que nos invitaba el destino.

³⁶ Mediador de mundos.

Las ganas no se dejaron esperar; en el mes de julio del año de 1988 tuve la grata oportunidad de viajar al Bajo Putumayo al Resguardo de Buenavista, donde habita la comunidad Siona, en compañía de Jaime y otro amigo, Cesar Calle ceramista de oficio, quien se unió al viaje, era uno de los muy interesados en estos y muchos otros temas que por aquellos tiempos nos llamaba la atención.”³⁷

Este relato marca un giro en el camino artístico de Lasso, es el punto de partida del encuentro con el Taita Francisco Piagüaje y el oficio que le daría un rostro distinto a los trazos puestos sobre sus lienzos, sus pinturas dejan de ser un conjunto de trazos figurativos para dar espacio a las exigencias de un lenguaje milenario.

Lejos de convertirse en una moda, se percibe una posibilidad de hablar del ritual de yagé como terreno de re-significación del quehacer creativo del artista, el hallazgo de un sentido más profundo que se liga a un origen un tanto misterioso y sagrado; el despertar de una memoria que conecta directamente con la esencia del artista-chaman. De ahí la necesidad de hablar del ritual de yagé.

El yagé, bebida hecha a base a una enredadera propia de la amazonia, tiene el poder de desprender el alma³⁸ del cuerpo y propiciar el reencuentro con los espíritus ancestros, con las historias que permiten re-cordar quienes somos y por qué nuestra existencia; más allá de ser una planta o un brebaje, encontramos en él un canal o puerta hacia mundos alternos, espacios ocultos e invisibles ante los actos cotidianos del ser humano.

Esta planta amplía su poder cuando se ritualiza como sinónimo de respeto, pues, dentro de la ceremonia se acompaña de la fuerza de la huairasacha³⁹ y el tabaco (dependiendo de la tradición podría aumentar el uso de otras plantas) y sus efectos se guían mediante el rezo y el canto del taita. Este bejuco es el punto de partida hacia el encuentro con un universo mítico, sagrado; una posibilidad para sanar cuerpo, alma y memoria.

Producto de encuentros que Lasso vivencia en el ritual de yagé y de inquietudes que fluyen en medio de su exploración investigativa, creativa y artista, el arte de Lasso nace en una mixtura de elementos; oleos, tierras, cenizas, cuarzos crean formas y

³⁷ Javier Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado” (Tesis de maestría, Universidad de Nariño, 2007) 35.

³⁸ Jean Chevalier, filósofo y teólogo francés, supone la existencia de variadas creencias en torno al alma, para este caso tomaremos la definición que, según este autor, surge entre los indios de Suramérica y es la comprensión del alma como la sombra. En sí, la esencia que nos define como somos, yo diría, la parte psíquica o mental de nuestro cuerpo. Entonces, cuando afirmamos que el yagé tiene el poder de desprender el alma del cuerpo me refiero al viaje que la mente emprende a otros espacios a través de las visiones obtenidas como resultado de la ingesta del brebaje.

³⁹ Planta empleada por los taitas para limpiar.

texturas cambiantes entre una obra y otra, con lecturas múltiples que dependen de quien las interpela como observador o receptor; a pesar de surgir en un contexto definido, no existe una intención establecida frente a qué se desea transmitir con los cuadros, todo surge de un acercamiento intuitivo y artístico (Lasso, 2005). De ahí el comprender en cada pincelada una carga de historias, memorias, rituales y visiones; un libro abierto a interpretaciones que se revelan por la forma como las personas viven, perciben y sienten la sensibilidad creativa de Lasso.



Imagen 7
Ilona

Lasso ha descubierto en la geografía de mundos ocultos los colores y formas de los paisajes nocturnos; el desapego corpóreo lleva su presencia a terrenos mágicos más no fantasiosos donde transita la fuerza de chamanes, hombres y mujeres de conocimiento. De eso hablan sus pinturas, cuentan de espíritus elementales: tierra, aire, agua y fuego; llevan inscrita la memoria de momentos sagrados, son la escena artística de los procesos comunicativos que se logran mediante la unión de tres momentos: antes, durante y después del ritual de yagé. Para describir a profundidad cada uno de ellos

siento pertinente hacerlo a partir de tres planos entendidos, igualmente, como eventos comunicativos: comunicación en el cuerpo, en lo espíritu-ritual y en el arte.

Valdría advertir al lector que la construcción de este capítulo parte de la vivencia que adquiere Lasso en su primer ritual de yagé, igualmente, de experiencias personales adquiridas por la investigadora en la Maloca Cruz del Sur, recinto de arte, medicina y pensamiento; un encuentro con tradiciones y sabidurías que aportan a la comprensión del proceso artístico y ritual de Lasso sin convertirse, claro está, en una forma absoluta de participar y vivenciar estos acontecimientos.

1. En lo profundo de la piel: todo empieza en el cuerpo

Extraño es asumir nuestro tránsito entre estos dos
mundos, retirando el velo de los miedos para entrar en la
memoria del universo...

Ángela Mejía

Lo interesante de este ritual es comprender todo cuanto desata: sensaciones, visiones, historias... en fin, un tejido de vivencias únicas que empiezan a sentirse en el cuerpo hasta llegar a desmaterializarlo para, finalmente, desprenderse de él e iniciar un viaje desde la espiritualidad propia hacia la espiritualidad del mundo integral amerindio.

Todo empieza en el cuerpo es un decir que proviene de la asimilación del proceso artístico sujeto a las pinturas de Lasso, mismo que parte de la percepción sensitiva alcanzada durante la ceremonia; asumiendo el despertar de sensaciones olfativas, táctiles, auditivas y gustativas propias del ritual en la interpelación de su arte. Quizás el lector preguntará cómo llegan esos sentires; estas líneas atinan a responder esa inquietud, siempre desde el ámbito personal del artista y la investigadora.

Es difícil hablar de las sensaciones corpóreas, ellas varían en cada persona y de una ceremonia a otra. Todos llevamos a cuestas una historia de vida y una memoria que, junto a los propósitos personales puestos al momento de tomar la medicina, determinan los sucesos. Evidentemente, ese sentir del cuerpo se conecta con todos los momentos del ritual: al principio está la quietud y los sueños, después viene la purga o limpia ligada a la pinta y las visiones; en seguida llega la calma acompañada por el concejo, la palabra y, finalmente, la curación.

“—Bueno, vamos a tomar... ahora pasen cada uno por favor...”

[...] Es mi turno, me aproximo con gran respeto a la mesa, el abuelo me entrega el yagé. Al acercar a los labios el pequeño recipiente, siento su agradable olor dulce, al tomarlo percibo su espeso sabor amargo que inmediatamente hace salivar y gesticular un estremecer del cuerpo. A un lado de la mesa un pequeño atado de trocitos de caña de azúcar envuelto en una hoja de plátano fue ofrecido por el abuelo.

[...] Todos estábamos callados y quietos en las hamacas, mi estado de concentración empezó a disfrutar visualmente de unos “efectos luminiscentes” al observar que graciosamente del mechero se desprendían rayos de luz que viajaban en torno de la cumbre de la casa, el color ocre y pardo oscuro de la madera y las hojas secas de palma, se esclarecían por momentos, como si chocasen luces que esparcían estelas brillantes. Hasta el momento lo disfrutaba y me parecía supremamente agradable.

[...] Mis ojos como dos trazos de raya alcanzaron a ver la cabeza de una boa gigante que iba engulléndome, sentía su aliento agrio y rancio como una mezcla de sabor a humedal de hojas y frío visceral. Fui devorado por la madre selva, un túnel torbellino de colores dispuesto en diseños giratorios circundaban las paredes de un impresionante tobogán por el cual viajaba a velocidades indescriptibles, era como si se pegaran a la piel o la piel se pegara a ellos, como si no existiera ni piel afuera ni adentro.

[...] El olor fragante y dulce del pegote fue despertando lentamente el estado de vigilia y ensoñación. Cual sería mi sorpresa al abrir los ojos y ver junto a mi hamaca al abuelo Francisco cantando y limpiando con su Huairasacha. Toque sutilmente una de sus manos en agradecimiento y respeto, mientras le decía:

—Siga abuelito, siga cantando... por favor... Dios le pague... Dios le pague...

Él sonreía y continuaba su oración en-canto. Terminó y ahí sentado en cuclillas miraba y soplabla muy atento.

—Ah, Lassos... ¿ahora si cree?”⁴⁰

Ligado a la intención personal para participar en la ceremonia, la disposición ante ella conduce a una preparación inconsciente de nuestro cuerpo, la mente se mantiene atenta en el acontecimiento que vendrá, todos los pensamientos se dirigen a ese propósito; empezamos a re-cordar los momentos vividos y con los recuerdos llegan las sensaciones corpóreas marcadas por la incertidumbre, reconociendo que las vivencias siempre serán distintas.

Alguna vez un taita Siona comentaba que sobre la savia del yagé se escriben los nombres de quienes recibirán su medicina, como si parte del destino de los tomadores se hubiese escrito ahí. Entonces, cuando los sueños se conectan con el propósito de tomar quizás esté actuando la memoria del universo y la química del remedio.

Al llegar la noche los pacientes se reúnen dentro de la maloca, se convocan por el sonido de los collares y el olor del incienso, sobre la mesa se ha dispuesto

⁴⁰ Javier Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado” (Tesis de maestría, Universidad de Nariño, 2007) 56.

cuidadosamente el yagé que es cubierto por el humo del sahumero⁴¹ y el tabaco; con la huairasacha el taita limpia los elementos que rodea al remedio, incluso la jarra que lo contiene; una oración se pronuncia suavemente entre labios, un soplo prolongado con tabaco sobre la mesa da pie al canto⁴²; primero se solicita permiso para acceder a esta medicina y luego se convoca todo su poder, con el canto se le habla a su espíritu.

Imagen 8

Maloca Cruz del Sur



La ceremonia tiene un momento de preparación, cuando este llega el cuerpo se pone completamente alerta, los sentidos se agudizan...

“Pasados unos instantes, una tos fuerte y gutural emitida por el abuelo, fue la señal de iniciación al ritual. El sacudir de la huairasacha sobre los elementos que se habían colocado en la mesa, generaban un despertar de los sentidos, las sombras dibujadas sobre las paredes se tornaban diversas ante los fondos matizados de texturas de la habitación, mientras en el rostro del abuelo se dejaban entrever gestos de concentración y entrega al reflejo de la luz que lo encandilaba. Taita Domingo soplaba un leño encendido mientras que con la otra mano sobre la brasa rozaba lentamente el trozo de pegote. La brea derretida emitía un agradable sonido, chisporroteaba una nube de humo dulce y a la vez penetrante.

El olor del incienso de selva impregnaba el canto del abuelo; sonidos guturales, palabras indescifrables, soplos largos, respuestas sostenidos y cadentes tonadas conformaban su melodioso canto-saber; sobre la olla destapada se acompañaba el batir de las hojas del viento, muchas sonajas de distintos golpes e intensidades se comunicaban con el sonar de la selva, el abuelo hablaba con todas y todos los sonidos de la madre naturaleza, afuera se sabía que en la casa se daba iniciación al rito primigenio, todo se estaba conectando, uniendo el

⁴¹ Elemento que se realiza a base de plantas o resinas aromáticas: eucalipto, copal, incienso, pegote; el acto de sahumear responde a una práctica antigua, dentro del ritual de yagé se emplea como elemento de limpieza y protección.

⁴² El canto, dentro de las culturas ancestrales, se emplea para agradecer a los espíritus pero, también, para convocar su presencia dentro de la ceremonia y el proceso de curación de los pacientes. Para seguir la tradición dejada por el Taita Francisco Piaguaje, se realiza en lengua Siona.

icaro del abuelo con todo lo existente. Luego fue bajando el tono y la fuerza del canto, parecía que su voz y sus gestos pidieran calma y tranquilidad, sopló humo de tabaco sobre la olla y le dio una bendición.”

