

EXPLORACIONES ARQUEOLÓGICAS DE
UN PAISAJE PREHISPÁNICO
CON ARTE RUPESTRE EN EL TOLIMA

Exploraciones arqueológicas de un paisaje prehispánico con arte rupestre en el Tolima / César Augusto Velandia Jagua ... [et al.] -- 1ª. ed. -- Universidad del Tolima, Grupo arqueológico, 2019.

346 p. : il., gráficas, mapas

Contenido: Parte 1: Dificultades Teóricas y Problemas de Metodología -- Parte 2: Cordillera Oriental -- Parte 3: Valle del Río Magdalena -- Parte 4: Cordillera Central -- Parte 5: Arqueología del Arte Rupestre en el Paisaje del Tolima.

Incluye bibliografía

ISBN: 978-958-5569-04-1

1. Culturas prehispánicas 2. Arte rupestre 3. Arqueología colombiana I. Título II. Velandia Jagua, César Augusto III. Carvajal Fernández, Jhony IV. Ramírez Jáuregui, Daniel Alfonso V. Santos Estévez, Manuel VI. Martínez Celis, Diego VII. Carranza Hernández, Yeimy VIII. Bonilla Ortégón, Javier IX. Rodríguez Rodríguez, Paola Andrea X. López Rojas, Milena del Rocío XI. Ferro Farah, Adriana Ximena XII. Peña Palma, Carol Gisela XIII. Jiménez Quintero, Leonardo XIV. Pérez, Miguel Alejandro

709.0113

E96

© Sello Editorial Universidad del Tolima, 2019

© Universidad de Ibagué, 2019

© César Augusto Velandia Jagua, Jhony Carvajal Fernández, Daniel Ramírez Jáuregui, Manuel Santos Estévez y Diego Martínez Celis.

Primera edición: 210 ejemplares

ISBN: 978-958-5569-04-1

ISBN electrónico: 978-958-5569-02-7

Número de páginas: 294

Ibagué-Tolima

Exploraciones arqueológicas de un paisaje prehispánico con arte rupestre en el Tolima

Facultad de Ciencias Humanas y Artes

Grupo de Investigación en Arqueología, Patrimonio y Ambiente Regionales

publicaciones@ut.edu.co

publicaciones@unibague.edu.co

cavelandiaj@ut.edu.co

Diseño y diagramación: Proveer Productos y Servicios S.A.S.

Impresión: León Gráficas S.A.S.

Portada: César Augusto Velandia

Fotografías: C. Velandia, J. Carvajal, Y. Carranza, D. Ramírez

Corrección de estilo: Elizabeth Silva de Velandia

Dibujos: C. Velandia, C. Bonilla

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

EXPLORACIONES ARQUEOLÓGICAS DE UN PAISAJE PREHISPÁNICO CON ARTE RUPESTRE EN EL TOLIMA

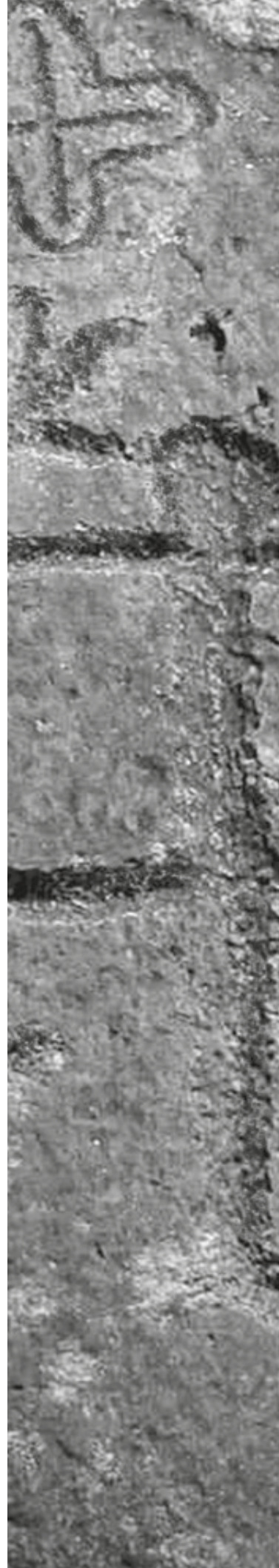
César Augusto Velandia Jagua

y,

**Jhony Carvajal Fernández
Daniel Alfonso Ramírez Jáuregui
Manuel Santos Estévez
Diego Martínez Celis
Yeimy Carranza Hernández
Javier Bonilla Ortégón
Paola Andrea Rodríguez Rodríguez
Milena Del Rocío López Rojas
Adriana Ximena Ferro Farah
Carol Giset Peña Palma
Leonardo Jiménez Quintero
Miguel Alejandro Pérez**

**Grupo arqueo.región
Grupo de Investigación en Arqueología, Patrimonio y Ambiente
Regionales
Facultad de Ciencias Humanas y Artes
Universidad del Tolima**

Ibagué – 2019



A la memoria de

PEDRO JOSÉ RAMÍREZ SENDOYA

y

VÍCTOR A. BEDOYA FRANCO

**Precursores de las investigaciones etnológicas y arqueológicas
en el Tolima**

Ramírez Sendoya, P. J.
1952 Diccionario Indio del Gran Tolima; Editorial Minerva, Bogotá

Bedoya Franco, V. A.
1950 Pijaos y Quimbayas: Etnología y Conquista del Tolima y la Hoya del Quindío;
Imprenta Departamental, Ibagué





Contenido

| | |
|--------------------------|----------|
| Introducción..... | 9 |
|--------------------------|----------|

PRIMERA PARTE

| | |
|---|-----------|
| Dificultades Teóricas y Problemas de Metodología | 21 |
|---|-----------|

- 1.1. ¿Qué significa “arte”, cuando hablamos de “arte rupestre”? 22
- 1.2. Prolegómenos a la Construcción de una Semasiología Prehispánica 32
- 1.3. Una metodología para la percepción de un paisaje con arte rupestre..... 83
- 1.4. Dificultades de la interpretación 87

SEGUNDA PARTE

| | |
|---------------------------------|-----------|
| Cordillera Oriental..... | 89 |
|---------------------------------|-----------|

- 2.1. Petroglifos y Pictogramas en la Cuchilla de Altamizal –
Vertiente occidental - Valle del Río Magdalena..... 91
- 2.2. Petroglifos en la Cuchilla de Altamizal – Vertiente oriental -
Valle Río Cabrera..... 128
- 2.3. Petroglifos en la Cordillera Oriental – Municipio de Cunday 141

TERCERA PARTE

Valle del Río Magdalena..... 179

- 3.1. Aproximación a los grabados rupestres de un abrigo en la Quebrada Perico del Municipio de Honda, Tolima 180
- 3.2. Petroglifos en “La Piedra Pintada”, Aipe - Huila 195
- 3.3. Petroglifos en La Piedra de Letras - Valle de San Juan 203

CUARTA PARTE

Cordillera Central 209

- 4.1. Petroglifos en La Piedra del Indio, Líbano 210
- 4.2. Petroglifo de La Marcada 214
- 4.3. Petroglifos de El Pachá, en la Quebrada San Juan..... 218
- 4.4. Petroglifo de Oquendo, Vereda La Trina – Líbano 220
- 4.5. Petroglifo en la Vereda La Selva, Anzoátegui 222
- 4.6. Pictograma en el Cerro El Águila – Nevado del Tolima 224

QUINTA PARTE

Arqueología del Arte Rupestre en el Paisaje del Tolima 227

- 5.1. Arte Rupestre y Registro Arqueológico 228
- 5.2. El Arte Rupestre del Alto Cabrera desde una Perspectiva Europea..... 254
- 5.3. Consideraciones Finales 262

Bibliografía..... 265



INTRODUCCIÓN

.....

Iniciamos el estudio de las expresiones o representaciones rupestres prehispánicas en el Tolima en 1971, cuando emprendimos la exploración arqueológica de la cuenca alta del Río Cabrera, en la Vereda de Ambicá, Municipio de Dolores, con ocasión del hallazgo fortuito de un cementerio prehispánico; investigación que nos ocuparía por los siguientes cuarenta años, hasta su culminación en 2011 y cuyos resultados se expusieron en una publicación que titulamos: *BABADUROS – Exploraciones Arqueológicas en el Alto Río Cabrera, Tolima* (2014), bajo el Sello Editorial de la Universidad del Tolima.

En dicha región, constituida fundamentalmente por la cuenca formada por la vertiente occidental de la cordillera oriental y la vertiente oriental de la Cuchilla de Altamizal, fuimos localizando, a medida que avanzaban los trabajos de prospección, numerosos sitios en que se registraban las ocurrencias rupestres. De estos, hemos hecho una descripción parcial en un capítulo de la publicación antes citada, que consideramos tienen alguna posible relación con la tecnología de la estatuaria tallada en rocas areniscas, característica del registro arqueológico del Río Cabrera y, en particular, del yacimiento funerario excavado en Ambicá.

Pero, mientras avanzábamos en la exploración del Río Cabrera, detenida muchas veces por las incidencias del conflicto armado que nos obligaba a suspender los trabajos por largas temporadas, fuimos explorando otras regiones del valle alto del Río Magdalena en la jurisdicción de los departamentos de Tolima y norte del Huila. Estos trabajos se fueron ejecutando sin un programa director, habida cuenta las dificultades financieras de la Universidad por los años sesenta a ochenta y a que no existía un departamento de estudios especializados que permitiera contar con la infraestructura adecuada. Esta la fuimos constituyendo a medida que se fue formando el Museo Antropológico, hasta los años noventa cuando pudimos presentar a la institución proyectos formales orientados ya por un Programa de exploración arqueológica.

En 1991, mediante un proyecto formal titulado “Exploraciones Arqueológicas en el Valle de Ambicá”, se procedió al relevamiento de veinte petroglifos y dos pictogramas; el cual debió ser suspendido debido a los problemas de orden público en la región. A finales de 1997 se retiró de la Universidad por jubilación

el Maestro Manuel León y, en su calidad de investigador principal, César Velandia asumió la terminación de la investigación, mediante la conformación de un nuevo equipo de investigación. Considerando el volumen del trabajo pendiente y por razones prácticas para el ordenamiento de la investigación, se propuso al Comité Central de Investigaciones de la Universidad del Tolima segmentar el trabajo en dos partes; una, la correspondiente al tema del arte rupestre y otra que incluyera el proceso de las excavaciones y la relación de los demás restos culturales. La primera parte se resolvió mediante un proyecto titulado “Estudio de las Ideografías Rupestres en la Cuchilla de Altamizal – Tolima”; dicho trabajo fue terminado y su informe entregado a la Oficina de Investigaciones en Noviembre de 2002. La segunda parte se llevó a cabo mediante el proyecto, “Exploraciones Arqueológicas en el Alto Río Cabrera, Tolima”, ejecutado durante el año 2006.

A partir de los resultados obtenidos en las campañas de 2000 a 2007, y sobre la base de un esquema de problemas, se amplió la investigación sobre las dos vertientes del Río Cabrera para resolver la principal dificultad de toda la investigación, cual era la contextualización espacial de los conjuntos funerarios y su relación con sitios de ocupación, así como la determinación de una secuencia temporal. Dicho proyecto titulado “Prospección de Ocupaciones Prehispánicas en la Cuenca Alta del Río Cabrera - Municipios de Colombia, Huila y Alpujarra, Tolima”, se ejecutó durante los años 2009 y 2010.

