

InVersa

Revista de estudiantes de Antropología

► ¿Quiénes somos?

► ¿Por qué Inversa?

► Edición en línea

► Números publicados

► Enlaces relacionados

► Envío de artículos

► Eventos

► Contáctenos

► Editorial

► Cartas al editor

► Sitios de interés

► Descargas

► Cursos y educación

► Blogs y foros



Descargar este archivo ▼

Hacedores de pictografía

Algunas reflexiones en torno al
rupestre en el cercado de Facata
al occidente de la Sabana de Bogotá

(artículo preliminar del estado de la investigación)

Julián Andrés Barón

jabaracaldoe@unal.edu.co

Antropología
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá

Recibido: 21/05/2016

En revisión desde: 26/05/2016

Aceptado para publicación: 12/06/2016

Resumen

La historia interpretativa del arte rupes en Colombia ha puesto a Facatativá como un sitio emblemático de este tipo de evidencia arqueológica, dada la gran cantidad de representaciones pictóricas que posee este lugar. Su estudio, desde albores de la investigación arqueológica en el país, ha jugado un rol importante

sobretudo en la construcción de un conocimiento sobre los antiguos pobladores del altiplano cundiboyacense. El presente artículo busca realizar una aproximación a la historia de las valoraciones de los motivos pictóricos de la región de Facatativá, y de las cuestiones teórico-metodológicas alrededor de éstas (interés suscitado por las pinturas, interpretación, método y técnica) con el fin de mostrar la necesidad de una revaloración sobre el arte rupestre en Colombia, ya que es necesario proyectar como meta en el análisis del «arte prehispánico», herramientas que permitan aproximaciones diversas a la «densidad

tejido social» es decir, a las relaciones involucradas en el saber ancestral materializado en las manifestaciones rupestres.

Palabras claves: Arte primitivo-Etnología arte primitivo-pintura rupestre-interpretación.

Abstract

The interpretive history of the rock art in Colombia has placed to Facatativá as an emblematic place of this type of archaeological evidence given the great quantity of pictorial representations th

possesses this place. Its study, since the whiteness of the archaeological investigation in the pair, has played an important role in the construction about knowledge on the old settlers of the Cundinamarca. This paper seeks to carry out an approximation to the history of the appraisals of the pictures motives of Facatativá and of the methodological questions around there (interests stirred up by the paintings, interpretation, method and technique) in order to showing the need for a reevaluation of the studies on rock art in Colombia, since it is necessary to project a goal in the analysis of the art That they permit diverse approximations to the

density of the social weaving that is to s
to the relations involved in the to know
ancient materialized in the rock.

Key words: Primate art-Ethnology, prim
art

Las siguientes líneas tratan de mostrar e
potencial de los análisis sobre arte
rupestre, al tomar este objeto como un
un particular de evidencia arqueológica
abrir la posibilidad epistemológica de
reflexionar sobre sus alcances y
limitaciones, de manera que se contrib
a reevaluar el estereotipo que identifica

análisis sobre arte rupestre como «estudio de dudable productividad teórica», por su gran carga subjetiva que poseen. La pregunta central de investigación que circunscribe la problemática que desea abordar y que se mostrará a lo largo de este escrito, es la siguiente: *¿cuáles pudieron ser las dinámicas culturales de conformación y cambio de los lugares de culto en el altiplano?* Para acercarnos a la resolución de ésta problemática, dividiremos este trabajo en varios apartados que intentan dimensionar la cuestión desde la relación «hombre-arte-espacio social», captada desde la Arqueología.

La primera parte, trata de mostrar la

relevancia antropológica de los estudios sobre arte, reflexiones que parten de la relativización de tal concepto, de manera que se extiendan los sentidos del término arte a otros terrenos de la experiencia humana y no sólo a lo plástico. Con estos parámetros fueron escritos los ítems sobre «qué es el arte rupestre», «el arte prehistórico. El aborigen de ayer y de hoy», «arte etnográfico. Estética más allá de la Occidental» y «arte sobre piedra. Hacia una definición del arte rupestre». Todos estos apartados intentan mostrar el potencial de los estudios arqueológicos sobre arte bajo la necesidad de pensar las evidencias «artefactuales» desde una

perspectiva transdisciplinar, que nos aproxime a un significado global del impacto cultural que posee el hecho de «crear y diversificar» las *expresiones materiales del arte* , y de esta forma, vislumbrar en el arte rupestre huellas de innumerables momentos creadores en que se condensan experiencias de la vida social y del entorno. El arte rupestre en este contexto, se erige la como principal evidencia arqueológica que permite hablar de la «culminación de un proceso trascendental en la vida humana»: *la consolidación de la mente como es percibida hoy* . Así mismo, se busca mostrar las transformaciones en las

perspectivas de análisis antropológicos, haciendo visibles nuevos espacios reflexivos que son producto de la renovación crítica a lo largo del devenir de la disciplina. En esta medida, se vale de una estrategia de diferenciar «tipos de arte» con el fin de resaltar el marco socio-histórico en el que se inscriben ideas y valoraciones sobre manifestaciones que desde Occidente se han percibido como arte: *las condiciones en las que se ha producido la interpretación intercultural de objetos e ideas generadas en contextos occidentales.*

En el momento en que reconocemos nuestra posición occidental de

enunciación, se perciben otras formas válidas de materializar concepciones sobre el mundo y la sociedad. En este contexto de reconocimiento de la importancia de otras formas de saber, se introduce un conjunto básico de disertaciones sobre el concepto de *arte rupestre*. Tratar estas ideas es necesario, ya que el término *arte rupestre* se presenta como un concepto ambiguo que requiere ser matizado, tomando como referente el tipo particular de manifestación artística evidenciada en el Parque Arqueológico de Facatativá: las pictografías.

Al realizar una caracterización del arte rupestre en general, y las pictografías en

particular, se requirió tomar las dimensiones básicas en que es analizada la sociedad, para inscribir en cada una de ellas el arte y los posibles roles que éste puede adquirir. El espectro de posibilidades del que aquí se habla, proviene de estudios etnográficos y etnológicos realizados por algunos investigadores que se ocupan de tal complejo de fenómenos. De esta manera se puede captar algo de la gran *difusión social* en el que se inscribe el arte como fenómeno, que no sólo incorpora la obra artística y su observador, también involucra aspectos de la vida social e individual del «artista y el observador». El arte y sus

diversas materializaciones se insertan de forma activa en las dinámicas de establecimiento y organización social, recibiendo significados particulares al ingresar en los circuitos sociales, políticos, económicos y rituales, dentro de los cuales el arte y sus expresiones adquieren particularidad: su singular materialización y valoración en los contextos socioculturales.

Estas ideas como vectores generales de análisis, han llevado a relativizar los conceptos de lo estético y lo artístico, concepciones que no se limitan a definir exclusivamente las obras de arte, ya que incluyen otros aspectos de la vida que son comprendidos por los actores como

expresiones estéticas. Así, estas ideas no se diferencian en la vida cotidiana; ellas son categorías que se definen culturalmente a partir de las percepciones que se tienen sobre el individuo, los objetos y las situaciones a escala social.

Paralelamente, los estudios etnográficos sobre el particular, muestran como el arte se integra en la vida social como un elemento que por un lado, puede exhibir y ratificar un orden social y por otro, puede manifestar inconformismos y tensiones particulares contextualizadas en un momento histórico. De ahí que se diga que el arte es una forma de «*cosificar códigos culturales*», códigos que se singularizan

se estudian bajo las formas de *objetos suntuarios, objetos de poder, indumentaria, etc.* Cada una de estas categorías posee la particularidad de concebir el arte al interior de un circuito social que se basa en una carga semántica de los objetos, en una particular concepción en la que los objetos y quienes los poseen comparten cualidades que los vinculan y legitiman.

En esta vía las expresiones artísticas también pueden participar en la conformación de espacios sociales. Los objetos, personas o situaciones que muestran elementos que los hacen ser valorados como estéticos o artísticos, son

componentes que al disponerse de variadas formas construyen una escena características y cualidades únicas destinadas a ciertas funcionalidades sociales.

En la segunda parte de este escrito, que corresponde a los apartados «una historia narrada desde Facatativá. Bitácora de los principales momentos interpretativos del arte rupestre en la región» y «otras formas de explicar el arte rupestre. Contexto ritual y el poder de la palabra», tratamos de contextualizar los principales juicios que han influido en la historia interpretativa del arte rupestre de la región, puesto que de uno u otro modo Facatativá, como sitio

emblemático de este tipo de evidencia, participado como referente sobre el que ha construido un conjunto de ideas que confluyen en una particular visión del sitio y sus pictografías; visión que se ha transformado en momentos históricos diferentes. Es así como se intenta mostrar las interpretaciones que desde el tiempo de las crónicas han suscitado las piedras pintadas.

Una de las primeras explicaciones dadas en tiempos de la Conquista se basó en la evidencia de «cruces pintadas en las piedras», que -a juicio de los primeros españoles que visitaron esta región- da cuenta de la presencia de algún apóstol

personaje de los evangelios de la Biblia

Otras explicaciones, apuntaban hacia la percepción del arte rupestre como *un arte de escritura, calendario, etc.* De esta forma se llegó a hablar de jeroglífico y de los rasgos que podían emparentar a sus supuestos autores (los Muiscas) con poblaciones del Lejano Oriente. Ya para finales del siglo XIX, Ernesto y Vicente Restrepo en sus análisis históricos, introducen el asunto de los dibujos sobre piedras de forma que los catalogan como *expresiones infantiles sin sentido*, exhortando a los investigadores a abandonar los esfuerzos por estudiarlas

Entrado el siglo XX, Miguel Triana se la tarea de documentar las piedras pintadas que encuentra al realizar trabajos de ingeniería. Este pionero de la investigación en pictografías prehispánicas, realiza un trabajo excepcional para su tiempo: recolectó gran cantidad de información para darle un contexto a las manifestaciones rupestres del altiplano. Toma como uno de sus referentes las piedras de Facatativá interpretando las pinturas allí evidenciadas, partiendo de mitos Muisca y la historia en el momento del contacto. Más adelante, en la década de los cuarenta, el doctor José Pérez de Barradas en su trabajo sobre arte rupestre

va al lugar y documenta fotográficamente algunos de los motivos pictóricos característicos del sitio.

En este punto, en el que el sitio aparece referenciado en obras especializadas, el investigador cubano Antonio Núñez Jiménez se interesa en las piedras de Facatativá, y realiza uno de los trabajos famosos sobre las pictografías del lugar «Facatativá: santuario de la rana», un texto en el que se analizan las pictografías de un enfoque comparativo. En este mismo período, llegan al lugar los doctores Julio Cesar Cubillos y Emil Haury quienes realizan trabajos en el área bajo la perspectiva del análisis regional de «la zona».

Muisca». En los años setenta, el sacerdote Wenceslao Cabrera en su trabajo sobre el parque arqueológico, recopila y continúa la labor iniciada principalmente por Triana y Núñez, de manera que retoma el trabajo de recolección e interpretación bajo el paradigma de estos investigadores. Esta época representó para el Parque Arqueológico de Facatativá, el momento en que más investigaciones se realizaron sobre sus pictografías sin embargo, ese interés ha decaído progresivamente cediendo espacios ante las dificultades de método e interpretación que plantea el rupestre [1](#) y la destrucción acelerada del lugar.

Al entrever las líneas generales que han seguido los estudios de arte rupestre en el área, se proyectaron algunas tareas que se compilan en la tercera parte titulada, «área de estudio. Facatativá y el enigma de su paisaje». Aquí se reúnen las informaciones generales sobre el municipio (hidrografía, geografía, etc.), el parque arqueológico (apuntes breves sobre la historia oficial del lugar), y las tareas proyectadas en campo. Como se podrá seguir en este apartado, las actividades del trabajo de campo demandaron la creación de una estrategia que consistió, primero, en un reconocimiento preliminar del parque (una visualización en la que nos acercamos

a la problemática metodológica de recolección de arte rupestre), una segunda visita en la que ya se contaba con material de apoyo consistente en un croquis realizado por Wencenslao Cabrera y el plano del área urbana del municipio suministrado por el IGAG. Con estas herramientas, se propuso la localización de cada una de las rocas numeradas, etapa que puso en evidencia la riqueza arqueológica del lugar, al permitir evidenciar más pictografías que las que aparecían relacionadas.

A continuación, se procedió a cotejar la información obtenida en campo con fotografías aéreas del área del parque. S

realizó un ejercicio cuyo objetivo era localizar los afloramientos rocosos para luego, relacionar cada roca con el número que le había sido asignado, tarea que reconocía la labor de análisis de Anton Núñez al realizar tal numeración. La producción del mapa del parque teniendo como referente las piedras pintadas, contrasta con el trabajo realizado por la Corporación Autónoma Regional (CAR) en cuanto a que ésta relaciona en su plan son las construcciones e infraestructura no la riqueza pictográfica del parque, que es la que le da al lugar el estatus de sitio con valor arqueológico y patrimonial [2](#). El mapa que nosotros elaboramos pretend

cubrir la necesidad de presentar y contextualizar sintéticamente las expresiones rupestres del parque en un marco espacial.