A pesar de mantener una luz tenue en el espacio, sobre la mesa ceremonial del taita se observa la jarra que previamente se ha llenado con remedio, a su lado unas hojas de huairasacha y otros elementos rituales entre los que se alcanza a distinguir la figura de la virgen de las Lajas, un jaguar, un bejuco grueso de yagé, velas, cuarzos, una piedra de obsidiana, la lolina, la maraca, un cuenco tibetano, frascos de fluidos y cigarrillos.

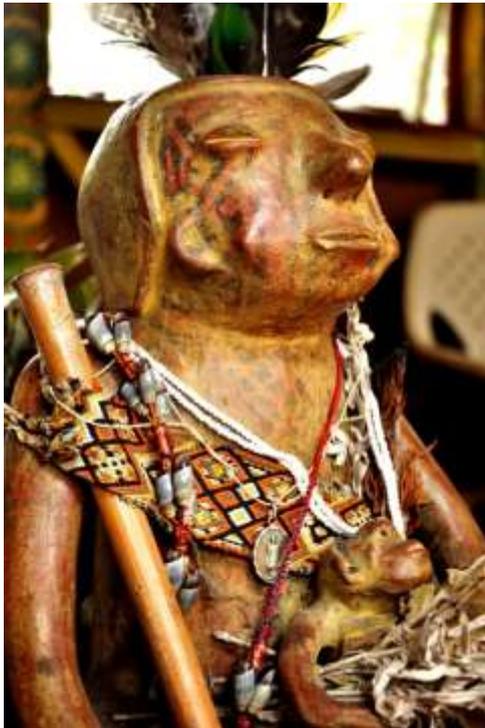


Imagen 9
Pieza Arqueológica

A un lado reposa una pieza de cerámica antigua, representa a un personaje de rasgos aborígenes que mastica hojas de coca, en sus brazos lleva una criatura con sus mismas características; su cuerpo cubierto por pintura denota una posición de meditación; este personaje ha sido ataviado por algunos adornos como collares, plumas, una flauta y ramas de salvia.

Cada objeto puesto sobre la mesa ha sido curado previamente para permanecer en este espacio, pareciera que la espiritualidad del macrocosmos se contuviera ahí; el macro cosmos puesto sobre un microcosmos... la representación de la divinidad que se convoca para poderlo ritualizar.

En la cabeza de la mesa está el taita, simbólicamente se ha vestido de poder para dirigir la ceremonia, igual que sus ayudantes viste una cusma⁴³ blanca, sobre su cuello cuelgan collares de cuarzos, semillas y colmillos de tigre, algunos de ellos cruzan por su pecho; en sus brazos usa manillas tejidas en mostacilla y en su cabeza, una corona de plumas de loro y guacamaya. Al mirarle encuentro en él una gran similitud con la mesa pues su cuerpo es la representación de la espiritualidad llevada de la misma forma que lo hacía el taita Francisco Piagüaje.

Los adornos corporales e indumentaria chamánica de Lasso son una representación material de los espíritus de la naturaleza y llegan para ser sus aliados; por ejemplo, los collares de colmillos de tigre mantienen la fuerza espiritual de ese animal que ocasionalmente se manifiesta durante el ritual.

El primer acercamiento hacia el ritual de yagé, Lasso lo vivirá de la mano del taita Francisco Piagüaje; de ahí en adelante el llevaría inscrita en la memoria la preparación previa a la ceremonia:

De una pequeña mochila extrajo unos collares que emitían diversos sonares y chasquidos de cascabel vegetal, por último sacó una cinta medianamente ancha tejida de hilos o lanas de colores que luego se colocaría en la cabeza, los miró detenidamente, su concentración en ellos daba a entender que sus ofrendas y peticiones solicitadas en este instante eran de suma importancia antes de iniciar, les dio una bendición y se las puso delicadamente después de haberles soplado humo de tabaco.⁴⁴

La noche comienza, una oración convoca a Dios padre y madre, creador de todo cuanto existe, pedimos su bendición y guía... Un canto gutural pronunciado en lengua ritual⁴⁵ convoca el espíritu de la planta y de todos los elementos puestos sobre la mesa; este es el rezo que los taitas van aprehendiendo en el camino para guiar sus ceremonias, un regalo de los espíritus; a él se une el danzar de la huairasacha, el humo del tabaco y el sahumero.

El canto y el soplo son las formas más evidentes de comunicación con los espíritus, marcan el ritmo y la intensidad de la ceremonia; en el primero se encierra el misterio de una lengua ritual que emplean los taitas para hablarle al espíritu del yagé, su melodía lleva consigo sonidos guturales y palabras cuya fuerza se activa en la noche de ritual. En la etnografía desarrollada por el investigador colombiano Omar Garzón, se

⁴³ Vestimenta, empleada por los taitas de algunas comunidades ancestrales de la amazonia; de acuerdo a cada cultura su color puede variar.

⁴⁴ Lasso, "Geografía de un saber, canto pintado", 54.

⁴⁵ Lengua ritual: se denomina así por ser empleada, exclusivamente, en la ceremonia sagrada de Yagé y en los procesos de curación. Como lo menciona Omar Garzón, tiene un carácter sagrado pues encierra los saberes y las visiones que los taitas construyen frente al mundo físico y espiritual.

destaca el uso mágico que posee este elemento y consiste en nombrar todo como debe ser, por su nombre real, creando relaciones cercanas con los espíritus presentes (Garzón 2004). Al cantar el taita despierta el conocimiento y el poder curativo de la planta para ponerlo a disposición de los pacientes.

El canto lleva consigo las invocaciones de la fuerza divina de los objetos de la mesa, los ancestros, las lagunas, las montañas y los animales; también está el conjuro mediante el cual se hace la curación de la enfermedad. Este acto es la expresión del diálogo entre el taita y los espíritus, evidencia la concentración alcanzada durante el ritual.

El soplo, por su cuenta, es la energía espiritual del taita guiada por la intención de limpiar o extraer la enfermedad. Cuando su fin es el de la limpieza puede estar acompañado por el humo del tabaco o fluidos hecho a base de plantas que se esparcen sobre los objetos de la mesa, la huairasacha, el remedio y los pacientes en el momento de la curación.

En la ceremonia se toma el cuerpo físico como canal para llegar hacia el alma, en él se manifiesta las primeras sensaciones, en parte, avivadas por el soplo y el canto de chamán: ligeros temblores, salivar de la boca, zumbido en los oídos... La mente entra en una especie de ensueño, visiones ligeras dan a entender que todo empieza. Mientras eso sucede el taita vierte en la copa una buena dosis de un brebaje entre amargo y dulce, de leve olor a madera, a biche y de textura algo espesa; aunque ha sido rezado previamente, un soplo y un chasquido⁴⁶ se depositan en ella a manera de bendición.

- Dios bendiga -.

Después de tomar⁴⁷ llega la quietud; el yagé ya está en el cuerpo, empieza a trabajar; baja por el esófago, pasa de un órgano a otro ejerciendo su poder limpiador, produciendo el tan esperado efecto. Mientras esto sucede se experimentan una especie de sueños cortos que suelen estar acompañados de ligeros destellos de colores. Estos eventos serán más evidentes después de limpiar el cuerpo a través del vómito o la purga pues, de alguna forma se estará eliminando la enfermedad física que es el principal obstáculo para alcanzar las visiones.

⁴⁶ Sonido hecho con la boca.

⁴⁷ Ciertamente, como lo menciona Schultes, la forma de preparar la bebida, la cantidad suministrada, el taita a cargo de la ceremonia, el contexto donde se toma, son elementos que definen los efectos de esta planta, sin embargo, intentaré hablar aquello que sucede generalmente.

Al producir la limpieza de nuestro organismo la densidad del mismo disminuye hasta ser imperceptible, permite el paso del mundo físico al espiritual. Basta una mínima dosis de los componentes químicos del remedio viajando por el torrente sanguíneo hacia el cerebro para activar las visiones o la pinta. Al indagar en los efectos corpóreos y visuales de la planta, Schultes destaca: “La ingestión del Ayahuasca por lo regular produce náusea, vértigo y vómito [...] Con frecuencia el indígena ve abrumadores ataques de serpientes gigantescas y de jaguares. Estos animales a menudo lo humilla, ya que él solo es un hombre”.⁴⁸

Y aunque la experiencia es siempre personal, las figuras y símbolos pueden ser mensajes repetitivos o recurrentes en las visiones de todas las personas que participan del ritual; estos vienen, generalmente, por el canto del chamán y el efecto que sobre él y cada uno tiene el yagé; la diferencia entre una y otra vivencia parte de la forma como se interpreta lo observado.

El cuerpo se adormece por la embriaguez del remedio pero su funcionamiento está al máximo. Los oídos captan la sutil vibración de los más delicados sonidos de la vegetación, los animales, el agua y el aire; en la memoria se conserva a detalle figuras y aroma propios de la experiencia.

“Perdí la sensación del cuerpo, ahora sabía que estaba afuera de la casa pero en otra esencia, todo lo veía muy claro, podía sentir y tocar el entorno de otra manera, era como si pudiera “leer” la energía de las cosas en rededor; recordé palabras dichas por el abuelo:

—Todo tiene espíritu, todo tiene espíritu.

Los árboles eran gente, las plantas conversaban y eran gente, mucha gente de hermosas vestiduras de colores y tocados que se movían sigilosamente alrededor; comencé a escuchar el canto de las aves que se encontraban muy cerca y entendía su lenguaje, se reían mucho y en sus conversas platicaban de nosotros los que estábamos en la toma; la tierra se movía ondulante y decía que ella estaba viva, sentía el latir de su corazón palpitar, el río estaba lleno de casas y mucha gente, gente de río, el cielo estrellado dejaba conocer y describir cada una de las constelaciones, en ese estado ahí yo las conocía a la perfección y las señalaba una a una. No había frío, no había temor, ni sensaciones que molestaban. Sabía que mi cuerpo se encontraba bien adentro en casa.”⁴⁹

Los espíritus se manifiestan en las visiones; generalmente podemos percibirlos como seres de rasgos humanos o animales que dialogan con nosotros o intentan devorarnos; en otras ocasiones solo se siente su presencia. También llegan a través del taita, su canto es una manifestación de ese encuentro; el fluir de una danza ancestral con

⁴⁸ Schultes, “Plantas de los Dioses”, 126.

⁴⁹ Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado”, 60.

la cual recorre la maloca, como si ese cuerpo no fuera el suyo, sino la morada de algún abuelo.

El efecto se experimenta como un ir y venir de sensaciones; si bien no son constantes, ocasionalmente las percepciones visuales y corpóreas se prolongan en intervalos durante toda la ceremonia; Fericgla advierte:

El efecto no es constante, sino que se va y viene en forma de arrebatos, como si de olas se tratara. Si se inspira profundamente reaparece una percepción más o menos normal del mundo, volviendo a los pocos momentos a recorrer los senderos interiores que emergen bajo el efecto del enteógeno. Con la respiración se puede salir del bucle de actividad mental centrada en uno mismo para depositar momentáneamente la atención en el mundo del entorno.⁵⁰

La noche casi termina. Después de la ceremonia el taita toma la palabra; la calma se mantiene y bajo el calor de la tulpa, de la misma forma que lo hacían los abuelos, llega el concejo, se comparten los mensajes recibidos por los espíritus, nadie es apático a esto, las palabras tocan a quienes escuchan, como si todos sintieran o vivieran situaciones similares en este proceso de curación.

Cerca del amanecer, se disponen algunos asientos frente a la mesa para iniciar la curación; fluido, huairasacha, ortiga, cuarzos e incienso son elementos que se emplean para limpiar el cuerpo del paciente; el canto del taita y los otros curanderos se acompaña con el sonido de la loina y el ritmo del tambor.