Marginalidad de los estudios de arte rupestre en Colombia

La pretensión de un estudio sobre el arte rupestre en el Departamento del Tolima, nos obliga, antes que nada, a escudriñar en nuestra “caja de herramientas” con qué instrumentos teóricos y mediante qué procedimientos analíticos podríamos hacer dicha disección. Y al rastrear la información disponible, que llevamos acumulada con el grupo de investigación en arqueología regional (Grupo *arqueo.región*), en cuatro décadas de trabajar sobre este campo de investigación, encontramos que entre varias dificultades, tanto formales como técnicas, la más notoria e incidente consiste en que no hay ningún modelo teórico que sirva de orientación a la hora de diseñar un procedimiento para empezar a trabajar. Esto se debe a que la mayor parte de las publicaciones, carecen de una exposición metodológica acerca de cómo hicieron sus autores, para producir sus deducciones.

Esta dificultad se descompone a su vez en tres: Las escasas publicaciones sobre el tema se “amontonan” una tras otra; ya sea porque se evita plantear un criterio respecto de las antecedentes o porque se opta por ignorarlas. En ambos casos, frente a las aseveraciones expuestas, no es posible ni asumir una posición crítica ni replicar algún modelo analítico. El segundo obstáculo tiene que ver con la acumulación de explicaciones y argumentaciones sin ninguna sustentación teórica explícita que, sin embargo, fungen como el conocimiento autorizado (o, autoritario?) sobre el tema. La tercera piedra en el camino, está constituida por las conclusiones de ese saber que pone como indiscutibles y como cosa juzgada, las nociones y criterios mismos sobre los que podría erigirse el problema; así, se da por supuesto que, conceptos como “arte”, “estética”, “simbología” o “significación”, están resueltos y sabidos para cualquiera, incluso no iniciado en el tema.

El de los petroglifos y pictogramas, o “...inscripciones grabadas y pintadas sobre piedra...” (Silva Celis, 1968:4), en cantos rodados, aleros, abrigos y paredes rocosas, ha sido uno de los temas y lugares de la arqueología que se han caracterizado durante mucho tiempo por su condición de “insularidad” teórica. Omitido por la mayor parte de los arqueólogos en Colombia, se ha considerado por estos como un tema marginal y dejado, en consecuencia, al arbitrio de otros entusiastas. Siempre se ha pensado que los artefactos rupestres constituyen un tema para la historia del arte --a pesar de que estas manifestaciones (que también son estéticas) son bastante disímiles respecto de los modelos europeos--, y como el contenido u objeto del **arte rupestre** en particular, un concepto acuñado especialmente desde la perspectiva del arte occidental. Esta situación es casi el reflejo de lo que acontece a nivel mundial, sobre lo cual Thomas Dowson sostiene que “...El estudio del Arte Rupestre en todo el mundo ha tenido siempre un papel algo insignificante en la arqueología [...] El Arte Rupestre es, simplemente, un aspecto secundario en los estudios arqueológicos. En consecuencia, es el entusiasmo amateur el que se hace responsable de gran parte de la investigación del Arte Rupestre...” (Dowson, 2000b:149)

“...Una parte de la razón puede residir en la manera como los artistas y el arte son percibidos hoy día en las sociedades occidentales. Los artistas están pensados para ser unos individuos excéntricos, cuyo trabajo es inspirado por alguna forma de inspiración divina y que no tiene un impacto significativo en nuestras vidas. Estas concepciones erróneas de los artistas y de su trabajo han influido en gran medida las construcciones arqueológicas de la prehistoria y las prácticas artísticas y tradiciones antiguas. Y el estudio del Arte Rupestre no es diferente. Las imágenes pintadas y los grabados hechos sobre superficies rocosas son percibidos como aciertos de artistas prehistóricos entretenidos en horas de ocio. Estas imágenes,

pues, pueden tener un valor muy precario. Después de todo, pueden ofrecer los conocimientos de cómo los artefactos podían haber sido utilizados en el pasado. Esta es la naturaleza tecnocéntrica de mucha investigación arqueológica...” (Dowson, 2000b:149)

La situación de marginalidad teórica y por lo tanto la escasez de estudios extensos y debidamente fundamentados en el registro arqueológico, estriba en las incomodidades teóricas de la arqueología y no propiamente en el grado de dificultad de las pictografías rupestres como objeto de estudio. Circunstancia que deriva, no solo de las dificultades inherentes a la comprensión del arte --en sentido universal— sino, especialmente, de la condición de extrañamiento y exotismo que para la noción del arte “universal” sigue teniendo cualquier otra forma de arte no europeo.

De otra parte, la posibilidad de interpretar las representaciones inscritas o implícitas en la casi totalidad de las formas culturales americanas, fue mediatizada desde muy temprano en la arqueología colombiana bajo el supuesto de una explicación positivista de la historia americana, actitud que, decenios más tarde, habría de asumir la *New Archaeology*. Esta noción se refleja en la casi ninguna referencia del Arte Rupestre en los contenidos de los programas académicos de las escuelas de Antropología durante varias décadas. El hecho de que se haga alguna alusión al tema, depende más de la afición que un maestro pueda tener hacia éste campo de la investigación arqueológica que a la necesidad, definida por los objetivos del curso, de tratar el asunto.

En consecuencia, el análisis arqueológico encuentra una gran dificultad para manejar una información de la cual se presume que tiene un valor significativo o simbólico, como sería el caso de los restos de una cultura que, aparte de su “otredad” se encuentra en el pasado, pues no tiene las herramientas teóricas para entenderla en su dimensión estética. Esto ocurre precisamente porque el común de los arqueólogos formados en la tradición positivista de la antropología, ha eludido estos tremedales teóricos so pretexto de su impertinencia como objeto para la perspectiva científica.

“...El motivo del desinterés en cuestiones estéticas es ese miedo institucionalizado que tiene la ciencia ante lo inseguro y discutible, pero no el miedo del provincianismo ni del abandono de los planteamientos muy por detrás de los temas a que tienden...” (Adorno; 1980:432)

Consideramos, por el contrario que, para la práctica de la arqueología contemporánea, es imprescindible el abordaje de los artefactos y de su contexto

en el registro arqueológico desde una perspectiva de lo estético prehispánico o más claramente, desde una reflexión en que la condición estética de las producciones culturales prehispánicas sea tratable con algún nivel de objetividad o, por lo menos, donde nuestro discurso refleje el modo y tamaño de nuestra dificultad.

Y, aunque en los últimos decenios se han realizado los relevamientos de numerosos sitios (Reichel, 1975; Urbina, 1991, 1994; Pinto, 1994; Martínez, 1995; Martínez y Botiva, 2004; Castaño, 1988, 1998, 2006; Pradilla y Ortiz, 2002; Pradilla y Villate, 2010; Gómez, 2015; y otros); de todas maneras, y considerando la enorme cantidad de sitios con arte rupestre existentes en el país, apenas se empieza a tocar el tema. Es muy interesante el hecho de que se haya incluido en la categoría de coloquios formales en recientes Congresos de Arqueología en Colombia (Popayán 2004, Pereira 2006); que en los programas de Antropología de la Universidad Nacional y de Ciencias Sociales de la Universidad del Tolima se abrieran sendos cursos de Arqueología Simbólica y que un trabajo sobre la iconografía de San Agustín recibiera un premio nacional de ciencias (Velandia, 1992, 1994).

Un hecho importante ha sido la creación de ***RupestreWeb***, un sitio en Internet (<http://rupestreweb.info/index.html>) dedicado a la “...publicación electrónica especializada en la investigación del arte rupestre de América Latina...”, dirigida por Diego Martínez Celis quien, desde el año 2000, ha impulsado la divulgación de los trabajos sobre las expresiones rupestres en Colombia. De todas maneras, la situación de las investigaciones sobre Arte Rupestre en Colombia, contrasta sobre todo con el panorama de América Latina, donde en países como Bolivia, Cuba, Argentina o Chile, son notables los trabajos y las publicaciones al respecto. El mayor desarrollo de estos estudios se encuentra en Argentina, Brasil, y México, países en los que existen programas universitarios e instituciones estatales dedicados a estudios avanzados sobre las expresiones plásticas y epilíticas americanas.

Retomando la experiencia de investigadores en otros lugares y a tono con los paradigmas en boga de la arqueología contemporánea, hoy no nos extraña que practicantes de otras disciplinas intenten abordar, con otras cajas de herramientas teóricas y otros recursos metodológicos, esos que se estimaban como “...garabatos [...] mudos en razón de su origen...” a finales del siglo XIX (Restrepo, 1972). Así, poco a poco se ha desarrollado una perspectiva transdisciplinaria que permite la conversación entre especialistas de ramas del saber antaño disímiles o, por lo menos, alejadas entre sí no tanto por la diferencia de sus respectivos objetos de trabajo, como por la necesidad de sus visiones unilaterales. De esta manera se han abierto campos de trabajo “límitrofes” como la etnohistoria, la

etnobotánica, la arqueoastronomía, la etnoarqueología, etc. que han tendido el puente hacia los ámbitos de la semiótica, las teorías de la comunicación o la teoría de sistemas. Al respecto, argumenta Juan Schobinger:

“...Mientras las técnicas de investigación del arte rupestre (prospección, relevamiento, análisis estilístico, adscripción cultural y cronología) se han ido perfeccionando, el viejo problema de la *interpretación* ha permanecido en pié. Esto se debe en parte al descrédito sufrido por las antiguas interpretaciones fantasiosas o, al menos, carentes de bases científicas; pero también al hecho de que ese aspecto exige *profundizar en la vida mental*, algo que no puede lograrse sólo con métodos arqueológicos. Esto ha llevado a algunos estudiosos a negar su inclusión en las preocupaciones de la llamada “rupestrología”, diciendo que debemos contentarnos con investigar los aspectos inicialmente indicados. De otro modo saldríamos de la órbita de la antropología como disciplina científica. No compartimos esta opinión. La ciencia no sólo avanza mediante la especialización y el perfeccionamiento de sus técnicas, sino mediante el trabajo interdisciplinario...” (Schobinger, 1997:45)

Esta apertura de criterio, fue impulsada por propuestas como la de Alberto Rex González, quien al emprender una nueva metodología sostenía ya desde los años setenta: “...La disyuntiva era, pues, si por las dificultades inherentes debíamos dejar definitivamente de lado todo intento de interpretación del simbolismo de esta iconografía [en la Arqueología del noroeste argentino] o si, por el contrario podíamos en algún momento empezar a establecer cierta sistematización de signos que permitiera en el futuro elaborar una verdadera semiología arqueológica...” ; y como conclusión de su exposición metodológica consideraba posible la construcción de una “...semiología iconográfica precolombina...” (González, 1974:9,10)

Ciertamente aún no tenemos “...la vara mágica...” que haga hablar a las enigmáticas inscripciones, como suponía Vicente Restrepo allá por 1885; pero esta no es nuestra preocupación, simplemente porque la ciencia no trabaja, ni antes ni ahora, con estos instrumentos. Pero a diferencia de la situación de hace cien años, hemos progresado bastante pues podemos acudir a recursos analíticos desarrollados tanto por una perspectiva más universal de la arqueología como por otras disciplinas (Llamazares, 1986; Criado-Boado, 1991,1993a,1999; Santos Estévez, 1998, 2008; Chapa Brunet, 2001; Lewis-Williams, 2005, 2014; Heyd, 2004, 2005; Lull, 1988, 2007; Seoane, 2009...)

Admitiendo sin reservas la dimensión estética de los petroglifos y pictogramas y que dichas formas de expresión pueden ser estudiadas o consideradas desde

el punto de vista de una futura historia del arte prehispánico, en el presente trabajo hemos relevado su condición de representaciones ideográficas. La principal razón está en la estructura explicativa de la investigación, planteada desde su comienzo como una exploración arqueológica y —sin negar que lo artístico sea también un interés de la arqueología—, por lo tanto, bajo la norma de que los artefactos descritos y analizados no pueden entenderse sino en su relación contextual, es decir, en su relación integral con los datos del registro arqueológico (Lull, 1988, 2007).