Paralelamente a esta actividad, y dada la magnitud de la tarea de registro, procedimos a diseñar una ficha de campo que tuviera como principal directriz la eficaz y ágil recolección de datos relevantes. 3. Esta ficha se complementó con más de 2000 fotografías que cubren desde la vista panorámica de los afloramientos rocosos hasta detalles de los dibujos en las paredes pintadas, de las cuales sólo se presentan algunas a lo largo de este artículo, debido a los limitantes de espacio que tiene una

publicación impresa. Por medio de este cúmulo de información creamos un inventario que relaciona las fotografías de cada afloramiento y la pared pintada, con los datos recolectados en la ficha de campo.

Al contar con este inventario se pasó a generar un dibujo de cada panel fotografiado, mediante el uso de software que permitió «re-trazar» digitalmente dichas fotografías. Así, los niveles de contraste, brillo e intensidad de la luz, *resaltaron los tonos de color del ocre* evidenciado en las pinturas. De esta forma se reunieron los elementos que presentamos sobre las pictografías del

parque arqueológico y que titulamos «*Ficha de descripción y registro de pictografías del parque arqueológico de Facatativá*». El objetivo de esta ficha es mostrar de una forma concreta el máximo de información disponible sobre la pared pintada y la roca en la que se encuentra contextualizada en el conjunto del parque por medio del mapa elaborado.

Esta ficha también incorpora los datos producidos en trabajos de campo anteriores realizados allí; de esta manera presentan los dibujos realizados por Miguel Triana, José Pérez de Barradas, Antonio Núñez y Wencenslao Cabrera «de cada pared con pinturas». En los ca

en que no hay registro, se dispuso colocar una fotografía general del afloramiento que indica la posición del panel pictórico referenciado acompañado, de un pie de foto que habla de la principal característica de tal conjunto.

Habiéndose seleccionado y sistematizado la información colectada, se procedió a plantear una actividad de análisis que relacionará las principales variables presentadas en la ficha de descripción y registro, de forma que se produjo un número concreto de enunciados sobre ubicación de las paredes pintadas (parámetros básicos para su escogencia característica básica de los trazos

(elementos que integran un saber transgeneracional) y la variabilidad entre los registros allí relacionados (consideraciones sobre la construcción del registro de pictografías). Estos enunciados pretenden reunir en líneas generales, un conjunto sucinto de argumentos ⁴ los cuales apuntan a apreciar el lugar que hoy es llamado Parque Arqueológico «Piedras de Tunjuna» como un sitio especial: «*un alto lugar de culto*».

I

¿Qué es arte?

Apuntes generales sobre la problemática antropológica del arte

La disciplina antropológica ha visto en producciones de arte un área de particular atención, en el que se define un campo de estudio específico a una clase única de objetos que provienen de las sociedades denominadas «tradicionales», ágrafas o minoritarias, en las que «al considerar las producciones de cada pueblo y distinguir qué es y qué no es arte, han surgido inconvenientes que cruzan transversalmente la historia de este tipo de análisis» (Severi, 1996).

El primero y más grande de estos inconvenientes ha sido *la evaluación etnocéntrica del arte*. Una interpretación de las obras provenientes de civilizaciones

no occidentales en las que se niega su estatus estético, en donde el único capaz de producir arte era el hombre occidental, el hombre europeo. Esta idea a priori o noción de arte produjo definiciones negativas de lo que es el arte primitivo y, en últimas, una barrera casi infranqueable de estudio hasta los primeros decenios del siglo XX, cuando se produce un giro en las valoraciones de la llamada estética primitivista, al pregonarse la universalidad del lenguaje artístico entendida como la posibilidad de significar cualquier objeto independientemente del contexto cultural en que fue concebido.

Bajo esta línea de argumentos, se inscribi

durante la primera mitad del siglo XX, todo aquel análisis realizado de las técnicas con las cuales eran elaborados los objetos con la pretensión de encontrar en tal, las bases formales de la representación artística. «Así se definió el arte como el dominio total de la técnica, en donde se supera la simple función del objeto utilitario para transformarse en el modo de un estilo» (Severi, 1996). Este proceso se explicaba por el cambio de una perspectiva unifocal, en donde los objetos se representan tal y como se captan por sentidos; a una forma multifocal de representación, en la que los objetos manifestaban las formas por las que el

espíritu relaciona objetos y acciones que movilizan el mundo: una representación de lo simbólico (Severi, 1996).

En la segunda mitad del siglo XX, la noción de arte es volcada a sus orígenes. Panofsky al realizar un análisis filológico de la palabra arte, la relaciona con el término latino *art*, develando así dos sentidos o acepciones. El primer sentido, se «refiere a la capacidad consciente e intencional del hombre de producir objetos, del mismo modo que la naturaleza produce fenómenos» (Panofsky, 1980). Este uso permite asemejar la actividad de un arquitecto o un pintor con las actividades de un tejedor, un agricultor, etc. La otra

acepción de *art* mucho menos laica, es que se «refiere a un conjunto de reglas técnicas del pensamiento con las cuales logra el conocimiento y la representación de lo real» (Panofsky, 1980).

A partir de la articulación de estos dos sentidos del término *art*, Panofsky afirma que cada cultura establece entre ellos vínculos variables, en donde la naturaleza de una antropología del arte es esclarecer las clases y manifestaciones de dichos vínculos. Con esta definición del rol de antropología del arte, se deshace el halo nebuloso de la definición etnocéntrica de arte, al abrir la posibilidad de comprender la historia de las interpretaciones que la

civilización occidental ha dado de las representaciones plásticas, pictóricas y arquitectónicas de las culturas llamadas primitivas; y por otro lado, incorpora una visión relativista-comparativista que diferencia la tarea del antropólogo respecto de la del historiador del arte (Panofsky, 1980).

El trabajo de campo de los antropólogos ha mostrado así, que la experiencia de artístico en cada sociedad y cultura es real, ya que concepciones como la de belleza o estética son vehículos culturales por medio de los cuales se fabrican símbolos variadas sobre la experiencia colectiva. Los antropólogos han demostrado que el ar

no sólo tiene que ver con la satisfacción de un ideal o una necesidad estética. Pueden también depender de aspectos como la organización del espacio, las modalidades de transmisión del saber, los registros o significación del simbolismo ritual, etc. «Los objetos de arte así, han dejado de ser considerados como objetos de anticuario para ser herramienta en el estudio de algunas prácticas tradicionales que, sin identificarse explícitamente con el lenguaje, pretenden la producción de sentido por sus propios medios» (Severin 1996).

Arte prehistórico. El aborigen de hoy y

ayer

Las artes prehistóricas se definen como todas aquellas manifestaciones «que corresponden a pueblos que no llegaron a disponer de un código de escritura, y por consiguiente no ofrecen documentos que sirvan de base para escribir la historia artística del pueblo referido» (Alcina, 1925).

Para circunscribir el término «arte prehistórico», se tomó como principal argumento la distinción entre pueblos ágrafos y los pueblos con escritura, donde la diferencia básica radica en el tipo de análisis posible, puesto que los pueblos

que dejaron testimonio escrito, dejaron asimismo la posibilidad de contextualizar sus expresiones artísticas. Para el caso de los pueblos ágrafos al suceder lo contrario se entra en los terrenos de la especulación no hay forma de conocer narraciones, historias o significaciones metafóricas que dimensionen sus expresiones artísticas. el uso indiscriminado del término arte prehistórico al igual que el de arte primitivo, conlleva una carga homogenizante, ya que en la denominación de arte prehistórico caen por ejemplo, las manifestaciones rupestres de Francia, de Norteamérica y Colombia sin tener presentes sus particularidades

Esto se debe a que el eje rector con el que se catalogan las manifestaciones artísticas es meramente cronológico, sin atender a otros aspectos que enriquecen la visión diacrónica del arte; esta definición concuerda al igual que la anterior, con un enfoque decididamente evolucionista (Alcina, 1980: 26).

El arte etnográfico. Estética más allá de lo occidental

El arte etnográfico se define a *grosso modo*, como el arte de las sociedades que no comparten los principios de «progreso cultural en términos de lo occidental». Desde un inicio se señaló su importancia, en e

hecho de comportar un análisis de sociedades menos complejas que la occidental o mejor, la posibilidad de vislumbrar y comprender los mecanismos más complejos del comportamiento estético occidental (Alcina, 1980).

Hoy el campo de acción para los estudios del arte etnográfico, es un estudio en el marco de la otredad. El análisis etnográfico del arte amplía el horizonte cultural mucho más allá de las expresiones del arte occidental. La etnografía y el estudio de arte se constituyen desde esta perspectiva no en una, sino en múltiples estrategias focalizadas hacia la cultura y por supuesto del arte como manifestación de la misma.

Se evidencian de esta manera dos objetivos: el primero, captar la diversidad cultural; y el segundo, criticar la homogenización y la subvaloración de expresiones culturales en el contexto de multiculturalidad. Con el reconocimiento del potencial epistemológico que posee el arte, se puede iniciar un nuevo acercamiento al «conocimiento» de los significados sociales, ya que se da acento al diálogo intercultural, a la relación entre elementos socioculturales que entran en juego, sin olvidar que esto se convierte en una negociación de códigos culturales en la que el antropólogo interviene (Alcina, 1980: 28).

Arte sobre piedra: hacia una definición arte rupestre

El arte rupestre como huella de actividad humana ha sido definido como grupos de imágenes grabadas o pintadas sobre la superficie de las rocas. Estas imágenes asociadas a representaciones de seres de la naturaleza, objetos y escenas de la vida cotidiana, siendo referentes de experiencias, pensamientos y creencias elaboradas a lo largo de varias generaciones. Este tipo de evidencia arqueológica se valora porque constituye un testimonio más claro de la capacidad humana para abstraer y representar la

realidad.

Pero, ¿de dónde viene la denominación arte rupestre? Etimológicamente este término proviene de la amalgama de dos vocablos de origen latino. Arte deviene de la raíz latina *art*, que como ya se dijo en el apartado sobre la problemática antropológica del arte, posee dos acepciones, de las cuales, la más útil, es la que dista de la connotación negativa de arte occidental. Adjuntamente, rupestre deriva del latín *rupe* que significa piedra y refiere de este modo al soporte físico de la manifestación artística.

Hoy se discute la conveniencia de llam

arte primitivo arte rupestre, situación que suscita por el contexto y la denotación occidental que posee el término arte, y que su uso indiscriminado implica la descontextualización de los significados y las finalidades que los artistas dejaron plasmadas en las manifestaciones artísticas. Al sortear tal inconveniente, el término adopta una nueva dimensión, en la que reconocen las dinámicas de la creación artística, y las formas por las cuales se pueden captar tales movimientos.

Esta revaloración del concepto permite vislumbrar su uso como categoría analítica que clasifica convenientemente la evidencia artística en dos tipos: el primario

llamado petroglifo, refiere en rasgos generales, a ejecuciones artísticas realizadas por medio de la extracción o acanalamiento de rocas. El segundo, denominado pictograma, refiere a la ejecución de formas artísticas al aplicar sustancias a la pared rocosa.

En el contexto del Parque Arqueológico de Facatativá, conformado por una gran cantidad de pictogramas, es imprescindible hacer hincapié en el aspecto pictográfico aproximándonos en primera instancia, sentido y características que definen tal manifestación del arte rupestre. La palabra *pictografía* deriva de dos vocablos, el latín *pictum* que hace referencia a la actividad

de pintar, y del griego *graphos* que designa trazar. Así, «los pictogramas son grafismos realizados sobre las rocas mediante la aplicación de pigmentos».

Igualmente, en la tarea de definir qué es un pictograma hay que recurrir no sólo a la definición etimológica sino también, a la descripción de una de sus principales características: la pigmentación intencional de la roca. Es importante aproximarnos a la comprensión de cómo el pigmento fue adoptado como forma de concreción artística mediante la observación de cómo éste contrastaba con el fondo o soporte rupestre. Con el fin de ahondar en tal experiencia, se ha procedido en la

actualidad al análisis físico-químico, por medio de técnicas sofisticadas como la difracción de rayos X y la microscopía electrónica de barrido. Con estos procedimientos, se determinó que los pigmentos empleados en las ejecuciones pictográficas se componen de minerales como óxido de hierro, magnesio, cinabro, [5](#), carbón y arcillas, a las que se les adicionaba o no grasas animales o colorantes vegetales.