“Transcurrió el resto de la noche y el abuelo nos hizo la limpia y curación a cada uno, entre conversas y comentarios de humor se platicaba de la necesidad del cambio y la transformación de nuestras vidas, sus consejos llegaban a lo más profundo de todos; las visiones compartidas ampliaban el panorama de la enseñanza; el amanecer fue cómplice del respeto y amor que convivía ahora en cada uno de nosotros, nuestras miradas denotaban un brillo especial, cristalino y trasparente, el aprecio y cariño por el abuelo empezó a crecer. Los rayos de sol del nuevo día alegraban nuestros espíritus.”⁵¹

El tiempo en la ceremonia siempre será relativo, habrá quienes sintieron la eternidad de la noche y otros afirmaran que el tiempo transcurrido fue corto... finalmente la luz del día invita a despertar, el fuego convoca y activa la palabra, las historias llegan, no se olvidan; como si todo hubiese sido un ensueño se narra las vivencias durante el ritual; se cuenta, se canta y se pinta...

Podríamos afirmar que todo cuanto sucede antes, durante y después de tomar yagé es una forma de activar nuestros propios canales de comunicación con nosotros mismos y con el entorno visible e invisible... Ahora me pregunto por una manera

⁵⁰ Josep M^a Fericgla, *A trasluz del Ayahuasca* (Barcelona, la liebre de marzo, 2002) 36.

⁵¹ Lasso, “Geografía de un saber, canto pintado”, 61.

diferente de nombrar este hecho para dejar de sentirlo como un acto mecánico; podría hablarse, entonces, de *percepción* y la comprendo como ese diálogo ritual con los sentires del cuerpo, nave ligera que viaja al plano espiritual para traer la presencia de los espíritus a la tierra porque en lo físico se manifiestan los viajes del alma. Todo es un encuentro comunicativo, se conecta sensaciones, visiones junto a aquello que puede pasar después de la ceremonia, en la cotidianidad.

Hasta el momento se ha descrito lo acontecido en el cuerpo durante la ceremonia para, más adelante, resaltar su incidencia en la obra del maestro Lasso, ligada al ámbito espíritu-ritual al cual entraremos a continuación para profundiza en elementos que ya se mencionamos.

2. De la corporeidad hacia la espíritu-ritualidad: el diálogo con los espíritus

-... Todo tiene espíritu, todo tiene espíritu.

Taita Francisco Piaguaje

Pablo Amaringo, artista peruano que dedicaría su oficio a retratar las visiones que adquiere dentro del ritual de yagé, al iniciar su libro “Ayahuasca Visions” expresa la existencia del espíritu en las plantas, una idea que también se contiene en las pinturas del Lasso, de hecho, estos dos artistas parten de vivencias similares de complementariedad de quehaceres, el chamanismo y el arte entendidos como medio de conexión con el cosmos. Amaringo advierte:

Todo árbol, toda planta, tiene un espíritu. Las personas pueden decir que las plantas no tienen mente. Yo les digo que la planta está viva y consciente. Puede que una planta no hable, pero hay ahí un espíritu que está consciente, que mira todas cosas, el cual es el alma de la planta, la esencia, que la hace estar viva. Los canales a través de los cuales se mueve el agua y la savia son las venas del espíritu.⁵²

A partir de estas ideas comprendemos que antes de la materia está la fuerza primigenia, el aliento dador de forma, espíritu presente en todo lo existente.

Son las manos del artista el reflejo de ese impulso creador, todo lo vuelve trazo, textura, color... es él materia y espíritu viajando en el tiempo para retratar en su arte la presencia de quienes caminan sin ser vistos más sí percibidos, invitándonos a ingresar en la ritualidad del arte.

⁵² Pablo Amaringo y Luis Eduardo Luna, *Ayahuasca Visions* (North atlantic Books, 1998) 4.

Hablo de artistas de tiempos primigenios que hicieron de su oficio el escenario de la memoria y la morada de los espíritus, en cada una de sus piezas permanece la sombra de un abuelo, de una abuela, presencias espirituales que aun habitan en el universo.

Asumo que no existe manera más evidente de revelar las vivencias adquiridas por Lasso durante el ritual de yagé, sus cuadros reflejan esas experiencias visuales y auditivas de las cuales es difícil hablar: encuentros con seres mitológicos y espíritus ancestros que habitan en plantas y animales.

La apreciación hecha a la obra de Lasso por Dioscorides, docente de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, refiere las pinturas como un laberinto de imágenes, ofrenda donde se siembra la palabra-imagen de los mayores (Dioscorides, 2007); acontecimientos que, de acuerdo al autor, nacen en el ritual:

[...] el maestro Lasso entra al ritual y sale con su morral cargado de imágenes que dan testimonio de las visiones, donde los cantos, los chasquidos, el sonido meloso de la dulzaina y la voz de viento de la huairasacha, se transforma en un camino abierto que invita a caminar. Esta ruta de laberinto, iluminada desde adentro, él la representa con colores ambarinos vibrantes, que configuran un universo de geometrías esquivas, huellas y trazos de un paisaje lunar donde intenta un vuelo de ícaro planeando sobre obscuras montañas, entre burbujas cósmicas que son nidos o huellas del desplazamiento de fugaces planetas o explosiones de estrellas ocurridas en la negrura de los tiempos.⁵³

Laberintos que encarnan la sombra de los abuelos, quehacer artístico, retorno hacia las prácticas de los antepasados amerindios que honra la memoria a través de cada uno de sus actos; y sentimos como la intención puesta por el abuelo Francisco Piagüaje al compartir esa gran sabiduría florece en el oficio de artista y chaman llevado por Lasso; dos caminos que se integran en uno solo para dar fe de la existencia de los espíritus y el dialogo que, dentro del ritual, se genera con ellos.

Estética ritual que inspira tiempos míticos propios de sorpresivas revelaciones nocturnas; esta aflora en el discernimiento de ese mundo que se abre ante Lasso como un diario de historias, creencias y experiencias. El arte de expresar ese nuevo estado de conciencia que proporciona el néctar del yagé.

La sacralidad con que Lasso enfrenta el proceso creativo parte de reconocer en el arte y el ritual dos maneras de visualizar lo misterioso e inefable del universo, captar lo efímero de los momentos sagrados y eternizarlos en el lienzo; en eso consiste su camino: como chamán, abre la puerta hacia la sagrada espiritualidad de la América

⁵³ Dioscorides Pérez, en Javier Lasso “Geografía de un saber, canto pintado” (Tesis de maestría, Universidad de Nariño, 2007) 2.

ancestral, como artista, revela sus formas y colores; el chamán manifiesta la existencia de otros mundos, el pintor crea umbrales hacia ellos; una confluencia de esencias ancestrales, el retorno al ser primordial expuesto en el acto creador.

Imagen 10

Iluminación



Devolver al arte la connotación sagrada, revivir ahí la escritura de tiempos antiguos y retornar a él como se retorna a las historias de los mayores; certezas que despierta el artista visionario al percibir la vibración en la aparente invisibilidad de los espíritus y encontrar en los destellos sutiles la luminiscencia de estas presencias. Dinámicas que llegan en la ritualidad de la noche y se extienden a la cotidianidad artística.

El recorrido artístico de Lasso se une a un camino espiritual y de conocimiento que despierta en él la conciencia de otorgar espíritu a la materia, sus pinturas abandonan

el ámbito de la representación de las visiones de yagé, se convierten en trazos vivos que se eternizan en los espacios donde se contienen y en la mente de quienes las contemplan; incorporarse en la sala de exposición es re-incorporarse en la vivencia del ritual; sabidurías y espíritus hechos color en los lienzos.

Hablamos de umbrales compuestos de una escritura que se une a la sacralidad y la perfección del universo, capta lo esencial de la existencia; de ahí que Lasso consolide su obra como estética vital, arte y conocimiento, el espejo de la vida misma:

La vida es una obra de arte, en el universo, si uno amplifica la visión, mira que todo es perfecto. [...] En el planeta tierra, la naturaleza es hermosa y perfecta, toda la escritura trabajada por la madre naturaleza, por la diosa o dios es algo perfecto. En mi trabajo referencio eso, llegar a un punto en que la obra no sea tan solo una imagen desprovista de una factura donde no permita la calidad y el respeto hacia lo que se hace: un punto, una línea, una mancha, un color, una mezcla, un pigmento, la parte cromática debe ser cuidada para que la obra adquiera esa vitalidad; por eso llama la atención la obra, por eso a mí me sobrecoge, me encanta, es tal el encantamiento que me lleva a encontrar esencias. Yo pienso que el despertar de esta práctica con la medicina ayuda a abrir los sentidos, a despertarlos.⁵⁴

Al seguir el legado del artista amerindio, el caminar de Lasso profundiza en la búsqueda de conocimiento y re-conocimiento de prácticas que lo lleven a dilucidar la lucidez de sabidurías remontas, así, se convirtió en trashumante nocturno y encontró en el ritual de yagé el don del artista ancestral al hilar su oficio con esa estética vital que es, al tiempo, vibración y color.

El chamán emplea el yagé como herramienta visionaria y de conocimiento, el artista dispone del pincel y los oleos como herramientas de dialogo y creatividad; conocer, visionar, dialogar y crear son esencias que se cohesionan en una estética vital enraizada aún a las sabidurías ancestrales; un camino de complementariedad que se origina en la memoria del pensamiento andino.

Parte de las visiones que proporciona el yagé están dadas al encuentro con seres sobrenaturales de esencia mítica, espíritus que llegan en la noche y se comunican a través de diversos diseños y cantos; en esa medida, las pinturas expresan ese diálogo que Lasso establece con los espíritus de la naturaleza; en el ritual se cuentan a través de la palabra, el canto; en el arte mediante los colores que adquieren las vibración percibida en el canto de los elementos tierra, agua, fuego y aire con sus diversas expresiones.

⁵⁴ Javier Lasso, conversaciones con la autora de la investigación, 30 de mayo de 2015.

Entre un mapa de símbolos, colores y texturas, Lasso dispone el arte como un escenario de comunicación, una invitación a viajar entre las formas que irrumpen en la simpleza de la cotidianidad para introducirse en el ámbito sagrado del arte, este hecho inspira el respeto hacia lo desconocido, aquello que está por conocerse o re-conocerse; todo esto, responde a la necesidad de trascender en un mundo que se abandona al nihilismo y a la desconexión con la memoria.

Lasso da continuidad a la experiencia proporcionada mediante el encuentro con el arte ancestral; sentir la conexión con lo sagrado del universo, de la naturaleza es una vivencia que se origina en el pasado de los pueblos amerindios; el testimonio de esa vida la dejaron los grandes chamanes en cada una de sus obras artísticas: tomaron el oro, el barro, lo sacaron de la tierra, le dieron forma e hicieron del arte una ofrenda a los espíritus, un camino hacia el despertar sensitivo.

En el pasado de las culturas ancestrales y en el presente de Lasso, el arte es proporcional a las sabidurías adquiridas en la ritualidad de la vida misma, por tanto, son obras que debemos mirar desde la apertura profunda de los ojos y el corazón, con la mente despierta para así captar la información que se quiere dejar a partir de todo este proceso de conocimiento proporcionado en el dialogo con los espíritus y la espiritualidad de los pueblos. Es entonces que se devuelve al arte su lugar sagrado.

3. Cuerpo y espíritu: el arte como ritual

—Así pinta de yagé.
Así mostrando.
Así es espíritu de yagé

Francisco Piaguaje

Durante las noches de ceremonia las visiones pintan historias en la mente y sentires sobre el cuerpo; de selvas, montañas y ríos llegan los espíritus convocados por el canto-icaro de los abuelos; su saber se siembra en el corazón del chaman, su presencia cubre los espacios vacíos: habitantes de la maloca, guerreros guardianes que cuidan del camino.

