

Parque Arqueológico de Facatativá

De Wikipedia, la enciclopedia libre

Saltar a: [navegación](#), [búsqueda](#)

Coordenadas: 4°48′59.59″N 74°20′45.59″O﻿ / ﻿4.8165528; -74.3459972﻿ (mapa) El **Parque Arqueológico de Facatativá** llamado **Piedras del Tunjo**, **Piedras de Tunja** o **Cercado de los Zipas**, es un conjunto de [pictogramas](#) cuyo origen exacto se desconoce, puesto que los pobladores muiscas informaban a los cronistas que habían sido hechas "muchas lunas atrás" [amerindio](#) su antigüedad tampoco se ha determinado, pero podrían datar de aproximadamente 12.000 años, ubicado en el municipio de [Facatativa](#), en el departamento de [Cundinamarca](#), [Colombia](#); se constituye en el único parque arqueológico ubicado dentro del área urbana de un municipio. 4°48′59.59″N 74°20′45.59″O﻿ / ﻿﻿ / ﻿

Contenido

[[ocultar](#)]

- [1 Origen](#)
- [2 Características](#)
- [3 Deterioro](#)
 - [3.1 Vandalismo](#)
- [4 Conservación](#)
- [5 Referencias](#)
- [6 Enlaces externos](#)

[[editar](#)] Origen

El parque alberga una de las mayores concentraciones de pictografías en un área urbana. Su antigüedad puede alcanzar los 12.000 años. Los antiguos pobladores [muiscas](#), comentaban a los cronistas que estas pinturas habían sido hechas muchas lunas atrás. No se puede determinar exactamente la época de las pictografías, no es posible establecer si son muiscas o del periodo Herrera. Tampoco es posible comprobar si las diferentes pictografías corresponden a una o varias épocas. Independientemente de este desconocimiento las pictografías presentes en los abrigos rocosos, se constituyen en un valioso patrimonio natural y arqueológico de importancia mundial.

El Parque Arqueológico de Facatativá, creado en 1946 tras un proceso de expropiación iniciado el año anterior por Germán Arciniegas, entonces ministro de educación, que se concretó solo hasta 1969. Su administración pasó a manos del Instituto Etnológico Nacional (más tarde Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH) al tiempo que fue declarado Parque Arqueológico, luego paso al Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) que lo entrega a la Corporación Autónoma Regional CAR en comodato desde

1972. Durante todos estos años el terreno, las piedras y las pictografías han sufrido graves deterioros, si se tiene en cuenta que su explotación como cantera, motivó reclamaciones desde 1936 y existe documentación alusiva al sitio desde el siglo XVI.

[editar] Características

El parque ofrece un sendero que recorre las pictografías más importantes, que a pesar del marcado deterioro del que han sido víctimas durante los últimos 40 años, aún se pueden apreciar y forman parte del patrimonio e identidad local de los facatativeños.

Por tratarse de un parque arqueológico de importancia mundial, se requiere redireccionar el uso del predio, ya que hasta ahora ha sido de carácter netamente recreativo. Por ello se han venido aboliendo prácticas como los asados (desde 2007), que tanto daño le han causado a las pictografías. El uso del parque es contemplativo y educativo. El ingreso al parque tiene un costo aproximado de \$3.000, y con la compañía de un guía, los visitantes harán un recorrido pleno de conocimiento del sitio y la cultura muisca, así como sus manifestaciones e importancia para la identidad cultural nacional.

La única actividad recreativa que se mantiene es el paseo en bote por el lago artificial por 2.500 pesos colombianos (1,15 dólares estadounidenses, 0,80 euros) es posible alquilar botes con capacidad hasta para ocho personas.

Las rocas fueron lugar espiritual de los Muisca, quienes habitaban en el área a la llegada de los españoles. Algunas piedras contienen pinturas rupestres cuya significación lamentablemente hemos perdido ya que los referentes históricos se han diluido con el tiempo. Se presume su significado de acuerdo a símbolos universales, pero en el caso concreto del parque son solo especulaciones.

Debido a la negligencia administrativa, jamás hubo una política de protección de esta joya arqueológica y la mayoría de estas pictografías deterioradas, aún tienen esperanza de restauración, pero este es un proceso largo y costoso que la administración parece no querer asumir. Durante el año 2008-2009, el restaurador Rodolfo Vallín (ganador del premio al mérito cultural del Ministerio de Cultura 2009), presentó ante el ICANH y CAR un proyecto piloto para la conservación de este legado, sin respuesta por parte de las entidades estatales. Por ello es imperativo que los visitantes del parque sin importar su procedencia, conozcan la importancia del sitio arqueológico y su arte rupestre con el fin de apropiarlo y protegerlo.

Tomando como referencia la abundante documentación que se ha realizado durante los últimos años, en especial el más reciente: “Registro del Estado Actual de las Pinturas Rupestres del Parque Arqueológico de Facatativá” (BOTIVA CONTRERAS A., 2007) y de acuerdo a una visita conjunta con CAR, ICANH, Ministerio de Cultura llevada a cabo el pasado 7 de mayo de 2008, se pudo observar que el deterioro sobre las piedras ha seguido avanzando.

El vandalismo del que han sido objeto los pictogramas del Parque, es la principal y más agresiva causa de deterioro. Las fuentes naturales si bien inciden en su conservación, no presentan un efecto tan fuerte sobre la lectura de los conjuntos, ya que han estado expuestos a estas durante toda su historia y solo hasta hace 60 años han sufrido deterioro acelerado.

En el parque se encuentran [rocas metamórficas](#), probablemente resultado de la intensa presión de la tierra y que con el desarrollo de la [litosfera](#) terminaron el piso de un gran lago que probablemente cubría la Sabana de Bogotá. Las rocas están esparcidas irregularmente por todo el parque. La escalada en las rocas se ha constituido en uno de los aspectos deteriorantes, por ello esta costumbre no es deseable en procura de la conservación del patrimonio arqueológico.

Las rocas fueron lugar espiritual de los muiscas, quienes habitaban en el área a la llegada de los españoles. Algunas piedras contienen pinturas rupestres cuyo significado es desconocido. Se presume su significado de acuerdo a símbolos universales, pero en el caso concreto del parque son solo especulaciones.

Los pictogramas son de color rojo, salvo algunos encontrados en la piedra 16 después de la restauración del año 2004 de color blanco, no se descarta que existan más, o de otros colores en las demás piedras. La pintura es opaca y consistente, es posible que la técnica de aplicación sea seco, los pigmentos se pueden ubicar como sustancias minerales (óxidos de [hierro](#), [manganeso](#) cinabrio, [carbón](#) y [arcillas](#)), animales (sangre, huevos, grasa) o vegetales (grasas, colorantes) sin aglutinantes orgánicos, tal como se ha concluido con estudios previos realizados sobre otras pictografías del altiplano. Sin embargo la técnica particular se puede confirmar o descartar tras pruebas de laboratorio.

Algunas pinturas presentan bordes poco definidos pero estables, esto se debe posiblemente a un lavado de los pictogramas momentos posteriores al ser realizados. Esta alteración si bien perjudica la lectura de algunas pictografías, no se constituye en un deterioro grave.

[\[editar\]](#) Deterioro

La vegetación ubicada en la parte superior de las piedras, genera deterioros físicos, químicos y biológicos sobre el sustrato. El crecimiento de raíces al cabo del tiempo, fractura la piedra. La descomposición de material orgánico afecta el sustrato pétreo y se pone en riesgo el arte rupestre. Las causas de deterioro de los pictogramas son:

- La vegetación ubicada en la parte superior de las piedras, genera deterioros físicos, químicos y biológicos sobre el sustrato. El crecimiento de raíces al cabo del tiempo, fractura la piedra. La descomposición de material orgánico afecta el sustrato pétreo y se pone en riesgo el arte rupestre.
- Hongos y líquenes proliferan en presencia de humedad, proporcionada por la capa vegetal antes mencionada, cubren las pinturas y sirven como sustrato orgánico para nueva vegetación, con las consecuencias ya nombradas. Esgurrimientos causado por el arrastre del agua lluvia de tierra y material orgánico, paulatinamente deposita sobre la piedra una capa de material que limita la lectura de las pictografías.

- Las eflorescencias salinas (depósitos de sales), dan lugar a halos blanquecinos, que se depositan en la superficie de la piedra, tras un proceso de infiltración, capilaridad y pérdida de agua de cristalización. Estas dificultan la lectura y provocan a futuro por endurecimiento, exfoliaciones y desprendimientos con la consecuente pérdida de las pictografías. Es causada tanto por acción natural del escurrimiento de agua, como por la práctica común de humedecer los pictogramas para hacerlos visibles.
- Excrementos de aves depositadas ya que naturalmente los abrigos rocosos ofrecen refugio a diversas especies de aves que dejan excrementos, que al descomponerse, deterioran física y químicamente la roca.
- La exfoliación, presente en la capa más superficial de la piedra, causada por la expansión de agua intersticial, sometida a bajas temperaturas, comunes en el lugar. Este es un deterioro común a todas las piedras del parque y no obedece a una época específica, ya que se encuentra pintura rupestre sobre superficies previamente exfoliadas. También se evidencian alteraciones mucho más recientes, acentuadas por el cambio brusco de temperatura producido por las fogatas encendidas los fines de semana durante cerca de 30 años (calores intensos de hogueras por espacio de 5 o 6 horas diarias, con temperaturas entre 50 y 80 °C durante el día, que pueden bajar hasta -5 °C en las madrugadas, con humedades relativas entre el 60 y 80%), genera un choque térmico que rompe la piedra. Por esta razón a partir del año 2007 se prohibió la práctica de fogatas al interior del parque.

[[editar](#)] Vandalismo



Pictogramas vandalizados

El [vandalismo](#) del que han sido objeto los pictogramas del Parque, es la principal y más agresiva causa de deterioro. Las fuentes naturales si bien inciden en su conservación, no presentan un efecto tan fuerte sobre la lectura de los conjuntos, ya que han estado expuestos a estas durante toda su historia y solo hasta hace 60 años han sufrido deterioro acelerado.

Las marcas e inscripciones, son quizá la mayor alteración de la pintura rupestre y de hecho la más agresiva. Hechas con diferentes materiales que van desde rayados con objetos corto punzantes, hasta aerosol, pasando por marcador, vinilos, tiza, pinturas acrílicas entre otras. Las incisiones comprometen la superficie rayada y las pinturas, son hechas con navajas o vidrios rotos muy abundantes en el lugar. Como resultado de la práctica permisiva de hacer fogatas e el sector, los depósitos de hollín se ha depositado humo sobre las piedras.

Menos evidentes que el aerosol, pero no menos deteriorantes, las incisiones comprometen la superficie rayada y las pinturas rupestres. Hechas con navajas o vidrios rotos muy abundantes en el lugar. Gracias a la práctica de asados permitida hasta junio de 2007, abunda en el parque carbón utilizado para hacer inscripciones. Son alteraciones menos agresivas que las anteriores.

Marcas hechas con elementos escolares como tiza, resaltadores, crayolas, bolígrafos, corrector líquido, lápiz, pintura para tela, pinturas a base de agua o aceite, genera alteraciones muy visibles y señal del vandalismo deliberado, puesto que estos materiales deben ser ingresados intencionalmente al interior del parque. Su aplicación es diversa (brochas, goteros, palos, dedos).

También existen materiales agregados, entre los que encontramos barro, que fue aplicado hace relativamente poco tiempo, puesto que el parque fue destinado como locación para grabaciones y adaptado por los equipos de producción que cubrieron las piedras con barro, este penetra profundamente cubriendo el arte rupestre. Adicionalmente al quedar zonas relativamente «limpias», los vándalos encuentran superficies ideales para hacer grafitis, agravando el problema. Los producidos con aerosol son las más visibles por su contraste de color, ocupan mayor área, son unas de las más agresivas ya que al ser aplicadas a presión, penetran profundamente en la piedra.

Seguramente con el propósito de robar las pictografías, las piedras son objeto de agresiones físicas intencionadas. Paradójicamente los terrenos del parque fueron expropiados, porque eran explotados como canteras, lo que pudo destruir piedras completas con pictografías. Sin embargo, esta práctica se creía común hasta la segunda mitad de la década de 1980, sin embargo en los meses de febrero y marzo de 2012, varias piedras ubicadas en los linderos del parque fueron dinamitadas para comercializar la piedra para al construcción de viviendas de lujo. <http://www.noticiascaracol.com/nacion/video-259194-denuncian-uso-de-piedras-arqueologicas-para-construccion#comment-484303>

[[editar](#)] Conservación

Durante el año 2008-2009, el restaurador Rodolfo Vallín (ganador del premio al merito cultural del Ministerio de Cultura 2009), presentó ante el ICANH y CAR un proyecto para la conservación de este legado, sin respuesta por parte de las entidades estatales. Por ello es imperativo que los visitantes del parque sin importar su procedencia, conozcan la importancia del sitio arqueológico y su arte rupestre con el fin de apropiarlo y protegerlo.

Tomando como referencia la abundante documentación que se ha realizado durante los últimos años, en especial el más reciente: Registro del Estado Actual de las Pinturas Rupestres del Parque Arqueológico de Facatativá y de acuerdo a una visita conjunta con CAR, ICANH, Ministerio de Cultura llevada a cabo el 7 de mayo de 2008, se pudo observar que el deterioro sobre las piedras ha seguido avanzando.

El municipio de Facatativá a través del comodato N° 034 de 2009, suscrito con el Ministerio de Cultura, sin embargo a un año de terminar no se han hecho acciones concretas encaminadas a un plan de manejo y protección realizable y con presupuesto.

[[editar](#)] Referencias

- Ávila Rodríguez, F., & García Daza, N. (1983). Parque Arqueológico Nacional las Piedras de Tunja, Universidad Libre de Colombia, Facultad de Ciencias.
- Botiva Contreras, Á. M (2007). Registro del estado actual de las pinturas rupestres del Parque Arqueológico de Facatativá. Bogotá, d. c.: ICANH Grupo de Patrimonio Arqueológico y Antropológico.
- Botiva Contreras, Á. M (2007). Estado actual de las pinturas rupestres del Parque Arqueológico de Facatativá. Bogotá, d. c. : ICANH.
- Botiva Contreras, Á. M. (2004). Manual de arte rupestre de Cundinamarca, segunda edición. Bogotá d. c. : ICANH, Secretaría de Cultura de Cundinamarca.
- Martínez C., D. (2005), Parque arqueológico de Facatativá, mapa interactivo con referencias fotográficas.
- Nuñez Jimenez, A. (1959). Facatativá, santuario de la rana. Andes Orientales de Colombia. La Habana: Universidad Central de las Villas.

[[editar](#)] Enlaces externos

- [EXPOSICIÓN: Arte rupestre. Parque arqueológico de Facatativá. Patrimonio cultural, memoria e identidad.](#)
- [Hacedores de pictografías: Algunas reflexiones en torno al arte rupestre en el cercado de Facatativá al occidente de la Sabana de Bogotá](#)
- [Restauración y educación en el arte rupestre. Notas sobre un caso Colombiano \(Parque arqueológico de Facatativá\)](#)
- [RESCATE DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE FACATATIVÁ. Primera fase: Documentación e intervención en conservación de la roca No. 16](#)
- [Parque Arqueológico Piedras del Tunjo](#)
- [Historia de Facatativá](#)
- [\[1\]](#)
- [\[2\]](#)
- [\[3\]](#)

Obtenido de

«http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Parque_Arqueológico_de_Facatativá&oldid=59073678»

[Ver las calificaciones de la página](#)

Evalúa este artículo

[¿Qué es esto?](#)

Confiable

Objetivo

Completo

Bien escrito

Estoy muy bien informado sobre este tema (opcional)

Enviar calificaciones

Guardado correctamente

Tu valoración aún no ha sido enviada

Categorías:

- [Facatativá](#)
- [Arte rupestre en Colombia](#)
- [Cultura de Cundinamarca](#)

Herramientas personales

- [Crear una cuenta](#)
- [Ingresar](#)

Espacios de nombres

- [Artículo](#)
- [Discusión](#)

Variantes

Vistas

- [Leer](#)
- [Editar](#)
- [Ver historial](#)

Acciones

Buscar

Navegación

- [Portada](#)
- [Portal de la comunidad](#)
- [Actualidad](#)
- [Cambios recientes](#)

- [Páginas nuevas](#)
- [Página aleatoria](#)
- [Ayuda](#)
- [Donaciones](#)
- [Notificar un error](#)

[Imprimir/exportar](#)

- [Crear un libro](#)
- [Descargar como PDF](#)
- [Versión para imprimir](#)

[Herramientas](#)

- [Lo que enlaza aquí](#)
- [Cambios en enlazadas](#)
- [Subir un archivo](#)
- [Páginas especiales](#)
- [Enlace permanente](#)
- [Citar este artículo](#)
- [Evalúa este artículo](#)

[En otros idiomas](#)

- [English](#)
- [Italiano](#)

- Esta página fue modificada por última vez el 24 ago 2012, a las 12:26.
- El texto está disponible bajo la [Licencia Creative Commons Atribución Compartir Igual 3.0](#); podrían ser aplicables cláusulas adicionales. Lee los [términos de uso](#) para más información.
Wikipedia® es una marca registrada de la [Fundación Wikimedia, Inc.](#), una organización sin ánimo de lucro.

Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia

Pedro María Argüello García arguellopmag@hotmail.com

El presente texto fue elaborado entre los años 1999-2000 como parte de la monografía titulada "Arte Rupestre: estudio crítico de las interpretaciones" presentada como requisito para la obtención del título de Licenciado en Ciencias Sociales en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Argüello: 2001). Para su publicación en Rupestreweb, se ha llevado a cabo una nueva revisión, resultado de la cual se han agregado algunas citas

bibliográficas, adaptado la redacción para convertirlo en artículo e incluido algunas aclaraciones en la parte introductoria. Así mismo, para facilitar la lectura y ubicación para el lector se introdujeron gráficas y subtítulos referentes a los autores estudiados.