Este estudio evidenció que los pigmentos empleados eran el resultado de mezclas intencionales, pensadas con respecto a la superficie parietal que iba a servir de lienzo. Este hecho enfrenta al arqueólogo

la realidad de todo un saber tecnológico tradicional implícito en la producción de pictografías, y explícito en la diversidad de tonos rojos-ocre y la presencia de otros colores (naranja, amarillo, blanco y negro) en otras palabras, la articulación de los pigmentos y el fondo parietal en la producción de un efecto estético, cuyo significado aún no es totalmente claro.

Adicionalmente estos pigmentos fueron aplicados de diversa manera. En ocasiones sirvieron para preparar la superficie parietal a modo de fondo. En el común de los casos, estos fueron aplicados con los dedos (pintura dactilar) o usando algún instrumento que pudo ser desde un tallo

firme hasta el empleo de cerdas de animales a modo de pincel. Esta característica que le da carácter a los trabajos no debe ser entendida dentro de los parámetros sesgados de la habilidad del artista, sino que debe ser sopesada con el contexto, fines y funcionalidad de la expresión pictográfica.

Paralelamente a estas cuestiones, surge el problema de determinar la antigüedad de las manifestaciones rupestres, que en el caso de las pictografías, señala la dificultad para obtener una base confiable (empírica) sobre la cual se pueda atribuir su autoría cultural. El problema de la datación del arte rupestre ha sido considerado como

uno de los principales escollos a superar ya que por las mismas características de evidencia, no se ajustan a los análisis convencionales. Ejercicios de datación absoluta con métodos semejantes al de carbono 14 se han realizado en Europa y Estados Unidos, y aunque sus resultados son controversiales con respecto al conjunto de evidencias, llegará el momento en que sus pruebas sean aceptadas como información complementaria.

También se han abordado métodos indirectos de datación de los que se distinguen dos principalmente. El primero consiste en contextualizar las pictografías con el material asociado al sitio de

concentración de arte rupestre o aledaño.
El segundo, se vale de un análisis estilístico, el cual parte del supuesto que un conjunto de figuras, pertenece a un período y grupo humano específico y por tanto, las diferencias entre estilos de figuras indican períodos de elaboración diferentes. Con este referente se efectúan seguimientos de las formas artísticas por temas, por identificación de fauna extinta, alteración y sobreposición de grafismos etc.

En la actualidad tal presunción es matizada al reconocer que los cambios en la expresión artística, no sólo se deben a la sobreposición socio-cultural en el tiempo

el espacio. La fluctuación en las formas de representación pueden deberse entre otras cosas a diferencias sociales, diferencias entre artistas (estilos personales), diferencias en los contextos de elaboración, y variaciones en las intencionalidades que generan la manifestación artística. El hecho es que el estado de los conocimientos actuales puede ubicar el inicio de la producción de arte rupestre del altiplano cundinamarqués, en los primeros episodios de poblamiento, es decir, desde hace 17.000 años, hasta algunos decenios después de la invasión ibérica. Lo que resalta de este panorama general, es la necesidad de profundizar en la secuencia

de ocupación de cada región, en este caso del altiplano, para tener elementos de juicio con los cuales asociar la variedad de evidencia rupestre con sus posibles autores, ya que el análisis del arte rupestre no puede aislarse del conjunto de argumentos recavados en el ejercicio arqueológico ni antropológico.

Las dificultades en la datación también truncan la posibilidad de vislumbrar la autoría cultural de tales manifestaciones con total seguridad, a pesar de esto los investigadores afirman que:

«la elaboración del arte rupestre fue un asunto público, probablemente en even

de carácter ritual, y presidido por figuras tales como chamanes, que serían los mismos artistas [...]. También suponen que los sitios eran posteriormente visitados y convertidos en lugares de enseñanza y transmisión de determinados conocimientos como la caza y el diálogo con los animales, razón por la cual también podían ser lugares de iniciación (Celis, 2002: 38).

Estas afirmaciones no se pueden echar a saco roto a pesar del número de inconvenientes, ya que son fruto de análisis y reflexiones epistemológicas en las que reactualizan problemas pasados con nuevas perspectivas, resultando en nue

síntesis más verosímiles.

II

**Una historia narrada desde Facatativá.
Bitácora de los principales momentos
interpretativos del arte rupestre en la
región**

Facatativá ha sido reconocida en el ámbito regional por la presencia de grandes rocas en las cuales, se hallan inscritas una serie de figuras de carácter pictográfico. El propósito de las siguientes líneas, es hablar de estos conjuntos y de cómo se ha definido el área de Facatativá como una zona de alto valor arqueológico, para lo cual hay que aproximarse a las múltiples

reflexiones que han motivado los pictogramas, cómo han sido valorados, función de qué han sido definidos y el escenario en el cual se enunciaron tales explicaciones. Con tales directrices se busca hacer hincapié en el rol que han jugado los conjuntos pictográficos ubicados en este sitio, sobretodo en la construcción de un conocimiento sobre los antiguos pobladores de la región.

Lo primero que hay que señalar, es el carácter altamente problemático que reviste la investigación de manifestaciones como estas, dado que la tradición intelectual en la que se inscriben – especialmente en los territorios

americanos-, inviste las reflexiones sobre las figuras de carácter pictográfico con un tono fantasioso. Esta circunstancia transversal a los trabajos realizados hasta mediados del siglo XX, no ha de restar importancia a los pictogramas como manifestaciones de los modos de vida pasados, y consecuentemente, como un aspecto digno de estudiar a profundidad desde los referentes de la disciplina arqueológica actual.

Principales momentos en la interpretación del arte rupestre

Para iniciar nuestra discusión a cerca de las interpretaciones del arte rupestre debe

comenzarse por precisar los primeros episodios que marcaron el inicio de los estudios sobre pictografía americana: el reconocimiento del estatus humano de las comunidades nativas de este continente. Fue el Papa Pablo III, a mediados del s. XVI, quien con su juicio motivó el ánimo de algunos conquistadores letrados y misioneros en comprender los mensajes que se suponían estaban contenidos en las piedras (Becerra, 1990: 23). Gracias a esto se inicia toda una búsqueda de informaciones en libros tenidos como textos veraces: la Biblia, escritos de la Grecia y Roma clásicas, etc. dándose con esto una multitud de interpretaciones,

consonantes con la cantidad de textos y versiones consultadas. Se llega a decir, ejemplo, que los nativos americanos son descendientes de Noe, sobrevivientes de flotas perdidas en las expediciones marítimas, etc., todas estas versiones son sustentadas en eventos reseñados en la historia europea y correlacionados con manifestaciones rupestres en América.

Estas opiniones proliferaron hasta el siglo XVIII, en donde aún se relacionaban las cruces «evidentes en las pictografías» de varios lugares (entre ellos Facatativá), con la visita de apóstoles cristianos como San Bartolomé y Santo Tomás y con relatos que hablaban de los mecanismos de

integración de las poblaciones americanas nuevas con los europeos, alimentadas a partir de sus imaginarios. El cronista Luis Fernández de Piedrahita refiere a esto:

«sea primero la antigüedad del tiempo que refiere aquella venida del Bochica, señas del traje que vestía, que es el que ellos usan de túnica, manta y cabello largo en forma nazarena; el haberle dado en otros el epíteto de Zuhé, que es el mismo que dieron después a los primeros hombres blancos que vinieron en las conquistas; el conocimiento que las cosas que el Bochica les enseñaba, eran buenas siendo así que tenían por malo (aunque seguían) lo mismo que nosotros tenemos

por tal. Sea el segundo el referir que fueron beneficios los que recibieron de manos, como son las noticias que conservaron de la mortalidad del alma, juicio universal y resurrección de la carne aunque acompañadas, por su negligencia de tantos errores, la veneración a la santísima cruz, poniéndola (como dijimos) sobre algunos sepulcros; la ruina de huythaca, muy conforme a los trofeos que el glorioso apóstol tuvo de muchos ídolos que se disfrazaba el demonio. Y sea el tercero, el sentimiento común de naturales y extranjeros, de que el vestigio que se halla estampado en una piedra de la provincia de Ubaqué fue señal del pie

apóstol, que dejó para prueba de su predicación y tránsito por aquellas partes como por las de Quito, donde se halla de la misma forma. Noticias y acciones estas, que sin grave nota no podemos atribuir las a otro que a San Bartolomé; no dígame el más curioso lector, ¿de otro que de un apóstol pudieran referirse entre gentiles las que tenemos dichas?» (Piedrahita, 1666 [1973]).

Con el transcurso del siglo XVIII se gestaron en Europa, una serie de transformaciones en las disciplinas científicas, evento que también se vivió en las tierras americanas. Es así como en 1790 el fraile José Domingo Duquesne, basado

un estudio lingüístico del Muisca, intentó demostrar la existencia de un calendario, cual él suponía, se encontraban muestras en las piedras pintadas. Se inicia a partir de ello, todo un movimiento para develar la gramática de los signos inscritos en la roca de ahí que se les conozca como jeroglíficos, noción que será defendida hasta los primeros decenios del siglo XX. Dice Duquesne al respecto:

«las pinturas de los indios son puramente simbólicas; se insistió poco sobre ellas aquellos tiempos en que pudieron haber sido examinado. Nada penetramos en los caracteres de los egipcios, y los que tenemos de los indios no pueden

explicarse. Así estas dos naciones se poseyeron, o, por decir, cultivaron más bien que otras los símbolos y los caracteres primitivos de que nació el uso de las lenguas que se han hecho igualmente celebres e inteligibles, sirviendo ya más estos monumentos para atormentar los ingenios que para adelantar la erudición» (Acosta, 1848).

Ya en el siglo XIX, y con todos los retos que éste significó (la conformación de la República), se continuó con los viajes iniciados en la época colonial por medio de la Comisión Corográfica, cuyo objetivo era registrar las gentes, los recursos y por ende las potencialidades de la nueva

república. Uno de los lugares de estudio que se tuvieron en cuenta, fueron las piedras pintadas y su impacto sobre el paisaje. Al respecto de Facatativá dice Codazzi en su *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina*:

«Cerca de Facatativá se hallan multitud de rocas, que han sufrido largo tiempo la erosión de las aguas, y en muchas de ellas se ven jeroglíficos que dan la faz hacia el Sur. Sabana constantes de multitud de ranas. Sin duda los indios quisieron perpetuar el recuerdo de lo que su mitología les enseñaba acerca de la inundación de la llanura de Bogotá» (Codazzi, 2003).

Como se puede extraer, se tendía a interpretar los pictogramas como dibujos que recordaban antiguos cataclismos es decir, testimonios del choque causado por las fuerzas naturales en la memoria de las gentes del altiplano.

Paralelamente a este tipo de interpretación se continuó con la tradición de análisis lingüísticos, que llevaron a relacionar la comunidad Muisca de la Sabana, con los pueblos del Lejano Oriente como Japón y China. Esta perspectiva resalta el carácter simbólico de las pictografías, y reafirma la creencia en que los Muiscas poseían un sistema de escritura ideográfico, así como que los pictogramas valen es por su

función de código, no por ser testimonio de cataclismos y eventos naturales que hombres de esta región presenciaron y padecieron. El autor que realiza este ejercicio es Liborio Zerda en su libro *El Dorado*, él sustenta ésta afirmación diciendo:

«la figura de este animal grabada o pintada de una manera indeleble sobre las rocas en los lugares por donde se verificó el deshielo de los lagos andinos, tales como la piedra de Pandi o Icononzo, Fúquene, Aipe, Gámeza, Saboya, etc., no conmemoran como se ha creído generalmente, esos grandes cataclismos geológicos de que hemos hablado, porque durante el tiempo

en que acontecieron no podían ser habitadas estas regiones, pues el levantamiento de los Andes dejó estas grandes cuencas que las aguas colmaron de sedimento, y cuyo desagüe, causado por enormes cataclismos de los Andes, los hizo posteriormente habitables. Además, es evidente que la raza que formaba esta nación no podía tener el grado de cultura intelectual suficiente para poder interpretar, ni aproximadamente, la causa de estos trastornos geológicos, y de aquí el origen de las fábulas que constituyen su historia cosmogónica, inventadas en vista de las inundaciones periódicas que causaban las lluvias, y del salto del

Tequendama, único desagüe natural en estas llanuras. Estas figuras son simplemente la representación simbólica de los accidentes meteóricos que causan las oscilaciones de las aguas en las llanuras inundadas, y la salida de ellas por los canales naturales, medio que los libraba de las inundaciones, y beneficio atribuido a ese Neptuno anfibio de cuatro patas».
(Zerda, 1883).