En el viaje de lo corpóreo hacia el espacio espíritu-ritual, Lasso nos entrega un paisaje de símbolos, realidades que nacen bajo la luz del yagé; figuras humanas, animales, divinidades, seres míticos y fractales dilucidan la invisibilidad del universo, revelan lo mágico de la vida; su arte es la sombra de lo etéreo.

Imagen 11
Guardián



De la inmaterialidad venimos y a ellas volvemos al contemplar cada trazo; el soplo de la mano sobre el lienzo evidencia formas y sonoridades inexistentes en la cotidianidad del ser humano. Arte y medicina tradicional confluyen en un solo camino, el recorrido hacia la ancestralidad expuesto en imágenes.

La obra pictórica de Lasso es una evolución constante, búsqueda inagotable por la memoria y la ritualidad del arte. Enlazador de mundos: presente y pasado, humano y sagrado; él visiona lo intangible arriesgándose a crear en la inmediatez del tiempo donde todo parece estar dado.

En épocas antiguas el trabajo de artista era función del chamán, quien retornaba a la sagrada oscuridad procedente de su interior para visionar los secretos del universo y retratar la evanescencia de los espíritus; en este trabajo era común la ingesta de plantas enteógenas que amplificaban la conciencia y la percepción sensitiva. En algunas comunidades amazónicas y andinas, el arte ritual aún parte de estas tradiciones:

“La importancia de estas culturas y, por consiguiente, de su arte, no reside en el hecho de que sean “primitivas” y de que de esa manera ilustren las etapas antiguas de nuestra propia evolución o los momentos antiguos de la historia humana; sino en que, por ser más sencillas que nuestra civilización – al menos relativamente –, se prestan mejor a ser analizadas con vistas a comprender los mecanismos siempre mucho más complejos de nuestro

comportamiento artístico o estético. Saber que, en determinados pueblos selváticos del Amazonas, los Chamanes que utilizan plantas sagradas con poderes enteogénicos crean un arte especial, o que los ceramistas-chamanes al provocar las visiones luego tratan de reproducir la decoración de sus vasijas, no es importante por sí mismo, sino por cuanto nos descubre una relación casi ritual entre la representación artística, su creador y la sociedad que hace uso de aquella.”⁵⁵

El arte manifiesta y reafirma las creencias y costumbres de los pueblos, se consolida como proceso ritual y de interacción con la memoria mítica y el mundo espiritual; Lasso no se aleja de este propósito.

Imagen 12
Retrato: Javier Lasso en el proceso creativo



Entonces, el arte de Lasso se intuye como la expresión de cosmovisiones ancestrales; guardián del misterio de las sabidurías manifiestas en las prácticas chamánicas; encuentros que se cantan, cuentan y transforman en símbolos; grafías e historias trasladan las miradas al encuentro con la corporalidad de los espíritus y las formas otras de ser y habitar el mundo.

Un proceso creativo que rebosa en vivencias propias de la ingesta del Yagé; su labor es visionar y re-cordar, dibujar el ícaro de los ancestros, permitir al ritual traspasar la noche y el acto ceremonial para llegar al lienzo y trazar aquello que Dioscorides define como un paisaje lunar.

⁵⁵ José Alcina Franch, *Arte y antropología* (Madrid: Alianza, 1988), 28.

Aquí lo corpóreo es lo tangible, la sustancia de la obra, los elementos, el cuerpo y la textura: oleos, vinilos, material orgánico y polvo vegetal. Lo espiritual es la huella del artista, el alma del pintor, la fuerza de los trazos y las presencias nombradas en ellos. Umbrales que conducen a un mundo desbordado en luz y tonalidad, espacios remotos donde los espíritus tienen rostro y el sonido también es color.

La liana del Yagé envuelve, abraza al artista, le regala los paisajes de territorios incorpóreos que habitan una geografía y un espacio-tiempo sagrado. Lasso crea bajo la sombra de los abuelos, menciona William Torres, guiado por la presencia espiritual, el cantar y el soplo del taita Francisco Piagüaje (Torres, 2013). Su proceso creativo es una oración, un canto, una continuo convocar e invocar de las fuerzas supra humanas que continuamente le acompañan:

La sombra del abuelo Francisco Piagüaje está tejida en las fibras-savia de la ayahuasca, la sogá, el cordel, el lazo, el bejuco, el horizonte del alma, del espíritu de los antepasados, de los demiurgos-ancestros. En ella, desde ella, en su cariñoso abrazo posibilita y potencia el encuentro entre el acto de pintar y el titilar luminoso del color configurando presencias que sólo son visibles en la sombra activa del abuelo y la ayahuasca. Fuerzas y potencias presenciabiles en la acción enteógena sacra que nos religa con el afuera de este orden común de realidad ordenado por la costumbre y el hábito de la razón (lo tonal). En esta sombra podemos fluir al adentro de ese afuera, a la realidad nagual de lo existente en caosmosis vital.⁵⁶

Lasso potencia lo ritual del arte de tiempos primigenios, conecta con el pensar y sentir de nuestros ancestros. Una estética que se compromete con la renovación del quehacer artístico y decide ser una alianza con la memoria y el espacio de encuentro con los universos “otros”.

Dentro de sus obras, observamos asombrados el escenario sobre el cual se plasma la sombra de los abuelos, la inmanencia de sus espíritus y su constante presencia entre nosotros.

La escena artística de Lasso evidencia un encuentro comunicativo que ritualiza a través del acto chamánico de convocar, invocar, orar, soplar y cantar; sin embargo, el hábitat de la propuesta creativa deja entender la comunicación como el acto de percibir desde la piel y el gusto, mediante la escucha, el olfato y la visión, en la disposición de todo los sentidos a la aprehensión de esas realidades alternas que propicia la ingesta de yagé y la contemplación de los lienzos.

⁵⁶ Torres, William. “Un titilar pintado en la sombra”. En Javier Lasso, *Grafiyas del espíritu* (Pasto: Taller artístico Cruz del Sur, 2013) 13.

Victor Brosa, escritor, pintor e investigador del arte consciente advierte: “El arte es la herramienta sagrada del ser humano para generar en sí mismo la alquimia que lo devuelva a su estado esencial”⁵⁷. Esa esencia que nombra Brosa se despierta en la conexión con la memoria artística ancestral que recuerda el origen, el principio de la vida aunado a la sagrada oscuridad que, para algunas tradiciones amazónicas, procedía de la anaconda celestial, cuyo vientre acunó la luz, el color y la forma.

El trabajo artístico de Lasso es el puente-chacana que devuelve al ser ese estado esencial y lo reconecta con la inmaterialidad del espíritu y la espiritualidad; imágenes que se tornan sagradas al proceder de un camino ritual, del saber ancestro; iconografía perene que revive creencias y recrea la inmensidad del mundo, tal como lo hacían las pinturas de los artistas primigenios.

La vida se contempla en Lasso como un acto creador, una búsqueda inagotable que inicia en el oficio del arte y se complementa con el chamanismo desafiando, así, sus propios límites, creando el espiral que invita al pasado a habitar el presente para, desde ahí, estudiar la memoria, el origen.

⁵⁷ En <http://galerialalineacom/victor-brossa/arte-ritual/>

Capítulo Cuatro

Arte visionario y percepción: sentir la obra pictórica del maestro

Javier Lasso Mejía

1. Percepción: el cuadro oculto en la estética ritual del maestro Lasso

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, propongo entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites pre-establecidos, la imaginería nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a otras formas de existir.

Adolfo Albán Achinte

El arte, como coinciden Adolfo Albán Achinte, se convierte en un sistema para comprender, pensar o reflexionar sobre el mundo (Achinte, 2011), en este sentido, la obra de Lasso persuade la reflexión en torno a las dinámicas que generan las cosmovisiones propias de los pueblos amerindios.

Zadir Milla, investigador de la semiótica andina, visualiza en el arte las expresiones sobre la concepción del mundo, la vida y el espacio-tiempo; este se construye a través de un lenguaje de símbolos, imágenes del mundo real o mitológico, instrumentos de aprehensión y comprensión de la realidad que parte de la existencia de un conocimiento común de principios y valores universales (Milla 2008).

Parte del interés puesto en el arte prehispánico es la representación de los momentos sagrados: cuando los chamanes, guiados por el efecto de las plantas sagradas, experimentaban transformaciones o devenires animales, las fiestas y episodios significativos en la vida del ser humano; acontecimientos que le otorgaban al arte su carácter ritual.

La contemporaneidad que vanagloria el mundo actual crea una brecha contundente entre el pasado y el presente; atrás quedaron los antepasados, los “otros” como los denominaría occidente, al margen de la historia y la modernidad, dice Albán Achinte; el rechazo hacia sus sabidurías y prácticas se transforma, hoy, en exotismo y moda, evidente negación del conocimiento ancestral (Achinte, 2011).

[...] las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieron la acción de la inferiorización y descalificación como los indígenas y los afrodescendientes, en este proyecto moderno/colonial, quedaron silenciadas y relegadas,

considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades.⁵⁸

Corre el riesgo, el arte visionario, de caer en ese mismo exotismo y moda al simplificar este hacer al acto de tomar enteógenos y pintar como respuesta al capitalismo que convierte este oficio en un quehacer de simple retrato o repetición, apático a todo camino investigativo y cognoscitivo.

Por el contrario, en el camino artístico de Lasso que logra despojarse de toda simplicidad, visionar es ir más allá de lo aparente, abrirse a la percepción de los sentidos, conocer, re-conocer y transitar caminos, paisajes y realidades inciertas para después crear, componer con el color y la materia; repetir es el rechazo hacia ese camino de conocimiento que debe ser el arte.

Imagen 13

Tejidos de la tierra (Fragmento)



En el encuentro con el quehacer artístico y chamánico de Lasso se descubre la cercanía y familiaridad entre sus obras y el arte ancestral; el respeto por esa herencia de tradición ancestral le abre la puerta hacia un laberinto de colores y pinceladas, la trama y la urdimbre de la memoria simbólica, un lenguaje tan antiguo como la existencia humana (Lasso, 2008).

⁵⁸ Adolfo Albán Achinte, “Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones”, en, Julieta Haidar y Graciela Sánchez Guevara, edit., *La arquitectura del sentido II La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas* (México: Instituto Nacional de antropología e Historia, 2011), 92.

La indagación de sentidos frente a aquello que solemos desconocer sumerge esta investigación en una búsqueda de palabras precisas y equilibradas a la poética de la imagen creada por Lasso, una propuesta artística por devenir del oficio de transformar la materia y componer con el color; sin embargo, es un arte que se acompasa a su propia vida, a sus ritmos y emociones, al transitar cotidiano por el ritual de la existencia, a todo un proceso de conocimiento.

Imagen 14

Tejidos de la Tierra: proceso creativo



El espacio, las condiciones creativas propuestas por Lasso, su relación con el chamanismo y el deseo de transformar la pintura en visiones y conocimiento, permite catalogar la obra pictórica como arte visionario por introducir al artista y a los espectadores en aquello que el autor denomina como paisaje humano y metafísico (Lasso, 2008), territorios inexplorados donde nos introduce el ritual.

Es el arte visionario la invitación al acto perceptivo. Al hablar de percepción, para esta investigación, me refiero a la sensibilidad adquirida por los sentidos al entrar en los espacios alternos y místicos de las noches rituales, manifiestos, igualmente, en los cuadros de Lasso. Ahí nace la poética de la comunicación: diálogos, interacciones e intercambios suscitados entre el artista-chamán y los espíritus, sonidos, colores... que se transmiten a quienes contemplamos su arte, información importante para acercarnos a la sabiduría del cosmos y al conocimiento que entrega el ritual de yagé.