I.INTRODUCCIÓN

Existe una gran cantidad de publicaciones en las cuales se hace referencia a un sinnúmero de sitios con arte rupestre en el país. En casi todas ellas se lleva a cabo algún tipo de interpretación o explicación, direccionada, lógicamente, desde el ángulo del cual procede el investigador. Por poner solo un ejemplo, en 1985 el sacerdote Fray Santamaría Puerto propuso que las pinturas rupestres de un gigantesco mural (fig.1) ubicado en Sáchica (Boyacá) eran tabletas con escritura hebrea que probaban la teoría del poblamiento postdiluviano por parte de los nietos de Noé. Por suerte, para el mural, la "teoría" del mencionado sacerdote no fue tomada en cuenta por un grupo muy amplio ya que el clérigo proponía *despegar* las tabletas para poder hacer la lectura completa de las mismas.

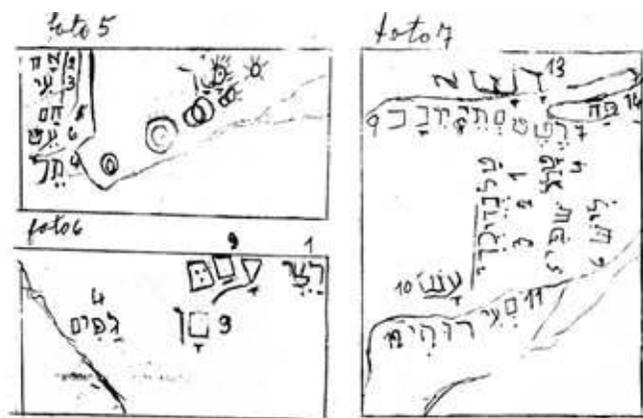


Fig. 1. Supuesta escritura hebrea en el yacimiento rupestre de Sáchica, Boyacá. Según transcripción de Fray Santamaría Puerto, 1985 [1974].

Este tipo de lecturas recuerda la gran diversidad de versiones que existen acerca de ciertos monumentos antiguos tales como las pirámides de Egipto o las líneas de Nazca. Parece ser que esa posible lectura múltiple es uno de los aspectos que definitivamente caracterizan el pasado, exacerbado en tiempos recientes por la distracción posmoderna y el advenimiento de grupos diversos que se legitiman a través de una versión de la historia. Pero la utilización del pasado según uno u otro tipo de interés no es de ninguna manera un fenómeno reciente, parte de esas formas de utilización con relación a la construcción de las ideas de nación es una de las inquietudes que pretenden abordarse de forma tangencial en el presente escrito. En otras palabras, el análisis de las explicaciones que se han llevado a cabo sobre el arte rupestre son un indicador de cómo las versiones del pasado son utilizadas políticamente. Es por esa razón que este texto toma en cuenta solo las explicaciones

elaboradas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, época a partir de la cual el pasado pudo ser un elemento central en la constitución de la nación colombiana.

Independientemente de las visiones políticas que son transversales al estudio del pasado en general y del arte rupestre en particular, existe otra serie de elementos que se pretenden abordar en éste texto y que son aspectos recurrentes en la historia de la investigación. En primer lugar está la casi absoluta ausencia de estudios sistemáticos sobre el tema, lo que a nuestro juicio ha permitido la elaboración de explicaciones insuficientemente argumentadas o en donde la pobre base documental y teórica impide la sustentación de las hipótesis planteadas. Como se podrá observar a través de la subsiguiente lectura, en la mayoría de los casos las apreciaciones sobre el arte rupestre se establecen sobre aspectos que no pueden ser objeto de constatación o cuya articulación es bastante débil.

Es importante tener en cuenta que las elaboraciones sobre el arte rupestre van de la mano con las teorías generales manejadas por la arqueología y la antropología. Por citar un caso, se tiene que la tradición histórico-cultural, ampliamente difundida y aceptada para la explicación de las culturas indígenas colombianas, produjo diferenciaciones tajantes de tipo cronológico y geográfico por medio de las cuales se explicaron eventos característicos del arte rupestre. La revalidación o crítica a nivel general de estas teorías es un hecho que repercute en la explicación de éste objeto de estudio en particular. No obstante, y a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de países latinoamericanos, en la historia de la investigación del arte rupestre colombiano se asiste a una progresiva separación de la investigación antropológica y arqueológica con la que refiere al arte rupestre propiamente. A mediados del siglo XX era posible cartografiar territorios culturales y atarlos a objetos arqueológicos dentro de los que se encontraba el arte elaborado sobre las rocas, cosa que hoy es imposible debido a la revalidación de la escuela histórico-cultural, pero ante la cual no se ha dado solución de continuidad respecto al arte rupestre como objeto arqueológico.

Finalmente es importante hacer dos aclaraciones. En primer lugar este texto no busca constituirse en un tratado de carácter enciclopédico sobre la historia del arte rupestre en Colombia, por lo cual no se hace aquí referencia a todos y cada uno de los investigadores que en diferentes épocas han trabajado el tema. La selección de un determinado grupo de autores se ha llevado a cabo con base en criterios de popularidad (las explicaciones que han sido más trascendentes para cada época) y su revisión en ningún caso pretende ser exhaustiva o comprensiva (no en todos los casos se resume detalladamente el aporte de cada uno de ellos). En segundo lugar, la crítica a los trabajos de una u otra época no busca otro fin que develar las limitaciones explicativas como base para la postulación de mejores y más sólidos elementos de juicio. Por tanto, valga aclarar que el autor es el primero en reconocer el esfuerzo de cada uno de los investigadores citados.

II.LAS PRIMERAS INTERPRETACIONES

LA COMISIÓN COROGRÁFICA

En 1850 bajo la dirección de Agustín Codazzi y por petición del gobierno nacional se dió inicio a la Comisión Corográfica. Su objetivo fue realizar los levantamientos topográficos del territorio nacional, hacer una descripción de las riquezas naturales y llevar a cabo la estadística de la producción, las manufacturas, la población, el comercio, la ganadería, los terrenos baldíos, los animales y los climas. El secretario de Codazzi, cargo desempeñado durante la primera parte por Manuel Ancizar, tenía como labor describir las costumbres de los habitantes, las razas, las curiosidades naturales y demás circunstancias dignas de mención. Es en cumplimiento de dicha labor que Ancizar escribe el libro la *Peregrinación de Alpha*. Los intereses político-económicos basados en postulados liberales requerían conocer la situación del territorio nacional para, a partir de allí, tomar las medidas del caso con las cuales insertar el país en el sistema económico mundial. No son gratuitas las constantes referencias que hace Codazzi al estado de las vías y las sugerencias encaminadas a la conformación de una red vial que conecte las distintas regiones del país. El interés por el análisis de los recursos humanos, trabajo encargado a Ancizar, buscaba medir en gran parte la capacidad productiva de las personas de las diferentes regiones.



Fig. 2. Izq. Piedra grabada de Gámeza. Acuarela de Lázaro María Girón, copia de la lámina de Carmelo Fernández, del álbum de la Comisión Corográfica. c.a. 1893. Museo Nacional de Colombia.
Der. Piedra pintada de Aipe. Comisión Corográfica c.a. 1850

El panorama observado y consignado por los miembros de la Comisión Corográfica era realmente desolador. La falta de vías de comunicación producía el aislamiento casi total de las regiones, impidiendo la entrada de cualquier tipo de innovación; lo cual es afirmado en el control realizado por la iglesia católica a quien tampoco interesa algún tipo de cambio. Sumado a lo anterior, los administradores estatales, carentes por completo de mentalidad progresista, eran apáticos y negligentes con los problemas de las distintas zonas. La imagen de cada pueblo visitado por la Comisión Corográfica no es muy diferente entre uno y otro: una gran iglesia rodeada de algunas *casuchas* aglomeradas a su alrededor, ocupadas por un componente poblacional sumido en la miseria y en la desidia y el cual pasa sus días entre la borrachera y la misa.

Desde esta perspectiva, Ancizar retrata las formas de vida contemporáneas de los indígenas-campesinos, culpa de la degradación a la cual se ven abocados a la iglesia católica, y plantea como solución una educación de carácter secular. Esta construcción de

lo indígena, que se verá presente en varios autores a través de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, según la cual los herederos de la gran civilización chibcha después de la conquista han iniciado un proceso de degradación, fomenta el estudio de las antigüedades prehispánicas. La idea es mostrar el avance al cual había llegado esta cultura, avance que se detuvo con la llegada de los españoles. Por tal razón, en las descripciones de los viajes es común encontrar referencias a sitios y objetos relacionados con el pasado prehispánico. Durante su peregrinación, Ancizar tuvo la posibilidad de visitar algunas rocas con arte rupestre las cuales son someramente descritas; solamente la piedra de Gámeza, Boyacá (*Fig. 2, Izq.*) es objeto de interpretación: las figuras grabadas de ranas, permiten comprobar que los jeroglíficos en ella labrada hacen mención a un suceso geológico mediante el cual se produjo un desagüe de la gran laguna que cubría gran parte de la actual Sabana. Algunas de estas rocas con grabados fueron reproducidas en acuarelas.

LA CIVILIZACIÓN CHIBCHA DE EZEQUIEL URICOECHEA

El interés por los antiguos habitantes de la nación genera los primeros estudios que buscan describir cómo era la organización de la antigua civilización *chibcha*, y, como ya se anotó, la revaloración de los logros materiales e intelectuales por ella alcanzada. En 1854 es publicado en Berlín el libro *Memoria sobre las Antigüedades Neogranadinas* de Ezequiel Uricoechea, en este trabajo no hay un aparte que trate específicamente sobre el arte rupestre, realmente el tema se reduce a algunas citas de sitios, pero es importante mencionarlo y comentarlo porque muestra la concepción que sobre los indígenas del país se gesta luego de finalizado el proceso de emancipación.

El primer aspecto de interés en el texto de Uricoechea es quienes son para él los antiguos neogranadinos. No todas las comunidades indígenas son tomadas en cuenta, a pesar de que para la época ya existía información sobre muchas de ellas, y solamente los *chibchas* merecen este calificativo. Ello obedece al interés propio del grupo al cual pertenece Uricoechea en cuanto a la necesidad de construir un pasado prehispánico civilizado. En 1854 existía en Hispanoamérica un grupo que había liderado y llevado a cabo el proceso de emancipación de la corona española; esta emancipación no buscó una total ruptura con Europa sino que tuvo como objetivo acceder al control político de los territorios. Los criollos, como se llamaba a este grupo, son hijos de europeos nacidos en América, y siempre mantendrán lazos ideológicos y buscarán construir *su propia Europa* en América. Para poder llevar a cabo un proyecto de construcción de nación, era necesario dar cuenta de un proceso similar al acaecido en el viejo mundo, es por tal razón que se busca en las culturas precolombinas desarrollos monumentales, (Aztecas, Incas) que se asimilen a los europeos, (Egipto, Grecia). Para el caso colombiano el pueblo precolombino más evolucionado eran los *Chibchas*, serán ellos los predecesores de los criollos, los neogranadinos; en oposición a los otros pueblos precolombinos, *no-chibchas*, y por tanto menos evolucionados y en estado de barbarie. La revaluación de la cultura *chibcha*, permitió a los criollos probar la existencia de una raíz civilizada, de la cual ellos eran los herederos, así como el occidente europeo es el heredero de toda la tradición de las civilizaciones antiguas, lo que se convierte en el punto de partida del proyecto de construcción de la nación. Los criollos son, al igual que los *chibchas*, el grupo más

evolucionado dentro del territorio colombiano y por tanto el que tiene la capacidad intelectual para llevar a cabo dicho proyecto. Es por tal razón que la *Memoria sobre Antigüedades Neogranadinas* busca mostrar la existencia de una civilización que ocupaba en tiempos prehistóricos el territorio actualmente ocupado por los neogranadinos, civilización que es recuperada por sus *antigüedades*, objetos materiales, ya que esta ha desaparecido.

Esta construcción eminentemente política dominará buena parte de los estudios sobre la prehistoria colombiana; lo importante será buscar siempre los elementos que prueben la existencia de civilizaciones avanzadas. Es importante recordar que durante esa época el grado de civilización es medido con base en criterios tecnológicos, por tal razón todos estos primeros investigadores mencionan los monumentos de piedra y otras construcciones de carácter monumental. El origen de los *chibchas* es explicado por medio de la migración, y el territorio ocupado por ellos mostrado como vacío antes de su llegada. Por tal razón, todos los monumentos del territorio son asignados a esta civilización. De otra parte, estos primeros estudios, y otros posteriores, se basan en dos fuentes: las crónicas y los objetos materiales, para el caso de Uricoechea, un conjunto de tunjos de oro existentes en Nueva York. Con relación a la primera fuente, se encuentra en estos primeros estudios una creencia literal en lo expuesto en ella y aunque son evidentes las contradicciones entre un cronista y otro no hay un estudio de los intereses que median sus escritos ni indicio de duda sobre la información utilizada. Los objetos materiales, como las ollas, las estatuillas, tunjos y cráneos, son descritos e interpretados con base en la información presentada por la crónica.

Cuando habla de los "*restos de la grandeza indiana*" Uricoechea menciona la conocida piedra de Pandi y otra ubicada en la hacienda Canoas (Soacha) (Uricoechea: 1984, p.109). Con su descripción es asignada a los *chibchas*. En otro lugar, y haciendo referencia a los tunjos de oro, Uricoechea dice: "El arte está en todas partes ligado a de una manera muy especial con la religión, con las ideas de una vida ideal, de seres sobrehumanos" (Uricoechea: 1984, p. 97). Aunque el autor no hace mención específica acerca de la relación entre el arte rupestre y la religión, esta idea general que es aplicada a la orfebrería puede permitir su aplicación a su concepción de las artes en general.

EL ANÁLISIS DARWINISTA DE JORGE ISAACS

A pesar de la gran influencia y control ideológico ejercido por la iglesia católica, los postulados darwinistas entraron pronto a Colombia, claro que ellos no son ampliamente difundidos ni siquiera en la época actual. Jorge Isaacs llevó a cabo un estudio histórico-geográfico de la provincia del Magdalena en la década de los ochenta del siglo XIX. En su libro *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena*, se observa el primer intento interpretativo de una región observando las culturas nativas desde una perspectiva darwinista. Por tal razón, es fundamental en el análisis de Isaacs el estudio del medio ambiente y su influencia sobre el avance o extinción de las culturas enmarcadas dentro de él. Isaacs es pionero en algunos campos de la antropología en Colombia, su estudio incluye la etnohistoria, la arqueología y la etnografía, que al ser usada para interpretar el registro

arqueológico toma el nombre de etnoarqueología. Aunque, como él mismo menciona, carece de elementos que le permitan lograr inferencias más elaboradas, sus descripciones son importantes ya que tuvo la oportunidad de recolectar datos sobre comunidades indígenas hoy desaparecidas.

En su recorrido por el Magdalena, Isaacs encuentra y dibuja algunos *jeroglíficos* que son incluidos en planchas al final de su libro. Son variadas las interpretaciones que sobre el particular se mencionan y ellas están enmarcadas en las aseveraciones realizadas por otros autores de su tiempo acerca de los jeroglíficos de América en general (1).

1. Por ejemplo Nadaillac (1870) y Humbolt (1878).

También indaga a los sacerdotes indígenas acerca del significado de algunas de las representaciones pero se da cuenta del poco recuerdo que sobre estos eventos tienen. "De los jeroglíficos y emblemas que copié en los adoratorios recónditos de las montañas, los sacerdotes indígenas, no obstante la veneración de que son objeto las piedras sagradas, solo conocen el significado de tres emblemas, los distinguidos en las planchas anexas con los números 42, 84 y sus semejantes, y 92 (fig.3). El primero es representación de la divinidad; el segundo, del sol; y el tercero, un interminable evoluta, de la eternidad" (Isaacs: 1951, p. 197). A partir de estas tres interpretaciones las siguientes se basan, como Isaacs mismo aclara, en su propia especulación. Dos elementos están presentes en las subsiguientes inferencias, por un lado, la influencia mesoamericana, que sugiere a su vez la adhesión del autor a las teorías sobre la migración, y, por otro, el carácter sagrado y vigente de las rocas con petroglifos que son llamados adoratorios. De allí que gran cantidad de dibujos sean interpretados como divinidades con rasgos estilísticos aztecas, toltecas o mayas. La interpretación Darwinista está ejemplificada en la lectura que Isaacs realiza de uno de los petroglifos; "... Los partidarios de la teoría darwiniana podríamos suponer que la figura número 12 (fig.3), mitad simia y de rostro muy raro, es representación de la forma que tuvo el animal, temible como se ve, que precedió al hombre en la escala de perfeccionamiento (Isaacs: 1951, p.p. 244-245).