Hasta ese momento, las interpretaciones que más difusión alcanzaron en el ámbito intelectual, daban por sentado que los autores de las pictografías estudiadas en los Muiscas. En el rezago que esta postura significó para el estudio pictográfico, su

en el último decenio del siglo XIX, una «actitud revisionista» en la cual se criticó todo juicio anterior que reivindicaba el valor de las pictografías como símbolos con sentido, y claro, con esto la autoría de tales manifestaciones. Esta posición encabezada por los hermanos Restrepo y Tirado señala otras posibilidades, otros comportamientos que pudieron dejar como vestigio tales trazos, eso sí, dejando establecido que dichos vestigios no poseían ningún tipo de significado, y si lo tenían, muy vano. Este tipo de juicios muestran, entre otras cosas, el alcance y el calado de la escuela eugenésica europea (así se le llama a la tendencia que legitimaba la

diferencia y superioridad de las razas) e educación de la clase intelectual que co con la posibilidad de viajar al extranjero suceso que llevó a la extrapolación de l juicios del contexto europeo de la época las poblaciones prehispánicas de los territorios de la altiplanicie cundiboyac (Becerra, 1990). Tal situación se evidencia en juicios como:

«Las figuras diseminadas aquí y allá sobre las piedras, confundidas unas en otras sin orden ni sistema; la falta de coordinación de unidad, todo nos indica que esos m trazados garabatos son hechos por manos inexpertas por mero pasatiempo»

(Restrepo, 1892).

«Nada pueden revelar a la ciencia histórica esos ensayos de dibujo de ornamentos, esas 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»
(Restrepo, 1895).

Los primeros decenios del siglo XX, representan para el conjunto de los estudios pictográficos una reactivación, cuanto aparecen una serie de escritos, cuyo enfoque trata las pictografías como expresiones materiales que contienen sentido. Es en este instante, en el que s

inicia la aplicación de algunas pautas que caracterizan el método científico actual que permiten la emisión de juicios como los siguientes:

«a) pueden ser las representaciones totales de los artículos comerciados con otras tribus, b) serían tal vez marcas que señalaban los sitios de intercambio, c) podría tratarse de señales personales para indicar y recordar el paso de un grupo o una persona por aquel lugar, d) ¿se trataba de representaciones conmemorativas o visitas a esos pintorescos lugares por motivos que les eran bastante familiares: la rana que presidía la cosecha, la culebra objeto de culto y representaciones»

de alguno de sus dioses; la espiral, de un simbolismo tan lato; o bien, figuras geométricas caprichosas como las que trazaban en sus mantas o las que adornaban sus caras? e) telares e instrucciones del Dios Chibcha Nemqueteba, f) tesoros escondidos, g) ¿jeroglíficos o escrituras ideográficas?» (Becerra, 1990).

El autor más representativo durante las primeras décadas del siglo XX fue el ingeniero Miguel Triana, cuyas convicciones «indigenistas» le llevaron a realizar una serie de disertaciones sobre los aportes de las culturas nativas (entre ellas la Muisca) a la «cultura contemporánea d

tiempo». Su método interpretativo pose como principal característica, los recursos de la comparación etnográfica y el seguimiento de las figuras pictográficas los mitos cosmogónicos Muiscas. En sus dos publicaciones más conocidas *La civilización Chibcha* (1922) y *El jeroglífico Chibcha* manuscrito en 1924 y publicado por su hijo hasta 1970, el autor manifiesta

«Al observar en el mapa que define el territorio de los Chibchas, en relación con las piedras pintadas se nota que hay aglomeraciones en las regiones de Soacha y Facatativá que fueron lugares de acceso de los Panches por los ríos Funza y Bogotá, así como en Saboyá y Sáchica,

lugares de acceso de los Muzos y Agata por el río Negro y el Suárez, como sucedió también en Gameza, boquerón de acceso de los Guanés y Güicanes por el río Chicamocha, lo cual induce a sospechar que las piedras pintadas servían de mojones de deslinde entre los apacibles súbditos del Zaque y el Zipa de Bogotá y las tribus guerreras que venían envolviéndolos» (Triana, 1924 [1970]).

Para el autor, los pictogramas no están reducidos a una única función, al contrario, en ellos se incorporan un conjunto de significaciones entre las que incluían simbolizaciones que identificaban el territorio por medio de la codificación

de ruegos (ofrendas) y creencias (episodios míticos), «constituyéndose en un sistema gráfico de expresión, confirmando la autoría Muisca de tales trazos». En términos actuales, él habla de la expresión gráfica como una forma de manifestar la adscripción o filiación étnica: la diferenciación entre los pueblos autores de grabados (petroglifos) y los autores de pictografías que en aquel tiempo llevó a la caracterización de los pueblos de las «tierras calientes» y los de «tierras frías» (Triana, *Op. Cit.*).

En esta lectura de las evidencias, se sustenta la hipótesis del poblamiento de Sabana que estuvo en boga en aquella

época, en la que se sostenía que las poblaciones que ocuparon antaño el altiplano, eran procedentes del norte o nororiente de Colombia. Esta tesis era complementada con informaciones en torno a las técnicas diferenciales de confección del arte rupestre, analizada desde variables como pigmentos, trazos, motivos y estado de conservación de los conjuntos (antigüedad de la evidencia artística que se asociaba a olas migratorias etc.

Ya a finales de los años treinta, un arqueólogo español llega a Colombia por las dificultades del régimen franquista: doctor José Pérez de Barradas quien

decide ocuparse de la problemática que representaba el análisis del arte primitivo en el territorio nacional, concentrándose en los trabajos sobre pictogramas y grabados. Fruto de su investigación publicó el libro titulado *El arte rupestre en Colombia* (1941), un texto que tiene como fuentes principales los trabajos de Liborio Zerda y Miguel Triana, cuyo aporte básico es criticar la postura en la que se adjudicaba la creación de los grabados o petroglifos a poblaciones de origen Caribe, y las pinturas a grupos de origen Arawak. Controvierte esta tesis al afirmar que el principal elemento empleado en ésta categorización -las técnicas de ejecución

no es suficiente para tipificar a una población, y menos para establecer una periodización en la que por medio de puntos arbitrarios se defina o establezca que manifestación es más antigua o primitiva (Becerra, 1990).

Adicionalmente a estas disertaciones sobre las dificultades de asegurar la producción de arte rupestre en sus dos líneas a etnia de descendencia Caribe y Arawak, el doctor Pérez de Barradas refiere los conjuntos del Parque Arqueológico de Facatativá del siguiente modo:

«A corta distancia del pueblo se encuentra un conjunto de rocas, en una zona

pintoresca en extremo, llenas de pinturas que en parte forman un recinto. [...] No nos es posible describir los diversos conjuntos, que hacen a esta localidad la más importante de las de arte pictórico la Sabana de Bogotá. [...] Las pinturas están muy bien conservadas al amparo de los abrigos rocosos, y aunque haya alguna roca en que las pinturas prehistóricas hayan sido cubiertas con letreros modernos, hay otras piedras cuyas pinturas están en tan magnífico estado que han podido ser fotografiadas con facilidad. «Con esto el doctor Pérez de Barradas es el primero que documentó fotográficamente algunos de los conjuntos

pictóricos de Facatativá». (Pérez de Barradas, 1941).

Con este trabajo como precedente, a mediados de los años cuarenta, el profesor Wenceslao Cabrera de la Universidad Javeriana de Bogotá inicia una serie de estudios sobre los pictogramas. Reúne entonces sus disertaciones en un conjunto de artículos de los cuales dos son de particular interés: el primero, titulado *Pictógrafos y petroglifos* (1947), y el segundo, *Monumentos rupestres de Colombia* (1966-1969). En *Pictógrafos y petroglifos* hace una revisión de los principales escritos sobre el tema, llamando la atención sobre las carencias

términos de método que poseen tales trabajos. Al reconocer tal falencia, se dedica a reordenar la información existente sobre los principales conjuntos (entre los que destaca Facatativá), ejercicio que lo lleva a proponer campos de investigación como: a) el análisis del aspecto artístico en el que se dé cabida a las concepciones y creencias, y b) la valoración material de la expresión artística, en donde se reflexione sobre las técnicas empleadas y los requerimientos socio-económicos de su producción, exploraciones que nos acercarán a «la interpretación acertada de tales manifestaciones» (Cabrera, 1947).

En el segundo artículo, el autor habla puntualmente del conjunto pictórico ubicado en el Parque de Facatativá al que reseña como:

«se puede afirmar sin exageración alguna que por el momento no existe en Colombia un núcleo más numeroso de pinturas rupestres que la que integran el llamado Cercado del Zipa [...] y posiblemente en Suramérica no exista tan bello» (Cabrerera 1966-1969).

Con esta introducción enmarca el valor de su trabajo, el cual radica, en ser la primera obra en la que se involucra la realización de un croquis del área, en el que se

documentan los conjuntos pictóricos más grandes, contextualizándolos espacialmente. En este proceso señala los conjuntos que a su juicio son de primera importancia. Entre estos cuenta:

«los grandes monolitos 26, sobre los que encuentran los murales Fac-40 a 55, 19, 20 en los que se destacan los Fac-19, 20A, 20B [...] de esta última apenas si dibujamos una figura pues en realidad piedra más visitada y conocida por tener pintados al óleo el cuadro de tres personajes importantes en nuestra historia patria» (Cabrera, Op. Cit.).

Paralelamente a los trabajos del profes

Cabrera, el profesor Antonio Núñez Jiménez de la Universidad Central de las Villas, de Cuba, realiza en Facatativá otro interesante trabajo sobre las pictografías titulado *Facatativá: Santuario de la Rana* (1959). Desde la perspectiva de la etnología comparada, él analiza las principales formas pictográficas como producto de un proceso de abstracción donde las formas son desprovistas de los elementos que semánticamente –para sus autores– desviaban o no permitían resaltar los significados en ellas contenidas. Bajo este postulado estudia las diversas figuras que componen los paneles de las rocas y él mismo numera al tomar dichas formas

por conjuntos, para tratar de vislumbrar procedimientos de esquematización. Coincide con Triana en afirmar que la rana es el elemento que más se representa allí, además de ser un lugar privilegiado reunir las principales formas que permiten seguir el proceso de esquematización-abstracción o geometrización de la rana hombre renacuajo-rana que parte del rombo (Núñez, 1959).

Otras formas que analiza son «lagartos», «cruces», «mantas», «manos», «figuras hojiformes» (representaciones de hojas de diversas plantas), «figuras astriformes» (representaciones variables del sol y la luna), «figuras en espiral», «figuras

serpenteadas» y «figuras circulares», las cuales han de formar «conjuntos lógicos que permiten su interpretación. Tomemos como ejemplo el conjunto de la rana, dice el autor al respecto:

«Sol, luna y rana son tres elementos de asociación lógica, tanto más si tenemos cuenta que la rana está íntimamente ligada con los ritos agrícolas, en los cuales el Sol y la Luna tienen que ser factores preponderantes. Por ello nada tiene de particular que los artífices de Facatativa representaran juntos en sus pétreos murales andinos» (Núñez, Op. Cit.).

Luego de revisar los principales contextos

en que aparece la figura de la rana en varias culturas del continente, entre los se hallan la deidad del agua o prometei fases lunares, la génesis del hombre (específicamente en el caso Muisca: Bachue y la laguna de Iguaque), etc., el autor concluye que las características paisajísticas junto con las narraciones y evidencias colectadas, permiten afirmar que Facatativá se instituyó como adorato o santuario en honor a Ie-súa (vocablo Muisca que significa rana), sitio que tuvo una preeminencia religiosa en el contexto regional.

Gracias a esto, para el periodo comprendido entre 1940-1953, Facatativá

tuvo un auge de estudios de carácter arqueológico pues, aunados a los trabajos de los profesores Cabrera y Núñez, se presentan los del doctor Julio César Cubillos y Emil Haury, que llegan a la región en busca de evidencias que les permitan establecer una periodización de la ocupación de los Muiscas en la Sabana. Es así como después de analizar los documentos sobre la región y de una prospección que permitió reconocer las potencialidades habitacionales de la zona, se disponen a realizar excavaciones en puntos importantes de la población: en el parque arqueológico y en la vereda «Pueblo Viejo».

Las excavaciones realizadas en el parque realizaron en 1949, en siete sitios; seis de los cuales se ubicaron bajo los abrigos rocosos y el otro en terreno abierto. De estos siete lugares se hallaron tres basureros, de los cuales, el ubicado frente a la conocida piedra Núñez fue el más prolífico. En síntesis, los autores remiten las siguientes conclusiones:

«Se hallaron evidencias de ocupación, que por su distribución y frecuencia permiten decir que esta no fue intensa prolongada [...] Las principales evidencias del hombre las constituyen las pinturas que aparecen con profusión sobre las escarpadas de las rocas. Estas, lo mismo

que las pruebas anteriores, ayudan a sustentar un poco los relatos de los cronistas, de que la región fue usada como sitio de recreo por los Chibchas. [...] De la comparación de la cerámica de Facatativá con la zona Chibcha en los dominios de Zipa, en la cual se han ejecutado algunos trabajos, se advierte la presencia de algunas piezas de cerámica que son consideradas como típicas de la cultura Chibcha. [...] Si la cultura representada hubiera sido una mezcla de las culturas Chibcha y Pancha. De esta manera adquiere importancia en este lugar el problema de descubrir las correlaciones en la cronología de los Chibchas y de esta tribu vecina.» (Cubi

y Haury, 1953).