El estado perceptivo alentado desde el arte visionario, permite la lectura de un lenguaje geométrico-simbólico de origen ancestral: chacanas, espirales, círculos,

rombos... cuyas formas conducen a la concepción del conocimiento frente a la vida y el transitar de los seres humanos por el universo, codificaciones hechas por los pueblos amerindios y de otras culturas milenarias presentes el mundo entero.

Imagen 15
Nave Fractal (Fragmento)



Esta comprensión sujeta al acto perceptivo deja entrever la relación del símbolo y el contexto socio-cultural que sostiene la lectura; de acuerdo al planteamiento de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, existe un equilibrio permanente entre el arte y el significado cultural y espiritual del mismo; el arte surge como quehacer que media entre el conocimiento, el hacer y el andar del artista para expresarlo en la organización espacial y simbólica de los objetos creados (Rivera Cusicanqui 2015).

La aprehensión y percepción de los paisajes simbólicos que se expresan en el arte visionario, las realidades y espacios rituales donde florecen, permiten ingresar al territorio de re-existencia del arte ancestral, lugar de la *estética ritual*, expuesta por Marisol Cárdenas, antropóloga ecuatoriana, como las expresiones artísticas con cierta carga de ritualidad (Cardenas 2011). Al analizar la obra de Lasso hacemos una apropiación de esta categoría por encerrar en ella la cotidianidad creativa, sensibilidad e intención del artista.

Las pinturas de Lasso se escriben desde un intercambio de sentidos y sentires que se articulan a la ritualización de la vida, al contacto del artista con la planta sagrada y, ahí, a la percepción del canto de los espíritus; campos de energía, vibraciones,

sonoridades y colores que integran el universo material e intangible; todos elementos que conectan con la estética ritual que procura retornar a las estéticas vitales y ancestrales.

Imagen 16

Fotograma tomado del documental “Tejidos de la Tierra”



Advertimos la existencia de una estética vital que parte de aprehender la vida, en su perfección, como una obra de arte expuesta en las formas, textura y colores propios de la naturaleza; mismos que Lasso toma de los entornos habitados en la cotidianidad para dar forma a sus pinturas (tierras, arenas, piedras, cuarzos, cenizas, tinturas...) y la correspondencia a seres que ahí habitan (felinos, serpientes, aves, plantas, constelaciones...); la comprensión del arte como ofrenda ritual.

La percepción de esa estética vital está sujeta, también, a la asimilación del misterio, de lo oculto en el interior de los cuerpos y la exteriorización de la energía para captar el vibrar colorido en el vuelo del colibrí, el canto del jaguar, la energía del nagual exhalada en el soplo del abuelo, el viaje de la anaconda ancestral, el recorrido del yagé en el interior de los cuerpos, el vuelo de los espíritus y la apertura de alma del propio artista. Una tradición artística que se inspira en lo celeste y terrenal.

Esa estética vital se transforma en estética ritual, aspecto cultural comprometido a contener la memoria de un pueblo, de sus prácticas y momentos importantes que, en el caso de Lasso, atraviesan el espacio-tiempo establecido socialmente para proponer lo nombrado por Cárdenas como un *espacio-tiempo cósmico* y un *espacio-tiempo*

metafórico, a partir de los cuales interpretamos tanto el mito como su proyección pictográfica.

El espacio-tiempo cósmico, dice Cárdenas, es el tiempo mítico y de los seres que le habitan, realidades dadas por las cosmovisiones propias de los pueblos (Cardenas 2011). En este contexto fenomenológico indaga la pintura de Lasso, explora los escenarios míticos de sus ancestros cargando el tintero de historias y personajes.

El espacio-tiempo metafórico se da a partir del tiempo creativo, es el espacio de las libertades y de la condensación del arte y del artista (Cardenas 2011); está dedicado a la creación, es atravesado por ideas y presencia visibles, finalmente, en los lienzos.

“El espacio-tiempo se vincula con la construcción social de los sujetos en tanto representa apropiaciones, usos, estrategias que los diversos géneros elijen, reproducen, crean.”⁵⁹ Por esta razón, la estética de Lasso sugiere un espacio-tiempo ritual marcado por el momento de la ceremonia o de ingesta del yagé, importante en su proceso creativo; ahí nacen sus visiones-sensaciones y el deseo de transmitirlos.

Al hablar del espacio-tiempo ritual, se propone, de antemano, la comprensión del ritual, según Geist, como aprehensión de la realidad social del ser humano (Geist 2002); en palabras de Garzón, práctica que integra lo curativo con lo sagrado (Garzón 2004) y, en la obra del Lasso, como el espacio de activación del mito y las cosmovisiones por hacer posible la presencia de realidades mágicas y mistericas.

El espacio-tiempo ritual da lugar al espacio-tiempo cósmico, se alimentan mutuamente; el primero convoca a la existencia y el segundo evoca la existencia. *Tigre Mojano* es un reflejo de ello: al inicio se convoca al artista-chamán a visionar en el ritual para traer la presencia de seres míticos o cosmogónicos; se sustenta, así, la relación del ser humano con el mundo de lo sagrado y lo espiritual que, finalmente, se expresa en un lenguaje estético simbólico.

Partiendo de las categorías de espacio-tiempo cósmico, metafórico y ritual, encontrar el cuadro oculto se liga al acto de percibir el sentido real de estos relatos pictóricos; no permanecemos en las formas aparentes o en el sentido estético, nos acercamos a ellos, dialogamos con sus espíritus, penetramos en esas historias y reconocemos la fuerza de los trazos; como lo expresa Torres, se posibilita ante lo tonal

⁵⁹ Marisol Cárdenas Oñate, “La semiosfera del imaginario. Una ecología de metáforas en la frontera estética ritual de Oaxaca”, *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 17-18 (2011): 4

(razón) aquello perceptible y audible tan solo en lo nagual (Torres, 2013); en estas instancias reconocemos el espacio-tiempo del arte.

Los aspectos expresados hasta el momento se condensan en tres elementos importantes que Zadír Milla estudia mediante la semiótica del diseño andino: el lenguaje, la composición y el simbolismo, planos de significación que permiten la lectura de ese cuadro oculto presente en el arte ancestral y en las obras de Lasso.

Imagen 17

Cumbrera



Las pinturas expuestas por este artista permiten la lectura de un lenguaje simbólico, discurso visual sujeto a la interpretación de los signos y la forma como están contenidos en el cuadro. Es entonces que la lectura que se hace sobre las formas que toman los colores pueden tener interpretaciones diversas de acuerdo a intención compositiva y estética del artista, aspecto ligado al espacio-tiempo metafórico; por ejemplo, la presencia del rombo se interpreta como el símbolo del útero y, al tiempo, una representación del universo.

El estudio de la forma compositiva del cuadro permite una interpretación particular y profunda que parte de la composición simbólica que se hace del mismo: qué símbolos están presentes, cómo se relacionan entre sí y en qué difiere su presencia entre un cuadro y otro.

Imagen 18
Útero



Imagen 19
Universo

Este acto de componer toma aliento en un espacio-tiempo ritual y se concreta en un espacio-tiempo cósmico; la obra se visualiza dentro del ritual de yagé pero toma forma y fuerza cuando el artista inicia una investigación frente a los símbolos visualizados en un comienzo, un estudio de la fenomenología del pensamiento ancestral amerindio, concepciones que, según Milla, “[...] estructuran el orden universal, y se constituyen como la unidad lógica esencial de la cual deviene el sentido de los arquetipos simbólicos e ideológicos del pensamiento cultural”.⁶⁰

⁶⁰ Zadir Milla Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino (Lima, Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Waira, 2008) 9.

La simbología que enmarca la obra de Lasso se interpela mediante los arquetipos simbólicos de la cosmovisión andino-amazónica, plena manifestación de lo misterioso y sagrado; sabidurías antiguas que aún permanecen entre nosotros, silenciadas por el ruido de los pensamientos. Una reflexión pictórica frente a la permanencia del arte ancestral y la asimilación de este como escenario de la memoria, el lugar de re-significación de las cosmovisiones que nos unen a un pasado distante.

La creatividad lleva a Lasso a un viaje introspectivo hacia su camino de chamán y artista; los cuadros son el reflejo de su evolución en este recorrido.

Las prácticas chamanísticas y la interacción con estas pinturas introducen en la percepción como el acto de penetrar en lo inconmensurable y apreciar ahí el paisaje y los colores de la energía universal que habita en todos los seres; es abrir la escucha al canto de los espíritus y dejar que su vibración traspase la piel, recorra los huesos y active la memoria; es mantener la mente en calma, activar la capacidad visionaria, contemplar, crear y re-crear desde el misterio la presencia intangible de los ancestros. En esto radica la esencia del arte; en tiempos remotos y ahora, desde la vida de Lasso, aprehendemos, el artista era chamán porque traspasa los umbrales de los mundos para conjugarlos en uno solo, el mundo de la estética ritual y vital.

En sus pinturas Lasso retorna al carácter ritual que adquiere la práctica artística al incluir en ella elementos sagrados de los pueblos amerindios y de otras culturas, representando las sabidurías que trascienden en el tiempo, posibilitando interpretaciones y significaciones diversas en las que se interpela el sentido del mito, la cotidianidad del artista y su inserción en el ámbito de lo misterioso.

Una estética vital que conecta con la esencia misma del universo, también ritual por estar ligada con un acto creador que conjuga la materia y el pensamiento para entrar en los entornos enigmáticos de del cosmos. Aquello que convoca a indagar esta propuesta artística es el sentido otorgado a su oficio, el contenido de las pinturas asociado, de alguna forma, con los alcances del arte en tiempos pasados.

Claramente, el arte es un principio creador prolongado desde épocas remotas con el fin de asimilar e interiorizar la realidad (Milla 2008), este, exige un vínculo estrecho con el universo y su funcionamiento. Las culturas andinas y amazónicas lo sintieron de esa forma, eso se refleja en las grandes obras que dejaron como testimonio para nuestro tiempo.

El misterio del arte ancestral radica en aquello que los pueblos han hecho con él: un libro para comprender la relación entre el ser humano y el universo; deducimos que

es una esencia entregada a chamanes por la fuerza y el significado de las obras, fiel reflejo de su capacidad cognoscitiva y visionaria: tomaron la materia y crearon hermosas piezas de arte, destellos de la divinidad, luego la devolvieron a la tierra a manera de ofrenda; piedra, barro y oro... obras que debemos mirarlas con los ojos, el corazón y la mente despierta, contemplando la información que se quiso dejar a partir de todo este proceso de conocimiento (Lasso, 2015).

Imagen 20

Sin nombre



Ese mismo propósito se extiende a las pinturas de Lasso; no es tan solo la composición estética aquello que nos llama; traspasamos las formas aparentes para percibir el cuadro oculto, la razón de ser, la sustancia primaria, el alma del arte; al llegar a esa instancia interiorizamos estos lienzos como una ofrenda hacia ese saber dejado por los mayores. Y, si bien las pinturas son un escenario de comunicación, son con mayor razón un espacio para la percepción y el dialogo con la memoria.

Visiones, cantos y soplos se articulan al acto creativo, sumergidos en sus formas, texturas y colores evocamos el espacio-tiempo ritual y nos re-encontramos con la ceremonia de yagé; prácticas chamanísticas que convocan los mitos de origen: historias de abuelos que se transforman en tigres, grandes serpientes contenedoras del cosmos, manifiesto del misterio de los mundos. Entonces, el mito no es un elemento de tiempos pasados, mientras haya personas que lo activan estará latente y esto se logra con el arte.