En consecuencia, tanto el proceso analítico como el inferencial deben asumirse desde las condiciones metódicas de la arqueología. En este sentido pensamos que las representaciones o expresiones ideográficas y las expresiones considerables específicamente como resultado de una práctica estética, son parte irreductible del registro arqueológico y que, por tanto, deben ser tratadas desde una perspectiva arqueológica con los medios y recursos de la disciplina arqueológica. No es posible seguir esperando que algún iluminado en alguna parte produzca un tratado de estética prehispánica o resuelva las aporías de una historia del arte aborigen americano para empezar a interpretar los centenares de casos registrados en Colombia; y que los arqueólogos no podemos seguir eximiéndonos de asumir, con los riesgos que tenga, la tarea de empezar, por lo menos, a practicar un inventario de la situación.

Situación de la investigación sobre arte rupestre en el Tolima

Trabajos de investigación sobre arte rupestre en el Tolima son prácticamente inexistentes y las escasas referencias a sitios específicos, se encuentran ligadas a trabajos de prospección arqueológica o dentro de estudios de impacto ambiental con ocasión de la construcción de líneas de conducción eléctrica o de oleoductos, pero sin un estudio formal de los mismos. En las publicaciones periódicas locales se encuentran algunas referencias debidas a denuncias de hallazgos o llamados de alguna comunidad para la intervención de las autoridades de cultura con el fin de preservar los sitios, de los cuales se presume que podrían convertirse en destinos turísticos o que son importantes como parte del patrimonio cultural.

De esta situación, son una excepción dos trabajos publicados en Internet, uno debido a Diego Martínez Celis titulado “Prospección inicial de los petroglifos del abrigo de Perico (Honda, Tolima)” (<http://www.rupestreweb.info/honda.html>)

y otro del Maestro Pablo Gamboa Hinestrosa, titulado “Arte rupestre Colombiano – La Piedra de Letras – 2008” (<http://gamboahinestrosa.info/pdf/10.%20arte%20rupestre.pdf>). Igualmente, se encuentran dos breves artículos debidos, uno a Gonzalo Correal Urrego (1991) “...sobre dos sitios con arte rupestre en el Municipio de Aipe...” y otro, a Arturo Cifuentes (1993) acerca de la posible interpretación de los petroglifos de Honda, Tolima.

Acerca de la composición de este libro

Por lo ya expuesto, en este libro se recoge un trabajo de largo aliento ejecutado al compás de las labores de extensión educativa del Museo del Hombre Tolimense (de 1971 a 1980) y del Museo Antropológico (de 1981 a 1997) y luego como parte de los proyectos del Grupo de Investigación en Arqueología, Patrimonio y Ambiente Regionales - *arqueo.región* (2000 a 2018); en consecuencia, supone la participación de varios grupos de investigación conformados por maestros y estudiantes de la Facultad de Ciencias de la Educación (de 1971 a 2004) y de la Facultad de Ciencias Humanas y Artes (de 2004 a 2018) que, por su entusiasmo hacia la arqueología y el estudio de los problemas de la cultura regional, participaron en las labores del Museo como auxiliares de investigación y en las tareas de un Programa de Divulgación Escolar y luego, a partir de un Seminario de Arqueología Simbólica (2000 a 2009) realizaron sus trabajos de grado sobre temas específicos del arte rupestre en el paisaje regional. Algunos, se integraron después como investigadores del Grupo *arqueo.región*.

Con el paso del tiempo, y a medida que se iban articulando los trabajos específicos sobre el registro rupestre, a los proyectos de exploración arqueológica en los valles del Río Cabrera, y del Río Combeima; en la suela plana del Magdalena y en la vertiente oriental de la Cordillera Central, fuimos desarrollando y aplicando alternativas metodológicas que incidieron en la elaboración de criterios de orden teórico, con el interés de contribuir a los debates de la comunidad académica. De esta suerte hemos ido publicando los avances de la investigación en la forma de ponencias enviadas a los congresos de Antropología y Arqueología, tanto nacionales como extranjeros (Argentina, Chile, México, España), y artículos a diversas revistas especializadas. Al reunir los informes de varios proyectos en una publicación de carácter más general, en el formato de un libro, tenemos que incluir los ya publicados que fueron jalonando la investigación.

Los textos de estos artículos fueron revisados y puestos al día, por cuanto ciertos puntos de vista y opciones metodológicas, expuestos a la altura de la discusión en su momento, ya requieren una revisión autocrítica en algunos sentidos o ampliar y ratificar otros conceptos que manejamos con mejor ponderación en la actualidad. Aunque estos artículos, ahora secciones de este libro, aparecen firmados en particular, es claro que el trabajo que los sustenta se debe al colectivo de estudiantes y compañeros que participaron a lo largo de estas pasadas tres décadas, tanto en las tareas de campo como en las conversaciones del Seminario de Arqueología Simbólica y del Grupo *arqueo.región*.

La organización del texto fue un tanto dispendiosa, por cuanto suponía articular materiales elaborados en un largo tiempo, ya fuera individualmente o “a cuatro manos”, con el resultado de estilos y modos de explicar y redactar diferentes. También porque, aunque los estudiantes participantes en el Seminario de Arqueología Simbólica partían de la misma base de instrucción metodológica, la aplicación de normas y procedimientos difería según su relativa habilidad en el trabajo de campo. Las descripciones son, por eso, relativamente prolijas. En algún grupo se contaba, por ejemplo, con un artista en ciernes y entonces ilustraron sus relevamientos mediante dibujos “a mano alzada”; en otros casos el cuidado se puso en hacer cuidadosos calcos sobre polietileno. En todo caso, recogimos lo mejor de los resultados.

Hemos invitado a participar en esta publicación, al investigador Diego Martínez Celis con un artículo titulado **“Aproximación a los grabados rupestres de un abrigo en la Quebrada Perico del Municipio de Honda – Tolima”** considerando que, no sólo es una importante contribución al estudio de este problema en la región objeto de nuestra investigación, sino porque aparte de coincidir con sus criterios analíticos sobre el caso, no podríamos hacer un trabajo mejor y, por tanto, sería redundante y poco económico intentar un ejercicio paralelo.

Relievamos la invaluable asesoría de Manuel Santos Estévez, arqueólogo del Laboratório das Paisagens, Património e Território - Lab2PT, en la Universidade do Minho, Braga - Portugal; quien nos acompañó en 2009, durante una larga temporada de campo, en la reconstrucción de una arqueología de los espacios imaginarios prehispánicos y nos enseñó sobre el terreno cómo percibir un paisaje con arte rupestre, por la cuenca alta del Río Cabrera. De su experiencia se desprende una contribución titulada **“El arte rupestre del Alto Cabrera desde una perspectiva europea”**.

Reconocimientos

Un trabajo tan largo y lleno de vicisitudes, implica la participación de muchas personas que, de una u otra manera, en distintas instancias de la investigación, hicieron posible la ejecución de los proyectos. Así, tenemos que reconocer la labor diligente y entusiasta de Dn. Carlos Pulido quien nos llevó y nos trajo de regreso, en un destartado Jeep de la Universidad, por las trochas del suroriente del Tolima, durante varios años. De igual manera, agradecer a Dn. Alcides Gómez y su familia, por la hospitalidad en su humilde casa campesina en la vereda de Ambicá. En Alpujarra disfrutamos la generosa hospitalidad y consejo académico del Antropólogo Fernando Vásquez Serna, así como del apoyo de la Alcaldesa Norma Constanza Hernández. Agradecemos igualmente la diligencia y colaboración de los Alcaldes José Arbery Hoyos en Dolores y Miller Herrera en Colombia, Huila.

Tenemos una deuda de gratitud con Francisco Márquez Yáñez, Gonzalo Correal Urrego, Álvaro Soto Holguín, Lucía Rojas de Perdomo y Roberto Pineda Giraldo; quienes desde el Instituto Colombiano de Antropología – ICAN, nos apoyaron con su ilustrado consejo y recomendación de fuentes documentales y bibliográficas. Igual mención hacemos por la gestión de María Victoria Uribe como Directora del ICANH. Mención especial debemos a Roberto Lleras Pérez y Eduardo Londoño Laverde en el Museo del Oro del Banco de la República, por su gentil asesoramiento a nuestros estudiantes en su consulta de los materiales del museo.

Debemos un reconocimiento a la Universidad del Tolima, que respaldó y financió nuestros trabajos de investigación durante 40 años, en las personas de los Rectores Hernán Mahecha Lozano, Fernando Misas Arango, Edgar Machado, Israel Lozano Martínez, Ramón Rivera Bulla, Héctor Villarraga Sarmiento y Hermann Muñoz Ñungo, por su apoyo a la construcción y desarrollo del Museo Antropológico, como nuestro espacio de trabajo y divulgación de la investigación. También resaltamos el apoyo y gestión de Luciano Mora Osejo, Rodrigo Vergara Ruiz, Nelson Augusto Canal, Humberto Bustos Rodríguez y John Jairo Méndez Arteaga en la Dirección de la Oficina de Investigaciones y Desarrollo Científico. Igualmente, agradecemos el apoyo brindado por la Universidad de Ibagué para la culminación de este trabajo, mediante la financiación de la impresión de esta publicación.

Grupos de Investigación participantes

Campañas de 1990 a 1996

Departamento de Ciencias Sociales – Museo Antropológico
César Augusto Velandia Jagua – Investigador principal
Manuel León Cuartas – Co-Investigador
Jhony Carvajal Fernández – Curador colecciones
Oscar Tadeo Velandia Silva - Restaurador
César Augusto Bonilla - Dibujante

Campañas de 2000 a 2007

Departamento de Ciencias Sociales – Grupo arqueológico región
César Augusto Velandia Jagua – Investigador principal
Jhony Carvajal Fernández – Co-Investigador
Yeimy Carranza Hernández – Auxiliar de Investigación
Maritza Varón Barbosa – Auxiliar de Investigación
Paola Andrea Rodríguez – Estudiante
Milena del Rocío López – Estudiante
Adriana Ximena Ferro Farah – Estudiante
Leidy Dahian Rodríguez - Estudiante

Campañas de 2008 a 2011

Facultad de Ciencias Humanas y Artes – Grupo arqueológico región
César Augusto Velandia Jagua – Investigador Principal
Jhony Carvajal Fernández – Coordinador de Proyectos
Daniel Ramírez Jáuregui – Co-Investigador
Gloria Rivera Espinosa – Co-Investigadora
Yeimy Carranza Hernández – Co-Investigadora
Carol Giset Peña Palma - Estudiante
Leonardo Jiménez Quintero - Estudiante
Miguel Alejandro Pérez - Estudiante
Manuel Santos Estévez – España – Investigador invitado

Campañas de 2012 a 2018

Facultad de Ciencias Humanas y Artes – Grupo arqueológico región
César Augusto Velandia Jagua – Investigador Principal
Manuel Santos Estévez – España – Investigador Invitado
Jhony Carvajal Fernández – Coordinador de Proyectos
Daniel Ramírez Jáuregui – Co-Investigador
Yeimy Carranza Hernández – Co-Investigadora
Javier Bonilla Ortegón – Co-Investigador

PRIMERA PARTE

Dificultades Teóricas y Problemas de Metodología

- 1.1. ¿Qué significa “arte”, cuando hablamos de “arte rupestre”?
- 1.2. Prolegómenos a la Construcción de una Semasiología Prehispánica
- 1.3. Una metodología para la percepción de un paisaje con arte rupestre
- 1.4. Dificultades de la interpretación

1.1. ¿Qué significa “arte”, cuando hablamos de “arte rupestre”?¹

Por: César Velandia

La noción más general del arte rupestre que tenemos en uso, se enlaza con una noción elaborada desde Europa y específicamente utilizada para denominar las expresiones pictóricas de las culturas de cazadores del paleolítico superior, halladas en cavernas y abrigos naturales. Desde el Abate Henri Breuil (1952) y Annette Laming Emperaire (1962), hasta André Leroi-Gourhan (1970), para citar algunos de los más connotados prehistoriadores que han trabajado sobre el asunto, encontramos que las pinturas y otras formas de expresión de las sociedades primitivas, fueron vistas desde la perspectiva del arte europeo y por lo tanto fueron interpretadas desde los parámetros de un canon estético específicamente occidental; a pesar de que Leroi-Gourhan advirtiera que...