En este contexto y ante la imposibilidad de hallar en el área la exuberancia de vestigios arqueológicos que se esperaban, en correspondencia con la gran cantidad de pictografías, se redujeron los estudios y el interés por el parque, llegándose al grado de abandono en el que hoy se encuentra sumido.

Otras formas de explicar el arte rupestre
Contexto ritual y el poder de la palabra

Otro de los contextos interpretativos sobre el arte rupestre proviene de la experiencia en el campo de Gerardo Reichel-Dolmatoff

(1978) entre un grupo Tukano del Vau. Este trabajo hace hincapié en la producción artística en contextos sagrados es en las ceremonias de ingestión de Yagé que se abren las puertas a un mundo alucinatorio que provee los motivos empleados en decoraciones de vasijas, taburetes, malocas, etc.

Reichel-Dolmatoff al sentar tal afirmación en la base analítica de la creación artística impone tres dimensiones a tener en cuenta. La primera, tiene por objeto la reflexión sobre el uso de sustancias psicoactivas; la segunda, analiza los contextos en que se producen las formas artísticas; y la tercera, aborda la

construcción de las asociaciones entre las formas artísticas y el universo cultural. Como se ve, estos niveles analíticos amplían el horizonte interpretativo de las manifestaciones artísticas, pues se ocupan del marco social de la producción artística, cuestión que se proponía desde los tiempos del investigador Wenceslao Cabrera.

Reichel-Dolmatoff reconoce en la producción de arte un contexto social, para el efecto de este texto puede ser sintetizado en la relación chamán-sociedad en el marco de las ceremonias de Yajé. El chamán como personaje capacitado para manejar los trances de los asistentes a la

sesión, es quien controla las fases de ingestión, pues las dosis de Yajé se asocian con la movilización de fuerzas naturales positivas o negativas que habitan en las personas y el entorno. El Yajé al ser una sustancia de poder, involucra una serie de restricciones que la sociedad y en especial el chamán, debe seguir dado que él no es sólo un guía o interprete en los viajes alucinatorios; él también posee el poder para domoñar las fuerzas naturales y sociales, al disuadir las decisiones de los dueños o señores de las naturales, en pro de la estabilidad del grupo.

En cuanto a las sustancias alucinógenas anota, que el consumo del Yajé actúa e

sistema sensorial de manera escalonada de manera que se pueden identificar fases alucinatorias manifiestas en la producción artística. Al respecto dice:

«la idea de fases sucesivas en las alucinaciones producidas por el Yajé se manifiesta en la interpretación de los dibujos por los indios. Cada figura o motivo es asociado a una cantidad consumida de la sustancia, esto es lo que ve uno después de dos, tres o seis tasas decían.» (Reichel Dolmatoff, 1978).

Al asociar un tipo de figuras artísticas a un estado particular en el trance, Reichel-Dolmatoff observa que estos motivos se

pueden clasificar en dos clases: figuras geométricas producidas en el primer estadio del trance, y motivos figurativos producidos en la fase profunda del trance aunque en este estado alucinatorio también se producen figuras abstractas, que son incorporadas a las manifestaciones naturalistas. Esto indica que los límites entre los estados alucinatorios son variables de acuerdo a las condiciones físico-neurológicas de cada individuo.

En este marco, busca otros aspectos que conjugados con la ingestión de Yajé puedan dar razón de la particularidad de las formas artísticas de los Tukano. En otras palabras, busca otros estímulos que

lleven a la visualización de las formas que los indígenas pintan. En este proceso observa que la producción de figuras geométricas se asocia a una carencia de estímulos visuales, ya que el contexto en el que se realiza la ceremonia impone condiciones como iluminación tenue, alternancia de estados de calma y euforia etc. En este entorno y bajo el influjo de Yajé, aparecen o se comienzan a visualizar figuras que son denominadas Fosfenos

«La fugaz percepción de la vista humana de manchas, estrellas o formas irregulares denominadas Fosfenos, es un fenómeno común. Los Fosfenos imágenes subjetivas independientes de toda fuente luminosa»

externa, son consecuencia de la autoiluminación del sentido de la vista. Como se originan dentro de los ojos y cerebro, son comunes a todos los hombres» (Reichel-Dolmatoff, 1978).

Al identificar el origen de las formas artísticas empleadas en la decoración Tukano con los Fosfenos, el autor estableció un paradigma en la interpretación del arte. Es en el contexto de una atmósfera ritual en la que se consumen narcóticos estimulantes de procesos neurofisiológicos que enmarca la observación de determinadas figuras los Fosfenos-, los cuales son representados en el arte rupestre y en el arte indígena.

general. El ámbito en que Reichel-Dolmatoff incluye la producción artística es extrapolado al contexto de producción del arte parietal. Hoy la mayoría de los investigadores coinciden en decir:

«Pudieron ser muchas y muy diversas las razones que tuvieron los grupos humanos para realizar las manifestaciones rupestres: prácticas rituales, ofrendas, como medio de comunicación de saberes, mitos, etc.» (Celis, 2002).

Un ejercicio que puede enriquecer la propuesta de Reichel-Dolmatoff, fue realizado por el investigador y filósofo Fernando Urbina. Él ha emprendido la

tarea de comprender la producción y concentración de arte rupestre (petroglifos), en áreas ocupadas por las etnias Uitoto y Muinane mediante la asociación de algunos de sus mitos con expresiones artísticas.

Parte de considerar el mito como un sistema que pertenece al ámbito de lo simbólico, cuya función es vertebrar la experiencia histórica diversificada en el contexto cultural. Para él, el mito es una forma de memoria que no es dogmática (memoria occidental), al contrario, el tipo de memoria que se evidencia en los mitos es abierta, receptiva y totalizante de nuevas experiencias. Este tipo de memoria se v

tanto del mito como de la metáfora, por medio de las cuales se estructura la realidad, de ahí que hable de sociedades mitopoéticas, en las que las palabras y las acciones en la vida cotidiana son equivalentes; en donde el hombre encuentra plena significación de sus acciones, pues hace parte del entramado cósmico (Urbina, 1993).

Al tener definido este marco operativo, el autor se introduce en la mitología de los Uitotos y Muinanes en busca de relaciones metafóricas expresadas en los mitos, que puedan vincular con las manifestaciones rupestres en la región del Araracuara. En este proceso encuentra similitudes que

expone del siguiente modo:

«se encuentran relaciones entre personajes míticos y formas artísticas evidentes en temas: hombre, serpiente, sapo, lagarto, mono, peces, aves, etc., vínculos que se extienden al tratamiento estilístico y a las técnicas de ejecución de los petroglifos en la región amazónica, -a adjuntamente- algunas realizaciones plásticas hechas sobre otro tipo de superficies (madera, telas, cestería...) por pueblos actuales, que guardan estrecha semejanza con algunos petroglifos» (Urbina, Op. Cit.).

¿Cómo encuentra tales similitudes? Ante la dificultad de establecer relación entre

petroglifos abstractos y figuras míticas, decide emplear realizaciones naturalistas que le permitan hacer analogías entre un tema específico tratado en los mitos y la forma tallada. En este proceso encuentra un petroglifo que le permite plantear gráficamente el problema mítico de la relación entre el hombre y la serpiente: conocida canoa-culebra que al segmentar da origen a los diversos linajes de las etnias amazónicas. Al hallar un petroglifo que expone tal relación busca otros que le permitan evidenciar tal segmentación. Posteriormente, trata de evidenciar gráficamente la segmentación de la serpiente. Así halla motivos compuestos

líneas serpentiformes que incluyen rasgos antropomorfos (ojos y boca básicamente) los cuales coinciden con las narraciones que cuentan cómo los hombres venían en el vientre de la canoa-culebra. Al sintetizar su concienzudo análisis expone:

«El motivo hombre-serpiente se puede seguir desde su unidad mínima de la línea almenada, que en algunos casos se redondea [...] La relación de estos trazos mínimos con el tema hombre-serpiente queda garantizado por la existencia de petroglifos con diseños tales como: de los cuales se cree pues en la relación hombre-víbora de muchas maneras» (Urbina,

Ibíd.).

Al procesar los datos de esta manera, y hallar tales similitudes, Fernando Urbina figura el arte rupestre como una forma narrativa del mito, tesis que no sólo se sustenta en la talla de personajes míticos sobre las piedras, sino que se complementa con el movimiento evidente en tales formas, elemento más, que permite asociarlas con los héroes míticos y los comportamientos arquetípicos que definen. Los petroglifos (el arte rupestre) se encuentran en relación continua con el mito, ya que con sus motivos se estimula la palabra con la que se recrea el mundo, reactualizan y enriquecen los

conocimientos sobre el origen del cosmo y el hombre y las cosas (Leroi-Gourhan, 1971).

III

Área de estudio. Facatativá y el enigma de su paisaje

Facatativá como uno de los lugares que reúne uno de los números más importantes de conjuntos pictóricos de Colombia, ha sido objeto de gran interés tanto por arqueólogos como por especialistas de otras disciplinas, quienes en los últimos años han realizado significativos esfuerzos en pos del

entendimiento de los dibujos realizados sobre las piedras que se hallan en el área del Parque. En esta sección de este escrito se presentan en primera instancia, las características del área del Parque Arqueológico de Facatativá (geografía, ubicación espacial, hidrografía y límites etc.) y un breve recuento de su historia como antecedentes que nos permitirán ilustrar el estado de las pictografías que encuentran en el lugar y los últimos esfuerzos llevados a cabo para su estudio. Posteriormente, se mostrará la forma como fue llevado a cabo por el autor de este artículo, el estudio de los principales conjuntos pictóricos del Parque, los da

leídos a partir de las fichas de registro y finalmente, unas breves conclusiones sobre el estado en el cual se encuentra la investigación resaltando los puntos que quedan por analizar y los cuestionamientos que aún faltan por resolver.

Características y breve reseña sobre la historia del Parque

1. Geografía:

Facatativá se ubica en la zona occidental de la Sabana de Bogotá, donde esta se cierra en dos ramificaciones de la cordillera oriental, constituidas por los cerros del Aserradero y Santa Helena. Del primer cerro siguiendo la dirección occidente-sur, se

lugar a la formación del cerro Manjuy. Segundo, siguiendo la dirección occidente-oriental, confluye en los cerros de Churumbaya, Piedrecillas y Mancilla.

Geoastronómicamente, el municipio se ubica a los $4^{\circ}48'46''$ de latitud norte y $0^{\circ}17'11''$ de longitud oeste, a 2.586 msnnm. Los municipios con los que limita ésta población son: a) por el norte, los municipios de la Vega, Subachoque y Tenjo; por el oriente con Madrid, Bojalea y Zipacón. Al occidente con los municipios de Anolaima y Albán. Posee una temperatura promedio de 14° centígrados y una población aproximada de 120.000 habitantes. Fue capital departamental de

15 de junio de 1905 hasta el 28 de abril de 1910.

2. Hidrografía:

Ríos: Madrid, Bojacá y Checua.

Quebradas: El Vino, Paza, Manzanos, Prado, Niñas, Los Árboles, Cuero, Socorro, Bermeo. Todas estas aguas forman parte de la hoya hidrográfica del río Bogotá.

3. Geología:

La región de Facatativá se encuentra ubicada en uno de los brazos del antiguo lago pleistocénico que conformaba la Sabana, rodeada por una serie de rocas Cretácicas. Dice al respecto el geólogo J

Royo y Gómez:

«Los macizos montañosos [...] las tierras de Manjuy y de las Pilitas, con alturas de 2000 m, fueron unos de los muchos núcleos glaciares que rodearon la Sabana en el pleistoceno durante la primera época glacial [...] al noroccidente de Facatativá la planicie sabanera se ve festoneada y ha sido interrumpida por algunas pequeñas lomas o espolones derivados de las sierras limítrofes, varias de las cuales son verdaderas morrenas. [...] acotando respecto a las piedras: la proximidad de las piedras de Tunja a las formaciones morrénicas es un dato más que coadyuva a la interpretación del origen glacial de e

bloques, que, por soliflucción, hubieran podido desprenderse de las morrenas y llegar al fondo del lago» (Royo y Gómez 1950).

De esta manera, resalta que el paisaje actual es fruto de la acción de los factores erosivos (agua, lluvia y viento) sobre los terrenos, y en especial sobre las rocas de arenisca clasificadas como del grupo Guadalupe. Dice a continuación el autor: *«todos ellos son bloques de idéntica clase de arenisca y tienen la misma forma de erosión en coliflor, propia de las areniscas duras del Guadalupe medio superior y superior, a cuyos niveles pertenecen los*

estratos que afloran en esa comarca.»
(Royo y Gómez, Op. Cit.).