Crear una obra es un ritual (Lasso, 2015), desde ese principio de ritualizar el proceso creativo se ingresa en la conexión con la mítica: “Considero que el arte es de los términos perfectos y más paralelos a todo el acto creador del universo, es una imagen que nos corresponde visualizarla de cerca para poder entenderla”.⁶¹

Imagen 21

El último vuelo del Yai - Bain



La propuesta artística de Lasso nos retorna al origen, a la memoria: hacia dónde vamos, por qué vamos. Un dialogo permanente entre lo mítico y lo ritual, la cultura y

⁶¹ Javier Lasso, conversaciones con la autora de la investigación, 30 de mayo de 2015.

sus tradiciones, el ser humano y la naturaleza; multiplicidad de encuentros que se fusionan y potencian para permitirnos aprehender la filosofía del mundo Amerindio.

La lectura hecha sobre las obras de Lasso deja entrever el espacio-tiempo ritual de las pinturas; en él aceptamos la complicidad tejida con la noche porque sabemos que, para este artista, la vida del espíritu se gesta en la oscuridad del vientre, en la tulpá de la maloca, con el soplo de su corazón.

Con sus personajes viajamos entre los ciclos lunares y los ritmos de la creación; visualizamos su espacio-tiempo cósmico y en él retornamos al origen, despertamos la memoria, re-conocemos los relatos primeros, el contenido mítico del principio creador.

Y comprendimos el espacio-tiempo metafórico al acercarnos a las historias hiladas en el camino de artista y chamán que se conjugan en Lasso; nos preguntamos por los procesos creativos y sus motivaciones, así, encontramos el cuadro oculto en su estética ritual.

El yagé no solo lo introdujo en el mundo de las revelaciones, abrió su mente a la percepción de la inmaterialidad del espíritu y devolvió a su oficio la función ritual y sagrada. Esto se contempla en las obras que hemos expuesto hasta el momento, la primera de ellas, *Tigre Mojano*, es la comprensión de la fuerza espiritual, el nagual del abuelo; *Crisálida* es el nacimiento, la transformación e iluminación otorgada por el yagé; y *El asiento del alma* es la evolución consciente del ser humano.

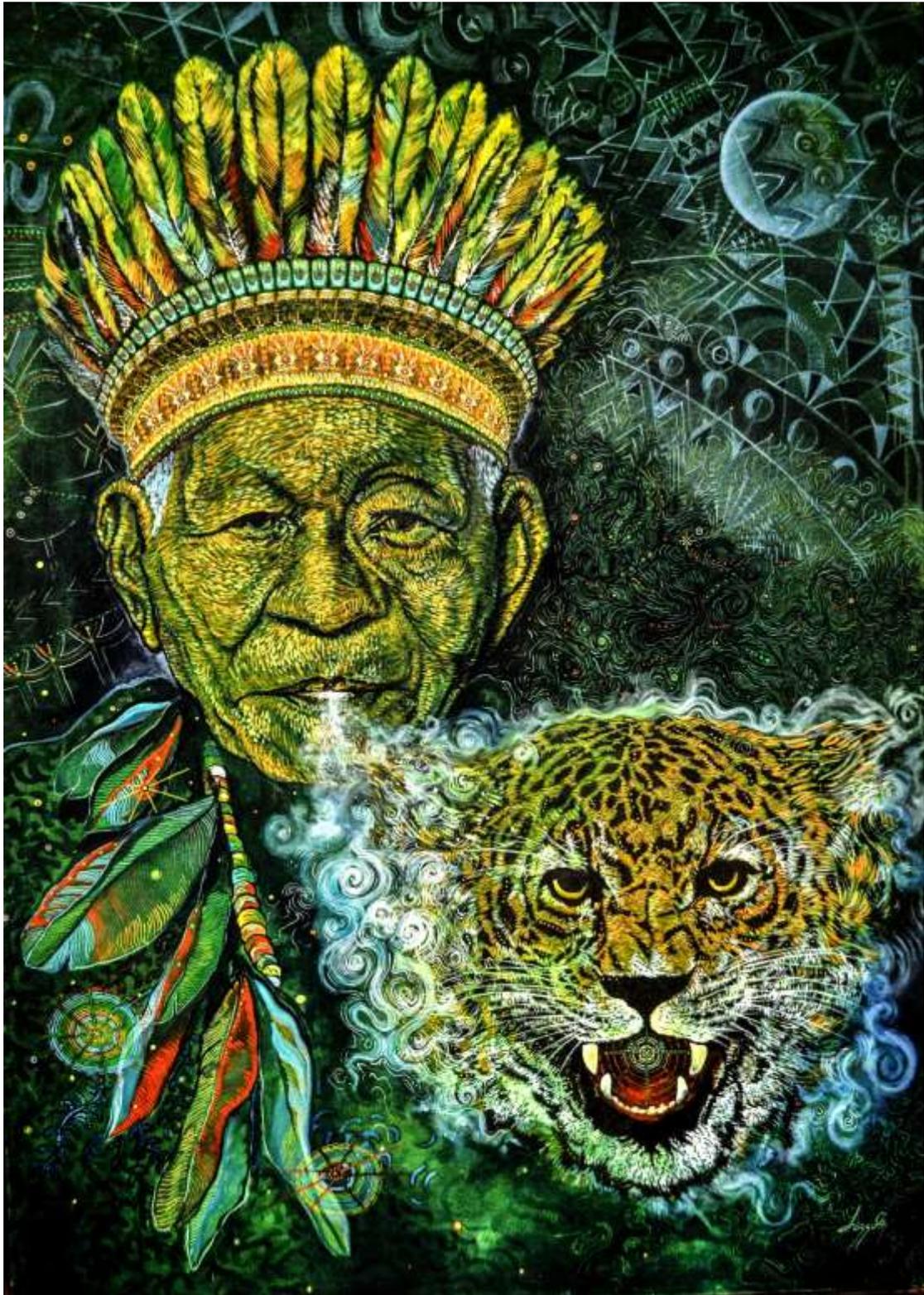
Ahora, la comprensión de las obras de Lasso parte de planos de significación propios de la cosmovisión andino-amazónica; la lectura propuesta sobre la construcción simbólica de cada pintura, surge como una aprehensión del signo mediante una interpretación de las analogías presentes en los diversos planos de una realidad ancestral próxima.

La poética de la comunicación en el arte visionario de Lasso

Lo más bello que podemos experimentar es lo misterioso, es la fuente de cualquier arte y ciencia verdadera; aquel que no conoce esta emoción, que no hace pausa para maravillarse y quedarse absorto en admiración es como si estuviera muerto, sus ojos están cerrados.

Albert Einstein

Imagen 22
Tigre Mojano



Tigre Mojano

El canto del abuelo propicia arrullos trance que
resuena al compás del eco de la selva, murmullo
manifiesto, titilar del universo, saber ancestro por el
sendero de los mundos; su sombra cobija el aliento de los
estados desconcierto.

Javier Lasso

Lasso percibe en su geografía la grafía y el color de los espíritus y los paisajes metafísicos del universo, relatos visuales escritos bajo un lenguaje de símbolos perteneciente a un espacio-tiempo sagrado que se siembra en la mente-corazón de los espectadores. Entre esta simbología viajan los rostros de seres míticos, deidades, abuelos... sus historias son la ruta de encuentro con el origen de las pinturas:

“[...] Después de una hermosa ceremonia vivida aquella noche, conté al abuelo con gran detalle la experiencia visionaria que había tenido [...]. De un tejido multicolor de sensaciones veo salir una forma que sobresale, lentamente se acerca a un foco más nítido, es el rostro del abuelo Francisco detallado en cada una de las partes, miro la textura de su piel indígena con todos sus contornos como si fuera una extensión auscultada en diversos relieves [...]. Sobre su cabeza se levantaba una hermosa corona de plumas de loros y guacamayas que vibraban como emitiendo sonidos, los colores del cintillo tejido en chaquira forman diseños que al más leve movimiento cambian de estructura, como si fuesen escrituras y jeroglíficos que fácilmente se podían leer. De fondo se observan múltiples formas y diseños que provienen del sonar musical de la selva. En un leve mover de sus labios deja escapar un soplo cargado de un color blanquecino [...] rápidamente toma forma y se abre entre los colores ocre de puntos que flotan en amarillos tocados de pintas; el tamaño logrado deja en descubierto una mancha amarillenta que lenta y muy sorpresivamente se transfigura en una cabeza de jaguar, se acerca y mira fijo; sus fauces se abren mostrando sus aguerridos gestos de ataque, dejan ver los colmillos y dientes que blanquean entre los tonos rojos y oscuros de la cavidad abierta [...].

—Así abuelo... Así vi...

—Si... Así es... Así yo cantando... Usted ahora ya viendo...

—Abuelo, quiero pedirle el favor que me permita pintar lo que vi... ¿puedo?

—Claro como usted sabe pintar muestre pinta... para saber cómo vio...

[...] Y así fue pintado la pinta del Tigre Mojano.”⁶²

Tigre Mojano trae la presencia silenciosa y clara de una noche de luna llena que se confunde con la grafía sagrada propia de las visiones de yagé; entre las líneas y el brillo lunar se precipita el rostro de un abuelo, la corona de plumas que lleva sobre la cabeza marca la conexión con lo celeste, ella es el umbral, el portal hacia el mundo de los espíritus.

⁶² Javier Lasso, “Geografía de un saber”, 121.

El espacio-tiempo cósmico de esta pintura remite a relatos míticos de los pueblos amerindios. Yai Baingë, gente tigre, abuelo tigre; en esta forma se reconoce a los chamanes o curacas del pueblo Siona; incluso, los mitos hablan de como abuelos, grandes sabedores, bajo el efecto del yagé, eran poseedores de un gran don: transformarse en tigres.. El Taita Francisco Piagüaje fue uno de ellos, nombrado como el último Tigre Mojano y representado, de la misma manera, en la pintura de Lasso.



Imagen 23
Tigre Mojano (fragmento)

Vemos un tigre de fauces abiertas y gesto aguerrido, en lo profundo de su boca el brillo de un mandala invita a deslizarse entre sus colmillos, a viajar hacia un mundo de color que bien podría ser el corazón del abuelo, un ser de rostro sereno y mirada profunda. El taita y su nagual⁶³, dos espíritus eternizados por el arte.

Tigre Mojano es, quizás, una de sus obras más reconocidas; al ingresar en ella se hace interesante el contenido mítico y anecdótico de los trazos; relatos de cosmovisiones, visiones del ritual, experiencias únicas transformadas en prácticas pictóricas para permitirnos conocer e ingresar a los mundos y realidades habitadas por el chamán y el artista, tangibles solo a través del arte. Así, trascendemos las apariencias fantasiosas que se creen presentes en las ritualidades y sentires ancestrales mientras

⁶³ Para las tradiciones ancestrales de centro américa, se nombra como nagual al espíritu animal que acompaña y cuida a los chamanes como

viamos libres de preceptos por esas memorias ancestrales, re-pensadas y experimentadas en el presente.