“...Del mismo modo que hoy se juzga el arte africano basándose en el arte francés contemporáneo y se descubre en él lo que se quiere y no lo que implica en sí mismo, hubo un momento en que los prehistoriadores crearon, especialmente en los tiempos heroicos de la ciencia, un pensamiento magdalenense que se parecía mucho al de un burgués del siglo XIX disfrazado de cazador de bisontes...”
(Leroi-Gourhan, 1968:6)

A medida que, a lo largo del siglo XX, se ampliaban las investigaciones sobre artefactos rupestres y que estos se reseñaban en todo el mundo, se fue haciendo más notoria la dificultad para definirlos como arte, pues no sólo se planteaban desde criterios disímiles sobre el arte y la estética, de tal suerte que las contiendas y dificultades teóricas del arte moderno se trasladaban a los especímenes prehistóricos, sino que se hacía más evidente el carácter unilateral

¹ Versión corregida y aumentada de un respectivo ítem, con el mismo título, en el Capítulo 10, pp. 261-279; del libro:
VELANDIA, César y J. Carvajal, D. Ramírez, G. Rivera, Y. Carranza, P. Rodríguez, M. Varón
2014 BABADUROS. Exploraciones Arqueológicas en el Alto Río Cabrera, Tolima; Sello Editorial Universidad del Tolima; Ibagué.

de la interpretación etic en el sentido que planteaba Leroi-Gourhan. De esta manera se hicieron numerosas las advertencias, salvedades y objeciones hacia el uso del término “arte”, para definir tanto los grafismos y pinturas rupestres, como en general la iconografía prehistórica.

“...Creemos que ésta no es la expresión más feliz para designar el fenómeno que nos ocupa. El término “arte” es muy general y por tanto introduce vaguedad en la designación y, por otra parte, sobreimpone connotaciones seguramente propias de sociedades más complejas a un campo de evidencias cuya funcionalidad original desconocemos...” (Llamazares, 1986:26)

Una dificultad para la comprensión de las representaciones iconográficas prehispanicas y en particular, para definir si se trata de expresiones que pudieran calificarse como artísticas o que, no obstante sus particularidades formales pudieran correlacionarse en términos de la cultura con lo que nosotros, en la nuestra, llamamos arte, reside en la fijación ideológica de ciertos criterios elaborados desde la antropología del arte y que, de cierta manera, se resisten a ceder el campo a nuevas concepciones o aún, a tener que cambiar de parámetros teóricos, frente al rigor empírico de nuevos datos en el registro arqueológico. O, como de manera más precisa, argumenta Sally Price: “...Algunas afirmaciones de este punto de vista se presentan como expresiones de apertura intelectual y de liberalismo, que sostienen que la categoría de “arte” es una construcción exclusivamente occidental y que esperar encontrarla en los Pueblos Primitivos representa una falacia etnocéntrica...” (Price, 1993:123).

“...Existe en este concepto [arte prehistórico] una contradicción que ha provocado reacciones diversas entre los especialistas [...] el término “arte” procede de un enfoque que emana del propio sustrato de los investigadores, y que probablemente no refleja un concepto similar en los tipos de sociedad que estamos estudiando. Muchos de los grupos humanos que han podido analizarse en época reciente y que realizan representaciones que nosotros calificaríamos como “artísticas”, no distinguen estas obras de muchas otras tareas cotidianas, ni se inquietan por lo que es o no es arte, hasta el punto de que en sus vocabularios esta palabra ni siquiera existe...” (Chapa, 2001:2)

Estas advertencias de orden puramente analítico, no aportan alguna alternativa ni al planteamiento del problema ni a su resolución pues, “...carece de sentido argumentar que el ser humano prehistórico desconocía la moderna concepción de arte y por lo tanto no podía producirlo, ya que

también desconocía la actual concepción de sociedad o de lenguaje...” (Santos, 2008:18). En consecuencia, tampoco tendrían una palabra para denominar su organización social ni otra para su medio de comunicación. Sin embargo, esto no nos impide considerar que aquellos seres humanos remotos vivieran en alguna forma de organización social o se comunicaran mediante un lenguaje, es decir que, en términos más estrictos fueran, por eso mismo, humanos.

En el origen de estas reticencias teóricas, resuena todavía el debate sobre las imágenes parietales del Paleolítico, descubiertas en España a comienzos del siglo pasado; cuando sus detractores consideraban que el arte paleolítico no tenía ningún contenido simbólico y que “...de acuerdo con los ideales románticos, era esencialmente una actividad individual más que social, [puesto que] no parecía posible que una gente tan primitiva pudiera haber tenido una religión...” (Lewis-Williams, 2005:44). Una vez constatada su originalidad, y ante la dificultad de negar la calidad plástica de las imágenes rupestres, se optó por considerarlas como “esencialmente estéticas” y a los artistas paleolíticos como “...*L’homme de ce temps cherchait il se perfectionner dans son art...*” (Piette, 1907:68) y “eternamente preocupados con el culto de la belleza” (Piette, citado por Ucko y Rosenfeld, 1967:118).

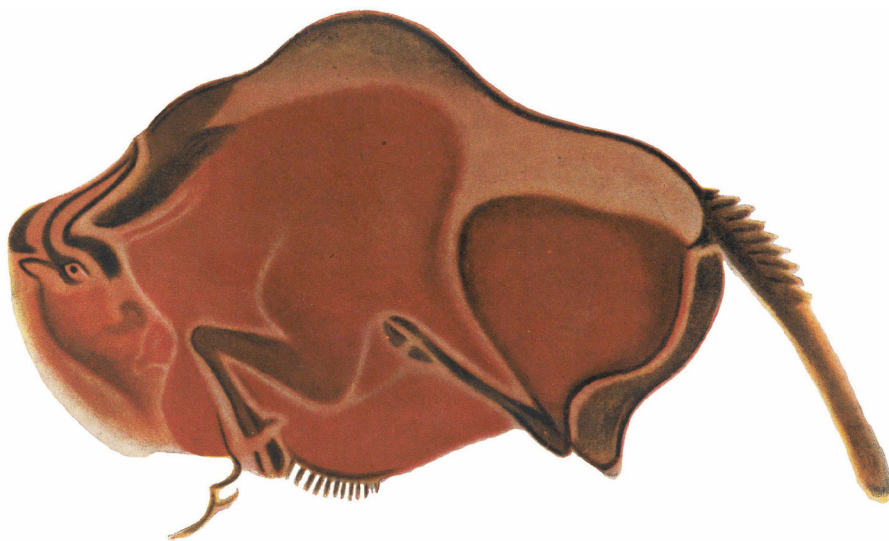


Figura 1.1.1.

Cueva de Altamira -
Bisonte acostado,
en policromía.
(Cartailhac y Breuil,
1906:Planche XVI)

Esta noción del “arte por el arte” o el arte como “...producto de una “sensibilidad estética...”, de un deseo de producir cosas bellas, al que solamente puede darse rienda suelta en tiempo de ocio...” (Lewis-Williams, 2005:45), se encuentra detrás de muchas explicaciones “estéticas” actuales sobre el arte rupestre. A pesar de que fue abandonada desde los años 40 del siglo pasado en favor de explicaciones de orden evolutivo, semiótico, simbólico o aún estructural, en 1987 John Halverson, historiador del arte, propuso una nueva

versión de la vieja idea. No obstante sus mejores argumentos, ahora basados en las analogías etnográficas con los contemporáneos cazadores y recolectores, estos fueron demolidos por la crítica de Paul Bahn, Robin Frost, Robert Layton, David Lewis-Williams, Ana María Llamazares y otros (Halverson, 1987:71-82).

El espíritu de las tesis que dieron fundamento al “arte por el arte”, generó otra tendencia explicativa que tuvo mejor fortuna, a juzgar por su persistencia en el tiempo: La relación entre el arte y la magia. Planteada por primera vez [1871] por Edward Tylor en sus enunciados sobre el origen del animismo (Tylor, 1977:25), fue llevada a su plena exposición por Salomon Reinach, quien articuló sus argumentos con las investigaciones de campo que habían erigido el concepto del totemismo, en sociedades australianas de la época. Los arunta, “...pintaban imágenes de ciertas criaturas en la creencia de que sus acciones harían que las especies pintadas engendraran y se multiplicaran. Reinach pensó que los animales pintados en las cuevas europeas eran aquellos que la gente del Paleolítico superior deseaba que se multiplicaran [...] Reinach dedujo motivos similares para la producción de arte en ambos contextos...” (Lewis-Williams, 2005:48-49).

En años posteriores, el abate Henri Breuil y sus epígonos, extendieron las hipótesis de Reinach a la magia de la caza, según la cual los cazadores al pintar las imágenes de animales en las paredes de las cavernas, no sólo propiciaban su reproducción, sino que adquirirían un poder sobre los animales representados.

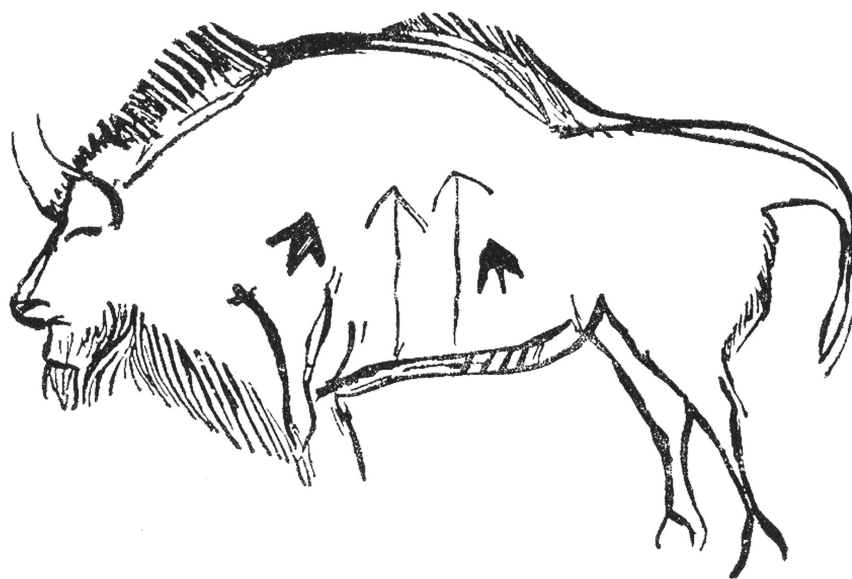


Figura 1.1.2.
Cueva de Niaux –
Bisonte, en negro,
con dibujos de flechas
o azagayas sobre el
cuerpo. (Obermaier,
1925:273, Fig. 121)

“...Los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas, o eran atacados con tales armas una vez terminada la obra pictórica. Indudablemente se trataba de una muerte en efigie [...] El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con

el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación...” (Hauser, 1962:23-21)

Estas hipótesis, la del “arte por el arte” y la de la “magia simpática” –o, *simpatética* (Frazer, 2003:33)–, flotan aún de una u otra forma en todas las explicaciones actuales acerca del arte rupestre; aderezadas con explicaciones arqueoastronómicas, ecológicas y de género, para ir a tono con paradigmas de estos tiempos que corren.