Así se resalta la acción de las fuerzas glaciares en la conformación del paisaje actual, al igual que la intervención de los factores erosivos, que hacen particular a esta parte de la Sabana.

Parque arqueológico «Cercado de los Zipas» en Facatativá. Cuestiones preliminares

El área del parque conocido con el nombre «Piedras de Tunja», se localiza a 1.150 metros al noroeste de la plaza central de Facatativá. A una distancia aproximada de 3 kilómetros desde el

parque, se localizan cerros que alcanzan los 3000 metros de altitud. Las rocas sobre las que se plasmaron las pictografías corresponden según su clasificación a la formación Guadalupe del Cretácico superior. Con respecto al origen geológico de tales afloramientos, existen dos hipótesis: la primera hace referencia al período glacial en el que la acción de empuje de los hielos que descendían de montañas cercanas llevaron los bloques erráticos de arenisca hasta su ubicación actual. La segunda hipótesis sostiene que los bloques fueron sedimentados y levantados tectónicamente, hecho que negaría el desplazamiento horizontal de

bloques de un sitio a otro por la acción de los hielos pleistocénicos, esta idea se basa en la coincidencia estratigráfica de los bloques con el perfil que levantaron en el área del parque, y la distribución de estas rocas en el área.

Algunos apuntes sobre la historia oficial del parque

El parque fue declarado monumento nacional en julio de 1889, aun así desde aquel período ha permanecido en constante abandono. La primera gran denuncia sobre esta situación se realizó en 1936 cuando el representante al parlamento Luis Felipe Latorre, oriundo

de la población, denunció que las rocas estaban sufriendo «la acción de la pica taladro»; hecho que lo llevó a proponer la adquisición de los terrenos y destinarlos a un parque en honor a Tisquesusa (el Zaque que muere en Facatativá a manos de los conquistadores). La iniciativa fue aceptada y sancionada como ley el mismo año, pero esta no tuvo efecto. Pasados diez años, otro facatativeño interesado en lo que significa el sitio, el abogado y político Juan Peña en unión con su amigo Germán Arciniegas (Ministro de Educación de la época y nombrado abogado *ad-honore*) logró la expropiación a favor de la nación (Contreras, 2001).

Con estos atenuantes, y pasados varios años, se inician de nuevo trabajos en el área del parque, esta vez impulsados por el deterioro que presenta. En este marco se presentaron ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), los documentos realizados en los años 2000-2004*, en los cuales se describe la intervención de los conjuntos pictográficos más relevantes del parque: los de las piedras 16 y 20, resaltando que son trabajos pioneros en restauración del arte rupestre en el país.

Los realizadores de este trabajo, María Paula Álvarez y Diego Martínez Célis, hablan de las características de los paneles

pictóricos, incluyendo materiales de confección, motivos (geométricos, zoomorfos, etc.) y trazos, para así contextualizar el estado de los murales parque mediante la descripción de los factores que más los deterioran y atacar acción natural y antrópica. Señalan que entre los factores naturales que más afectan los conjuntos pictóricos se encuentra el agua que conduce tierra y microorganismos que afectan los conjuntos, al igual que su infiltración diferencial produce oscilaciones en la exudación de sales.

Mapa No.1 Mapa del pueblo de Facata

Entre las causas antrópicas de deterioro los autores se resaltan las fogatas, cuya ceniza asciende y se adhiere a la roca, y graffities ejecutados con varias sustancias como aerosol, pintura, tizas, crayones, colores, carbón vegetal y objetos contundentes. A partir de la exposición los factores de deterioro, más adelante, autores intentan exponer los procedimientos que ellos consideran oportunos al momento de intentar recuperar las cualidades de visibilidad de los conjuntos, motivo principal por el cual se escribieron los documentos. Comenzando con que la limpieza mecánica con cepillos y

borradores, la aplicación de disolventes como agua acetona, alcohol, dimetil formamida, thinner y removedor en diferentes combinaciones, puede ayudar a recuperar la nitidez de los conjuntos. Finalmente, concluyen que el trabajo que respecta a los conjuntos pictóricos de la región se ha de concentrar en dos campos principales: el primero, que involucra las últimas técnicas y procedimientos de la restauración de este tipo de manifestaciones; y el segundo, que requiere un trabajo con la comunidad en donde se realicen «labores de concientización y valoración del patrimonio rupestre».

Ubicación de los principales conjuntos pictóricos del Parque Arqueológico de Facatativá

Una de las principales tareas que se plantearon al iniciar la documentación del parque, fue la realización de un plano que diera cuenta de la ubicación de cada piedra, y más aun, que permitiera de forma sintética, referenciar los paneles pictográficos existentes en el contexto de toda la evidencia pictográfica del sitio. Como el primer paso propuesto fue indagar si información ya había sido generada. En la búsqueda bibliográfica, se encontraron momentos que pueden señalarse como fundamentales en esta empresa. El

primero refiere a la visita del investigador cubano Antonio Núñez quien realiza la numeración de los paneles pictóricos: «Núñez Jiménez agregó a las pinturas unos números que clasifican el conjunto de paneles que posee el lugar, deteriorando de esta forma las pictografías» (Gipri, 1995). Esta noticia es muy poco conocida en la población, casi nadie sabe de dónde o por qué fueron puestos los números. El segundo, es un croquis realizado por el sacerdote Cabrera quien toma como referencia la entrada actual al lugar, de donde mide el norte y -al parecer- siguiendo el camino principal del lugar, proyecta la ubicación de los afloramientos y bloques.

erráticos que contienen pictografías, conservando la numeración puesta por Núñez.

Es raro que Cabrera no mencione que la numeración proviene del trabajo realizado por el cubano. El principal inconveniente con respecto a la numeración, fue que se hizo evidente el principio por el cual se colocaron en cada panel. Aún existe la confusión que refiere, a si el número presente en la pared rocosa equivale a la asignación de un número que categoriza «trazos, figuras, tonos, dimensiones, etc» de las rocas. Si se observa el trabajo de Núñez, éste habla de piedra número, no de panel número, cosa que hace pensar que la

numeración de cada «piedra» obedece al seguimiento del camino que aún hoy se observa, y que rodea los principales conjuntos de afloramientos rocosos.

Con este contexto, se inició una visualización del parque tendiente a ubicar cada una de las piedras numeradas. Esta tarea se enfrentó al hecho de la mala conservación que no sólo afectó a los paneles dibujados, sino que incluyó la numeración «impuesta por Núñez». Se decidió utilizar los registros anteriores con el fin de salir de dudas con respecto a la ubicación de los paneles. Esta tarea puso en evidencia que las recolecciones anteriores siguieron patrones selectivos

hora de dibujar los paneles: « *solo se dibujó una parte*», tal vez, la más llama para el que estaba recolectando la información.

Mapa No.2 Mapa de conjuntos pictóricos presentes en el Parque Arqueológico Facatativá (Baracaldo, 2005)

Esta vía permitió reconocer una variedad de paneles o piedras, pero dejó interrogantes con respecto a otras tantas. En este punto se decidió emplear fotografías aéreas para complementar y dimensionar cada afloramiento y bloque rocoso, ya referenciado en el croquis de

Cabrera. De esta manera, no sólo se referencian los paneles numerados, sino que se abre la posibilidad de referenciar pinturas que fueron «subestimadas» en anteriores recolecciones.

Ficha de descripción y registro de pictografías del Parque Arqueológico de Facatativá

El objetivo principal de las fichas es permitir acceder a un conjunto de información que puede permitir dimensionar el lugar en el que se ubican las pictografías, lo que hoy se conoce como las Piedras del Tunjo. Con esta idea se concibió un conjunto de categorías que

aglutinan una serie amplia de datos sobre el panel pictórico y su contexto.

Figura No.1 Ficha de campo empleada en la investigación

Esta tarea se empleó una ficha diseñada para la recolección de campo. Ésta debe reunir por una parte información que los autores reconocen como importante en la documentación de este tipo de evidencias arqueológicas (Becerra, 1990) como ubicación, orientación, dimensiones potenciales de la pared rocosa (la superficie *pintable*), técnica de factura (dactilar o pincel), el grosor de los trazos

más claros del panel pictográfico, y los tipos de alteraciones naturales y antrópicas evidentes en tales superficies y en el conjunto de la roca. Un ejercicio que requirió de más tiempo fue, la descripción del motivo o diseño más claro que evidenciaba la pared de la piedra.

Figura No.2 Ficha de descripción y registro

De la selección de los datos colectados surgió la propuesta de registro y descripción de pictografías que se muestra a continuación. Son en total 43 fichas que muestran una fotografía general de la roca con el objeto que cualquier persona

interesada pueda fácilmente acercarse a la piedra, sin necesidad de recurrir al número de panel (dado que en ocasiones no es seguro localizarlo). A continuación se muestra el número de panel siguiendo el trabajo de Núñez, luego se muestra la ubicación de la roca en el espacio del parque, usando como referencia un cuadrante imaginario en el plano de las zonas, realizado siguiendo los ejes de orientación norte-sur. De esta forma resultó la agrupación de las rocas en cuatros sectores.

La orientación específica del panel pictórico parte de un plano tridimensional en el cual se asocia el eje de la abscisa con

una de las aristas de la pared rocosa, de manera que permite referenciar la pared pintada con respecto al norte, y establece hacia qué punto cardinal apunta. La información de la ubicación, se complementa con la información referida a las dimensiones de la superficie que se utilizó para trazar, se le acota la palabra *potencial* porque se toma como única característica, la poca *sinuosidad* o accidentes de la pared que dificulten obtener un trazo continuo. A esta información se adjuntan datos sobre la posible técnica de factura del trazo, en otras palabras, si se usó como herramienta los dedos o un instrumento que pudieran

permitir más maniobrabilidad en la ejecución de determinados trazos, por ejemplo.

Uno de los aportes más significativos plasmados en la ficha, es el dibujo adjunto a la fotografía de la roca. Éste es el resultado del trabajo de *procesamiento digital* realizado con cada fotografía de acercamiento al panel. Esta tarea involucra la selección de un amplio número de material, además, de un conjunto de parámetros aplicados a cada fotografía. El programa de ordenador empleado para este fin fue Photoshop 6.0 de Adobe. Con este procedimiento en líneas generales, se procedió a detectar la gama de colores del colorante que se

puede evidenciar en cada fotografía, para luego resaltarlo y darle la vivacidad y contraste suficiente para dibujar lo visible. Paralelamente a esto, se lograron notar una serie de trazos que en ningún registro aparecen, de manera que no sólo complementa o se cotejan información producidas en otros trabajos, sino que surgen otra serie de interrogantes interesantes con respecto a la producción de este tipo de evidencia.

Finaliza la primera caja de descripción los paneles en la ficha, con la mención de los principales trazos evidenciados tanto en la observación de campo como en la observación post procesamiento digital.

ella se trata de reproducir con palabras los pasos evidenciados en el proceso de trazado de los diseños, en otras palabras en la forma como fueron calcados por el recolector actual, y más aun, cómo fueron percibidos por él, y depurados intentando usar términos de geometría elemental, reduciendo el glosario empleado a: línea recta, curva, zigzagueante o zig-zag, quebrada o angulada, triángulo, rectángulo, rombo, romboidal, círculo y semicírculo.

La caja inferior de la ficha reúne los registros anteriores. En ésta se da cuenta de los principales trabajos realizados en el sitio, remitiendo a los registros de Pérez Barradas, quien fue el primer investigador

en tomar fotografías en el lugar, los registros del ingeniero M. Triana, el sacerdote W. Cabrera y el investigador cubano Antonio Núñez. Estos registros han manejado con el cuidado suficiente con el fin de poder analizarlos teniendo como referente la «posible fidelidad gráfica que pueden tener», y no los juicios que estos investigadores emiten sobre los motivos (juicios más que todo interpretativos).

Algunos datos leídos desde las fichas de registro.

Ubicación de rocas pintadas

Al tomar el mapa realizado y dibujar se

él un cuadrante que ubique los puntos cardinales, se obtienen cuatro sectores los que se distribuyen los afloramientos rocosos. Esta tabla al relacionar el número del panel pictórico 6, el sector de ubicación de la roca en el parque y la dirección de la pared pintada, permite hablar proporcionalmente de los sectores del parque y del lado de las rocas «que se usaron para pintar». Esta tabla no incluye la variable soporte o superficie condiciones establecidas para pintar, ni magnitud total de las paredes rocosas por afloramiento que son aptas para la ejecución. De manera que la información que brinda este cuadro, refiere la prese

de pinturas con respecto a una cara del afloramiento referido en un sector del parque, así:

Ubicación:

Figura No.3 Distribución de los afloramientos rocosos en el parque

El diagrama describe la cantidad de paneles numerados en función de la ubicación de la piedra al interior del parque según los puntos cardinales. Nótese la escogencia de los afloramientos pintados en el cuadrante sur-este con respecto a los ubicados en el cuadrante noroeste. Es necesario señalar que la densidad de

afloramientos en los cuadrantes definidos concuerda con la densidad de ubicación de dibujos.