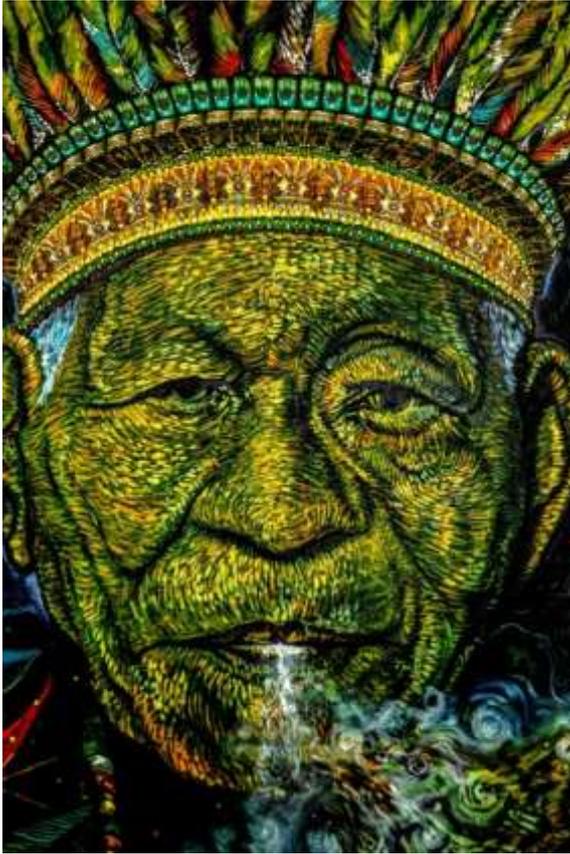


Imagen 24
Tigre Mojano (fragmento)

Tigre Mojano descubre la relación entre el ser humano y la naturaleza, revive el poder escondido en el soplo del taita, la impetuosidad de su doble presencia... La luna llena reveló los secretos y las formas de la noche. El saber fue cantado, soplado, conjurado... trae consigo la esencia-corazón de la selva y el color del plumaje de las aves.

Una estética ritual que invita a reflexionar sobre cuatro elementos que se destacan al observar las formas y colores: el primero de ellos es la concepción del Taita (el rostro del abuelo) como ser supremo investido de poder y sabiduría que conduce hacia una visión donde él mismo toma un papel protagónico; en segundo lugar encontramos el soplo, la energía, el aliento del sabedor llamando la presencia de su nagual; después está el tigre, animal emblemático para los pueblos ancestrales de la amazonia que representa al guerrero; de fondo la noche con sus formas y oculta en ellas el yagé, planta sagrado del pueblo Siona que, hecha brebaje, otorga la visión al artista.

Imagen 25

Crisalida



Crisálida

El lejano trepidar de la cigarra nos llevas
mucho más lejos, bellos diseños multicolores
destellan el espacio, cambian al más ligero mirar,
eclosión y crecimiento de una flor de luz
multiplicación de su entonar...

Javier Lasso

Bajo un eclipse lunar se revela la figura femenina del elemental aire, de rasgos aborígenes y cuerpo alado; su rostro es un laberinto hacia la memoria, la danza y el canto del tiempo; de sus manos brota la luz sagrada, el fuego emanado por el corazón.

Es Crisálida, mujer ancestro, espíritu viajero impulsado por los vientos que exhala la constelación de la Cruz del Sur.

Ahora nos vemos envueltos en el misterio gestacional de la existencia, la pintura activa la energía femenina, la conexión entre la luna y la mujer es latente; dos vientres gestantes transformándose con el cosmos, uniéndose a la perfección creadora del universo.

Lasso describe el origen de esta obra a partir del entender el proceso de transformación, es la búsqueda de un nuevo nacimiento:

El estado de la mujer, si contemplamos detalladamente la mirada, el rostro, es una mujer aborigen; su rostro tiene marcado una serie de grafismos, pinturas faciales que indican el misterio, una mujer misteriorizada que está tanto en su estado de gestación como en la visión espiritual. Las manos sobre el corazón, de ahí emana una luz indicándonos lo que ella está limpiando, curando, iluminando: el porvenir. Las manos juntas como entreabiertas irradian esa luz para quien lo entiende, ve, percibe y siente de esa manera. El grafismo sobre su vientre es el latir de la nueva vida: su estado gestante se manifiesta en el estado alado de mariposa que pasa de oruga a crisálida y de crisálida a mariposa. Hay una serie de grafismos, mandalas, energías, frecuencias que pululan alrededor y generan formas y figuras que se entrecruzan para generar un espacio místico.”⁶⁴

Crisálida trae la fuerza del cambio, es muerte y renacimiento, vientre contenedor de la mariposa. Dice Chevalier, es el símbolo de los estados transitorios, la renuncia al pasado y la aceptación del nuevo camino (Chevalier, 1986).

La Crisálida de Lasso es una mujer de vuelo majestuoso, diosa, chamana, mensajera de los ancestros, itinerante nocturna, continente de la luz y la

⁶⁴ Javier Lasso, conversaciones con la autora de la investigación, 30 de mayo de 2015.

potencialidad del ser. Su presencia viene de un espacio-tiempo que evoca la metamorfosis constante del mundo... el big-bang, la explosión de la vida.



Imagen 26
Crisalida (Fragmento)

El espacio-tiempo ritual de la obra nos lleva nuevamente a la ceremonia, el deseo constante de limpiar la vista para penetrar en la oscuridad y buscar la iluminación brindada por el yagé cuyo espíritu es uno solo y sus formas diversas. Mariposa ligera que trasciende el pasado cargando un presente en su vientre y entre las manos, aleteo convocado en el batir de la huairasacha; crisálida aún por contener la memoria de la existencia.

De la estética ritual y la simbología expuesta por Lasso en esta pintura sobresalen las espirales del rostro de Crisálida y aquellas que le rodean, manifestando el carácter cíclico de la vida: nacimiento - muerte - renacimiento. Para descifrarlas de una manera más completa, asociada con la obra, entramos al contexto cultural, encontramos que la espiral se encuentra, generalmente, entre el reino animal y vegetal, de ahí lo toman las culturas aborígenes convirtiéndolo en símbolo predominante asociado con los procesos evolutivos, la fecundidad, la fuente primordial de energía: el útero.

Crisálida es la expresión de la vida, el cuerpo de los ancestros, la fuerza femenina del cosmos, el vientre y útero del universo; el aletear de sus alas

desvanecerá el velo de los mundos, su presencia emanada de la constelación de la Cruz del Sur es y será el soplo-aliento de las noches rituales.

El asiento del alma

“En la pradera columnar del gran cazador
caminan los silencios ya cae la noche.

En el cuarto creciente del compás del tiempo
los hilos del azar y el destino tejen la manta de los
sueños.”

Javier Lasso

Imagen 27

El Asiento del Alma



Lasso advierte la luminosidad existente en la sagrada obscuridad, bajo esa luz percibe la transparencia de los cuerpos, la minuciosidad de sus formas y los sonidos secretos; todo es parte del gran paisaje metafísico. La fascinación por las sabidurías antiguas sumerge al artista en un viaje profundo con la tarea de visualizar, re-cordar, sensibilizar y despertar la conciencia mientras se encuentra con las nevaduras más profundas de la existencia.

Ahora nos encontramos ante El asiento del alma, el encuentro del artista con su propio interior, el desprendimiento de la piel para revelar la presencia del universo en todos los rincones del cuerpo; el reflejo del silencio, la transparencia, la quietud de la mente y la activación de la energía cósmica del alma.

El cuerpo es, en esta obra, un canal de comunicación, Lasso encuentra aquí el vínculo entre el mundo interior y exterior conectados a través de la energía que resplandece en forma conoidal desde el corazón hacia el universo y retorna nuevamente a él.

Esta imagen revela el umbral hacia la pluridimensionalidad del ser, un microcosmos del gran macrocosmos que manifiesta ante la razón la forma del campo energético que rodea nuestro cuerpo físico.

El corazón desprende su vuelo, en sus alas se renueva la luz y sobre su pico florece la energía del alma, el asiento del alma, así lo referencia Lasso. Seres espirituales y místéricos vestidos de elementos y escrituras que traspasan la parte física y reflejan las frecuencias energéticas invisibles del cuerpo.

Imagen 28

El Asiento del Alma (Fragmento)



Si bien, el espacio-tiempo cósmico se contempla en descripciones anteriores, se marca aún más en la presencia de la serpiente, sachamama⁶⁵, símbolo del agua; la energía de la creación emergiendo de la tierra. En la mitología amazónica representa el origen, los habitantes de esta zona descienden a la tierra en el vientre de la serpiente que posteriormente es troceada y repartida entre la gente para identificar los clanes y sus características, transformándose, así, en su espíritu guardián.

Siguiendo la vibración de la pintura, también se percibe en la serpiente la representación de la fuerza que radica en la base de nuestra columna, se desenrosca y asciende, traspasando cada uno de los chacras, hasta salir por la coronilla; es la espiral sagrada de la vida o amaru, como es conocida por las tradiciones andinas.

En esta obra, la serpiente es contenedora del universo, las grafías en su interior lo refieren de esa forma, símbolos que de acuerdo con Lasso son vistos en la ceremonia de yagé y sobre los cuales se lee la presencia del agua, las estrella, las plantas, los animal, etc. Igualmente, es un ser que llama a la transformación, a la purificación: “el cuarzo que sale de su boca se está refiriendo al despertar de la esencia cristal, es la ascensión a esa visión espiritual que debemos empezar a despertar. Ese es el cambio que está surgiendo en este momento en el universo: nosotros estamos cambiando, el planeta tierra está cambiando; pasamos de esa etapa del mineral carbono al cristal más puro.”⁶⁶

El asiento del alma recrea dos cuerpos que nos introducen al espacio tiempo ritual propio de la meditación profunda y el silencio, en ellos Lasso ha eliminado el velo del mundo interior para encontrarse cara a cara con la evolución espiritual lograda, por él, mediante la ingesta del yagé.

El asiento del alma visualiza el viaje del aliento de vida que transita desde el corazón, activa la capacidad visionaria para dar lugar al conocimiento, representado en una pirámide de cuarzo, de ahí traspasa toda las dimensiones para encontrarse con el centro de la energía universal.

Los hilos del azar y el destino envuelven los cuerpos, forman sobre él la escritura sagrada. El corazón vuela en las alas del colibrí, la conciencia despierta en los sueños y la energía espiritual se desprende al encuentro con el cosmos.

Los abuelos le cantaron a la memoria y ella nos contó esta historia.

⁶⁵ Nombre que los pueblos aborígenes de la Amazonía dieron a la serpiente.

⁶⁶ Javier Lasso, conversaciones con la autora de la investigación, 30 de mayo de 2015.

CONCLUSIONES

Sobre re-pensar la comunicación en el encuentro con el arte: una forma de ser y hacer conocimiento

Las vivencias que supone el habitar en el mismo territorio de afloramiento de la investigación, permite fundamentar un tejido de conocimiento; este se construye en el contacto con la gente, en el dialogo de saberes que suscita en la contemplación de prácticas culturales diversas; de ahí la necesidad de dar protagonismo a estas construcciones epistemológicas.

En medio de terrenos ya agotados en el estudio de la comunicación, surge la necesidad de encontrar nuevos escenarios de indagación que den lugar a un conocimiento autónomo y experiencial sobre el tema. Así, se recurre al arte de heredad prehispánica como ese espacio de exploración de sentidos y sentires donde se revelan dinámicas comunicativas que apelan al saber propio de los pueblos y a la reactivación de sus memorias.

Estos apartes epistemológicos no se plantean como crítica a teóricos o académicos de la comunicación en la actualidad, mas busca posibilitar una mirada en-rededor de la pluralidad cultural que subyace en la región andino-amazónica y su influencia en posibles abordajes de la comunicación.

Cabe resaltar el aporte de Lasso a la investigación como soporte de ese diálogo fluido entre el arte y la comunicación al dar lugar a la exploración de otras dimensiones comunicacionales que nacen en las expresiones artístico-rituales de los pueblos originarios y, podríamos decir, se exploran en el uso del yagé pero, también, en el reconocimiento de los acontecimientos cotidianos de las comunidades Andino-amazónicas.

Es acertado afirmar que el arte de Lasso, dentro de las mismas comunidades ancestrales, se convierte en ejercicio de reactivación de memorias que conecta los relatos míticos y el lenguaje simbólico de los abuelos; mientras, para occidente, permite profundizar en dinámicas sociales que difieren de la realidad cotidiana, un paso hacia la comprensión de acontecimiento que indaga en contenidos y dinámicas culturales de profunda significancia. De ahí que, esta investigación responda a una comprensión de la realidad que nace del sentir y pensar en el Ande y la Amazonía

donde el acto comunicativo teje la relación entre el ser humano y su entorno natural y espiritual: una forma de ser, estar y existir en el mundo.