Pero, la diversidad de criterios e interpretaciones, no resuelve la pregunta original acerca de si las imágenes rupestres son o no arte; y frente a la situación conflictiva, muchos argumentos incluso han ido más allá, mediante la simple elusión del problema. En 1987 Margaret Conkey, proponía algunas alternativas al problema:

“... No hay duda de que el uso del término “Arte Paleolítico” ha contribuido a que condensemos toda la diversidad de los medios de comunicación y las imágenes en una sola categoría que es, además, una de “nuestras” categorías. Al llamar a estas imágenes “arte”, suponemos la estética y también suponemos una relación entre nosotros y los fabricantes/usuarios de las imágenes [...] Yo prefiero el concepto de “imágenes visuales y materiales” que, si bien no es del todo neutral, al menos deja de lado, la asunción de las obras como “arte figurativo” ... “(Conkey, 1987:413)

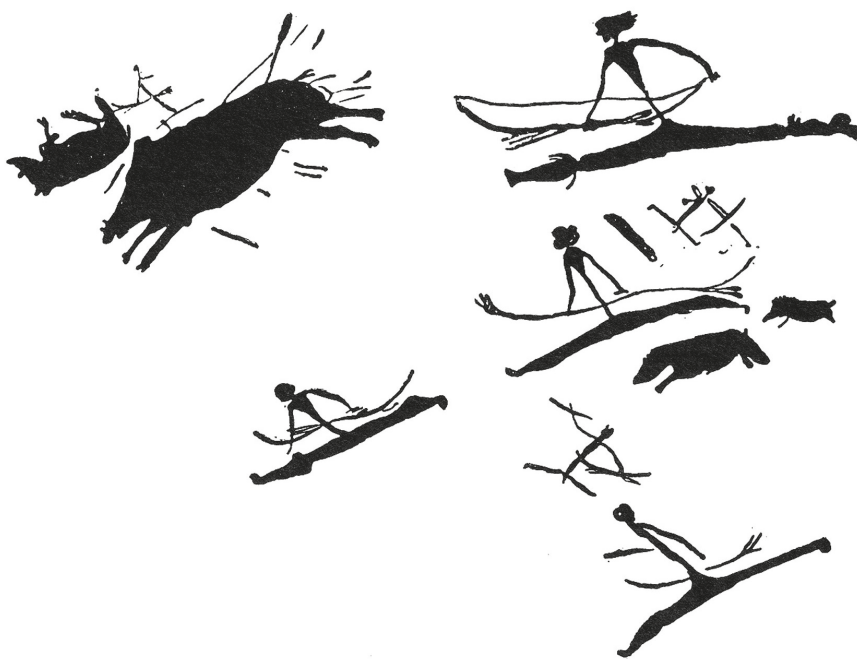


Figura 1.1.3.
Cueva Remigia,
Castellón. Hombres
cazando jabalies
(Porcar et al., 1935,
Lám. XIV)

Aunque los términos propuestos aluden de alguna manera a otros problemas, tales como si las imágenes rupestres “representan” o no un significado y si estas formas de “representación” son estéticas o no, como para presumir su relación con el arte, de tal manera que se puedan diferenciar de lo que es arte para nosotros, no resuelven la contradicción o, más explícitamente, no hay contradicción. En realidad, “arte figurativo” (*“representational art”*) o “imágenes visuales y materiales” (*“visual and material imagery”*) se convierten en un eufemismo del problema. Y en otra parte (Conkey, 1983) “...sostiene que la adopción del concepto moderno de arte como una categoría universal, es un estorbo a la hora de explicar los desarrollos culturales de comienzos del Paleolítico Superior...” (Mithen, 1998:271).

Otra alternativa fue planteada más recientemente por David Lewis-Williams, quien luego de discutir acerca de si existe “un supuesto sentido estético en el Homo Sapiens, un impulso específico de la especie que llevó al amplio conjunto de objetos y comportamientos que nosotros denominamos “arte”...”, pretende salvar el *impasse* adoptando una expresión de Ernst Gombrich en su Historia del Arte (2011:21): “...En realidad eso que llamamos Arte no existe. Solo existen artistas...”; y, sostiene Lewis-Williams: “...Persigo un fin práctico, prosaico: me pregunto por el origen de los realizadores de imágenes (“artistas”, si lo prefieren), no por la génesis de un concepto filosófico imposible de definir...” (Lewis-Williams, 2005:47). Este practicismo [por parte de L-W, porque otro es el criterio de Gombrich] es inútil más allá de la superficie de los términos pues, así eluda la dificultad para abordar el concepto “arte”, calificándolo como “...concepto filosófico imposible de definir...”, tendrá que admitir tautologías tales como que lo que hacen los “artistas” son “productos artísticos” y entonces el “arte” sería... “lo que hacen los artistas”.

El debate tiene, como puede observarse hasta aquí, diferentes facetas y lecturas desde diferentes intereses políticos o puntos de vista ideológicos, en los cuales lo que se discute, en la mayor parte de los casos, no es exactamente si las expresiones o representaciones plásticas “primitivas” tienen calidad estética o no, lo cual dejó de argumentarse desde los tiempos del *mea culpa* de Émile Cartailhac (1902), sino las implicaciones de admitir o extender a gentes de tiempos y lugares tan remotos, una condición de humanidad que se consideraba una prerrogativa de la civilización occidental. De esta manera, el arte rupestre sería el producto de una práctica individual sin contenidos sociales; o magia, lo cual justificaría su primitivismo; o sería tan inconsciente e irracional, que no tendrían ni siquiera una palabra para describirlo y separarlo de las demás prácticas cotidianas como si, entre otras cosas el arte, para ser arte, tuviera

que estar separado de la vida ordinaria. Y entonces se imponen las salidas “metodológicas” como llamarlo de otra manera: “representaciones rupestres” o “*graffiti* rupestres”, por ejemplo, o simplemente declarar que es imposible su definición y lo más práctico es declarar que no existe.

Pero, otro sesgo de la discusión tiene otras implicaciones, cuando se argumenta que las características imprescindibles de lo que pretenda llamarse arte son: a. La intencionalidad de producir una obra de arte y b. Que el propósito de toda obra de arte es el goce o disfrute contemplativo por parte de un espectador. De tal manera, acerca de los artefactos “primitivos” o, prehispánicos, en el caso que nos ocupa, que pueden observarse en los museos etnológicos, se dice que:

“...Son arte para nosotros. Si los examinamos brevemente, advertimos que prácticamente todos ellos fueron producidos y utilizados en sus sociedades de origen como armas, utensilios de cocina, insignias reales, instrumentos mágicos, objetos sagrados y prendas ceremoniales. Tuvieron particulares usos instrumentales en contextos específicos; su función principal no fue exclusivamente visual. No fueron realizadas como objetos de arte por destino [...] Los objetos que hemos etiquetado “arte primitivo” no fueron arte para aquellos que los hicieron [...] En la realidad construida por los hombres y mujeres del mundo ágrafo, el arte no era una categoría lingüística ni una práctica social...” (Maquet, 1999: 95,96)

Esta noción, planteada de manera lapidaria por Jacques Maquet, suscrita cómodamente por numerosos seguidores (y, cómo no, arqueólogos), declara el valor estético y artístico de las creaciones estéticas de las culturas diferentes, sólo a condición de pasar por el tamiz canónico estético de la cultura occidental y de ser reasumidos o “refuncionalizados” como objetos de contemplación –“arte por metamorfosis”, lo llamó André Malraux– (1967). Este criterio, como el de negar que exista el arte, por la dificultad de entenderlo, equivale a declarar como ontológicamente inexistente lo que es lógicamente incomprensible. De manera muy parecida al recurso de los primeros invasores de la América recién “descubierta”, que declararon como “cosa del diablo” a los códices mayas y aztecas, porque les fue imposible su lectura y, en consecuencia, había que devolverlos a las llamas del infierno.

En el fondo de estos alegatos, hay una curiosa subversión del sentido de los términos o, mejor, elusión de los términos del problema, pues al preguntarnos ¿Qué significa “arte” cuando hablamos de “arte rupestre”? no se trata de establecer de qué manera o con qué sentido “arte” califica a “rupestre” o si las piedras grabadas y pintadas tienen un contenido artístico, sino desde qué punto de referencia estético (o, artístico) estamos interpretando los garabatos sobre las

rocas. Y entonces la pregunta debe ser: ¿qué es lo que los diversos autores llaman “arte” cuando pretenden entender las grafías de los indios americanos, o las pinturas en las cavernas paleolíticas? Es que acaso, ¿Breuil, Laming Emperaire, Leroi-Gourhan, Lewis-Williams o Margaret Conkey y todos los demás que han dicho algo al respecto, tenían perfectamente claro a qué se llama arte en la cultura a que pertenecen, mientras hacían sus especulaciones acerca del arte de las cavernas? Más aún, ¿tenían una posición crítica asumida frente a otras posturas o perspectivas teóricas?; ¿acaso, todos han planteado el problema, desde un concepto unívoco acerca de lo que es el arte?

“...La más insidiosa de estas cuestiones, una que furtivamente tergiversa nuestro pensamiento, es quizá nuestro uso de la propia palabra “arte”. Este es uno de esos términos que todo el mundo cree que entiende, hasta que se le pide que lo defina...” (Lewis-Williams, 2005:44).

Dicho de otra forma, ahora no se trata de saber a qué llamaban “arte” los indios prehispánicos o los presuntos neandertales de Altamira, si es que debían tener alguna palabra para denominar a sus expresiones estéticas sino, más bien, a qué llamamos “arte”, los civilizados hombres y mujeres modernos, que estamos pretendiendo desentrañar lo que, hasta ahora, no hemos podido leer. De manera que la mayor dificultad sigue estando ahí, en nuestra cabeza de investigadores, en la forma de un obstáculo epistemológico y no en las cavernas y los artefactos esculpidos o pintados en el pasado. El criterio de Lewis-Williams sobre el arte como “...un concepto filosófico imposible de definir...”, recapitula el argumento de muchos teóricos por los años setenta del siglo veinte, que abonaba el eclecticismo de las corrientes idealistas frente a las vanguardias del realismo socialista y contra las izquierdas que reclamaban un compromiso político a los trabajadores del arte.

Para abordar esta perspectiva, se requiere recuperar el debate y una solución propuesta por aquella época. La discusión, giraba precisamente en torno a la posibilidad de definir o no el arte; es decir, a si era posible o no, delimitar los parámetros teóricos de una concepción universal de todo arte.

“... ¿Es posible definir el arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas. Piénsese –sin pretender en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva-- en las siguientes: [...] el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo de Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant),

forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación “conforme a las leyes de la belleza” (Marx), [...] satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (Lukacs)... etcétera...” (Sánchez Vásquez, 1970:152)

Adolfo Sánchez Vásquez plantea que esta diversidad y variedad de concepciones, se da tanto en el plano teórico como en la práctica artística y al mismo tiempo en dos dimensiones: Históricamente, “...como aparición y desaparición de corrientes, movimientos o estilos artísticos a través del tiempo...” y sincrónicamente, “...como diversidad entre unas y otras artes particulares y, más concretamente, entre las obras artísticas...” (*Ibíd.*). Y sostiene que cualquier pretensión de definir el problema del arte tiene que partir de considerar esta doble articulación.