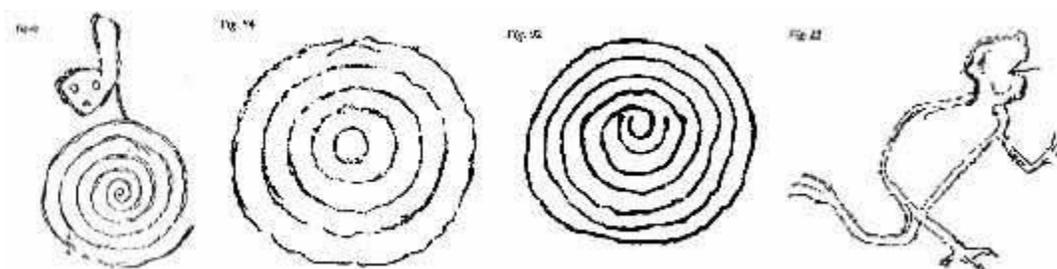


Fig. 3. Figuras No. 42,84 92 y 12 de las planchas de Jorge Isaacs. Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena, 1884

Otras interpretaciones relacionan los petroglifos del Magdalena y del territorio colombiano en general con marcas territoriales, calendarios, relatos de fenómenos naturales y sitios de

encuentro para intercambio. Lo que sí es claro en el planteamiento de Isaacs es la importancia y seriedad que a estas manifestaciones asigna. Adelantándose algunos años a las conclusiones de Vicente Restrepo que se expondrán a continuación dice: "El carácter emblemático de la figura 38 contradice más que otras de la colección el aserto de que la mayor parte de las pictografías americanas, especialmente las de Venezuela y Colombia, son fantásticas, o caprichosas labores de los artistas aborígenes. Este complicadísimo enlace de líneas curvas y rectas para constituir el extraño conjunto indescifrable, no ha sido obra de puro entretenimiento..." (p. 250).

LA INCIVILIZACIÓN CHIBCHA DE VICENTE RESTREPO

En 1895 aparece el libro *Los chibchas antes de la conquista española* de Vicente Restrepo. El objetivo del autor es llevar a cabo una revisión de las cosas dichas sobre los *chibchas* y que se basaban en las crónicas sin ningún tipo de crítica y con base en lo anterior explicar *de forma verdadera* el carácter del pueblo *chibcha*. Restrepo muestra nuevamente la gran mayoría de aspectos presentados anteriormente por autores como Uricoechea y enfatiza en los mismos aspectos (origen, organización política, dioses y cultos, vestido, adornos, etc.); la diferencia en la que se centra la revisión de Restrepo busca mostrar que, contrario a lo establecido por autores anteriores, los *chibchas* eran bárbaros y carecían de los atributos de civilización que se les asignaba. Este libro está, por ende, cargado de valoraciones negativas sobre aspectos centrales como son las creencias religiosas, las cuales son calificadas de confusas, diabólicas, sanguinarias, etc.

Es sin embargo en el libro de Vicente Restrepo donde se encuentra por primera vez mencionado de forma específica el tema del arte rupestre. Comienza ella con la negación por parte del autor de la posibilidad de escritura por parte de los *chibchas*, ya sea ésta figurativa, simbólica o ideográfica, y al respecto anota: "*Estamos muy lejos de convenir con los autores que suponen que representaban en ellas -piedras pintadas- los indios sus migraciones, sus caceras y los cataclismos que pudieron presenciar. Las pocas figuras que se repiten, siempre en desorden y confusión, y sin que se observe caracteres que puedan considerarse como jeroglíficos, ni imágenes simbólicas, prueban que deben su origen a la fantasía del que las grabó o las pintó con tinta roja*" (Restrepo: 1972, p. 205).

Esta visión del arte rupestre permite a Restrepo contradecir algunas hipótesis que sobre él se habían formulado. La primera es la expuesta por Liborio Zerda según la cual el arte rupestre fue ejecutado por una raza diferente a los indios encontrados por los españoles; al respecto, y basado también en las migraciones, Restrepo ratifica que el territorio ocupado por los *chibchas* antes de su llegada era baldío, lo que permite asignar cualquier antigüedad a los *chibchas*, además encuentra semejanzas entre los dibujos de las rocas y los de las mantas y tunjos de oro de los mismos *chibchas*. La segunda hipótesis, cuyo representante es el alemán Bastián, dice que ciertas pictografías representan planos o cartas geográficas de la región, lo que no puede ser posible para Restrepo ya que los dibujos son imperfectos. La tercera hipótesis puesta en tela de juicio es la descrita por Manuel Ancizar quien infiere que algunas rocas como la de Gámeza (Boyacá) representan recuerdos de cataclismos o fenómenos naturales, lo cual no es posible ya que los aborígenes no los presenciaron, por

un lado, y no se encuentran allí escenas reales que los representen, por otro. La cuarta hipótesis relaciona las rocas con arte rupestre con límites entre tribus, lo que es descartado porque según Restrepo los límites entre los indios son los ríos y montañas y porque son las circunstancias geológicas las que realizan la formación de los grandes bloques que son pintados y por tanto ellos están predeterminados. Una última mención se hace con respecto a las rocas con inscripciones hispánicas, algunas de las cuales son tomadas como prehispánicas por autores como Jorge Isaacs.

Continuando con el análisis del arte rupestre, Restrepo hace la descripción de algunos sitios asignando estas manifestaciones a los *chibchas* debido a su similitud con las formas encontradas fundamentalmente en las mantas. Termina Restrepo subrayando la imposibilidad de hacer algún día la lectura de ellas debido a que la incapacidad del indígena por pintar elementos cotidianos lo llevó a realizar pinturas desordenadas e informes. *"Incurriríamos en cansadas repeticiones si continuáramos repitiendo tantos y tantos petroglifos cuyas copias hemos tenido a la vista, y cuyo examen sería enteramente infructuoso. Nada pueden revelar a la ciencia histórica estos ensayos de dibujos de ornamento, estas figuras informes de animales y esos garabatos semejantes a los que traza un niño travieso e inexperto. Jamás se observa en ellos el orden ni el encadenamiento que son indicio cierto de una escritura cualquiera. No reproducen siquiera las mas sencillas escenas de la vida de los indios, v. gr., una ceremonia religiosa, una pareja humana, una cacería, dos guerreros que se baten, etc. Los chibchas, que llegaron a vaciar en oro unas pocas piezas que forman pequeños cuadros de costumbres, como la balsa hallada en la laguna de Siecha, el guerrero guecha que parece estar dentro de su fortaleza, el indio tocador de flauta, etc., no supieron pintarlos ni grabarlos en las piedras, en las que tampoco trazaron la figura de sus caciques y personas principales, ni siquiera la del venado, las aves y las fieras de sus selvas"* (Restrepo: 1979, p. 212).

La última idea debió llevar a Restrepo a otro tipo de análisis ya que es obvio que si un artista logra representar las *escenas cotidianas* en elementos tales como la orfebrería que sin duda requieren más capacidad plástica, puede fácilmente hacer un dibujo de ellas. Contrario a esto, la explicación fácil y elemental, que transmite la incapacidad interpretativa en la incapacidad misma del objeto, es la vía adoptada por Vicente Restrepo; una visión tan excesivamente sesgada y llena de prejuicios producto de su visión cristiana y dogmática trae como resultado la subvaloración de las elaboraciones indígenas, el avance que se había dado con Ancizar, Uricoechea e Isaacs, quienes entendían la importancia del estudio del pasado prehispánico, es reemplazado por una nueva idea, donde lo atrasado y mundano poco puede aportar al proceso de construcción de la nacionalidad colombiana.

El trabajo de Vicente Restrepo logró su objetivo. Con el descrédito del pasado indígena se observa una ausencia casi total de trabajos sobre el tema durante la primera parte del siglo XX. Es solo hasta 1922 con Miguel Triana que vuelven a florecer este tipo de estudios.

III.LAS TEORÍAS GENERALES

MIGUEL TRIANA, EL ORIGEN DE LAS EXPLICACIONES

Ante la carencia de investigaciones sobre la trayectoria de la investigación antropológica en Colombia, no es fácil rastrear las corrientes teóricas que influyen sobre el pensamiento de cada uno de los autores mencionados en el presente texto. Definir, por tanto, el pensamiento de Triana o encajarlo en algún *ismo* es arriesgado. Se puede decir que lo que Triana llama la sociología Chibcha, en su libro *La Civilización Chibcha*, se enmarca dentro de la relación existente entre el hombre y la naturaleza; esta relación se basa en un profundo conocimiento del medio ambiente, conocimiento que está presente en la construcción cultural de los *chibchas*. El medio ambiente no solo influye en la constitución física del indígena sino que es patente igualmente en las elaboraciones intelectuales (religión, cosmogonía) y sociales (procesos de jerarquización social). Este proceso de conocimiento y compenetración entre la sociedad y la naturaleza fue interrumpido por la conquista española ya que se procedió a implantar un nuevo tipo de diálogo hombre-naturaleza, por medio del cual se intentó suprimir el anterior. En la introducción de su libro, Triana resume su forma de interpretar la civilización chibcha de la siguiente manera. *"El objeto inmediato de este libro es poner de manifiesto la génesis propia de las ideas matrices del pueblo chibcha, formado al tenor del terruño, bajo condiciones características de suelo y de atmósfera, las cuales continuarán definitivamente como un troquel formando un tipo humano sui géneris. Este libro pretende en segundo término y como un fin mediato, echar las bases positivas de la sociología nacional, modeladas sobre la raza autóctona formada aquí por la geología y el clima, raza que se impondrá en nuestra demografía con los atavismos hereditarios, mediante el mestizaje, y por la colaboración de aquel troquel, persistente y eterno"* (Triana, 1984[1924]: p. 8). Se observa en la última parte la misma idea expuesta desde los tiempos de Uricoechea: utilizar el glorioso pasado indígena como elemento eje de la constitución de la nación.



Fig.4 Miguel Triana. Algunas transcripciones del Jeroglífico

A pesar de la novedosa perspectiva por medio de la cual quiere realizar su estudio, Triana se enfrenta con la limitación de las fuentes, una vez más, la historia de los *chibchas* se basa en los relatos de los cronistas. La organización del libro *La Civilización Chibcha* es similar a la presentada anteriormente por Uricoechea y Restrepo, no obstante, se incluyen aquí elementos nuevos que permiten realizar la conexión hombre-medio que sería el deseable para una perspectiva ecologista, si no en un componente difusionista. Su teoría sobre el arte rupestre, que se sintetizará finalmente en su libro *El jeroglífico Chibcha* dos años después, parte de esta apreciación.

El primer elemento que percibe Miguel Triana con relación al arte rupestre es la diferente ubicación geográfica de petroglifos y pinturas. El autor se percata de que generalmente los petroglifos aparecen en las zonas bajas del valle del Magdalena y las pinturas en las zonas altas; esta diferenciación es interpretada como elemento de distinción cultural, de esta manera los petroglifos corresponden a los caribes y las pinturas a los *chibchas*. Aunque los caribes, y por tanto los petroglifos, no son su tema de estudio, Triana menciona algunos aspectos respecto al arte rupestre de las tierras bajas como que los petroglifos tienen un carácter distinto a las pinturas y en ellos se observa cierta *independencia y ordenación en los rasgos* (Triana: 1984, p. 200); asimismo ellos revisten un carácter más naturalista (p. 201) lo que sugiere a su vez, ante la representación de asuntos de *aspecto familiar*, que los caribes no atribuían un especial motivo religioso a sus rocas (p. 202). Como la hipótesis de las migraciones plantea que cada nueva migración trae un grupo más civilizado y los caribes son posteriores a los *chibchas* Triana concluye: "*Sin embargo de lo indeterminado de la exposición petroglífica de los Panches, hemos llegado a sospechar que estos indios tenían un desarrollo mental superior al de los Chibchas y que, por consiguientemente, poseían un acopio de ideas de carácter científico más abundante que el de éstos.*"

Como las pinturas son asignadas a los *chibchas*, ellas son motivo de un estudio más amplio por ser este pueblo el objeto de estudio de Triana. Con base en la comparación con la toponimia, el autor llega a la conclusión de que las piedras pintadas están situadas en las fronteras, tanto interiores como exteriores, de los *chibchas*, y por ende de los cacicazgos; de allí que la ubicación de las rocas ocurra frente a los boquerones y puntos estratégicos de defensa (p. 212). En cuanto a la interpretación como tal, ellas son la representación de mitos (2), entendidos como el eje de la construcción cotidiana basada en las creencias religiosas; por ende, las rocas son adoratorios o lugares de culto o pagamento y las representaciones pictóricas muestran estas ceremonias tanto como a los dioses(3). La piedra de Pandi es un ejemplo de las representaciones de figuras de mantas, las cuales constituyen uno de los tradicionales objetos de ofrenda. Pero el eje que articula toda la representación artística *chibcha* es la rana, que desempeña el papel simbólico del alma. No obstante, la necesidad de simplificar las múltiples escenas llevó a la adquisición de formas simbólicas de tipo geométrico, paulatinamente la rana se va convirtiendo en rombo (*Fig.6*) y la alta frecuencia de esta figura en las pinturas comprueba la importancia de este ambiente como son el análisis de los caracteres físicos de los indígenas del altiplano. El planteamiento de

Triana se fundamenta en la teoría de las migraciones, según el cual, las diferencias entre grupos se deben a que cada uno de ellos corresponde a una ola migratoria distinta con diferentes grados de civilización. Es importante ratificar que para Triana las diferencias entre los pueblos no se originan en un aspecto evolutivo, batracio en la mitología *chibcha*. A este respecto, Triana, presenta la forma evolutiva como la figura de la rana se transforma en otra estilística representada por medio del rombo.

2. Algunas piedras grabadas encontradas en territorio chibcha son explicadas como el resultado de los contactos realizados en tiempos de paz entre los grupos chibchas y panches. Estos períodos de paz permiten, que con el intercambio económico se de el intercambio de creencias, las cuales se sincretizan en rocas como la de Gámeza en la cual se hallan figuras características de uno y otro grupo.

3. Según Triana un sitio de culto es aquel donde se realiza una ceremonia; un adoratorio donde se realizan sacrificios, generalmente humanos; y un sitio de pago donde se realizan ofrendas.



Fig. 5. Figuras sueltas de las piedras de "El alto", Hacienda Tequendama. Plancha XL del Jeroglífico chibcha, Miguel Triana, 1924.

La valoración de la civilización *chibcha* llevó a Triana incluso a proponer la existencia de indicios de escritura. Según este autor, el desarrollo seguido por los *chibchas* iba desembocando en la utilización de la escritura pero por alguna razón la direccionalidad de este tipo de consignación de ideas cambió y se dejó de complejizar en detrimento de su uso, es decir, al momento de la llegada de los españoles ya no se utilizaba. Los indicios de escritura, de origen y carácter fenicio es atestiguada por medio de las representaciones ordenadas de signos en algunas piedras con pinturas. Aunque se muestran algunos ejemplos y caracteres, no hay por parte del autor ninguna traducción de lo que según él dicen estas palabras.

El primer libro que trata exclusivamente del arte rupestre para el caso colombiano es *El Jeroglífico Chibcha* de Miguel Triana publicado en 1924. En un corto texto que acompaña 59 planchas, el autor expone en forma resumida su teoría explicativa de las pictografías, la cual había sido sugerida en el libro *La Civilización Chibcha*. Esta teoría consta de 18 puntos que se pueden resumir de la siguiente manera.

- La diferenciación entre petroglifos y pinturas reviste un carácter étnico, los primeros son elaborados por tribus caribes y los segundos por *chibchas*.
- La ubicación de las rocas con pinturas en lugares limítrofes de los *chibchas* con los panches, muzos, agataes, guanes y güicanes, permite sospechar que las piedras pintadas servían de mojones limítrofes con éstas tribus así como de linderos para la diferenciación territorial entre los dominios del Zipa y el Zaque; desempeñando estas manifestaciones un papel defensivo del territorio.
- La ubicación de las rocas supone una función rogativa (votos y plegarias) y por tanto ellas estaban consagradas a divinidades tutelares.
- Dentro de las representaciones votivas se encuentran figuras de mantas ratificando la versión del cronista Simón, según la cual, a su paso por el territorio *chibcha* dejaba sus enseñanzas, entre ellas la de la confección de mantas, dibujadas en las piedras.
- El tipo de representación es ideográfico o jeroglífico ya que se busca describir acontecimientos.
- Las ofrendas dibujadas son conducidas por ranas y ellas representan el alma humana así como el mono es el cuerpo humano.
- La figura de la rana se deriva en signos romboidales.

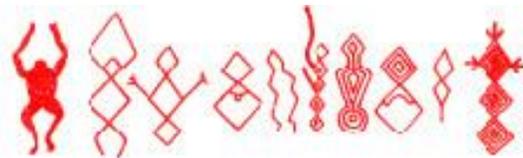


Fig.6. Transformación del símbolo de la rana. Según Triana, 1924.

Las planchas del album de Triana constituyen el primer intento de llevar a cabo levantamientos precisos de las manifestaciones rupestres, así como también se constituyen en el estudio pionero de una zona geográfica determinada. La asignación étnica de un tipo u otro de manifestaciones rupestres es de vital importancia ya que la explicación se hace circular, a partir de allí los petroglifos sirven para delimitar el territorio de los panches, pero no se resuelve este problema de manera definitiva.

EL TRABAJO DE MULLER, URIBE Y BORDA

La teoría de la escritura postulada por Triana tendrá posteriormente adeptos y detractores. Los primeros se basarán en algunos signos semejantes a alfabetos bien sea fenicios, chinos, árabes, etc. y los segundos tendrán como base el hecho según el cual la gran diversidad de signos y la poca frecuencia de sus asociaciones impiden que se hable de escritura. También a partir de Triana surgen posturas intermedias como la expuesta en 1938 por Muller, Uribe y Borda en la que el arte rupestre colombiano se encuentra a mitad de camino en el proceso de invención de la escritura.