Reconocemos, ahora, el sentido en el acto comunicativo, su esencia y significado sobre la vida del ser humano; la tarea inmediata fue hacer de este fenómeno un camino de interpelación de las múltiples realidades, comprender que el comunicar en los pueblos amerindios parte del reconocimiento de la multiplicidad de lenguajes, interacciones cotidianas cuya connotación sagrada exige formas precisas de encuentro y relación con el universo: el ritual, la ofrenda, la oralidad, el arte...

No existe el azar, al igual que los trazos del artista sobre el lienzo, se siente, piensa, medita y respira cada acto, palabra, quietud y silencio; la existencia es el milagro, la vida un ritual, una ofrenda, la permanencia un tejido hecho oralidad, la facultad de saber cómo y qué comunicar.

El ejercicio de la memoria revela la huella indeleble que dejaron los pueblos amerindios y se traduce en arte, lenguaje que, al igual que la comunicación, posee la antigüedad de la existencia humana. Poco sabríamos de épocas primarias sin la escritura sobre las cavernas; la voz de los abuelos no alimentaría los relatos mitológicos si los artistas, amautas y chamanes no hubiesen tallado estas historias sobre las piedras. El proceso histórico y cultural en los Andes y la Amazonía se lee en la génesis y evolución del arte.

El arte prehispánico apela a la simbología como registro estético y lugar de enunciación, traduce la realidad de centro y sur américa a símbolos complejos que sugieren una lectura conjunta de toda esa escritura, como si la América ancestral fuese un telar tejido sobre la urdimbre de vida y pensamiento de sabios artistas y chamanes de estos territorios. Bajo esta apología conviene concluir la relación entre arte y comunicación.

La posible relación entre el arte y la comunicación se piensa mediante el compartir de un quehacer: la construcción de conocimiento y la reactivación de sabidurías. El arte como oficio apunta a re-crear y re-activar, a través de su simbología, escenarios, realidades y contextos; la comunicación pone en común escenarios, realidades y contextos en el ejercicio de diálogos, encuentros y dinámicas culturales que generan la escritura de símbolos codificados en el arte.

Para esta investigación, los aportes hechos a la re-significación de la comunicación se validaron en la lectura hecha del arte de heredad prehispánica, los eventos que suscita y el soporte histórico que brinda a las obras de Lasso, referente

para el objeto de estudio de estas líneas por permitir la reflexión en torno a las sabidurías y oficios ancestrales.

En esa correspondencia de significados entre el arte prehispánico y el arte visionario de Lasso, la oralidad, acto que da protagonismo a la palabra como elemento sagrado, motiva el entendimiento de la comunicación, ritual de vida donde se nombra o da nombre y sentido a todo lo existente, visible e invisible.

Lasso permite volver a la concepción original del arte en su función de manifestar y evidenciar mundos posibles que se consolidan en el encuentro con realidades alternas propias del ritual. En esa exploración de escenarios posibles de comunicación, se llega a formas concretas de comunicar: el ritual, la ofrenda y el mismo arte como oficio de escritura de aquello que en un futuro será memoria.

El trabajo de investigación detrás de este texto, permite abordar la función comunicativa del arte y, en esa instancia, el encuentro con esos elementos de los cuales se sirve para posicionar esta función. El primero de ellos es el cuerpo con sus múltiples transformaciones y devenires que se logran en el uso de pieles, semillas y tinturas vegetales; después está la roca en su faceta dúctil, moldeable y; por último, en la modernidad de Lasso: los lienzos, oleos, cuarzos, arenas y demás materias orgánicas.

Si bien, no se pretende posicionar a Lasso como artista o chamán, es preciso reconocer el aporte que, mediante el encuentro con sus pinturas, se hace al objetivo de la investigación, primero por mantener la hilaridad del arte ancestral amerindio y permitir el encuentro con procesos antiguos de producción de conocimiento y, en segunda instancia, pero dejar re-pensar la comunicación como el ejercicio de hacer, ser y crear memoria.

Bajo los mismos criterios de creación de los ancestros de la América aborigen, alejado de toda moda y pretensiones vanidosas, infundido por el respeto hacia el carácter sagrado de crear con la materia, Lasso permite, en el presente, re-afirmar el don comunicativo del arte al hilar, en un lenguaje simbólico, relatos, dinámicas de vida, prácticas culturales y cosmovisiones que retornan a las raíces de los pueblos, a la complementariedad del quehacer artístico y chamánico y a la importancia de retornar, desde el respeto, a los conocimientos ancestrales; de ahí llega la necesidad de hacer la lectura del cuadro oculto.

Comunicar desde el arte ancestral y visionario es poner en común el encuentro con el entorno cósmico y espiritual que visionan los chamanes y amautas, la ofrenda que el artista hace, en vida, a la vida misma.

El arte en su rol comunicativo, es contenedor de discursos que da sentido a la existencia humana. Así, se vislumbran nuevos retos en los estudios de la comunicación, desde la ruptura de ideas académicas que apartan al investigador de contextos de abordaje más humanos para dar prioridad al ámbito mediático y científico.

Sin embargo, al llegar a este punto de la investigación, surgen preguntas para quienes aún mantenemos la convicción de plantear discursos frente a la transversalidad de la comunicación y su relación como con el arte. Si apuntamos a referir el arte como escenario de comunicación: ¿Qué debemos demandar del arte y los artistas contemporáneos para apelar a una comunicación más humana y sentida? ¿Serán los artistas contemporáneos artífices de la comprensión de nuevos procesos de comunicación?

Como se concluye a lo largo de la investigación, la comunicación, en el acto de poner en común a través de todos los sentidos, le apuesta a consolidar de manera compartida el conocimiento; abandonando esta premisa, en una sociedad que se expone a un potencial nihilismo de las dinámicas de memoria e interacción humanas como base de las construcciones epistemológicas, mientras se sumergen en el auge de las relaciones mediático-tecnológicas ¿Serán las nuevas tecnologías de la comunicación capaces de suplir la necesidad de contactarnos desde la mirada, el tacto, el gusto, la escucha y el olfato en los procesos comunicativos y de consolidación de conocimiento?

BIBLIOGRAFÍA

- Alban Achinte, Adolfo. «Estéticas decoloniales y de reexistencia: entre memorias y cosmovisiones.» En *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, de Julieta Haidar y Graciela Sanchez Guevara, 569. México: INAH, 2011.
- Amaringo, Pablo, y Luis Eduardo Luna. *Ayahuasca Visions*. Perú: North atlantic Books, 1998.
- Baines, John. *Los brujos hablan*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1982.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Beltrán, Luis Ramiro. *La comunicación antes de Colón. Tipos y formas en Mesoamérica y los Andes*. Bolivia: CIBEC, 2008.
- Camnitzer, Luis. «La figura del artista .» En *Una teoría del arte desde américa latina*, de José Jiménez, 111 - 129. Madrid: ES: MEIACTurner, 2011.
- Cardenas, Marisol. *La semiosfera del imaginario*. Granada: Entretexos, 2011.
- Catalogo de la sala de arquitectura. *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la sala de arqueología del Museo Naciona*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2010.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Colombres, Adolfo. *Celebracion del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del sol, 1997.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Decolonizar el saber reinventar el poder*. Montevideo: Trilce, 2010.
- . *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación Social*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Chicago: Paidos, 1962.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- Escobar, Ticio. «Arte indígena: el desafío de lo universal.» En *Una teoría del arte desde América Latina*, de José Jiménez, 31-52. Madrid: ES: MEIACTurner, 2011.
- . *El mito del arte y el mito dele pueblo*. Santiago de chile: Metales pesados, 2008.
- . *La belleza de los otros*. La Habana: Casa, 2012.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina*. Quito: Abya Yala, 1998.

- Evans Schultes, Richard. *Plantas de los Dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinogenas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Fericgla, Jose Maria. *Al tras luz del Ayahuasca*. Barcelona: La liebre de marzo, 1997.
- Fontanta, David. *The secret language of symbol*. Londres: Pavilion books limited, 1993.
- Gaist , Ingrid, y Victor Turner. *Procesos de escenificación y contextos*. México: CONACULTA, 2002.
- Garzón, Omar. *Rezar, soplar y cantar etnografía de una lengua ritual*. Quito: Abya - Yala, 2004.
- Gisbert, Teresa. «Iconografía indígena. Transformación y pervivencia de los símbolos.» En *Reproducción y transformación de las sociedades andinas siglos XVI - XX*, de Segundo Moreño Yañez y Frank Salomon, 583 - 602. Quito: Abya Yala, 1991.
- Guerrero, Patricio. *Decolonizar desde las sabidurías insurgentes*. Chile: CONAPI, 2012.
- Guffroy, Jean. *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: Instituto Frances de Estudios Andinos, 1999.
- Herrera Aguilar, Miriam. «La construcción de la antropología de la comunicación: hacia una propuesta teórico metodológica.» *Ciencia Ergo Sum*, 2014: 125-135.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Lasso Mejía, Javier. *Geografía de un saber. Canto pintado*. Tesis de maestría, Pasto: Universidad de Nariño, 2008.
- Lasso Mejía, Javier. «Geografía de un saber. Canto Pintado.» *Pensartes*, 2008: 36-39.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Le Breton, Davida. *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Leyton Gelpud, Yamile. *El último tabaco danzando sobre las cenizas*. Tesis de pregrado, Pasto: Universidad de Nariño, 2012.
- Milla Villena, Carlos. *Ayni*. Lima: Asociación Cultural Amarú Waira, 2002.
- . *Génesis de la cultura andina*. Lima: Amautica, 1992.
- Milla, Zadir. *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Wayra, 2008.
- Miller, Joana. «Las cosas como personas: adornos corporales y alteridad entre los Mamaide.» En *La vida oculta de las cosas. Teorías indígenas de la materialidad y la personificación*, de Fernando Santos Granero, 358. Quito: Abya Yala, 2012.

- Montoya, Sol. «Animales, espíritus y humanos: transformaciones en la amazonía.» En *Rostros culturales de la fauna. Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*, de Astrid Ulloa, 343. Bogotá: ICANH, 2002.
- Narváez Vargas, Alfredo. «Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes.» *Tradición Popular*, 2003: 5-43.
- Parra, Jaime. *Los cuentos de los abuelos*. Quito: Abya Yala, 1997.
- Querejazu Lewis, Roy. «Arte rupestre en el límite.» *Investigaciones Sociales*, 2012: 351-365.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Santos Granero, Fernando. *La vida oculta de las cosas. Teorías indígenas de la materialidad y la personificación*. Quito: Abya Yala, 2012.
- Schultes, Richard Evans. *Plantas de los Dioses*. México: Fondo de cultura económica, 1982.
- Serrano, Vladimir. *Ciencia Andina*. Quito: Abya Yala, s.f.
- Ulloa, Astrid. *Rostros culturales de la fauna. Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*. Colombia: ICANH, 202.
- Urbina, Fernando. *Amazonía Naturaleza y Cultura*. Bogotá: Banco de Occidente, 1986.
- . *Dijjoma el hombre serpiente águila. Mito Uitoto de la Amazonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Uribe, María Alicia. *Cuerpos Amerindios. Arte y cultura de las modificaciones corporales*. Bogotá: Museo del oro, 2010.
- Varón Gabai, Rafaél, y Javier Flores Espinoza. *Arqueología, antropología e historia en los andes. Homenaje a María Rostonorowski*. Perú: Instituto de estudios peruanos, 1997.
- Viveiros de Castro, Eduardo. «Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena.» En *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, de Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, 311. Lima: IWGIA, 2004.
- Willis, Roy. *Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo*. Madrid: Debate, 1996.