Luego de una amplia discusión sobre varias tesis (Morris Weitz:1956, entre otros), deduce que todas las definiciones padecen un similar error de construcción: pretenden comprender la totalidad del fenómeno arte, por los caracteres específicos del arte en una época determinada² (clásico, barroco, bizantino, etc.) o desde las características de un arte en particular (pintura, escultura, etc.). Esta gran diversidad, tanto de los modos culturales de la actividad artística como de las prácticas mismas y de sus productos, las obras de arte, impide que se puedan encontrar caracteres comunes o rasgos esenciales a los que pueda denominarse como productos u obras de arte, por lo cual no tiene sentido elevar a categoría universal lo que de suyo es particular de una época, de una cultura o de una forma específica del arte.

“...Como forma específica de la actividad humana, el arte se diferencia de la ciencia –en cuanto actividad que conduce a la creación o producción de conceptos— ya que la creación artística es proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o plasma ciertas cualidades humanas; por otro lado, a diferencia del trabajo físico que es también proceso de formación o transformación de una materia en la que se objetiva también el hombre, en el arte lo determinante no es la adecuación de la forma a una función utilitaria, sino a un contenido humano, es decir, su significación y expresividad humanas.

2 “...en el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico...” (Worringer, 1978:134)

Este rasgo de la creatividad por el cual emerge un nuevo objeto o producto humano, es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia dada, pero a la vez, dado que se trata de un proceso práctico transformador consciente, es una actividad subjetiva y objetiva, espiritual y material, es decir, proceso de objetivación de determinado contenido espiritual humano (objetivación o exteriorización de la subjetividad humana), y proceso práctico de transformación y –por tanto--, de humanización de una materia dada. El arte es, en este sentido, objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada o creada.

Esta nueva realidad, este nuevo producto, no es solo objetivación o expresión, sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella –un contenido preartístico–; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación. La comunicabilidad es, pues, un rasgo esencial del arte y, mediante ella, éste afirma, a su vez, su carácter social...” (Sánchez Vásquez, 1970:166).

Y como alternativa consecuente con su crítica, propone un criterio definitorio de lo que pretenda ser arte, en un sentido universal:

“...El arte es, pues, una actividad humana práctica, creadora, mediante la cual se produce un objeto material sensible que, gracias a la forma que recibe una materia dada, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad...” (Sánchez Vásquez, 1970:167)

Esto nos lleva directamente a la consideración del arte como producto de la actividad humana en sociedad, es decir, como producto social y a retomar la concepción de un teórico estructuralista y marxista a propósito de la necesidad del arte en la sociedad primitiva y, por extensión, de toda sociedad:

“...Una premisa de las acciones y eventos de las sociedades humanas es que estas se sustentan en elementos materiales limitados: por una parte en la naturaleza, y por otra en los utensilios y armas con los que el hombre hace accesible la naturaleza. En tanto esta dominación física del mundo por parte del *hombre primitivo*, mayor será su necesidad de dominación del imaginario espiritual del mismo, y la interacción entre estas dos formas de dominación creará integraciones, es decir, incrementará las complejidades de cada civilización...” (Raphael, 1946: 2)

De este alegato se desprenden dos cosas: que lo que pueda llamarse arte no es sino una manera particular de la actividad humana, es decir del trabajo, y que dicha actividad no es posible sino como praxis social. Y por tanto, la producción de imágenes hace parte de los procesos de transformación de las relaciones entre los seres sociales y entre estos y el resto de la naturaleza.

Según lo que se ha planteado, el arte, en todas las sociedades, de todas las épocas, es fundamentalmente una invención. Es creación de imágenes sociales que significan, la manera como hombres y mujeres se representan el modo de su articulación histórica y de sus relaciones entre sí y entre ellos y el resto de la naturaleza y la sociedad. El arte, por tanto, es fundamentalmente comunicación y manera de concebir el mundo, es una *aisthesis* del mundo. Esto explica la gran diversidad de las expresiones estéticas y, en consecuencia, el por qué de nuestra dificultad para entender el significado de las representaciones rupestres de unas sociedades tan distantes en el tiempo y el espacio. Es, en definitiva, el problema fundamental de toda arqueología.

1.2. Prolegómenos a la Construcción de una Semasiología Prehispánica³

Por: César Velandia

"Every archaeologist is, by the way, a semiotic researcher"
(Nordbladh 1977:68)

1.2.1. Situación para una discusión

En la primera parte de su *Arqueología y prehistoria de Colombia*, titulada "Arte rupestre comparado de Colombia", Eliécer Silva Celis (1968) relacionó el criterio dominante (hasta cierta época) sobre la imposibilidad de comprender los "pictogramas" de que se tenía noticia por entonces:

"...Nada pueden revelar a la ciencia histórica esos ensayos de dibujos de ornamentos, esas figuras informes de animales y esos garabatos semejantes a los

³ Versión corregida y aumentada de un artículo, con el mismo título, publicado en: VELANDIA JAGUA, César 2006 "Prolegómenos a la Construcción de una Semasiología Prehispánica"; En, *Arqueología Suramericana*, 2 (2), pp. 205-243; Departamento de Antropología, Universidad del Cauca y Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.

que traza un niño travieso e inexperto. Jamás se observa en ellos ni el orden ni el concierto que son indicio de una escritura cualquiera... Mudos en razón de su origen, condenados esos signos, por la mano inconsciente que los trazó, a un silencio eterno, jamás podrá la vara mágica de la ciencia hacerlos hablar...” (Restrepo [1895] 1972:212; citado por Silva, 1968:4).

Frente a ese criterio Silva (1968:4) objetó de manera taxativa:

“...Para nuestra propia lógica, para nuestros hábitos occidentales de pensar y de sentir, es claro que aquellos dibujos poco o nada significan. Si, como sucede en la mayoría de los casos, no vemos directamente las relaciones que esos pictogramas pueden tener con objetos y fenómenos conocidos, ello no autoriza para pensar y decir que esas figuras informes o garabatos ‘nada significan’ y nada pueden revelar a la ciencia porque no muestran ni el ‘orden’ ni el ‘concierto’ que nuestro pensamiento euroamericano solicita. El estudio de las culturas indígenas del pasado y del presente no puede hacerse guiándonos por las pautas o patrones de la civilización occidental...”.

Además, propuso una nueva perspectiva para la investigación de las “expresiones ideográficas”:

“...Si lo complejo y esotérico de la epilítica y el escaso desarrollo de las disciplinas antropológicas pueden disculpar a nuestros padres del siglo pasado, que sólo vieron bagatelas y pasatiempos en los símbolos pintados o grabados, creemos que con el apoyo de ciencias como la etnografía, la arqueología, la religión, la mitología, la cosmogonía, etc., puede llegarse, en la hora presente, a la valoración y a la comprensión racionales de los signos rupestres en general...” (Silva, 1968:6).

En esa época la propuesta pareció sugestiva y, desde el punto de vista del método, difícil de rebatir; sin embargo, debieron pasar más de veinte años, hasta la década de 1990, para que la noción de que era necesario articular distintos campos disciplinarios en la búsqueda de respuestas para estas preguntas se pusiera, por lo menos, de moda. La perplejidad de Vicente Restrepo [en 1895], cuando sostenía acerca de los “...dibujos grabados...” en las rocas, que “...jamás se observa en ellos ni orden ni concierto...” refleja (más de un siglo después), un concepto que, por oposición, ha permitido desvalorizar la capacidad intelectual de los indígenas americanos para producir beneficios culturales, tan definitivos en el camino hacia la civilización, como la escritura, sobre todo porque desde una perspectiva eurocentrista de la cultura, los “garabatos” debían tener cierto

“orden y concierto”; este argumento también fue esgrimido por otros autores a la hora de justificar por qué no los podían entender ni descifrar.

En consecuencia, muchos investigadores generalizaron la noción de que para considerar las representaciones icónicas rupestres como “significativas”, es decir, dotadas de un sentido o de un propósito comunicativo, debían tener las condiciones de una escritura o un orden (y concierto) que se les pareciera; por ello, en este terreno se han librado la mayor parte de las discusiones para defender su posible puesto en el camino hacia la invención de la escritura o para condenarlas a las tinieblas de la prehistoria. “...En efecto, cada vez que es encontrado un sello, una vasija con inscripciones o cualquier otro tipo de grafismo se tiende a analizar en términos de transcripción de una lengua, como si se tratara de los primeros balbuceos de una escritura...” (Calvet, 2001:24). En este trabajo voy a tocar el punto de si las representaciones icónicas incluidas dentro de la etiqueta común de “arte rupestre” son escritura (o no) o, si parece muy pretenciosa la propuesta, si esas pinturas deben tratarse “como” una escritura (o no). Si la respuesta es negativa propondré una alternativa.

1.2.2. El rastro de la escritura en las pictografías rupestres

Las discusiones en mención tienen que ver con la teoría sobre el origen mismo de la escritura pues, aunque actualmente la mayor parte de los estudiosos del tema están de acuerdo en la posibilidad de que las escrituras alfabéticas derivan todas de un antepasado único (el antiguo canaanita), los especialistas en las escrituras china, maya y sumeria abogan por el origen independiente argumentando el descubrimiento, hecho por los arqueólogos en todo el mundo, de “artefactos gráficos anteriores a la escritura”:

“...dispersos por todo el mundo, de las famosas cavernas de Lascaux en Francia a los refugios de piedra de la India central y los mas remotos lugares del Zimbabwe meridional, esos productos duraderos de la imaginación del hombre prehistórico parecen respaldar la teoría de que la necesidad humana de comunicarse es demasiado universal y diversificada para tener una sola fuente...” (Senner, 1998:12).

Sin embargo, no está claro si las “pinturas rupestres” y los “petroglifos” tienen una relación directa con la aparición de la escritura. La mayor objeción para entenderlos como escritura, está en la consideración de que las “pinturas rupestres” son “aisladas, arbitrarias y asistemáticas” y, por tanto, deben diferenciarse de la “escritura consciente” como una forma de “escritura

embrionaria” (Diringer 1962:16). Otros, como Walter Ong (1994:88), piensan que “...las grafías tienen antecedentes complejos. La mayoría de ellas, tal vez todas, derivan directa o indirectamente de cierto tipo de escritura pictográfica o, quizás en algunos casos, en un nivel aún más elemental del uso de símbolos...” y que “los petrogramas (pinturas rupestres) y petroglifos (tallas rupestres) no caben en la definición generalmente aceptada de la verdadera escritura como “...un sistema de comunicación humana por medio de marcas visibles convencionales...” (Senner, 1998:12).

La carencia de un ordenamiento lineal, sintomático de las escrituras alfabéticas que se consideran, según los teóricos evolucionistas, como la culminación del proceso hacia la civilización, coloca a los “petrogramas” y “petroglifos” en la condición de “falsa” escritura (por oposición a “verdadera”) o “escritura embrionaria”, o “forma de escritura”, o peor aún, escritura “primitiva”. Esto último no constituye de suyo ningún agravio para el arte rupestre o para las representaciones icónicas, excepto por la desvalorización que en occidente tiene dicha noción:

“...Lo que sorprende al consultar las muy numerosas obras occidentales sobre la escritura es la presencia, mas o menos evidente, de una tenaz idea de fondo: la idea de que los varios sistemas se ordenan filogenéticamente a lo largo de una trayectoria de creciente perfeccionamiento (por lo demás, ¿no es la escritura un invento técnico?). Ya conocemos la última etapa de esta trayectoria evolutiva, que es la escritura alfabética. Todos los demás sistemas se colocan, a mayor o menor distancia, en algún punto de la escala; y en el caso de muchos sistemas se puede dudar de que representen una etapa atrasada de la evolución o bien de que sean en cambio no homogéneos respecto de la escritura, sino antes bien de otro género: formas pictóricas, expresivas, etc. ...” (Cardona, 1999:23).