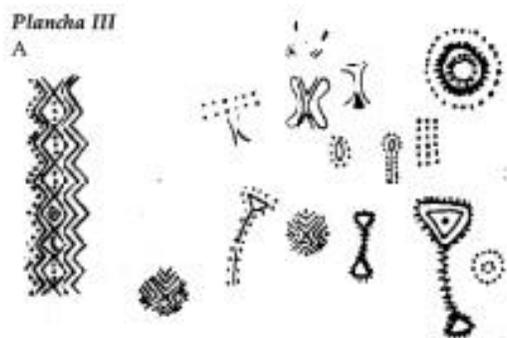


Fig. 7. Figuras del núcleo de piedras de la Hacienda Tequendama, Municipio de Soacha. Según Uribe y Borda, 1938. Compárese con la Fig. 5

Según Muller, Uribe y Borda (1938) existen dos formas representativas de los signos, una directa y otra indirecta. La forma directa, que es más antigua y primitiva, representa el símbolo mientras que la forma indirecta representa la estructura fonética del mismo. Lo anterior divide el arte rupestre en dos tipos: el primero o representativo en el cual se encuentran figuras humanas y animales así como representaciones meteorológicas como el sol, y el segundo o fonográfico donde se incluyen la figuras geométricas y signos que no representan objetos de la naturaleza. Esta distinción estará presente en la gran mayoría de los escritos posteriores y es la base de la diferenciación entre el arte naturalista y el arte abstracto.

PEREZ DE BARRADAS Y LA TEORIA DE LAS MIGRACIONES

En 1936 viene a Colombia, por invitación del Ministerio de Educación Nacional, el arqueólogo español José Pérez de Barradas, con el objeto de realizar excavaciones en la zona arqueológica de San Agustín. Parece ser que para este momento Pérez de Barradas gozaba de prestigio dentro de la comunidad científica lo cual le permitió, a través de sus textos, llevar a cabo una labor de revalorización del papel de España en América así como de la religión católica. Efectivamente, en ninguno de sus libros de arqueología pierde

oportunidad de mencionar la benevolencia de España para con sus colonias, así como para desmentir la tradicional leyenda negra por la cual se acusa *injustamente* a España de racismo. Por otra parte resalta el valeroso papel de las misiones religiosas las cuales han llevado a cabo la noble labor misional. Por tal razón no es de extrañar que en lo referente a la investigación sobre los *chibchas* su autor preferido sea Vicente Restrepo, quien a finales de siglo XIX había logrado elaborar una visión totalmente denigrante del pasado prehispánico colombiano. Con Pérez de Barradas se consolida, pues, la visión anticuarista del pasado indígena, y aunque como arqueólogo está problematizando con diferentes teorías propias de su tiempo, le resta solución de continuidad al elemento indígena en la actual constitución de la nación.

En 1941 aparece en Madrid su libro *El Arte Rupestre en Colombia* el cual se basa, como ya se anotó, en las apreciaciones de Vicente Restrepo en lo referente a la crítica que éste hace a las interpretaciones anteriores (Ancizar, Isaacs) pero difiere de él en cuanto a que plantea que si es posible llevar a cabo alguna interpretación del arte rupestre colombiano.

El objetivo del texto de Pérez de Barradas es aprovechar el tema del arte rupestre para desarrollar sus ideas sobre la historia etnológica colombiana y poner de relieve el papel que tuvieron en la formación de las culturas indígenas los pueblos arawacos [sic] (Pérez de Barradas: 1941, p. 8). La principal fuente para su estudio es el álbum de Triana del cual transcribe algunas de sus planchas. Personalmente el autor visitó algunas rocas, principalmente del sur del país. Para su estudio dividió el país en 8 zonas geográficas: la Sierra Nevada de Santa Marta y Bajo Magdalena, la zona de grabados de la región de tierra caliente de Cundinamarca, la Altiplanicie de Boyacá y Cundinamarca, la parte baja del departamento del Huila hasta Timaná, la región arqueológica de San Agustín, el departamento de Nariño y las vertiente orientales de la cordillera de los Andes, cuencas del Orinoco y Amazonas.

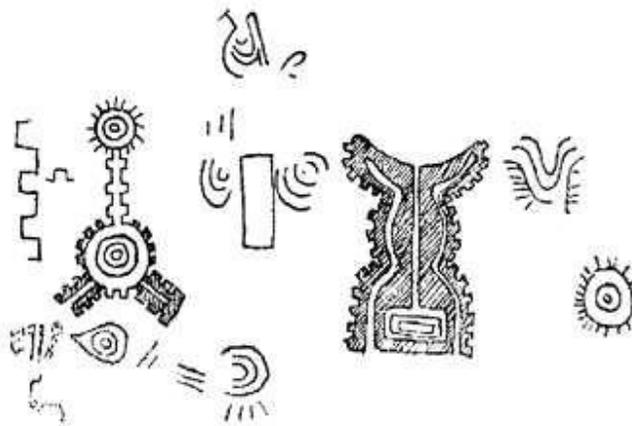


Fig. 8. Figuras de la piedra "La leona", Soacha. Según Pérez de Barradas, 1941

Pérez de Barradas enfatiza, siguiendo a Restrepo, que el arte rupestre colombiano no es escritura, ni representa cataclismos geológicos, ni linderos, ni son lugares de mercado. Así mismo califica de ingenua la interpretación de Triana acerca de la representación de mantas dejada por Nemqueteba por carecer de alguna confirmación histórica o etnológica (p. 64), lo cual es bastante contradictorio ya que Triana utiliza como fuente a los cronistas, así como Pérez de Barradas los utiliza para mencionar que no había entre los *chibchas* escritura, por ejemplo. Otro postulado de Triana que no es aceptado por Pérez de Barradas es el de la identificación del tipo de manifestación con grupo étnico, según éste último, *"la pintura o grabado no puede ser, marcador de diferencias culturales o cronológicas"*.

La base de la interpretación de Pérez de Barradas es el supuesto de que las culturas primarias o más arcaicas elaboran un arte esquemático, y esta es la principal característica del arte rupestre colombiano. Un segundo punto que viene a apoyar esta idea, por medio de la cual se desmiente la autoría de las pinturas por parte de los *chibchas*, es que estos pueblos no pueden dar cuenta de su significado. El método que puede permitir, por ende, explicar lo que ocurrió en el territorio en tiempos pretéritos es el histórico-cultural. Por medio de éste es posible observar el problema desde una perspectiva dinámica en la cual una cultura no es otra cosa que el resultado de la influencia e interrelación de muchas otras que se pusieron en movimiento por medio de la migración. Este método es empleado por Pérez de Barradas con base en los planteamientos realizados por Nordenskiöld quien a principios de siglo había postulado la existencia de una base arcaica común para toda América utilizando teorías difusionistas enmarcadas dentro de parámetros histórico-culturales (Hultkrantz: 1991). Por tal razón, para el caso colombiano existió una antigua migración chibcha-arawac procedente de Centroamérica; dentro de ésta, y debido a la complejidad propia del proceso migratorio, la arawac es más antigua y cubría la mayor parte del actual territorio colombiano.

La presencia de pinturas fuera del área muisca y de petroglifos dentro de ella es un elemento más que permite a Pérez de Barradas comprobar que el arte rupestre no fue elaborado por éste pueblo. Si la tradición artística supera el territorio de los muisca, esta tradición debe, por tanto, corresponder a un pueblo anterior que ocupaba un territorio más amplio, ese pueblo era el arawac. La conclusión de Pérez de Barradas es entonces: *"Como pueblo autor del arte rupestre colombiano hay que considerar en primer término a los arawacos, sin que por el carácter simplista del estilo esquemático hayan de excluirse a otros pueblos"* (p. 83). Esos otros pueblos son por ejemplo la cultura Agustiniana en donde los grabados en sepulcros permiten datarlos en un período más reciente.

El último punto que comprueba la teoría de Pérez de Barradas es la semejanza que encuentra entre algunas formas ubicadas en Colombia con otras en donde se sabe también llegó la influencia arawac, proponiendo un solo estilo: *"En el arte rupestre de Colombia - excepto San Agustín y la roca grabada antes citada- vemos un solo estilo, correspondiente, con toda posibilidad, a la migración arawaca, según se deduce con el arte rupestre de la Guayana, el Brasil y Guadalupe"* (p. 84).

No es casual que Pérez de Barradas no se aventure a realizar una lectura de lo que puede ser el significado propiamente de las figuras en el arte rupestre. La adhesión a los puntos de vista de Vicente Restrepo y su afán por mostrar las bondades de la invasión española a

América traen como consecuencia, nuevamente, la subvaloración de las posibilidades intelectuales de los indígenas americanos. Si se revisa con cuidado es posible dilucidar el substrato ideológico que permite la aplicación de los postulados difusionistas: una cultura favorecida, por alguna razón, inventa una mejora tecnológica y la lleva a las otras atrasadas que, lógicamente, no la tienen. Caracterizar el arte rupestre como producto de migraciones no involucra ningún bagaje intelectual por parte de las comunidades que lo producen.

Parece ser que la interpretación de Pérez de Barradas no tuvo muchos adeptos, ya que la mayoría de trabajos posteriores seguirán atribuyendo el arte rupestre, para el caso del altiplano, a los grupos *chibchas* y se seguirá pensando en la diferenciación entre pinturas y petroglifos en términos de diferenciación étnica. El intento de Triana por llevar a cabo el registro de las manifestaciones rupestres es dejado de lado en pro del afán de interpretación general que sólo utiliza algunas figuras aisladas de varios sitios del país para, por medio del método comparativo, realizar una elaboración que en nada se basa en el arte rupestre mismo. Aunque las interpretaciones anteriores a Pérez de Barradas carecen igualmente de fundamentación, se observa en estas un intento de encontrar respuestas dentro de las manifestaciones artísticas, por el contrario, esta última interpretación no las tiene en cuenta y solamente las usa para probar una teoría que desde otros campos de la antropología es improbable.

CABRERA ORTÍZ: LA ILUSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN REGIONAL

En 1947 aparece un nuevo intento interpretativo que modifica en cierta medida la teoría de Pérez de Barradas. En un artículo titulado *Pictógrafos y Petroglifos*, Wenceslao Cabrera Ortíz se adhiere a la hipótesis migracionista como explicación del arte rupestre pero plantea que sí existe una diferenciación basándose en el antiguo postulado de Miguel Triana. Según Cabrera, los petroglifos son hechos por un pueblo diferente al que hizo las pinturas, pero ellas no son hechas por los *chibchas*, y según Pérez de Barradas, son obra de los *arawacos*. Para Cabrera, aparte de la técnica, existen diferencias de estilo entre los petroglifos y los pictógrafos. Según él, los primeros son más curvos y los segundos rectilíneos. Con lo que concluye que los petroglifos son obra de los caribes.

Además de su modificación a la teoría de Pérez de Barradas, el trabajo de Cabrera reviste importancia por otra razón, y es que en este artículo se empieza a plantear la necesidad de un juicioso y completo registro como paso previo a cualquier interpretación del arte rupestre. Este registro debe poseer dos facetas: por un lado debe efectuarse el levantamiento completo de las figuras de cada roca y por otro el levantamiento completo de las rocas con arte rupestre de una región, ya que es un error interpretar los signos de una roca determinada considerándola aisladamente sin sus necesarias relaciones (Cabrera: 1947, p. 27).

Esta sistematización de los datos se verá publicada solamente hasta 1969 en un artículo llamado *Monumentos rupestres de Colombia (Cuaderno primero: Generalidades, Algunos conjuntos pictóricos de Cundinamarca)*. En él se mantienen las ideas básicas expuestas en 1947 acerca de las migraciones y las complementa postulando la existencia de una fuente

original muy antigua a partir de la cual se difundieron las migraciones, lo que a su vez explica las semejanzas estéticas entre áreas bastante apartadas. A su vez mantiene la idea de la diferenciación entre pinturas y petroglifos(4).

4. En 1947 Cabrera había postulado que las pinturas eran elaboradas con achiote, ahora, en 1969 agrega que además pueden haber sido elaboradas con sangre, no necesariamente humana. Para los petroglifos anota que anteriormente se le ha puesto a la roca un pañete sobre el cual se graba y que esto se realiza principalmente en la parte superior de ella.



Fig. 9. Pinturas de la roca Cu-Sha-19, Hacienda Tequendama, Soacha, según W. Cabrera Ortiz. Compárense con las figs.5 y 7.

Sin embargo, la explicación de Cabrera está cargada de elementos valorativos acerca de los pueblos que realizaron el arte rupestre, "... en todo caso hemos de tener siempre presente la mentalidad eminentemente sencilla y elemental de los pintores o grabadores y por tanto no podemos pedir o esperar grandes descubrimientos del tipo de los jeroglíficos egipcios o mayas sino tal vez únicamente ideogramas muy ligados a la figura del mono o mico y el espiral para los petroglifos, y los rombos, grecas, cruces, y figuras rectilíneas para las piedras pintadas. En la interpretación tiene que guiarnos los conceptos de culto, alimento, caza, muerte, relaciones, ofrendas, conjuros, migraciones, etc., ya que son ideas fundamentales para los pueblos arcaicos y lógicamente sus expresiones rupestres tendrán mucho que ver con ellas" (Cabrera: 1969, p. 92). Para el autor no se puede intentar explicar el arte rupestre por medio de los evolucionados conceptos de occidente y, por tanto, la interpretación debe basarse en los elementos primarios antes mencionados. La crítica que hace a las interpretaciones anteriores según la cual los autores con mentalidad estética clasicista, con gran confusión interpretativa, ven unos ideas religiosa, otros mantas, otros linderos, etc. se vuelve contra él mismo cuando plantea las posibilidades primarias de interpretación así como la circularidad artística por medio de la cual se parte de lo elemental para llegar a lo elemental (p. 104).

En el artículo de 1969 Cabrera registra 13 zonas con pictografías en el departamento de Cundinamarca. Tal como lo había anotado en 1947 enfatiza la necesidad del buen registro como condición previa a la interpretación y señala la importancia de dibujo sobre cualquier descripción escrita. El objetivo final de Cabrera es la realización de monografías por departamento para, cuando estuviera terminado el catálogo colombiano, proceder a la comparación con otros países de América. Pero esto se queda solo en la intención ya que la calidad del registro supera muy poco la de Triana hecha en 1922. Wenceslao Cabrera tampoco copia totalmente las figuras de las rocas que visita ni incluye elementos técnicos como podrían ser la escala o la ubicación de las pinturas en la roca, por lo que termina prevaleciendo el criterio de la figura más grande o clara de cada roca (5).

5. A pesar de ello no se debe olvidar que Cabrera realizó por primera vez el levantamiento, bastante preciso, de la gran roca de Sasaima en la cual implementó avances como el uso de la cuadrícula.

Son apenas obvias las razones por las cuales el proyecto de Cabrera nunca se llevó a cabo: el desinterés total por los monumentos prehispánicos por parte de las entidades estatales y centros educativos. Cabrera proponía la conformación de grupos departamentales, con estudiantes de colegios de los pueblos que llevaran a cabo la labor de registro, lo cual no sería difícil si los profesores de provincia salieran del letargo en el cual se sumergen una vez obtenido su nombramiento, hoy día se puede dar testimonio de que los intentos por involucrar a la comunidad estudiantil de provincia en la labor de registro y documentación es todavía difícil.

Por otra parte, en la misma revista en que se publicó el artículo de 1969 aparece un informe sobre la excavación de los abrigos rocosos del Abra por parte de Correal, Hurt y Van Der Hammen. Ella es el inicio de una nueva etapa en la investigación arqueológica en Colombia en que se accederá casi definitivamente a métodos y criterios científicos por medio de los cuales se construirán interpretaciones más elaboradas sobre el pasado prehispánico. En éste informe se mencionan someramente las pictografías presentes en las paredes de algunos abrigos y se inicia también la nueva relación entre arte rupestre y arqueología. A partir de aquí, en una gran cantidad de informes sobre excavaciones se hará referencia a rocas con arte rupestre, se harán descripciones, y en algunos casos se adjuntarán fotos ilegibles y dibujos que parecen, como los llamaría Restrepo, garabatos semejantes a los que traza un niño travieso e inexperto. Se continuarán repitiendo las hipótesis de Triana y toda la discusión presentada entre estos autores no se tomará en cuenta. Por ende, no será raro encontrar interpretaciones del tipo linderos, mercados, etc.

LA INFLUENCIA DE PAUL RIVET

La influencia de la teoría sobre el origen del hombre americano postulada por Paul Rivet en los primeros años de la década del cincuenta, se percibe claramente en algunas interpretaciones sobre la configuración de las culturas americanas, es este el caso de Louis Ghisletti. Al igual que Rivet, Ghisletti, basa sus postulados fundamentalmente en el análisis

lingüístico complementándolo con aspectos de la antropología física y las semejanzas en la cultura material con base en los datos provenientes de melanesia y polinesia.

Es por tal razón que las interpretaciones de Ghisletti sobre el arte rupestre del altiplano cundiboyacense están basadas en comparaciones con la iconografía y mitología de lugares tales como la Isla de Pascua. Respecto a la filiación del arte rupestre dice: "*En cuanto a las representaciones rupestres en sí, estimó que conviene buscar su origen hacia el lado de la migración melanesia, a la cual Rivet atribuye una antigüedad americana de veinticinco siglos*" (Ghisletti: 1954, p. 36). Este componente antiguo se desarrolla y posteriormente va a ser parte de la iconografía muisca, donde tiene su máxima expresión (pp. 35-36). Como era de esperarse, el uso de las analogías etnográficas y la lectura de las interpretaciones anteriores llevan a Ghisletti por el mismo camino interpretativo, el sentido mágico del arte rupestre.

En el libro *Los Muisca una gran civilización precolombina* Ghisletti (1954) presenta la más grande lista de zonas con arte rupestre conocida hasta el momento. La compilación es realizada con base en trabajos anteriormente publicados por otros autores y nuevos sitios visitados por él o por personas que le han suministrado los datos. Aparte de la mención de las zonas, esta lista carece de alguna utilidad ya que casi en ningún caso se presenta la ubicación exacta, mucho menos levantamientos de rocas o dibujos de las figuras presentes en ellas. Realmente, para investigadores posteriores, de nada sirve saber que existe una roca con pinturas en el pueblo de Une, si no existe el mas mínimo indicio para llegar a ella.