Dirección pared pintada (panel):

La gráfica al igual que la tabla anterior, ilustra la posible «preferencia» en el uso de las superficies que se proyectan hacia el este, hecho que se puede relacionar con la misma distribución del paisaje, en la que las rocas por factores geológicos y ambientales se han dispuesto en el área de manera que los elementos climáticos esculpieron de forma diferencial las paredes rocosas que posteriormente se

usaron. Otro aspecto que se puede relacionar con tal «preferencia», tiene que ver con la conciencia del artista del amanecer-ocaso (este-oeste) y la posible connotación cultural de este fenómeno en relación con los dibujos. Otro factor que pudiese relacionarse tiene que ver con la panorámica que desde las rocas se tiene del actual valle de Facatativá, de su cerro tutelar (Manjui) y de las colinas de Pueblito Viejo (lugar en el que se han encontrado vestigios que se relacionan con el antiguo cercado de Facatativá), elementos del paisaje que posiblemente contribuyeron a la particular percepción y valoración cultural del sitio (ver tabla relación del

grosor del trazo frente a la técnica de factura).

Técnica pincel:

Figuras rellenas:

Relación del grosor del trazo frente a la técnica de factura:

Los anteriores cuadros tienen por objeto mostrar la proporción de pictografías realizadas con la técnica dactilar, frente a las ejecuciones con instrumentos que producen trazos más finos: «pinceles» e

perímetro del parque, y el promedio en que fluctúan tales ejecuciones con respecto al grosor del trazo. En esta categoría de «grosor del trazo» no se da cuenta de factores que influyen en el rango en que manifiesta tal variable, estos son principalmente: la presión que realiza el pintor tanto con el *dedo* como con el *pincel*, la cantidad de colorante que emplea, el rendimiento de éste (cm cuadrado que puede ser pintado con una proporción de colorante) y la relación de estas dos variables con el «índice de porosidad de la superficie rocosa (absorción del colorante con respecto a densidad)», de manera que las tablas

presentan información general sobre la proporción de las pictografías realizadas por medio de las técnicas «dactilar» o «pincel», y los promedios que pueden identificar tal tipo de técnica.

Es importante anotar, que cada una de las medidas relacionadas en las tablas, provienen de la medición de la parte del panel pictórico más visible, sin distinguir tal rango máximo y mínimo de medida pertenece a un mismo trazo, en otras palabras, las tablas no toman en cuenta variaciones en el grosor del trazo con relación a los movimientos realizados por el pintor. Adjuntamente, *las figuras que aquí denominamos rellenas se presumen*

realizadas con técnica dactilar, pues se tiene como presupuesto que las realizaciones que visiblemente se pueden asociar con la técnica de pincel, son aquellas en que el trazo requiere ser «fino o delgado», hecho que involucra la intencionalidad del pintor, y que podría relacionarse con las dinámicas del saber allí manifestado, por medio del cambio de consideraciones estilísticas (forma estética técnica de ejecución).

Grosor trazo-tipo de técnica:

Técnica más frecuente:

Estas tablas tablas permiten evidenciar sólo que más del ochenta por ciento de dibujos del parque se realizaron con los dedos, también vislumbra la posibilidad considerar la relación entre la forma como fueron elaboradas las figuras con el mantenimiento de un conjunto de ideas saberes a lo largo de múltiples generaciones. Ideas que involucran una concepción estética que le confiere valor los dibujos en la medida que éstos muestran rasgos básicos que permiten emparentarlos con semantismos particulares. Este hecho se matiza ante presencia de dibujos realizados con alg

instrumento a modo de pincel; evidencia que contextualizada en la escena ritual, puede relacionarse con un *grado de meticulosidad por parte del artista* .

El seguimiento de un procedimiento que va desde la identificación y recolección de nódulos de ocre, su preparación hasta el empleo de un instrumento que permita proyectar (ver el cómo) se realiza el trabajo para planear el siguiente, posibilita pensar que el lugar como sitio de culto, no era destinado a un tipo particular de rito, sino que el mismo halo sagrado que investía al lugar motivaba la realización de variedades de ritos con propósitos diversos en

diferentes períodos de tiempo.

Elementos básicos a tener en cuenta en la elaboración de los registros compilados en las fichas de registro y descripción

Hay que acotar, que el procedimiento empleado en la realización del registro, compromete la posible distorsión de las figuras en el proceso de realce de los tonos en las fotografías. Esta distorsión puede generarse por la «sobre estimulación» de los tonos rojos y magentas del espectro de luz captado en la fotografía.

A continuación se realiza un breve listado de unos elementos que pueden abrir la

posibilidad de entender el rango de variaciones manifiestas en los diferentes registros:

1. Variabilidad en la regularidad con la que se reproducen los trazos.

2. Relativización del registro espacial de las figuras: supresión de espacios, cambios de eje inclinado a recto.

3. Selección de figuras a registrar según criterios concretos como: selección de pinturas más visibles, mejor conservadas, idea generada sobre los conjuntos pictóricos del área, etc.

4. Percepción de las formas: maneras de captar, plasmar y presentar los dibujos

registrados.

En esta vía el principal problema al que enfrenta la realización de esta clase de registros, tiene que ver con la conformación cultural de los sentidos, particularmente el sentido de la vista, sentido que media la documentación de este tipo de evidencia. De manera que es necesario hacer consciente, que en las formas pictóricas registradas (dibujadas) intervienen condiciones de percepción que comprometen *nociones subjetivas*, en las que se combinan una cierta necesidad de *proporcionalidad en la presentación del registrado, fiabilidad y estandarización del observado, con una selección singular*

de lo visto. Una forma de reducir tal se incluye el intento de emplear en las descripciones un tipo de lenguaje que reduzca las valoraciones en pro de ganar espacios en el terreno descriptivo. El que aquí se ha intentado usar, relaciona ideas básicas de la geometría lineal con las ejecuciones pictográficas del parque, aunque en ocasiones se incluyen términos empleados en descripciones etnográficas de objetos, términos como zoomorfo, antropomorfo, etc., elemento que matiza la descripción en sus lineamientos generales.

Estado de la investigación

En el estado de la actual investigación,

resaltaron varios aspectos que, - desde la misma etapa de documentación -, enriquecieron nuestra visión sobre la problemática planteada: ¿Era Facatativá un alto lugar de culto? En primera instancia, al examinar las principales observaciones sobre la antropología del arte, se notó el potencial de los análisis artísticos al abrir un campo reflexivo, que vislumbra las relaciones del arte con respecto a fenómenos particulares de la vida social. En este marco general, se inscribe nuestro interés por acercarnos a tales dimensiones en las que el arte (visto desde la Arqueología) se erige como evidencia material de procesos culturales complejos.

que no fueron fortuitos, al contrario, son muestra de las transformaciones que el hombre ha experimentado desde su origen como especie taxonómica. Cambios - que según la propuesta que se adopta para el trabajo - , dan cuenta de una configuración particular de la mente humana, que particularmente en el caso de la expresión artística, son la consolidación de un número de factores que confluyen en la capacidad metafórica en la fantasía que es expresada en formas artísticas cargadas de valores culturales.

Este nuevo valor conferido a las expresiones artísticas de pueblos tradicionales, enriquece la perspectiva de este trabajo, en la medida que permite

captar algo de la gran riqueza conceptual de los pueblos que han habitado el continente, riqueza que es apreciada al desprendernos de los prejuicios propios de nuestra particular posición de *occidentalizados*.

En tal contexto, en el que la simplicidad no es sinónimo de la vida de las comunidades tradicionales, se integra la visión del arte como producto social dinamizado por la experiencia social e individual, así como se inscribe al artista sus obras y los espectadores, en un fenómeno complejo en el que no se pueden aislar uno del otro, cada uno de ellos participa de la construcción y

entendimiento de los diversos roles y significados del arte en el ámbito político, económico, social y ritual.

Al observar el arte rupestre bajo esta lente se valoran sus manifestaciones como saberes materializados que se produjeron al interior de grandes circuitos sociales los que toman sentido. En un intento por acceder a tales dimensiones, se ha optado en este trabajo por documentar un sitio cuya riqueza pictográfica lo hace emblemático: el Parque Arqueológico «Piedra del Tunjo» en Facatativá.

De la cantidad de datos recabados, se procedió a ordenar, sistematizar y crear

una serie de categorías propuestas para análisis, de forma que se produjeron un conjunto de informaciones que buscan elementos argumentativos que sustenten una respuesta afirmativa a nuestro interrogante, de manera que Facatativa puede ser considerado un alto lugar de culto en virtud de:

1. «Las particularidades fisiográficas, geográficas y de paisaje que evidencia el sitio»: conjunto de afloramientos impactantes por sus dimensiones y las formas que exhiben, producto de factores climáticos y geológicos.

2. «Preferencias en el uso de afloramientos».

ubicados en un sector del parque, y en porciones particulares de los mismos: proyección de los dibujos hacia el este, vista al valle, el cerro «tutelar», observación de la trayectoria solar y su connotación cultural.

3. «Proporción en el uso de las técnicas evidenciadas (dactilar y pincel), preponderancia de una técnica sobre la otra»: mantenimiento de un conjunto de saberes que ocupan el rango que va desde la preparación del pigmento (reconocimiento de los nódulos de ocre, zona de captación de estos, mezcla y preparación, etc.) hasta la escogencia de superficie y el instrumento adecuado p

pintar allí.

4. «Consideraciones en torno a la realización de las formas artísticas allí evidenciadas»: estrategias de producción pictórica: superposición de formas, modificación de la visión del panel por agregación de formas o aprovechamiento de formas precedentes.

La conjunción de estos aspectos muestra que las particulares condiciones del lugar permitieron que este se asociara con una serie de significados de connotación sagrada, de manera que se conformó como un espacio cultural en el que se dinamizaron representaciones, símbolos y percepciones.

sociales manifiestas en el empleo de la roca y la ejecución de trazos y dibujos sobre sus superficies. El poder de evocación de su paisaje, promovería la transmisión de mensajes referentes al contenido de los ritos y su eficacia, esto pudo entre otras, favorecer el mantenimiento del saber relacionado con la ejecución de pictogramas, manteniéndose su uso por generaciones.

Adjuntamente la orientación de los paneles pictóricos sugeriría, tal parámetro como elemento que era tenido en cuenta por quienes allí se reunían como condición indispensable para la actividad de dibujo. La orientación general de los paneles

«evidenciaría una construcción simbólica del territorio», puesto que gran parte de los dibujos al proyectarse hacia el valle y el cerro, señalarían el valor referencial de un lugar con respecto a los demás (sitios de caza, cultivo, recolección, vivienda, reconocimiento de ciclos, - condición que integraría la trayectoria del sol y el efecto de sus variaciones en la vida colectiva - etc.), confluyendo en la construcción y apropiación cultural de un espacio colectivo.

Un elemento de peso es la preponderancia del tipo de técnica con la cual se efectuaron los dibujos. Este elemento al señalar que la mayoría de dibujos fueron realizados con

la técnica dactilar, permitiría vincular la continuidad en el empleo de una técnica con la «permanencia de ideas estructurales a lo largo de generaciones», ideas que se materializan en el rango de formas pictóricas evidentes en el parque: «las variedades de una misma idea expresadas en las diversas formas de rombos y líneas». Si integramos a este factor (siguiendo a Reichel-Dolmatoff), evidencia etnográfica que vincula la producción artística en sociedades tradicionales, con el consumo de sustancias psicoactivas, podremos contextualizar el cambio evidenciado en aspectos como el grosor de los trazos, y formas de realizar una misma figura (es

último rasgo evidenciado en el proceso re-trazado de las formas pictóricas), ya en este marco se resalta la «habilidad diferencial del artista chamán en manipular y controlar los efectos de la sustancia», marco factual en el que se inscribiría la realización del tipo de manifestaciones que se analizan en este trabajo.

De manera que al realizar el dibujo en el contexto de un rito, y al ver transformarse sus habilidades motrices, realiza la figura a partir de una clase de «patrón mental en el que se codifican los elementos básicos que representan que garantizan el cumplimiento del objetivo proyectado por el rito». El manejo del psicoactivo con

respecto a la ejecución pictórica, se basa fundamentalmente en una valoración estética de la forma pictórica, en la que todo su valor significativo se concentra en la presencia de rasgos mínimos que permitan a los espectadores, realizar la operación por la cual se asocia el dibujo con un concepto concreto en el contexto del rito.