Este criterio siempre aparece en la forma de una clasificación de los sistemas, según la cual se partiría de una “fase previa”, correspondiente a ciertos sistemas mnemónicos muy primitivos:

“...que servirían para transcribir únicamente informaciones limitadas, como es el caso, por ejemplo, de los petroglifos, los conocidos *quipus* de los incas o los pictogramas aislados. Posteriormente, se pasaría a una ‘fase pictográfica’ en que los conceptos u objetos aparecerían ya diseñados evocativamente. Entonces, al producirse una estandarización de estos diseños, designando equivalentes concretos de la lengua, se pasaría a una ‘fase ideográfica’. Y ya finalmente se llegaría a una ‘fase fonética’ en que los elementos gráficos se ajustarían a la secuencia de la lengua oral...” (Peres, 1999:3)

Esa ordenación es etnocéntrica, además de mecanicista, porque pone como modelo de cualquier escritura el proceso de invención del alfabeto que llevó hacia la “civilización” occidental o, más estrictamente, europea; el cual se originó en la filosofía del siglo de las luces y tiene por padre casi directo a Jean Jacques Rousseau:

“...Rousseau [...] sería el introductor de una brutal distinción entre las “tres maneras de escribir”:

--“La que describe no tanto los sonidos como las ideas” [*pensando aquí en los jeroglíficos egipcios y en los glifos aztecas*];

--“La que hace representar las palabras y las proposiciones por medio de caracteres convencionales” [en este caso se trataba de la escritura china];

--“La que compone las palabras por medio de un alfabeto”.

“Estas tres maneras de escribir responden con bastante exactitud a tres estados diferentes bajo los cuales se pueden considerar las naciones constituidas por los hombres. El dibujo de los objetos corresponde a los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las proposiciones a los pueblos bárbaros; y el alfabeto a los pueblos civilizados” (Rousseau, 1980:480)

Los aztecas, por lo tanto, si hemos de creer a Rousseau, fueron un atado de salvajes y los chinos unos bárbaros, pudiendo calificarse de civilizados solo a aquellos pueblos poseedores de alfabeto...” (Calvet, 2001:12,13)

Aunque el texto de Rousseau escrito en 1765, puede parecer distante, sorprende que autores más recientes, todavía abriguen prejuicios similares:

“...El hombre primitivo no parte del concepto para llegar a la palabra hablada y posteriormente a la palabra escrita; no está interesado en manifestar su pensamiento por medio del nombrar ni en representar el nombre por medio de la escritura. Lo que pretende (y con ello se contenta) es: ‘*vivere primum*’...” (Février, 1948; citado por Calvet, 2001:14).

De una u otra forma hoy se admite, en un sentido general, que “...las pinturas rupestres no representan insensateces ni marcas hechas al azar sino que revelan propósitos representativos estratificados...” (Baron, 1981; citada por Senner, 1998:12) o que “...el arte rupestre es uno de los medios más directos de acceder a la rica y compleja dimensión ideológica de los pueblos sin escritura...” (Schaafsma, 1984:266) o que “...el arte rupestre, en general, fue un medio de comunicación social -quizás el más antiguo de los Andes- a través del cual se transmitía algún género de información... constituyen [*sus diversas formas*] al parecer distintas manifestaciones de un verdadero sistema

de comunicación visual...” (Berenguer y Martínez, 1986:96). Sin embargo, no es posible identificar las formas de representación pictórica o, mejor, gráfica que se encuentran junto a otros restos de la cultura material, dejados por distintas sociedades en los últimos 40.000 años como enunciados específicamente codificados por un “escritor” e interpretables como un texto por un “lector” habilitado para entender su significado:

“...La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber no se logró dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto. Esto es lo que hoy en día llamamos escritura en su acepción más estricta...” (Ong, 1994:87).

Desde este punto de vista, que reclama una definición “estricta” de la escritura (vale decir, occidental y alfabética), el argumento fundamental esgrimido por todos los “debatientes” consiste en que si se pretende que las grafías rupestres son una escritura y que, por lo tanto, tienen un significado “legible” deben tener una ordenación específicamente lineal. En consecuencia, se pone como referencia el hecho de que en tales escrituras conocidas el texto siempre tiene una distribución lineal en el espacio que lo representa y una dirección del sentido del discurso. Por ejemplo, este texto está escrito de izquierda a derecha y en líneas horizontales sucesivas de arriba hacia abajo. Los árabes escriben de derecha a izquierda; los coreanos en columnas de arriba hacia abajo; en alguna época los griegos escribieron siguiendo el curso de un arado tirado por un buey, el *bustrofedon*; y las órdenes militares de Alejandro el Grande se enviaban cifradas dentro de una espiral. “...Una vez que una escritura usa un orden lineal su estatuto glotográfico parece indiscutible... La única razón para la constante ubicación lineal (horizontal o vertical) de los grafemas es reproducir, miméticamente, la emisión secuencial de las formas orales...” (Sampson, 1997:71-72).

André Martinet señaló en el mismo sentido: “...Esta forma lineal del lenguaje humano deriva en último análisis de su carácter vocal; los enunciados vocales se desarrollan, necesariamente, en el tiempo y el oído los percibe, necesariamente, como una sucesión...” (Martinet, 1972:24). Este ordenamiento de la expresión gráfica que representa un orden y sentido del discurso hablado implica un procedimiento de notación fundamentado en el tiempo y, por lo tanto, en la memoria; como ocurre con la música, sólo es posible construir un acorde (y una melodía) porque tenemos memoria y noción del tiempo. Toda escritura debería ser fonética pues debe denotar, mediante un proceso gráfico, el proceso

de construcción del discurso y este tiene su origen en la posibilidad de construir un fonema.

De esta manera la escritura alfabética despliega una ordenación lineal del discurso o de la narración pues esta tiene un comienzo y un término, generalmente advertidos por algún signo convencional (una letra capitular, una viñeta, un punto final); el sentido de lo escrito deviene tiempo en la medida en que la construcción sintáctica permite situar lo narrado entre referentes signícos que definen los lapsos, la ordenación y el sentido o dirección secuencial de la lectura:

“...El hombre ha utilizado y sigue sirviéndose, todavía, de múltiples medios de expresión (por supuesto, de la palabra, pero también del gesto, la danza, las señales de humo, el lenguaje de los tambores, los pictogramas, los tatuajes, las pinturas parietales prehistóricas, el maquillaje, las formas de vestir, etc.) que pueden englobarse dentro de dos grandes grupos: el de la gestualidad, que comprende aquellos sistemas por definición fugaces, y el de lo pictórico, compuesto por aquellos otros sistemas con cierta capacidad de perduración, de resistencia al tiempo o capaces de salvar el espacio. Es decir, que lo pictórico está vinculado a una función particular, incorporado a la función de expresión o de comunicación: asegurar la conservación o la perennidad del mensaje...” (Calvet, 2001:20).

Esta necesidad de permanencia implica que la escritura (y también cualquier otra forma de escritura no fonética) debe tener un espacio o soporte perceptibles, ya sea un dintel, una lápida, una columna, una estela, un alero de roca, un papiro, un pergamino, un *codex* de *amatl* o la hoja de papel bond de 75 gramos que contiene este texto. La aplicación de los computadores como “procesadores de palabras” introdujo un concepto revolucionario en el concepto de escribir al inventar el *espacio virtual* en el que fue redactado este escrito, valga el caso, Pero un *espacio*, al fin y al cabo.

1.2.3. La armadura del espacio y el orden del discurso

Algunos investigadores han anotado como característica relevante el hecho de que muchos petroglifos y petrogramas se encuentran ubicados a lo largo de las cañadas que forman los cursos de agua o en sitios elevados de las montañas donde coinciden dos vertientes hídricas o donde se abre un valle, por lo cual les han atribuido una “significación” al relacionarlos con la presencia del agua o los fenómenos meteóricos; casi siempre concluyen que “simbolizan” la vida, la fertilidad, el “dominio del hombre sobre la naturaleza”, etc. Este tipo de conjetura

es tan mecánica y simplista como la consideración que escuché a alguien de que si fuera a elaborar un petroglifo o un petrograma lo pintaría en una enorme y visible roca para que lo viera todo el mundo, es decir, como si fuera a colocar una valla publicitaria. Aunque algunos especímenes rupestres se encuentran en sitios de gran visibilidad existen otros, muy complejos por lo demás, inscritos en una techumbre de roca a varios metros bajo tierra o en el fondo de una caverna.

La noción del espacio que manejaron los pintores y grabadores prehispánicos no es la misma que utilizamos nosotros para referenciar nuestros modos de vida o nuestras relaciones de producción como para pretender que nuestras conjeturas sobre los artefactos rupestres puedan derivarse, válidamente, de la particularidad de nuestros modelos conceptuales del tiempo y del espacio⁴. Aunque he propuesto la noción “expresiones ideográficas” (Velandia 1994, 1999) en un sentido extenso --ya que no la limito al caso de las rocas y paredes grabadas (*petroglifos / rock carvings*) o pintadas (*pictogramas o petrogramas / rock paintings*) sino que también la extiendo a la iconografía en la estatuaria, la cerámica, orfebrería, textiles, tatuajes-- el análisis que estoy planteando sobre una noción del espacio tiene que ver, especialmente, con los petroglifos. Este énfasis sobre el contexto espacial del arte rupestre ha sido hecho por otros investigadores:

“...El estudio del arte rupestre tiene un interés múltiple: a más de los aspectos técnico y estético, el de la revelación de indumentarias y costumbres, se halla fundamentalmente el aspecto psicológico (en sentido amplio), a su vez relacionado con el ecológico ya que, a diferencia de lo que suele suceder con el arte mobiliario, los grabados y pinturas rupestres se hallan insertos en un paisaje y en una íntima relación con él. Constituyen el reflejo de una mentalidad, de experiencias psíquicas proyectadas en un entorno natural, una ‘impronta’ del hombre --como ser creativo-- en la inerte materia pétre...” (Schobinger y Gradin, 1985:7).

Por eso me interesa el modo de las relaciones espaciales en que se articulan las grafías en el texto de un petroglifo así como las que cada petroglifo o pictograma tienen con la geografía o con los paisajes (natural y cultural) en que es posible relevarlos actualmente. En la vía de este propósito hay varias cosas por decir. Desde el punto de vista de la investigación arqueológica o, mejor, desde los términos de la reconstrucción de los restos de la cultura material mediante los procedimientos de construcción del registro arqueológico, el enunciado de

⁴ Nuestra concepción del espacio y de la naturaleza es tan restrictiva y reducida que, de cualquier lugar posible, lo primero que preguntamos es si es público o privado, pues para nosotros el espacio está dividido, tasado, enajenado, marcado y cercado.

las categorías de tiempo y espacio tiene varias dificultades y plantea algunos problemas.

En principio tenemos las dificultades determinadas por el proceso de la deposición de los restos culturales, las cuales han ido disminuyendo en la medida que las aplicaciones tecnológicas en el trabajo de campo y, luego, en los laboratorios, permiten desarrollar procesos analíticos cada vez mejor afinados y precisos; de modo que hoy podemos confiar más en la calidad de los datos empíricos obtenibles que en la solvencia de los que podíamos reseñar hace apenas veinte años. Sin embargo, la confianza que podamos derivar de la tecnología está limitada o condicionada por los criterios y puntos de vista (incluso ideológicos) desde los cuales se manipula la información primaria.