Por otra parte se puede agregar que Ghisletti es, en cierta medida, pionero en los análisis tipológicos cuando realiza estudios de frecuencias de determinadas figuras con relación a su distribución regional basado en la diferenciación entre el territorio del Zipa y del Zaque. Como ocurre tradicionalmente con los análisis de este tipo, a parte de diferencias de distribución en las cuales cierta forma aparece más o menos en determinada zona, el análisis de Ghisletti no hace otra cosa que mostrar la ingenuidad de la investigación cuando quiere acceder a un ámbito propiamente científico.

EL TRABAJO DE ANTONIO NUÑEZ JIMÉNEZ

En el lapso comprendido entre las dos publicaciones de Wenceslao Cabrera aparece la conocida obra de Antonio Nuñez Jiménez sobre las pinturas del cercado del Zipa en Facatativa (1959). Esta monografía, realizada por uno de los más importantes investigadores del arte rupestre en América, es explicada por el hecho de ser el parque de Facatativa uno de los sitios conocidos hasta ese momento con mayor concentración de pinturas, más de 60 murales.

La explicación de Nuñez Jiménez gira en torno a la frecuente presencia de la figura de la rana en los murales de Facatativa y la simbología asociada a éste batracio. A pesar de que el autor muestra la imposibilidad de asignar las pinturas a los muisca, utiliza la mitología de éstos y de otros grupos indígenas, no solo colombianos sino también americanos y del viejo mundo, para desentrañar el sentido o significación que la rana tiene para estas

comunidades. El análisis de las mitologías permite a Nuñez Jiménez relacionar la representación de la rana con el agua, y más precisamente con la llegada del agua; lo que indica la relación de la rana con las medidas estacionales anuales que sirven a los indígenas para organizar los ciclos de cultivo. De allí que la figura de la rana esté estrechamente relacionada con la del sol y la luna. Esta facultad meteorológica asignada a la rana es constatada con ejemplos puntuales de la mitología de diversas comunidades alrededor del mundo.

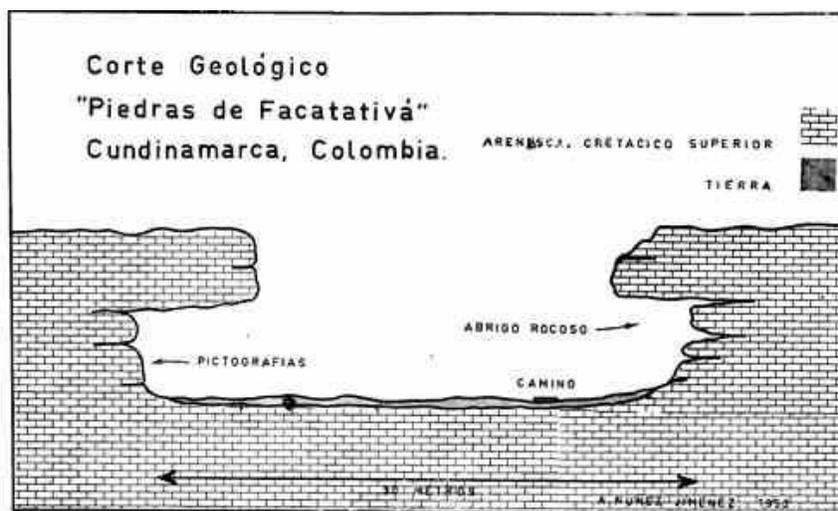


Fig. 10. Levantamiento topográfico de las "piedras de Facatativá". Por el cubano Antonio Nuñez Jimenez. 1959.

La interpretación de Nuñez Jiménez presenta problemas en su fundamento como es el hecho de que nada asegura que las figuras representadas sean efectivamente ranas, aunque sin duda algunas representaciones son bastante sugerentes, existen asociaciones que permiten pensar que la figura básica de la cual se deriva puede resultar incluso en la representación de seres humanos (véase por ejemplo Urbina: 1991, 1994). Un segundo elemento problemático tiene que ver con la asignación cultural implícita en las analogías míticas; en efecto, los casos expuestos corresponden a comunidades agrícolas en las cuales estas relaciones estacionales con los cultivos tienen preponderancia. No se sabe, por ejemplo, el significado que la rana puede tener en grupos de cazadores-recolectores pero es posible pensar en que el significado es distinto, si es que lo hay. Por último, el uso de analogías etnográficas como método de investigación presenta la vía según la cual todo se relaciona con todo, ello permite a Nuñez Jiménez abordar ejemplos de grupos con desarrollos tan disímiles como son los egipcios o los mayas para el caso americano. Como ya se ha anotado, este tipo de interpretaciones se basan en el supuesto de la existencia de un substrato ideológico-simbólico que permite entender a la humanidad como un sistema homogéneo y coherente, en detrimento de las posibilidades de diversificación cultural.

La llegada de Paul Rivet marca una nueva etapa en la antropología en Colombia. La fusión del Servicio Arqueológico Nacional y el Instituto Etnológico Nacional en 1945 permite direccionar la investigación así como la formación de figuras tan importantes como Gerardo Reichel-Dolmatoff, Luis Duque Gómez y Eliécer Silva Celis; ellos serán los encargados de iniciar el trabajo científico de la arqueología colombiana y dominarán el campo, en algunos casos, hasta la época actual. Durante su estadía Rivet logró instaurar una escuela, lo cual no se volverá a repetir en la historia de la antropología en Colombia; aunque son patentes las dificultades que acarrea el dominio de una escuela, es importante anotar que ella logró un dinamismo en la investigación que difícilmente se alcanza hoy día.



Fig. 11. El profesor Paul Rivet y el ministro de Bélgica junto a un petroglifo en San Agustín, Huila, 1938. Archivo fotográfico Gregorio Hernández de Alba.

Las investigaciones de Eliécer Silva Celis centraron en el área arqueológica *chibcha*, más concretamente en Sogamoso donde posteriormente fundará un museo arqueológico. En 1961 publica un artículo sobre las pinturas rupestres de Sáchica en el cual esboza sus opiniones generales sobre la interpretación del arte rupestre; ellas se verán finalmente expuestas en su informe sobre los petroglifos del Encanto (Caquetá) en 1963 y resumidas posteriormente en un texto titulado *Arqueología y Prehistoria de Colombia* en 1968.

En su texto de 1961 Silva Celis dice: "*En Sáchica, al igual que en las demás rocas y piedras pintadas del territorio chibcha, las verdaderas representaciones no son abundantes. La gran mayoría de los dibujos pintados corresponden a símbolos que sugieren o permiten evocar objetos o ideas abstractas, en conexión con la magia y con la religión*" (Silva: 1961, p. 19). Tres ideas centrales se desprenden del anterior párrafo: que diferencia entre el arte naturalista o realista y el abstracto y encuadra la mayor cantidad de representaciones en la segunda categoría; que atribuye las pinturas de Sáchica fundamentalmente a los *chibchas*; y que el significado guarda un carácter mágico-religioso. En cuanto a la primera cuestión, a pesar de la caracterización de arte rupestre, ello no le impide identificar elementos como el sol y las plantas, lo cual contradice su planteamiento inicial ya que un arte abstracto no puede ser leído en términos de elementos de la

naturaleza. En cuanto a la segunda idea Silva Célis la ratifica cuando dice: Los motivos pintados en rojo y blanco (6) revelan dos épocas distintas de ocupación del lugar por los *chibchas* o muiscas, a los cuales pertenecen en su mayoría, estos pictogramas" (p. 20). Sin embargo las pinturas en color negro son para el autor muy antiguas y fueron elaboradas por un grupo anterior al *chibcha*, posiblemente el arawac.

6. El mural de Sáchica presenta pinturas en tres colores: rojo, blanco y negro.

En relación con la tercera idea, la cual compete propiamente a la interpretación del significado del arte rupestre, Silva Célis se basa en analogías tanto con los datos sobre los muiscas como los de otras comunidades de Colombia y de América. A partir de allí elabora una explicación de tipo meteorológico, según la cual, la necesidad de controlar fenómenos naturales lleva a la elaboración de ritos mágicos dirigido tanto a los antepasados como a las divinidades; así mismo el fenómeno de la fertilidad, preocupación frecuente entre estos grupos busca ser controlado o ayudado por medio de la magia.



Fig. 12. Fotografía del petroglifo "El Encanto", Caquetá. Por Eliecer Silva Celis, 1963.

Más elaborada es la explicación presentada en 1963 para los petroglifos del Encanto (Caquetá) aunque sigue los mismos parámetros mencionados anteriormente. Se puede resumir el planteamiento de Silva Celis en los siguientes puntos:

- El arte rupestre representa el culto a los espíritus de los antepasados; ellos son dibujados en las rocas y ante tales figuras se realizan actos propiciatorios, sacrificios y ofrendas.
- También está presente la preocupación por la fecundidad; los ritos mágicos se encaminan a propiciar la fecundidad no solo humana sino también del suelo.
- El tipo de representación puede incluir la narración de acontecimientos importantes relacionados con la fecundidad humana, un parto por ejemplo.
- Los animales que aparecen se relacionan con ritos agrarios y, por tanto, de fecundidad. También pueden ellos representar espíritus tutelares o de los antepasados.

- A pesar de la representación de animales no parece existir la magia de caza.
- Las aves están relacionadas con fenómenos meteorológicos como el viento.
- Los ideogramas, o signos abstractos, como las espirales, son emblemas de fenómenos meteorológicos, en este caso el viento, o símbolos de los espíritus de tales fenómenos.
- Otros elementos como son los pozuelos y los surcos se relacionan con ritos al agua.

A todas estas conclusiones llega Silva Célis por medio de las analogías. Para este caso concreto, estas analogías son excesivamente generalizantes y en verdad se podrían realizar con cualquier lugar del mundo; hoy se sabe que la espiral está presente en todos los continentes, pero ello no autoriza a pensar que su significado sea el mismo. Como el origen de esta interpretación se encuentra en problemas ecológicos el autor salva la conexión mencionando que los medioambientes de las culturas comparadas (entre ellas el Valle del Magdalena, la Guajira, el orinoco-amazonas y las montañas andinas) son semejantes!. Por otra parte estas apreciaciones están basadas en culturas que se ubican en formaciones sociales que no son constatables para el arte rupestre; por ejemplo, el culto a la fecundidad del suelo está relacionado con sociedades agrícolas pero no es posible comprobar que los petroglifos sean elaborados por este tipo de comunidades u otras anteriores, máxime cuando los recientes estudios arqueológicos en la amazonía están hallando un poblamiento muy anterior al anteriormente postulado.

El gran trabajo documental llevado a cabo por Silva Celis carece por tanto de fundamento, una interpretación de este tipo implicaría que existe en toda América una unidad ideológica a nivel geográfico y cronológico (7). No existe ninguna razón o comprobación para el hecho de que una espiral dibujada en una cerámica en el área Muisca tenga relación con otra grabada en una roca en el Caquetá y más aún, que puedan tener el mismo significado; lo cual es más complejo si se plantea la posibilidad de un arte influenciado por factores medioambientales a sabiendas de las grandes diferencias existentes en las distintas zonas colombianas y americanas.

7. Ponemos a continuación un ejemplo del tipo de conexión realizado por el autor. "De la espiral en sus conexiones con los vientos, el humo, las nubes, las lluvias, el sonido, etc., nos ofrecen excelentes enseñanzas diversas piezas arqueológicas colombianas. Su constante figuración en torteros chibchas y quimbayas, por ejemplo, as' como en rodillos o pintaderas, nos señala su vinculación al movimiento giratorio; en los vasos silbantes, acarinas y sonajeros, al sonido; su unión a figuras ornitomorfos en arcilla, piedra u oro, la vincula con los vientos; su agrupación con ideogramas de estrellas, soles, rayos, etc., indica una conexión con elementos y fenómenos celestes; como expresión o símbolo de la nube y el humo, la muestra elocuentemente la cerámica arqueológica de Sogamoso, etc." (Silva: 1963, pp. 60-61)

En cuanto a la explicación arqueológica, Silva Célis está pensando también en la teoría de las migraciones y la difusión. El arte rupestre hace las veces de hitos en las vías de acceso y retroceso de las migraciones karib y arawac, fundamentalmente los primeros (Silva: 1968, p. 143). Sin embargo, y a sabiendas de que los postulados sobre las migraciones karib plantean que son tardías, propone que un buen número de símbolos se originan durante el período formativo; lo cual permite pensar en cierta continuidad que llega hasta las altas culturas (pp. 143-144). Esta idea también es expuesta en otro artículo donde plantea, con

base en las semejanzas iconográficas de una roca encontrada cerca a Florencia (*fig. 12*), las migraciones de los grupos de la cultura agustiniana hacia el oriente por medio de la vía del río Caquetá (Silva: 1963).

IV. LA IMPOSIBILIDAD EXPLICATIVA

LA SEPARACIÓN ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y EL ARTE RUPESTRE

En 1965 aparece el primer tomo de la *Historia Extensa de Colombia*, en él Luis Duque Gómez realiza una síntesis del desarrollo prehispánico colombiano incluyendo todos los conocimientos que hasta este momento se tienen acerca de las distintas culturas arqueológicas y de sus elaboraciones materiales. Se plantea en este trabajo una regionalización cultural prehispánica de Colombia basada en criterios medioambientales así como una organización cronológica con base en estadios evolutivos. Es de resaltar el esfuerzo que hace Duque para relacionar una gran cantidad de datos con los postulados teóricos propios de la época, las migraciones, las áreas arqueológicas, los criterios medioambientales, etc.

No se podía dejar de lado en esta recopilación de elementos arqueológicos el arte rupestre respecto al cual Duque concluye que: "*Sobre el arte rupestre prehistórico colombiano, nada se puede afirmar, pues en definitiva, en relación con el significado de sus símbolos y con la época en que fueron labrados o pintados tales signos en las rocas y acantilados de varias regiones del país*" (p. 221.).

La presentación que hace Duque del tema es por tanto modesta y no se atreve a lanzar teorías ni vías de interpretación, solamente se describen algunos trabajos realizados al respecto y algunas características propias de este tipo de representaciones. No obstante el autor no resiste la tentación de dejar sentada su idea sobre el seguro significado del arte rupestre; "*Con todo y lo anterior, se tienen ya algunas interpretaciones al respecto, como la de que tales vestigios arqueológicos tienen un carácter eminentemente simbólico; con la expresión de creencias mágico-religiosas de los aborígenes y en general del hombre primitivo, en todas partes del mundo*". Estas ideas concuerdan con las ya presentadas por Silva Celis las cuales suponen unidad y continuidad en el hombre primitivo y que permite interpretar todo el arte bajo un solo elemento. También esta idea supone, como se ha anotado, que todo en el llamado hombre primitivo es religión y que, efectivamente, se encuentra atrapado en un mundo mágico. Esta generalización lleva a Duque, por último, a mencionar conexiones como la significación de la espiral con la fecundidad, el triángulo con el sexo femenino, el círculo con la luna y la rana con las deidades acuáticas.

Con la mayor cantidad de antropólogos, producto de la creación de carreras de antropología en distintas universidades del país, se aumenta y diversifica el campo de acción e investigación. No ocurre así con el tema del arte rupestre el cual sufre un casi total abandono que llega hasta nuestros días. La razón se debe a la imposibilidad de conexiones reales por medio de las cuales lograr explicaciones más verídicas. La dificultad para datar las manifestaciones rupestres y de realizar una lectura lineal de los dibujos parece cerrar

cualquier posibilidad de interpretación. No existe durante mucho tiempo algún proyecto que específicamente investigue bien sea en el campo o teóricamente el tema del arte rupestre en Colombia, la solución adoptada por los arqueólogos es el denuncia de estaciones rupestres en áreas aledañas a sus excavaciones en algunos casos acompañados de fotos y dibujos de las figuras. Como bien lo plantea Becerra (1990) la descripción con palabras sustituye el registro gráfico, por tal razón serán ahora frecuentes las reseñas de sitios donde las palabras comunes son tectiforme, votivo, zoomorfo, antropomorfo, ornitomorfo, antropozoomorfo, espiraliforme, serpentiforme, las cuales, en realidad, no dicen nada. La disculpa de los arqueólogos es que éste no es el tema de investigación.

En 1975 aparece un levantamiento de parte de los petroglifos ubicados en el lecho del río caqueta realizado por Elizabet H. R. von Hildebrand. Comparado con trabajos anteriores, y con muchos otros posteriores, se observa un cuidado especial en los levantamientos dado por el uso de cuadrícula, escala, planos de ubicación geográfica y aceptable fotografía; además es uno de los primeros trabajos en donde se realiza el calco de todos los dibujos presentes en la roca, lo que es meritorio si se tiene en cuenta la cantidad de formas y el tamaño de las rocas del río caqueta.

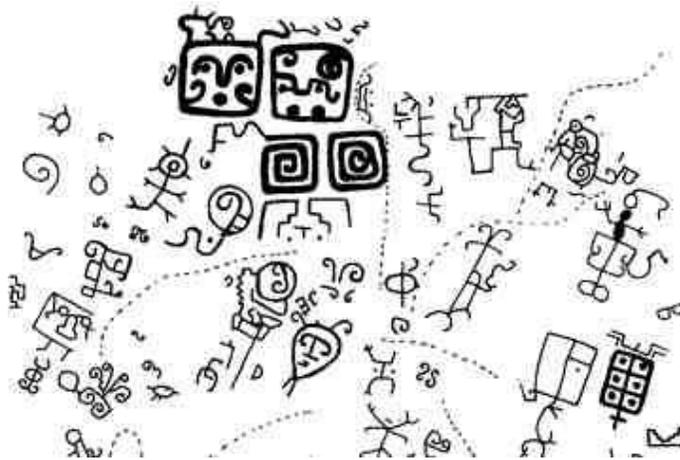


Fig. 13. Documentación del sitio "La pedrera" por Elizabet H. R. von Hildebrand. Detalle. 1975.