Otro elemento que se puede explicar con referencia a lo ritual, es el que tiene que ver con la presencia de dibujos realizados con algún instrumento a modo de pincel. Para este tipo de ejecuciones se considera que el esfuerzo realizado por el artista es mayor, ya que involucra no sólo la

preparación del colorante, sino el esfuerzo representado en el uso del «pincel» con el cual posee un mejor control del trazo, proyectando así los requerimientos de la ejecución de la figura. Esta meticulosidad en el proceso de elaboración puede evidenciar: a) la necesidad de la observancia en la ejecución con miras al éxito del rito, b) iniciativa individual del artista, con objetivos diversos, o c) materialización de ideas y saberes relacionados con un tipo especial de rito. Este factor llevaría a pensar, 1) que el lugar como sitio de culto no era destinado a un tipo particular de rito, sino que el mismo halo sagrado que investía el lugar motivaba

la realización de variedades de ritos con propósitos, o 2) posiblemente a momentos de realización de pictografías diferenciadas en el tiempo.

Con respecto a las «estrategias de producción pictórica», se puede decir que es un elemento diagnóstico, ya que permite pensar de manera más directa algunos de los fenómenos mencionados. El factor de superposición de pictogramas hace surgir dos preguntas: a) ¿por qué las paredes rocosas eran reutilizadas?, b) ¿esta reutilización se daba en un mismo momento de tiempo o es expresión de diferentes ocupaciones? Las estrategias identificadas permitirían pensar en una superposición

de carácter temporal, puesto que en el particular de la «piedra 32 con respecto a la 41», el motivo que es superpuesto a «primero» (en la 32), evidencia una forma pictográfica que al ser comparado con otro dibujo valorado como diferente al conjunto de pinturas del parque, (pictograma «piedra 41»), se asemejan.

Otros rasgos que hacen particular la piedra 41 son sus dimensiones, que duplican el promedio de tamaño de la gran mayoría de los dibujos, a esto se le añade, la diferente tonalidad del ocre (rojo-anaranjado) frente a los otros pictogramas en tanto la piedra 32, sólo se diferencia de los demás por la línea espiral que al igual

que la de la piedra 41, esta inscrita por rombo. Este elemento corroboraría lo esbozado sobre la permanencia de ideas que rigieron el uso del área del actual parque, de forma que ahora lo podemos relacionar con un diseño en particular: espiral.

Ahora bien, si podemos distinguir diferentes ocupaciones por medio del análisis de las estrategias pictóricas, la técnica de ejecución y la identificación un diseño específico, tal hipótesis ha de indicarse o poderse entrever en otro tipo de evidencia complementaria a la aquí presentada. Es de esta manera que se menciona un extracto de la crónica de

Bernardo Vargas Machuca, en la que se puede seguir que los habitantes que encontraron los españoles en el altiplano ubicado sobre la cordillera oriental de Colombia en el siglo XVI, *negaban ser autores de las pinturas y los grabados, atribuyendo estas ejecuciones a sus antepasados míticos como Bochica:*

[...] como a dos leguas o menos de la ciudad de Vélez está un río, y en él está una peña [...] y en ella, esculpida y labrada una cruz, y yo la he visto; y queriendo el dicho general [Jiménez de Quezada] saber este secreto de ella, maravillándose mucho de hallarla, le fue hecha relación por indios muy viejos, que de ello más que otros

noticias de sus padres y antepasados, que de mano en mano debía venir de más de mil quinientos años, conforme a la cuenta que daban por lunas, como si dijésemos meses... (Vargas Machuca en Becerra, 1990: 104).

Esta parte de la crónica de Vargas Machuca, inscribe en un marco regional la hipótesis presentada en este trabajo sobre la proyección temporal de las manifestaciones rupestres del área, al mismo tiempo que relativiza la autoría de los pictogramas ubicados en el altiplano de las expresiones que en la mayoría de las veces eran asociadas a la comunidad Muisca. Esto como producto de aquel pensami

en el que se proyectaba al infinito la ocupación Muisca en el altiplano, sin contar con que en estos territorios se ha producido contactos y dinámicas interculturales desde tiempos prehispánicos.

Una relación que podría asociar las pictografías del parque «Piedras del Tu con una clase de expresión artística de orden sagrado, parte del ejercicio planteado por una investigadora argentina *quien establece elementos estructurales la experiencia chamánica y los vincula a expresiones artísticas* luego de un análisis iconográfico. A continuación, pretendo reproducir tal ejercicio con el propósito

vislumbrar la posibilidad de nominar las expresiones pictográficas del parque de Facatativá como manifestaciones de «arquitrazo chamánico»: ejecuciones artísticas vinculadas a un contexto sagrado, participando como elemento que conforma, canaliza y mediatiza las fuerzas en una concepción de equilibrio de las energías naturales (Llamazares, 2004).

Las características de realización de este trabajo imponen para tal ejercicio, parte del presupuesto de las interpretaciones realizadas y plasmadas en los trabajos de Núñez y Triana (principalmente), interpretaciones que al ser matizadas con algunas ideas actuales sobre el fenómeno

chamánico, permitirían vislumbrar la continuidad de ideas estructurales en la vida de poblaciones tradicionales actuales mostrando la magnitud, el alcance y los cambios de las concepciones originadas desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días.

El cuadro ejemplificaría entre otras el poder otorgado a las analogías al interior de las sociedades tradicionales, al ser este el mecanismo por el cual se proyectan características de los seres y fenómenos con poderes atribuidos, a los chamanes personajes representativos, siendo esto

vehículo principal de tales energías hacia la sociedad, en el contexto cosmogónico de recrear y mantener la estructura y el orden cósmico.

Otro elemento que alimenta aún más nuestra idea sobre la proyección temporal de los saberes materializados en el arte rupestre del área, - saberes inscritos en un marco sagrado que garantiza su pervivencia a lo largo de varias generaciones - , son inscripciones contemporáneas «a modo de rogativas» (inscripción en la «piedra 20») que atestiguarían la pervivencia de la antigua creencia en la presencia de un poder que inviste aquel lugar: las piedras del «parque arqueológico de

Facatativá como sitio emblemático de la «conexión del hombre con lo sagrado».

El estado en que se encuentra este trabajo abre interrogantes que es necesario tratar a la luz de la evidencia hasta aquí colectada, junto con otra serie de estrategias que es pertinente materializar con el objeto de encontrar información que nos permita aproximarnos a cuestiones como: ¿Si el territorio del actual parque era un alto lugar de culto, de qué tipo de ritos hablamos para ese sitio?, ¿Había peregrinaciones en aquel lugar?, ¿De qué tipo?, ¿Cuál pudo ser el período de uso más intenso del lugar?, ¿Qué aspectos de la vida secular y sagrada intervinieron en

conformación, cenit y declive de este paraje?, ¿Por qué dentro de los trabajos arqueológicos allí realizados no se encontraron restos humanos, y en otros abrigos del altiplano si se encontraron? ¿Podemos proyectar la ocupación del lugar al período pre-cerámico? Cuestiones que plantean herramientas metodológicas concretas y un corpus teórico sólido que permita correlacionar la evidencia colectada en las próximas etapas de la investigación con los datos recabados hasta hoy, elementos que permitan caracterizar el parque «Piedras del Tunjo» como un alto lugar de culto con relevancia regional.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH, JOSÉ. 1980. *Arte y antropología*. Barcelona: Editorial Alianza S.A.

ÁLVAREZ ECHEVERRI, MARÍA PAULA Y DIEGO MARTÍNEZ CELIS. 2005. *Procesos de documentación y conservación en los conjuntos pictográficos 19 y 20 (16, 19 y 20), Parque Arqueológico de Facatativá (Cundinamarca)*. Informe final. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

ÁLVAREZ ECHEVERRI, MARÍA PAULA. 2003. *Procesos de conservación en los conjuntos pictográficos 16, Parque*

*Arqueológico de Facatativá
(Cundinamarca)*. Informe final. Bogotá:
Instituto Colombiano de Antropología
Historia (ICANH).

ACOSTA, JOAQUÍN. 1848. *Compendio
histórico del descubrimiento y
colonización de la Nueva Granada en el
siglo XVI*. 4 tomos. París: Imprenta de
Beau.

BECERRA, JOSÉ VIRGILIO. 1990. *Arte
precolombino. Pinturas rupestres*. Bogotá:
Fundación de Investigaciones
Arqueológicas Nacionales y CESCO.

BOTIVA CONTRERAS, ÁLVARO.
1986 *Arte rupestre del Río Guayabero*.

pautas de interpretación hacia un contexto socio-cultural. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

2000 *Arte rupestre en Cundinamarca. Patrimonio cultural de la nación.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y Gobernación de Cundinamarca.

CASTIBLANCO, GUILLERMO Y ÁLVARO BOTIVA CONTRERAS.
1989. *Historia, arte y realidad sobre piedra. Un legado cultural de los nativos prehispánicos.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

(ICANH).

CABRERA, WENCENSLAO.

1947 Pictógrafos y petroglifos. En: *Revista Javeriana* 136: 24-41.

1966-1969 Monumentos rupestres de Colombia. Algunos conjuntos pictóricos Cundinamarca. En *Revista Colombiana de Antropología*. 14: 81-67.

CODAZZI, AGUSTÍN. 2003. *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina. Estado de Cundinamarca y Bogotá: antiguas provincias de Bogotá, Mariquita, Neiva y San Martín*. Volumen II. Obra dirigida por el general Agustín Codazzi. Editor Augusto Javier Gómez

López. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Universidad Nacional de Colombia y Gobernación de Cundinamarca.

CONTRERAS FORERO, FABIO. 2018. *Testimonios y vivencias, «El cercado de Zipas»*. Tomo III. Santafé de Bogotá: Archivo Histórico de Facatativa.

CUBILLOS, JULIO C. Y EMIL HAURY. 1953. *Investigaciones arqueológicas en la Sabana de Bogotá*. Tucson: University of Arizona Press.

DUQUESNE, JOSÉ DOMINGO. 1887. *Disertación sobre el origen del calendario y geroglíficos de los Moscas*. En *Papel*

periódico ilustrado, Vol 3 (66): 279-280

FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA
LUCAS. 1666 [1973]. *Noticia Historial
las Conquistas del Nuevo Reino de
Granada*. Bogotá: Ediciones de la revis
Ximénez de Quesada.

GIPRI. 1995. Noticias y descubrimient
«Facatativá santuario del descuido
nacional».

LEROI-GOURHAN, ANDRE.

1984 Los hombres prehistóricos y la
religión. *Símbolos, arte y creencias en
prehistoria*. Madrid: Editorial Istmo.

1984^a Los sueños y el alba del

pensamiento religioso. *Símbolos, arte y creencias en la prehistoria* . Madrid: Editorial Istmo.

1984b Sobre aspectos socio-económico del arte paleolítico. *Símbolos, arte y creencias en la prehistoria* . Madrid: Editorial Istmo.

LLAMAZARES, ANA MARIA Y CARLOS MARTÍNEZ SARASOLA (Eds.). 2004. *El lenguaje de los dioses: arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica* . Buenos Aires: Editorial Biblos.

MARTÍNEZ CELIS, DIEGO Y ÁLVARO BOTIVA. 2002. *Manual de*

arte rupestre de Cundinamarca. Bogotá:
Instituto Colombiano de Antropología
Historia (ICANH) y Secretaría de Cultura
de la Gobernación de Cundinamarca.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, ANTONIO. 1955.
Facatativá: santuario de la rana. La
Habana: Universidad Central de las Vi

PANOFSKY, ERWIN. 1980. *El
significado de las artes visuales*. Madrid:
Alianza Editorial.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO.
1978. *El chamán y el jaguar. Un estudio
sobre las drogas narcóticas entre los indios de
Colombia*. México: Siglo XXI Editore

RESTREPO TIRADO, ERNESTO.

1892. Estudio sobre los aborígenes de Colombia. En *Anales de instrucción pública de Colombia* 20 (117-118): 268-405.

RESTREPO TIRADO, VICENTE. 1892. *Los Chibchas antes de la conquista española*. Bogotá: Imprenta de la Luz.

ROYO Y GÓMEZ, JOSÉ. 1950. *Las piedras de Tunja de Facatativá y el cuaternario de la Sabana de Bogotá*. Bogotá: Instituto Etnológico Nacional.

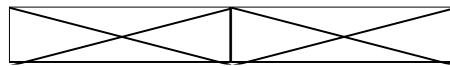
SEVERI, CARLO. 1996. Antropología y arte. *Diccionario de Antropología y Etnología*. Madrid: Editorial Akal.

TRIANA, MIGUEL. 1924 [1970]. *El*

Jeroglífico Chibcha . Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

URBINA RANGEL, FERNANDO. 1997. Mitos y petroglifos en el río Caquetá. *Revista del Museo del Oro* . 30: 3-41.

ZERDA LIBORIO. 1883. *El Dorado. Estudio histórico, etnográfico y arqueológico de los Chibchas, habitantes de la antigua Cundinamarca y de algunas otras tribus* . Bogotá: Imprenta de Silvestre.



Mapa del sitio

Inversa, re

[Políticas y condiciones de uso](#)

©

UN-Sistema de Quejas, reclamos y

E-mail: inv

sugerencias, sede Bogotá