En cuanto a la interpretación de las manifestaciones rupestres la autora hace un voto de honestidad aceptando que: *"Por reconocer las limitaciones de analizar las figuras según un código etnocentrista (i.e. occidental) y la incapacidad de comprender los símbolos de una cultura totalmente diferentes a la mía, me limitaré en este estudio a describir y situar las figuras, absteniéndome de interpretarlas. Concluyo sin embargo, que se trata de un arte figurativo (no realista ni naturalista en nuestros términos culturales) bastante evolucionado, que estaría transmitiendo imágenes simbólicas quizá referentes a una cosmología compuesta de conceptos muy elaborados, fruto de una larga tradición. Los grabados no se pueden asociar a una escritura pero sí quizás a una picto-ideografía o mitografía no-lineal"* (Von Hildebrand: 1975, pp. 304-305). No es claro, por tanto, el concepto de interpretación manejado por la autora ya que señalar este arte como figurativo

en términos de evolución es una forma de interpretación; también lo es plantear la posibilidad de representaciones míticas. Incluso la descripción misma es interpretación ya que decir que una figura es una cara o es zoomorfa está asignando un concepto valorativo y le está dando significado. Esto es importante porque a través de varios trabajos se observará esta misma tendencia descriptiva que plantea, como ya lo había hecho Duque Gómez, la falta de elementos interpretativos mientras se realizan descripciones por medio de las cuales se busca suplantar el registro gráfico o levantamiento de las estaciones rupestres.

La tendencia definitiva de lo que serán las referencias a los sitios con arte rupestre se encuentra plasmada en el trabajo sobre los abrigos rocosos del Tequendama llevado a cabo por Gonzalo Correal y Thomas Van Der Hammen y publicado en 1977. La investigación arqueológica llevada a cabo en este trabajo es verdaderamente excelente y se ha convertido en la base para los subsiguientes estudios sobre el período precerámico en Colombia. La metodología propuesta así como la utilización de distintas técnicas de análisis permiten obtener resultados que han contribuido al esclarecimiento de aspectos tales como la dieta, el utillaje, la complejidad física, las prácticas funerarias, etc., que a su vez han permitido entender la forma de vida de los antiguos cazadores-recolectores del altiplano.

En el libro *Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama*, los investigadores dedicaron una página para referenciar el arte rupestre de la región. Son someramente descritos 8 conjuntos de pictografías en términos tales como *motivos cruciformes, líneas onduladas concéntricas, figuras esquemáticas zooantropomorfas, motivos caliciformes*, etc. No se presenta ningún levantamiento o fotografía de las pictografías. El contraste entre la calidad de la excavación arqueológica y el trabajo referente al arte rupestre ubicado en las paredes de tales abrigos rocosos parece explicarse por la asignación cultural que los autores realizan. Al respecto Correal y Van Der Hammen concluyen que: "*Estos motivos se encuentran igualmente representados en los elementos decorativos de la cerámica Muisca (Chibcha). Por este motivo consideramos que cronológicamente las pictografías del Tequendama se pueden correlacionar con la época cerámica Muisca, y su edad sería entonces menor que 2.000 o 2.500 años*" (Correal y Van Der Hammen: 1975, p. 165). Por tanto, la atribución de las pictografías a un período que no corresponde al investigado les resta interés; la correlación hecha con la cerámica Muisca como medio de datación es tomada como elemento vector dejando de lado otras relaciones que para el caso pueden ser igualmente válidas como es el hecho del hallazgo de ocre en algunos restos óseos correspondientes a los niveles de ocupación precerámicos y su interpretación como señales de rituales funerarios (p. 125).

En posteriores trabajos llevados a cabo por Gonzalo Correal se mantiene la misma tendencia en el tratamiento de tema del arte rupestre, en los casos en que éste se encuentra en los abrigos rocosos excavados: no se llevan a cabo levantamientos y se correlacionan las pinturas con elementos Muisca (Véase por ejemplo: Correal: 1979, pp. 233-234).



Fig. 14. Panorámica del sitio de excavaciones en los abrigos rocosos del Tequendama. Correal y Van der Hammen, 1977.

Por otra parte, están los trabajos que con una pequeña base documental realizan interpretaciones un tanto apresuradas. Un buen ejemplo al respecto es la *teoría explicativa de los petroglifos* elaborada por Juanita Arango (1974) en su monografía de grado titulada *Contribución al estudio de la historia de los Panche. Excavaciones arqueológicas en la zona del Quinini*. No es clara la cantidad de rocas visitada por la autora en la zona mencionada ya que no hay levantamientos ni ubicación exacta de yacimientos pero se puede concluir que no pasa de 10. El trabajo parte de una premisa bastante problemática y es la asignación de todas los elementos arqueológicos de la zona a los panches (a pesar de que para esa época ya se había establecido un horizonte cultural anterior por parte de Sylvia Broadbent en 1971) lo cual permite a Arango asignar literalmente los petroglifos a los Panches.

Arango observa algunas similitudes en las rocas visitadas entre las que se encuentran las interconexiones de las figuras, los canales de los lomos de las rocas que se dirigen hacia el declive, la ubicación de las figuras zoomorfas y antropomorfas en las partes altas, el criterio de grabado sobre una extensión plana e inclinada suficientemente grande, la poca cantidad de formas, entre otros aspectos. Por lo concluye que: "*La respuesta más plausible, creemos, a la pregunta que nos hemos formulado durante mucho tiempo es que los grabados estaban asociados a un ritual conectado con el correr de un líquido*" (Arango: 1974, pp. 241-242). En efecto, la presencia de canales en los lomos de las rocas y de otros elementos como pequeñas pocetas y la conexión entre estos canales se relacionan con un ritual de líquido. Cuando se pregunta el tipo de líquido descarta a la sangre por varias razones y más bien propone que es el agua y muy posiblemente el agua lluvia. Por tanto, los petroglifos se relacionan con el culto al agua.

La simple observación de una muestra un poco mayor de rocas con petroglifos permite desmentir todos los postulados sobre los que se basa la teoría de Arango. Los canales no son exclusivos de los lomos de las rocas y no en todos los casos se dirigen hacia el declive,

las figuras antropo y zoomorfas se encuentran en todos los lugares de las rocas, la forma de las rocas grabadas es diversa, así como las figuras presentes en la zona de Tibacuy (municipio donde se encuentra el cerro del Quininí), etc. Tampoco se puede probar que las rocas no hayan sido utilizadas para rituales hidráulicos pero lo que sí es claro es que esta explicación es general y no se acomoda a los casos particulares, por ende, un caso particular contradice la teoría, cuando la teoría misma es planteada en términos restringidos y sin suficiente fundamentación. Otros elementos más generales tampoco pueden ser probados; no hay ningún elemento de juicio que permita asignar los petroglifos a los panches y aunque fueran ellos los artífices nada prueba que realizaran cultos al agua.

En la década de los ochenta, la producción literaria en arqueología aumenta considerablemente. Aparecen nuevas publicaciones especializadas como son las revistas de antropología de los departamentos de antropología de la Universidad Nacional y Universidad de los Andes, crece el número de investigaciones financiadas por la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales y con ello la cantidad de publicaciones y se amplían otras obras como el Boletín del Museo del Oro. No obstante, la ausencia de investigación en arte rupestre es casi total. Tal como se ha observado para el caso de las investigaciones dirigidas por Gonzalo Correal, la mayoría de los textos, fundamentalmente de arqueología hacen mención a sitios con arte rupestre pero el carácter de los estudios no se modifica (Véase por ejemplo: Ardila: 1984, pp. 19-20; Morales y Cadavid: 1984, 94-108, 160; Lleras: 1989, pp. 35-45)(8).

8. *En la Compilación bibliográfica e informativa de datos arqueológicos de la sabana de Bogotá realizada en 1996 por Braidá Enciso y Mónica Therrien aparecen referenciados los textos que tratan el tema del arte rupestre. La revisión de los 33 libros referenciados y del tratamiento que en ellos se hace del tema muestra un panorama del desarrollo de la investigación del arte rupestre en esta zona del país, de esta manera se observa como después de la etapa interpretativa que concluye aproximadamente con el trabajo de Silva Celis en la década de los sesenta la dirección se torna hacia la simple denuncia de sitios y en el mejor de los casos de su descripción, pero en muy pocos los levantamientos llevados a cabo permiten tener una imagen veraz de la roca y sus manifestaciones artísticas.*

En 1984 el Instituto Colombiano de Antropología envió una comisión para valorar y analizar el monumento rupestre del río Guayabero, encabezada por el antropólogo Alvaro Botiva. Es éste uno de los pocos trabajos realizados sobre el tema durante ésta época. Como siempre, la poca disponibilidad de tiempo, la falta de recursos y de experiencia, entre otras situaciones, impiden que el trabajo realizado tenga una calidad aceptable. Aunque se sigue mencionando la importancia capital del registro como elemento previo a un análisis interpretativo del arte rupestre, en esta ocasión éste tampoco se lleva a cabo, el texto solamente es acompañado de algunas fotografías que de ninguna manera permiten algún análisis contextual del monumento.

A pesar de que Alvaro Botiva plantea las dificultades propias de algún tipo de análisis, ello no le impide arriesgar algunas posibilidades interpretativas. El procedimiento inicia con la diferenciación entre el arte naturalista y abstracto y su relación con el aspecto mágico-religioso; esta primera diferenciación lleva a Botiva a plantear la posible mayor antigüedad

de algunas formas naturalistas. Por otra parte, las superposiciones son para el autor indicador cronológico y de correspondencia ritual, olvidando que no existe razón para la primera suposición ya que la distancia cronológica entre una figura y otra superpuesta puede ser solamente el tiempo transcurrido después de la terminación de la primera. La clásica diferenciación entre petroglifos y pictografías es utilizada por el autor en términos de diferenciación cultural y más aún la forma de conceptualización que los indígenas actuales realizan de los petroglifos tomada como indicativo de su mayor antigüedad, lo que contradice la hipótesis anterior basada en el naturalismo ya que éste se encuentra en las pictografías, no en los petroglifos.



Fig. 15. Pictografía de El Guayabero. Fotografía y levantamiento de Alvaro Botiva C.

Dentro de las perspectivas de análisis, Botiva refiere la propuesta de Lorandi (1976) quien propone un análisis más bien lingüístico del arte rupestre. Los criterios expuestos se basan en la separación de componentes mediados por un estudio de tipo estructural; como no ha sido posible acceder al texto original, no es posible entender si el malentendido en cuanto a la metodología del análisis estructural corresponde a Lorandi o a Botiva, ya que es sabido que el análisis estructural no privilegia de ninguna manera el estudio de los elementos aislados sino el de las relaciones entre ellos. De todas maneras, aunque el estudio propuesto sea una forma distinta de análisis no existen criterios objetivos que permitan la diferenciación o segmentación o la semejanza o analogía entre las manifestaciones de un conjunto dibujado en un mural; por tal razón aunque se establezcan criterios entre investigadores, como plantea Botiva, este criterio es en exceso engañoso y por tanto ello no augura una posible interpretación.

Por último, es importante mencionar que el análisis de Botiva es el primero en el cual se llevan a cabo análisis de pigmentos en el país. Con ello se comprobó que las pinturas, al menos las de Guayabero, fueron elaboradas a base de materiales inorgánicos (cinabrio), lo que hace que hasta la fecha sea impensable un programa de datación directa de las mismas.

V. UNA NUEVA BÚSQUEDA

LA TEORÍA DE REICHEL-DOLMATOFF

No se puede pasar por alto dentro del conjunto de interpretaciones para el arte rupestre colombiano la elaborada por Gerardo Reichel-Dolmatoff, ya que no solo es de las más importantes sino también de las actualmente más aceptadas (9). Durante su estadía con los grupos Tukano del Vaupéz, Reichel-Dolmatoff tuvo la oportunidad de observar el contexto sociocultural de la elaboración del arte de dicho grupo; este contexto sociocultural se inscribe dentro de lo que ha sido el manejo ecológico y la construcción del saber a partir de las sustancias sicotrópicas. Se puede decir que Reichel-Dolmatoff hizo en Colombia lo que Levi-Strauss para la antropología: demostró que las elaboraciones de los indígenas no revisten un carácter puramente pragmático sino que son producto de un proceso de construcción intelectual bastante complejo comparable a un sistema filosófico.

9. La teoría referente a los estados alterados de conciencia como origen del arte rupestre es sin duda la que en la actualidad goza de mayor aceptación a nivel mundial (Véase por ejemplo Clottes y Lewis-Williams: 2001 para el paleolítico europeo y Whitley: 1998 para Norteamérica. Sin duda alguna es Reichel-Dolmatoff uno de los investigadores que primero la propuso aunque ello no ha sido suficientemente reconocido (Véase sin embargo Lewis-Williams y Dowson: 1988)

En su célebre artículo titulado *Cosmología como análisis ecológico: una perspectiva desde la selva pluvial*, Reichel-Dolmatoff ha mostrado como las elaboraciones cosmológicas y los sistemas normativos que de ellas se derivan, responden a las particularidades adaptativas y por tanto están mediadas por criterios ecológicos. Las condiciones ecológicas de la selva amazónica impiden una alta productividad lo que obliga a las comunidades indígenas a restringir el acceso a los recursos y a hacer buen uso de ellos. Esta regularización que se convierte en un diálogo con la naturaleza se institucionaliza por medio de normas consignadas en relatos míticos. La figura encargada de vigilar este cumplimiento así como de solucionar los inconvenientes producidos por su transgresión es el chaman, quien tiene la facultad de acceder a otras esferas donde se encuentran los espíritus de los animales. Así mismo, esta comunicación se lleva a cabo por medio de lo que Joseph Ferigla ha denominado estados alterados de conciencia inducidos por la ingestión de drogas alucinógenas. Por tal razón, el consumo de sustancias narcóticas guarda un profundo significado simbólico y se relaciona estrechamente con la producción del saber.

Es desde esta perspectiva que Reichel-Dolmatoff ha estudiado el tema del arte rupestre en particular, y el arte indígena en general. En alguna ocasión Reichel-Dolmatoff pidió a los indios Tukano que dibujaran las cosas que veían cuando alucinaban, producto de la ingestión de narcóticos, y que además explicaran el significado de cada uno de sus dibujos; el investigador observó en primer lugar que las representaciones correspondían a las que habitualmente se dibujan ya sea en las malocas o en los utensilios así como a las encontradas en las pictografías de la región, y por otra se percató de la estandarización de

las formas al interior de la comunidad, es decir, casi todos dibujaban las mismas cosas. Teniendo en cuenta que la reacción de las drogas es de tipo neurofisiológico Reichel-Dolmatoff encontró que las figuras Tukano guardan sorprendentes similitudes con lo que Knoll llamó *fosfenos* (Reichel-Dolmatoff: 1985; Reichel-Dolmatoff: 1997, p. 249), definidos estos como imágenes subjetivas, independientes de cualquier fuente de luz externa, que se producen como resultado de la auto-iluminación visual y que por originarse dentro del ojo y el cerebro, son comunes a todos los seres humanos. Para este caso los fosfenos se producen por la acción de drogas alucinógenas.

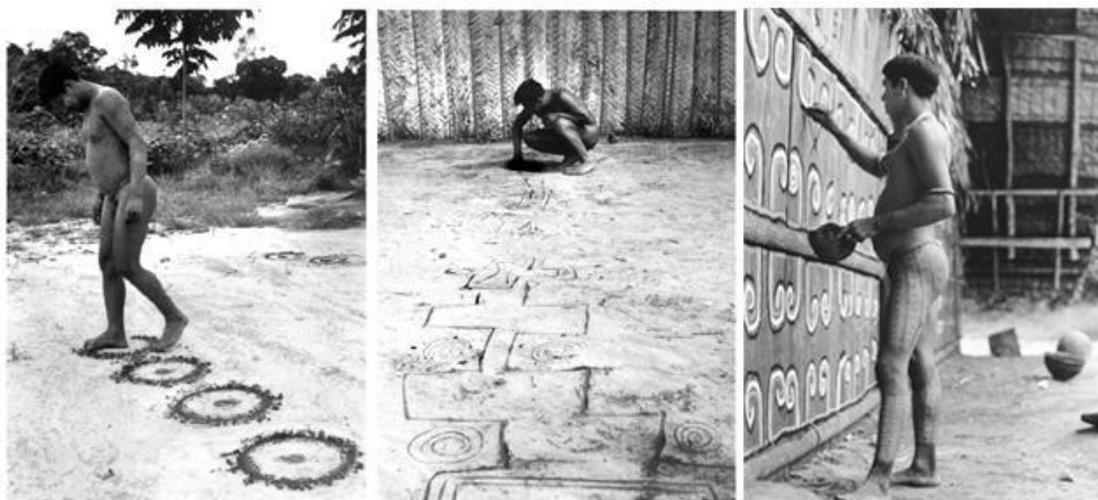


Fig.16. Indios Tukano, Pira-paraná, Vaupés. **Izq:** Chamán Barasana dibujando en la arena sus alucinaciones de yagé. Esta figura representa impregnación. **Centro:** Un indígena dibuja en la tierra las alucinaciones que vió durante la ingestión de yagé. Las explica así: el motivo central angular representa vertebrae humanas y las espirales son remolinos; el pequeño motivo, en forma de reloj de arena, representa un artefacto de cestería de forma hiperboloide. Los tres elementos constituyen una imagen coherente de fertilidad. **Der:** Indígena pintando la maloka con motivos derivados de las alucinaciones del yagé. Las pinturas están ejecutadas con pigmentos minerales blanco, negro y rojo, sobre fondo de paneles de corteza de árbol. Según Gerardo Reichel -Dolmatoff, 1968.

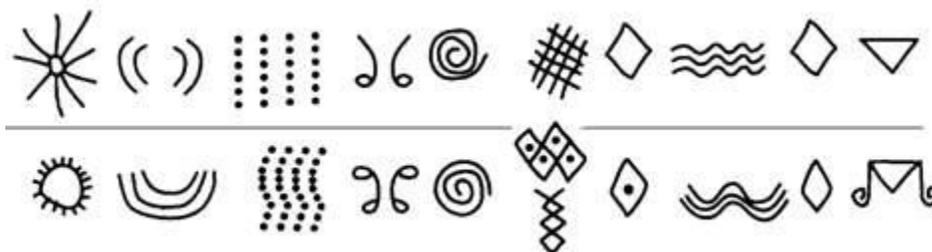


Fig.17. Equivalencia de fosfenos y diseños del arte de los Tukano. Arriba: fosfenos, según Oster, 1971. Abajo: dibujos Tukano, según Reichel Dolmatoff, 1978. En "Arte y antropología", José Alcina Franch, 1982.

Las figuras resultantes de los estados producidos por la ingestión de narcóticos, o sea los fosfenos, son significadas culturalmente, es decir, a cada una de ellas se le asigna un valor fijo que permite que ella represente algún elemento de la cultura que lo produce. Según Reichel-Dolmatoff, estos mensajes codificados revisten un carácter normativo por medio del cual se recuerda al usuario y al observador la necesidad de cumplir las normas que orientan la conducta del grupo social (Reichel-Dolmatoff: 1985, p. 306). En términos generales el autor atribuye el significado de los fosfenos a aspectos relacionados fundamentalmente con la fisiología sexual y las leyes exogámicas. En un ensayo publicado por primera vez en 1978 Reichel-Dolmatoff presenta una lista de fosfenos con su respectivo significado, sin embargo, algunos de ellos despiertan bastante sospecha como es aquel que representa la Vía Láctea!!!.

El arte rupestre, originado por medio de elementos biológicos, es interpretado a través de la cultura y tiene en ella una función específica. "Se podría decir, entonces, que el arte rupestre, consiste de ilustraciones de la mitología, de la representación gráfica de escenas alucinatorias; su objetivo es siempre la comunicación. En otras palabras, *el arte rupestre es uno de los mecanismos más importantes por el cual los chamanes transmiten su saber*" (Reichel-Dolmatoff: 1985, p. 306).

El descubrimiento de Reichel-Dolmatoff acerca de la asociación entre el arte y su origen neurofisiológico es realmente importante ya que ayuda a explicar elementos tan espinosos como el de las similitudes iconográficas entre áreas distantes y con claras diferencias culturales. Por otra parte, él es claro en reconocer la elaboración cultural que existe de las figuras derivadas de este proceso. Sin embargo, los escritos sobre este tema parecen asignar una mayor importancia al componente neurofisiológico que al cultural lo cual desvía bastante la atención en la investigación sobre el significado de estas manifestaciones; en otras palabras, Reichel-Dolmatoff termina su investigación donde realmente debía comenzar.

EL TRABAJO DE GUILLERMO MUÑOZ

A mediados de los años setenta Guillermo Muñoz acompañado por un grupo de personas inicia la tarea de visitar las rocas presentadas por Triana en 1922. El primer problema con el cual se encuentra son los errores en la transcripción de las pinturas, errores que por tanto se hallan en investigadores posteriores que copiaron a Triana tales como Pérez de Barradas. Por otro lado, Muñoz descubre que en estas zonas hay muchas más rocas con pinturas aparte de las referenciadas por anteriores visitantes. Por tal razón el primer objetivo de su investigación es llevar a cabo el levantamiento completo de las rocas de estas zonas. Para tal efecto su grupo de trabajo (GIPRI) implementa una ficha de registro en la cual se dibuja el mapa de llegada a los sitios con la ubicación de la roca, el dibujo mismo de la roca y el de las figuras a escala (Martínez: 1995).

En la década de los ochenta, Muñoz y su grupo, vuelve su atención hacia las zonas con petroglifos y encuentra que la clásica distinción de Triana carece de fundamento y que ella ha sido formulada más bien por el desconocimiento de datos puntuales de uno y otro tipo de

ficha de registro con un método de investigación como forma de validar la incapacidad de aportar a la discusión sobre el objeto de estudio.

LA DOCUMENTACIÓN SISTEMÁTICA DE VIRGILIO BECERRA

El primer trabajo publicado donde es posible observar en Colombia un esfuerzo por establecer criterios de registro del arte rupestre es el de Virgilio Becerra en 1990. Como se ha visto, muchos autores repiten la necesidad de la documentación como elemento sobre el cual se basa la interpretación pero no tienen en cuenta dicho aspecto al momento de emprender sus investigaciones. La documentación llevada a cabo en los municipios de Turmeque, Ventaquemada, Samaca y Nuevo Colón (Boyacá), es un muy buen ejemplo de registro de las estaciones rupestre de una zona limitada. Por primera vez es posible observar la roca sobre la cual están los dibujos así como la ubicación de ellos. Los levantamientos son elaborados por la técnica del calco que, aunque presenta bastantes problemas, permite manejar elementos como la escala. La ubicación de cada una de las rocas con manifestaciones rupestres en cartogramas es otro elemento que da al trabajo seriedad documental.

Becerra se abstiene de elaborar interpretaciones acerca del significado del arte rupestre y su objetivo central está relacionado con el registro de los yacimientos; estos trabajos son realmente meritorios ya que dan confiabilidad sobre las transcripciones y permiten tener una idea acerca del conjunto de manifestaciones de una región.

Solamente dos puntos respecto a la documentación llevada a cabo por el investigador presentan inconvenientes. En primer lugar está el formato de presentación de los motivos presentes en las rocas; cuando la cantidad de estos es pequeña la visualización de las formas se puede hacer sin inconvenientes (véase por ejemplo las ilustraciones 10, 20, 22 [Fig.16]), pero cuando se trata de un gran mural, la escala a la cual se reduce impide una lectura clara de los motivos (véase por ejemplo las ilustraciones 14, 23, 45). En segundo lugar está el registro de los yacimientos en cartogramas; al igual que en el punto anterior la escala utilizada impide una ubicación precisa, es decir, el mapa no permite que un investigador posterior llegue con facilidad al sitio. Se insiste, a pesar de lo anterior, en la calidad del trabajo en cuanto a los criterios documentales.

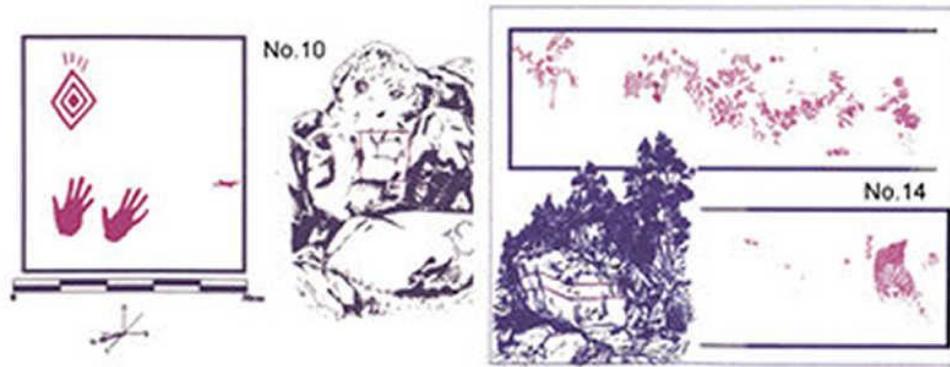


Fig.19. Transcripción de las rocas No. 6 (ilustración 10) y No.9 (ilustración 14) en Samacá.
Según José Virgilio Becerra, 1990.

LAS RELACIONES ENTRE MITO Y ARTE RUPESTRE

Las relaciones entre las tierras bajas y los andes han sido estudiadas desde distintos puntos de vista, algunos de los cuales se contradicen; no obstante la premisa fundamental ha sido las migraciones y contactos culturales entre las dos áreas, bien sea la influencia de las culturas amazónicas sobre las andinas o viceversa. Dentro de las interpretaciones elaboradas para el arte rupestre colombiano este tipo de explicaciones, como se ha observado en el caso de Pérez de Barradas, Cabrera y Silva Celis, son las que ocupan el primer lugar (10). Pero, como también se ha observado, las conexiones entre la teoría migracionista y la explicación del arte rupestre carecen de fundamento precisamente porque no existe ningún elemento apreciable que pueda vincularlas. Una posible comprobación producto de varios años de trabajo de campo es la presentada por Fernando Urbina.

10. Una propuesta que enlaza diferentes elementos arqueológicos, entre ellos el arte rupestre, para mostrar conexiones entre tierras altas y tierras bajas ha sido elaborada recientemente por Cárdenas-Arroyo (1998)

El objetivo de este investigador es el estudio de las relaciones existentes entre las culturas amazónicas y la de San Agustín, concretamente los uitotos y muinanes (Urbina: 1991, pp. 3, 31). Este estudio es abordado a partir del análisis de los relatos míticos de las comunidades anteriormente citadas. Estos relatos explican el origen de estos pueblos por medio de la construcción de una historia también migratoria. Se basa en el mito, bastante extendido en las comunidades amazónicas, del camino seguido por la anaconda a través de un río y su segmentación que da origen a los distintos pueblos.

Mientras llevaba a cabo el trabajo de recolección de los mitos Urbina recoge además los petroglifos de algunos sitios del río caquetá. El trabajo de relacionar unos con otros resulta en una sugestiva interpretación según la cual en algunos de los petroglifos aparece

representado el mito de la creación, de la segmentación de la anaconda y de la conversión en hombre de cada segmento (11). Urbina sin embargo es enfático en afirmar que esta conexión abarca solo algunos de los petroglifos, es decir, a diferencia de las interpretaciones anteriores en ésta la explicación no engloba todas las representaciones rupestres sino apenas unas bien definidas.

11. Véase además Romero (2003) para un trabajo reciente de asociación entre mitos y petroglifos.



Fig.20. Petroglifo. Posible representación del mito de la serpiente ancestral. Fotografía de Fernando Urbina.

La interpretación que hace Urbina va más allá y le permite establecer conclusiones de mayor amplitud. En primer lugar, teniendo en cuenta que los petroglifos se hallan en los lechos de los ríos y solo se descubren en las temporadas secas, el investigador supone que éste hecho, la aparición y desaparición de los petroglifos a causa del agua, tiene que ver con la concepción cíclica característica de los mitos; más aún, *"Esta concepción está mucho más evidenciada como base cosmovisional en las sociedades agrícolas -sobre todo ribereñas y silvícolas- en las cuales son vitales las correspondencias entre la actividad humana -roza-quema-siembra- con los ciclos naturales -sequía-inundación o sequía-lluvia-*" (Urbina 1991: p. 29). Lo cual permite al autor asignar los petroglifos a la etapa agrícola y cerámica, esto último evidenciado por la presencia de figuras de ollas en algunos petroglifos.

Aunque Urbina plantea las dificultades existentes para la interpretación del arte rupestre presenta algunos hechos básicos sobre los cuales se puede construir.

- a. Existen similitudes formales no sólo en los temas sino en las relaciones entre los temas, en el tratamiento estilístico y en las técnicas de ejecución, entre los petroglifos de vastas regiones amazónicas y extraamazónicas, lo cual supone una gran antigüedad para los complejos de creencias allí plasmados.

- b. Los pueblos actuales no elaboran obras de arte rupestre, pero sí refieren su ejecución a un tiempo mítico, interpretándolas, como es natural, dentro de los esquemas de sus propias tradiciones.
- c. Buena parte de los relatos míticos de los pueblos actuales contienen elementos comunes dentro de una infinidad de variaciones. Por tener, además, una enorme dispersión atestiguan igualmente una gran antigüedad.
- d. Algunas otras realizaciones plásticas actuales, guardan estrecha relación con petroglifos, sin tener origen fosfénico.

Resumiendo, Urbina plantea la existencia de una base ideológica común, antigua pero que sólo se puede profundizar hasta tiempos agrícolas y cerámicos, la cual se mantiene hasta el día de hoy y ha sido consignada en explicaciones míticas. Una de estas explicaciones tiene que ver con el origen de los pueblos amazónicos a partir de la segmentación de la anaconda lo cual a su vez se encuentra representado en algunos petroglifos en lo que él llama el tema del hombre-serpiente.

En un escrito posterior (1994) el citado autor presenta un nuevo elemento de conexión entre los mitos y los petroglifos del río Caquetá; se trata en esta ocasión del tema del hombre sentado. Según este investigador, la mitología amazónica asigna al hombre sentado papel primordial ya que ello representa a su vez el saber. Esta posición es la que asumen los ancianos para enseñar, así como también para mambear y de allí para conocer. En términos generales, Urbina continúa relacionando algunos petroglifos con representaciones relacionadas con relatos míticos, al motivo del hombre serpiente se añade el del hombre sentado.

En 1991 Urbina relaciona los petroglifos con comunidades agrícolas y alfareras, en 1994 es más cauteloso debido a la existencia de nuevos datos que amplían considerablemente la antigüedad de la ocupación amazónica, como son los aportados por la fundación Erigaie para la selva colombiana y Guiedon para Brasil, y postula preferiblemente un proceso milenario de elaboración de petroglifos que puede iniciarse con los cazadores-recolectores y que puede ir incluso hasta períodos tardíos. A pesar de las dificultades planteadas por Urbina para la asignación de las representaciones rupestres a períodos cronológicos, en su artículo de 1994 plantea la posibilidad de que las pictografías sean más antiguas y correspondan a los cazadores-recolectores, mientras que los petroglifos más tardíos son elaborados por comunidades agrícolas y alfareras (1994: pp. 80-81). La base de esta suposición reside en el hecho de que las pictografías representan escenas en movimiento (caza, recolección) mientras que los petroglifos representan posiciones más bien sedentes.

Las conexiones realizadas por Fernando Urbina, producto de varios años de trabajo, fundamentalmente con las comunidades indígenas de la amazonía, son una interesante vía de análisis no sólo del arte rupestre sino de los conjuntos mitológicos por medio de los cuales estas comunidades construyen un sistema coherente para regular todos los ámbitos de la vida social. La continuidad ideológica, supuesto implícito en este tipo de explicación, aunque no ha sido comprobada, es decir, la arqueología no ha explicado el carácter de antigüedad de estas culturas, es bastante probable debido a la amplitud panamazónica de la que habla el investigador; sin embargo queda la duda por el hecho, también expuesto por Urbina, de que los grupos actualmente ya no elaboran arte rupestre. El carácter minucioso

que implica la paciente recolección de mitos contrasta con la poca rigurosidad en el registro de las manifestaciones rupestres; aunque Urbina realiza calcos y fotografía no existen levantamientos de conjuntos como los realizados por Elizabeth Von Hildebrand en 1975. Ello permitiría un análisis de tipo contextual que paulatinamente ampliaría la explicación (por ejemplo las posibles significaciones de las figuras representadas cerca a los hombres serpiente) además de permitir el acceso a esta información a otros investigadores.

Finalmente, mientras no se encuentren elementos seguros de datación del arte rupestre las asociaciones y conclusiones referentes a lo más viejo o lo más nuevo carecen de fundamento y contribuyen a entender las dos formas representativas, petroglifos y pinturas, como elementos separados y con esto a volver a las viejas interpretaciones que aludían a diferencias culturales y cronológicas que mantienen la idea subyacente de la diferenciación evolutiva de las culturas.

Aunque lo dicho anteriormente parece a primera vista lógico e invita a los investigadores a ser prudentes en lo referente a la asignación cultural, en época reciente todavía es posible encontrar trabajos en los cuales se asignan las representaciones rupestres de una zona a los grupos que la habitaban a la llegada de los españoles y en donde las diferencias por ejemplo de color indican diferencias cronológicas (Pinto et. al.; 1994).

VI. ¿LA VUELTA ATRAS?

CHIRIBIQUETE

En 1998 aparece el tan esperado informe sobre las pinturas de Chiribiquete, es tan esperado pues se trata del conjunto quizá más grande de pinturas rupestres en América y porque se rumoraban fechas antiquísimas asociadas ineludiblemente a las manifestaciones pictóricas. Desde todos los puntos de vista la espera fue infructuosa. En primer lugar después de 6 años de llevado a cabo el trabajo de campo los análisis aún no están listos y realmente el libro se convierte en un texto divulgativo. Se mencionan fechas que van hasta los 42.000 años pero no se aclara a qué están ellas relacionadas; como los análisis de los fragmentos de roca con ocre no están listos no es posible, dentro de la gran cantidad de fechas resultantes, asignar a alguna el arte rupestre. Lo mismo pasa con la cerámica que ni siquiera es correlacionada con la encontrada en las cada vez mayores investigaciones en el área amazónica y que podrían esclarecer la naturaleza de los grupos que alguna vez habitaron la región. Se cuenta por tanto con una cantidad de elementos arqueológicos que atestiguan labores de cocción en los abrigos y el tipo de dieta, cotidiana o ritual?, así como del hallazgo de 34 murales con pinturas rupestres de los cuales el libro da cuenta de solo 2.

No menos desconcertante es el análisis llevado a cabo de los conjuntos pictóricos. La interpretación general de la simbología se basa en los postulados de Gerardo Reichel-Dolmatoff según los cuales la presencia de animales en las pinturas está atestiguando los ritos realizados por el chamán para entablar diálogo con el señor de los animales y, por medio de él, propiciar la caza. Esto lleva a los autores a aseveraciones tales como que son los chamanes los que elaboran las pinturas (p. 34) y la total adscripción a las ideas de

Reichel-Dolmatoff a plantear las diferencias entre petroglifos y pinturas en términos de dos horizontes culturales (p. 60). El problema aquí no es la validez de las ideas de Reichel-Dolmatoff sino la forma simple como son moldeadas a los conjuntos pictóricos de Chiribiquete; las comunidades estudiadas por Reichel-Dolmatoff guardan un tipo de organización socioeconómica específica que es la base de las construcciones culturales expuestas, nada garantiza que las condiciones de los grupos que elaboraron el arte rupestre de este sitio sean las mismas, es decir, las necesidades que según Reichel-Dolmatoff llevan al chamán a elaborar las pinturas están relacionadas con la estructuración propia de cada comunidad y sólo cuando se tenga conocimiento de esta estructura es posible acceder a las motivaciones artísticas.



Fig.21 "Figura antropozoomorfa Hombre/venado. Flujo energético". Según Castaño, 1998.



Fig. 22 "Figura zoomorfa.Jaguar. Flujo energético, manchas fosfénicas". Según Castaño, 1998.



Fig. 23 "Yacimiento de los jaguares. Detalle de un conjunto pictográfico en que sobresale un chamán, muchas manos humanas en negativo (sic) y algunos jaguares". Según Castaño, 1998.

El segundo gran eje del análisis de las pictografías es el empleo del análisis tipológico el cual recuerda los viejos análisis utilizados por Leroi-Gourhan para las cuevas paleolíticas de Europa. Con base en una ficha para cada dibujo se busca organizar las relaciones entre este y los que le rodean, ya sean estas de tipo jerárquico o no jerárquico. Un ligero vistazo al conjunto más profusamente fotografiado y estudiado, el santuario de los jaguares, permite entrever la dificultad lógica de este análisis; la gran cantidad de figuras distribuidas homogéneamente, es decir que no forman grupos diferenciales claros, así como las superposiciones impiden aislar cualquier figura y la agrupación que de ella se haga es completamente arbitraria. Un ejemplo bastará para mostrar esta situación. La figura 121 identificada como figura antropomorfa (p.82) es clasificada como tipo II/3 que significa que está dispuesta en un orden lineal con jerarquía donde ella ocupa la tercera posición. Al observar la posición de la figura en la foto (p.35) se advierte que la escena es leída de derecha a izquierda o de otro modo sería la dos en la jerarquía. Sin embargo, esta tipología de la figura 121 no dice nada de las muchas figuras que le rodean y que probablemente tienen relación con ella, por ejemplo las manos que aparecen debajo o la figurita que se insinúa entre ella y la de su derecha, la cual sin duda no fue tomada en cuenta por los investigadores. Si se observa la composición de todo el mural (pp. 2-3) se encuentra la figura 121 rodeada por todos los lados haciéndose casi imperceptible debido a su tamaño, incluso aunque se elaborara una ficha que incluyera todas las representaciones del contorno, qué nos asegura que esté efectivamente relacionada con ellas y no con otras más lejanas?

La falta de información acerca de las discusiones internacionales en el tema del arte rupestre lleva a Carlos Castaño y Thomas Van Der Hammen por vías ya transitadas y descartadas. El análisis tipológico al estilo del realizado por Leroi-Gourhan han sido hoy abandonado y los motivos, para los investigadores europeos, son suficientemente claros; si fueran claras estas discusiones para el caso colombiano se evitaría el desgaste que implica este tipo de análisis; por decir algo, si el tiempo utilizado en elaborar la ficha tipológica y en incluir en ella las figuras que fueron objeto de estudio se hubiese dedicado a realizar gráficos completos de los murales con base en la fotografía, las características propias de Chiribiquete podrían efectivamente ser utilizadas por otros investigadores interesados en el tema.

Para terminar se hace mención a un último texto sobre el tema aparecido también en 1998 elaborado por los profesores Anielka Gelemur de Rendón y Guillermo Rendón García. El subtítulo del libro: *enigma y desciframiento* despierta sospecha sobre los alcances del mismo. La lectura de este libro muestra que de ninguna manera el tema del arte rupestre se esta abordando de manera seria por todos los investigadores. Con base en la historia contada a los autores por los campesinos son descifrados en su totalidad 10 petroglifos, ello salva la intermediación occidental propia de su interpretación personal y de esta manera los investigadores se convierten más en voceros que en intérpretes.

Lo que debería dar credibilidad a esta interpretación es el hecho de que los voceros son indígenas de la comunidad Umbra. La metodología del desciframiento es fácil, los esposos Rendón acuden a las rocas con petroglifos acompañados de miembros de la comunidad los

cuales leen lo que allí aparece y finalmente se transcribe en el libro apoyado por la mitología Umbra. El tipo de dibujo que, si se permite, es completamente abstracto, es *leído* como si su representación fuera naturalista, por ello los esposos Rendón mencionan aves, hombres, escenas de cópula, en donde no es posible, por más que se haga el esfuerzo, detectar tales representaciones.

Uno de los diez petroglifos muestra, según los esposos Rendón, algunas formas *chibchas* comprobadas por el hecho de que hasta esa piedra iban miembros de esa comunidad a realizar rituales; los investigadores dicen tener pruebas de estas peregrinaciones pero no dicen cuales son, y aunque fuera así, se sabe que no se puede asignar los petroglifos a los *chibchas*. En conclusión, respecto al trabajo de los esposos Rendón se puede decir que cualquier interpretación anterior puede parecer más coherente y que la validez de la fuente de información es nula ya que es evidente que las rocas con petroglifos no hacen parte de la construcción cotidiana de la comunidad Umbra y aunque fuera así nada asegura que su significado sea el originalmente plasmado.

POST SCRIPTUM

Después de este breve recorrido quizá vale la pena agregar un par de palabras finales con las cuales intentar esbozar la situación actual de la investigación del arte rupestre colombiano. Lastimosamente ellas no pueden ser halagüeñas. Si se quisiera pasar revista de lo que se ha avanzado en la explicación del significado de ese cada vez mayor conjunto de pinturas y petroglifos denunciados en el territorio colombiano, se debería decir con honestidad que desde la época de Triana, y salvando los aportes que ya se han anotado en su debido momento (Por ejemplo Reichel-Dolmatoff: 1985, Urbina: 1991), muy poco.

Quiero insistir básicamente en dos razones. La primera es la separación entre el estudio arqueológico y el arte rupestre. Los arqueólogos colombianos, en general, no parecen estar dispuestos a invertir esfuerzos intelectuales en la construcción de programas de investigación a largo plazo y con objetivos definidos. La segunda razón ya no solo involucra al arte rupestre sino a todo tipo de ciencia o disciplina que no demuestre rentabilidad dentro de los principios básicos de la economía de mercado. Por tanto, son cada vez más escasos los programas elaborados con miras a investigar el pasado indígena, cualquiera fuese su motivación.

Aunque respecto al significado del arte rupestre, o de su contexto de producción, sea muy poco lo que se ha avanzado en los últimos años, es importante mencionar que existen otros campos donde se ha constatado cierto dinamismo. Independientemente de los móviles que originen procesos de una u otra parte, es evidente la progresiva adopción del arte rupestre como objeto patrimonial, el cual no solo es difundido por las entidades estatales sino que también es apropiado por diferentes comunidades.

En varios municipios de Colombia, es posible encontrar grupos de carácter diverso (artísticos, ecológicos, religiosos, etc.) quienes a su manera, y con diferentes ritmos, realizan actividades en torno a sitios con arte rupestre y generan procesos de

resignificación, que, en últimas, contribuyen a su visibilización y a despertar algún tipo de conciencia respecto a la necesidad de su cuidado. Estos procesos en algunos casos han sido originados o dinamizados por programas producidos en la conjunción de intereses de entidades estatales (p.e. ICANH), quienes, por medio de programas educativos, dan curso a su mandato constitucional de cuidado del patrimonio (Botiva 2000; 2002, Martínez y Botiva: 2002, Botiva y Argüello: 2004). La suma de éstas iniciativas brinda una luz, aunque aun bastante tenue, a la conservación y protección de dicho objeto. Es demasiado pronto para hacer una evaluación de los alcances reales que puedan tener estos procesos, pero es importante recalcar que al menos ya se ha empezado.



—¿Preguntas, comentarios? escriba a: rupestreweb@yahogroups.com—

Cómo citar este artículo: ARGUELLO G., Pedro María. *Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia*. En Rupestreweb, <http://rupestreweb.tripod.com/colombia.html>

[2000] 2004

ARTICULOS RELACIONADOS en Rupestreweb

[Historia de los procesos de documentación de arte rupestre en Colombia.](#)

[Transcripciones inéditas de sitios con arte rupestre en Ramiriquí.](#)

BIBLIOGRAFÍA

ANCIZAR, M. 1984 [1853]. *Peregrinación de Alpha*. Biblioteca Banco Popular Tomos 7 y 9. Banco Popular: Bogotá.

ARANGO, J. 1974. *Contribución al estudio de la historia de los Panche. Excavaciones arqueológicas en la zona del Quinini*. Tesis de grado, sin publicar. Universidad de los Andes.

ARDILA, G. 1984. *Chía, un sitio precerámico en la Sabana de Bogotá*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Bogotá.

ARGÜELLO, P. 2001. *Arte rupestre: Estudio crítico de las interpretaciones*. Tesis de grado, sin publicar. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- BECERRA, J. 1990. *Arte precolombino, pinturas rupestres*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, CESCO: Bogotá.
- BOTIVA, A. 1986. Arte rupestre del Río Guayabero. Pautas de Interpretación hacia un contexto socio-cultural. *Informes Antropológicos*. 2: 39-73.
- BOTIVA, A. 2000. *Arte Rupestre en Cundinamarca*. ICANH, Gobernación de Cundinamarca, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Cundinamarca: Bogotá.
- BOTIVA, A. 2002. *Arte Rupestre en Cundinamarca*. CD-ROM. ICANH, Gobernación de Cundinamarca, Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Cundinamarca: Bogotá.
- BOTIVA, A. y ARGÜELLO, P. 2004. Arte rupestre como patrimonio. Una experiencia de conservación. *Restauración y rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. 87: 70-77. Valencia.
- CABRERA, W. 1947. Pictógrafos y Petroglifos. *Revista Javeriana*. 136: 24-41. Bogotá.
- CABRERA, W. 1969. Monumentos rupestres de Colombia (Cuaderno primero: Generalidades, algunos conjuntos pictóricos de Cundinamarca). *Revista Colombiana de Antropología*. 14: 81-167. Bogotá.
- CARDENAS-ARROYO, F. 1998. Tierras Altas y Tierras Bajas: Un paralelo Arqueológico y Etnográfico sobre el consumo de alucinógenos en el suroccidente de Colombia. En F. Cardenas-Arroyo y T. Bray (Eds). *Intercambio y comercio entre costa, andes y selva*. Universidad de los Andes: Bogotá.
- CASTAÑO, C. Ed. 1998. *Parque Nacional Natural Chiribiquete, la peregrinación de los jaguares*. Ministerio del Medio Ambiente: Bogotá.
- CLOTTES, J. y LEWIS-WILLIAM, J. 2001. *Los Chamanes de la prehistoria*. Ariel: Barcelona.
- CORREAL, G. y VAN DER HAMMEN, T. 1977. *Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama*. Biblioteca Banco Popular, Premios de Arqueología No. 1. Banco Popular: Bogotá.
- CORREAL, G. y PINTO, M. 1983. *Investigación arqueológica en el municipio de Zipacón Cundinamarca*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República: Bogotá.
- CORREAL, G. 1979. *Investigaciones arqueológicas en abrigos rocosos de Nemocon y Sueva*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Bogotá.
- DUQUE, L. 1965. Prehistoria: Etno-historia y Arqueología. *Historia Extensa de Colombia*. 1(1). Ediciones Lerner, Academia Colombiana de Historia: Bogotá.
- ENCISO, B. y THERRIEN, M. 1996. *Compilación bibliográfica e informativa de datos arqueológicos de la sabana de Bogotá, siglos VIII al XVI*. ICAN- Colcultura: Bogotá.

- GELEMUR, A. y RENDON G. 1998. *Samoga, enigma y desciframiento*. Universidad de Caldas: Manizales.
- GHISLETTI, L. 1954. *Los Mwisca una gran civilización precolombina*. 2 Tomos. Biblioteca de autores colombianos Ministerio de Educación Nacional: Bogotá.
- HULTKRANTZ, A. 1991. Algunas consideraciones acerca del concepto de Nordenskiöld sobre estratificación cultural en América. *Boletín del Museo del Oro*. 30: 67-81. Bogotá.
- ISAACS, J. 1951. *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Iqueima: Bogotá.
- LEWIS-WILLIAMS, J. y DOWSON, T. 1988. The signs of all Times. Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropolgy*. 29 (3). 201-245.
- LLERAS, R. 1989. *Arqueología del alto Valle de Tenza*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Bogotá.
- MARTÍNEZ, D. 1995. Transcripción de petroglifos: nuevas propuestas. *revista rupestre*. 1: 28-31. Bogotá.
- MARTINEZ, D., MUÑOZ, G., TRUJILLO, J. 1998. *Modelo metodológico para recuperar y catalogar el patrimonio rupestre inmueble colombiano*. Colcultura: Sin publicar.
- MARTÍNEZ, D. y BOTIVA, A. 2002. *Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca*. ICANH, Secretaría de Cultura Gobernación de Cundinamarca: Bogotá.
- MORALES, J. y CADAVID, G. 1984. *Investigaciones etnohistóricas y arqueológicas en el área Guane*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales: Bogotá.
- MULLER, K., URIBE, J. y BORDA, I. 1938. Jeroglíficos Precolombinos. *Revista Cromos*. 46, 1138: 1-6. Bogotá.
- MUÑOZ, G. 1988. *El petroglifo en el altiplano Cundiboyacense*. 46 Congreso Internacional de Americanistas. Sin publicar.
- MUÑOZ, G. 2003a. Arte rupestre en Colombia, estudios de GIPRI 1970-1999 sitios y zonas. *Revista Rupestre*. 5: 109-21. Bogotá.
- MUÑOZ, G. 2003b. Nuevos temas y hallazgos en el arte rupestre colombiano: a propósito de la discusión sobre historia y cultura nacional. *Revista de Investigaciones*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. 2: 135-60. Bogotá.
- NUÑEZ, A. 1959. *Facatativa, Santuario de la rana*. Universidad Central de las Villas: La Habana.
- PEREZ DE BARRADAS, J. 1941. *El arte rupestre en Colombia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagun: Madrid.

- PINTO, H. et. al. 1994. *Arte rupestre Guane, en la mesa de los Santos*. La Bastilla: Bucaramanga.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1985. Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena. *Estudios en Arte Rupestre*. Museo Chileno de Arte Precolombino: Santiago.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1997. Cosmología como análisis ecológico: Una perspectiva desde la selva pluvial. *Chamanes de la selva pluvial*. 7-20. Themis Books: Londres.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1997. Sensaciones ópticas inducidas por drogas alucinógenas y su relación con el arte aplicado entre algunos indios de Colombia. *Chamanes de la selva pluvial*. 241-257. Themis Books: Londres.
- RESTREPO, V. 1972 [1895]. *Los Chibchas antes de la conquista española*. Biblioteca Banco Popular Tomo 26. Banco Popular: Bogotá.
- ROMERO, M. 2003. *Malikai. El canto del Malirri. Formas narrativas de un mito amazónico*. Fundación Parature, CEREC: Bogotá.
- SANTAMARÍA, M. 1985. Enigmática biblioteca aborígen en Sáchica Boyacá. *Revista Verdad Apologética*. No. 50.
- SILVA, E. 1961. Pinturas rupestres precolombinas de Sáchica, Valle de Leiva. *Revista Colombiana de Antropología*. 10: 11-36. Bogotá.
- SILVA, E. 1963. Los petroglifos de "EL Encanto" (Florencia - Caquetá). *Revista Colombiana de Antropología*. 12: 11-80. Bogotá.
- SILVA, E. 1963. Movimiento de la civilización agustiniana por el alto amazonas. *Revista Colombiana de Antropología*. 12: 389-401. Bogotá.
- SILVA, E. 1968. Arqueología y Prehistoria de Colombia. *Libro Azul*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia: Tunja.
- TRIANA, M. 1972 [1924]. *El jeroglífico Chibcha*. Carvajal & Compañía: Cali.
- TRIANA, M. 1984 [1922]. *La civilización Chibcha*. Biblioteca Banco Popular Tomo 4. Banco Popular Bogotá.
- URBINA, F. 1991. Mitos y petroglifos en el río Caquetá. *Boletín del Museo del Oro*. 30: 3-41. Bogotá. URBINA, F. El hombre sentado: mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá. *Boletín del Museo del Oro*. 36: 66-111. Bogotá.
- URICOECHEA, E. 1984 [1854]. *Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas*. Biblioteca Banco Popular Tomo 24. Banco Popular: Bogotá.
- VON HILDEBRAND, E. 1975. Levantamiento de los petroglifos del río Caquetá entre la Pedrera y Aracuará. *Revista Colombiana de Antropología*. 19: 303-370. Bogotá.

WHITLEY, D. 1998. Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock-art. *The archaeology of rock-art*. Cambridge University Press: Cambridge.