Las nociones de tiempo y espacio no son sólo reducibles a una formulación de cálculo matemático o de física teórica. Del tiempo y del espacio también se construyen otras nociones que los diferencian, valga el caso, en sagrados y profanos (Eliade, 1973:25) o que los dotan de valoraciones filosóficas, económicas y políticas. El arqueólogo español Felipe Criado-Boado viene trabajando hace más de tres décadas en la formulación de una “arqueología de los paisajes imaginarios” y sostiene que “...dentro del pensamiento occidental ha existido una cierta miseria en torno a la reflexión sobre el espacio...” en favor de una exaltación de la noción del tiempo:

“...En el pensamiento clásico de la modernidad existe una oposición tajante entre prioridad del tiempo y descrédito del espacio. El espacio se identificó con lo muerto y lo inmóvil, en tanto el tiempo era rico, vivo, fecundo (Foucault, 1980:117). En este sentido el espacio pasó a ser reaccionario y el tiempo, en cambio, progresivo. Ahora bien, esta oposición no se da sin más, sino que, siguiendo a Bermejo Barrera (1987:214), se debe entender como un episodio más del proceso de nacimiento y fundamentación dentro de nuestra cultura del concepto de *sujeto*, pilar básico del sistema de saber moderno. La instauración del sujeto se realizó a través de la separación radical de *cuerpo* y *espíritu*, separación que se convertía en una lucha del espíritu contra el cuerpo y sus instintos, lucha que culminaba con la hegemonía del primero en detrimento de los segundos. Al mismo tiempo, y dentro de una tradición de pensamiento que se remonta hasta Grecia, el cuerpo se equiparaba con el espacio, con la materialidad, las sensaciones y los placeres, en tanto el espíritu, correlato de Dios y del sujeto, se identificaba con el *tiempo*...” (Criado-Boado, 1993b:15).

La ilusión de perpetuar el espíritu a través del tiempo o de “trascender” más allá del hecho natural de la muerte, desplazó un término de referencia negativo sobre la concepción del espacio pues la analogía lo situó al lado de lo maculado,

lo manchado (lo pecaminoso), lo indeseado moralmente. De otra parte, la posibilidad de obtener dataciones absolutas confiables, la aplicación de *software* especializado y la notoriedad noticiosa (o el prestigio publicitario) que tienen las fechas más antiguas han ido elaborando un cierto fetiche sobre el carácter de mayor valor científico que tendrían las investigaciones que puedan ostentar esta clase de datos. Esta prioridad del tiempo tiene otras implicaciones no previstas, usualmente, en la arqueología tradicional. Desde el punto de vista de la *teoría Queer* en arqueología, se plantea una crítica certera sobre el caso, que le da al problema otros alcances y muestra otras dificultades...

“...El Arte Rupestre como registro de datos para la reconstrucción del pasado no tiene la misma condición que otros restos materiales excavados, ya que le falta “un marco cronológico claro” (esta manifestación pide la pregunta: ¿por qué en arqueología hay un marco cronológico claro?). El cronocentrismo que suscribe esta manifestación deriva, supongo, del mismo núcleo de la práctica machista en arqueología. La datación es un componente clave de muchas narrativas arqueológicas, particularmente de las que hacen referencia a los orígenes; que son decididamente machistas en carácter (Conkey y Williams, 1991). El cronocentrismo es el falocentrismo de la arqueología; sin cronología, la investigación del Arte Rupestre es irrelevante. Y los arqueólogos son indiferentes y hostiles hacia construcciones del pasado basadas ampliamente en el arte Rupestre.

.....

De manera similar, en arqueología, la cronología (Mazel, 1993) es el significado primario de la diferencia entre arqueología y Arte Rupestre. Los arqueólogos tienen poder y control sobre el pasado porque tienen una cronología que es suscrita por la excavación y las leyes de la estratigrafía. No es ninguna coincidencia que las profundas secuencias arqueológicas normalmente, aunque no siempre, se asocien con ocupaciones arqueológicas masculinas (Moser, 1996). La arqueología entonces es la norma deseable. El Arte Rupestre, que no tiene cronología, es tan irrelevante para la arqueología como las mujeres lo han sido para la humanidad. El Arte Rupestre es tan invisible en arqueología, como las mujeres lo han sido en la sociedad occidental...” (Dowson, 2000:149-150).

De cualquier manera, el resultado ha sido el descuido analítico sobre la variable espacial. Si a ese descuido se añade la unilateralidad del punto de vista del investigador ordinario, quien, inadvertidamente, desliza (por su carencia de crítica) sobre su objeto de trabajo la concepción histórica e ideológica de sus propios referentes espaciales, el resultado no sólo tendrá una pinza más grande, como ciertos cangrejos, sino que el concepto que se pueda construir acerca de la sociedad que se estudia será parcializado o, mejor, tergiversado.

El desprecio de la variable espacial ha sido mediatizado en los trabajos más recientes (desde la década de 1970) gracias a la introducción de un concepto desprendido de la llamada arqueología contextual, la noción de “pauta de asentamiento”, que implica el enunciado de un modelo del contexto estructural del modo de las relaciones sociales y de producción, deducible mediante la observación de las transformaciones culturales específicas que cada sociedad introduce en el paisaje, según su modo específico de producir y conservar la vida social. A esta modificación de criterio ha contribuido la etnoarqueología que, mediante la construcción de modelos teóricos a partir del estudio de los modelos concretos de la estructura de las sociedades indígenas actuales o documentadas etnohistóricamente (Politis, 2004), ha encontrado cómo quebrarle el espinazo a la tropelía que implica interpretar la cultura diferente, únicamente desde el punto de vista de los modelos de la propia cultura.

A diferencia de la concepción del espacio en nuestra “modernidad”, en las explicaciones mitográficas de los pueblos indígenas supervivientes los conceptos concretos sobre los hechos de la realidad empírica (susceptibles de ser clasificados en complejas taxonomías), están inextricablemente articulados con la comprensión mitopoética de un orden del mundo, es decir, con una cosmogonía; ningún acto o suceso de la vida cotidiana está, o puede ser posible, por fuera de ese discurso del mundo. Por ejemplo, la arquitectura funeraria no es un espacio cultural de distinta “naturaleza” que la del sistema que conforma el complejo de relaciones definido como “pauta de asentamiento”, pues la muerte no es un fenómeno de alteridad de la naturaleza, no es una “no naturaleza”, sino que debe ser entendida como parte del mismo sistema de ordenación del mundo (Velandia, 1994:103-104)

El problema del espacio en las “escrituras” sobre las rocas realizadas por las sociedades prehispánicas no estriba, solamente, en la disposición que las grafías puedan tener sobre la superficie de las piedras a la manera como se disponen estas letras en la superficie de ésta página; sin embargo, este asunto también debe ser dirimido porque no tiene que ver con el contexto mitopoético de los petroglifos, sino con la estructura del “texto” que supone cada una de las inscripciones.

1.2.4. Adiós a la “escritura” en las pictografías rupestres

Advertidas ya las dificultades para encontrar un puesto a los artefactos rupestres en el proceso de invención de la escritura y lo irrelevante, por tanto, de la tarea de tratar de “leer”, “descifrar” o “descodificar” las pictografías rupestres

en los términos de una escritura fonética, lineal y glotográfica, propongo formalmente abandonar ese enfoque de la discusión; pues, así los petroglifos y petrogramas prehispánicos pudieran haber hecho parte de la historia de una posible escritura (que, de otra parte, es un no-problema porque no tiene sentido la pregunta sobre qué hubiera pasado si los españoles no hubieran “descubierto” América), no es probable contrastar el hecho con el proceso de deposición de la cultura material según el registro arqueológico. Frente a esta situación no hay otra opción que abrir las alternativas.

Ante la misma disyuntiva, varios investigadores han optado por plantear una redefinición del concepto de escritura. Partiendo de una crítica a la noción evolucionista de la escritura en occidente, Elizabeth Boone (1994) anotó lo impertinente del modelo puesto que, en el caso de Mesoamérica, los sistemas pictóricos mixtecos y mexicas sucedieron a los sistemas de los mayas y zapotecas, más “escriturales” en el sentido estricto de la palabra. Boone concluyó que la historia de la escritura no es un proceso que lleva, necesariamente, al alfabeto sino, más bien, a una serie de procesos paralelos en los cuales cada sistema sigue su propio proceso de transformación. A partir de las obras de Gelb (1952, 1982) y Sampson (1997), Boone (1994:13-14) elaboró una definición amplia de la escritura en la cual incluyó todos los sistemas: “...la comunicación de ideas relativamente específicas de una manera convencional por medio de marcas permanentes y visibles...” (*ib id.* 15). Una vez aclarado por qué es improcedente abordar los sistemas de representación pre-hispánicos como si fueran una escritura alfabética (lineal y glotográfica) porque no son o no tienen que ser, necesariamente, una “escritura”, la cuestión es: cómo es que, de todas formas, son una “escritura” o, dicho de otro modo, de qué manera pueden ser “otra forma” de escritura.

Las alternativas a este problema suponen muchas dificultades, especialmente cuando partimos de una perspectiva de la arqueología que sólo recién empieza a abrirse paso en la cooptación de un estatuto de rigor científico en medio de la situación actual de la teoría arqueológica. Los caminos alternativos, como incursionar en los terrenos de la semiótica, corren el riesgo de perderse en el bosque. Pero no queda otro remedio. Desde la etnología y la arqueología esa posibilidad se ha planteado ya hace bastante tiempo:

“...Cuando consideramos un sistema de creencias –digamos el totemismo-- la pregunta que planteamos es, sin duda, ‘¿qué significa todo esto?’ y para responder a ella nos esforzamos por ‘traducir’ a nuestro lenguaje reglas dadas primitivamente en un lenguaje distinto [...] pareciera que se trata aquí de objetos y no de signos, según la célebre definición de Peirce, ‘lo que reemplaza alguna cosa para alguno’. ¿Qué reemplaza, pues, un hacha de piedra, y para quién? [...] Es concebible que

un cierto tipo de hacha pueda ser un signo: en un determinado contexto y para el observador capaz de comprender su uso, ocupa el lugar del útil diferente que otra sociedad emplearía para los mismos fines...” (Levi-Strauss, 1995:27,28).

Nociones como esta, planteada por Claude Levi-Strauss en su célebre Lección Inaugural en el Colegio de Francia el 5 de enero de 1960, llevaron a enunciar que “...todo arqueólogo es, por otra parte, un investigador semiótico...” (Nordbladh, 1977:68); sin embargo, pocos arqueólogos han asumido la empresa semiótica; aunque aquí y allá se practican escarceos semióticos (e.g., Anati, 1976, 1977; Renfrew, 1982; Renfrew y Bahn, 1991). Y, por parte de los semióticos encontramos algunos intentos (Nordbladh, 1977, 1978; Sonneson, 1995), aunque con reservas:

“...Lo que se necesita, idealmente, en el estudio de las manifestaciones visuales prehistóricas, como es frecuente en otros campos, son académicos que tengan la doble habilidad de semióticos y arqueólogos. Por ahora lo más que podemos esperar es un semiótico con el conocimiento suficiente de la arqueología y un arqueólogo más o menos inmerso en la semiótica. A largo plazo, sin embargo, la tarea de los semióticos y de los arqueólogos debe ser menos justificar los caminos de la semiótica en la arqueología como descubrir un lenguaje común a ambos...” (Sonneson, 1995:23).

1.2.5. Pictografías rupestres y sistemas semasiográficos

Del debate para definir qué era escritura y qué no, me interesa aclarar una situación: independientemente de los distintos criterios que aceptan al arte rupestre como “forma de escritura embrionaria” (Diringer, 1962:16) o, dependiendo del concepto más estricto o laxo que se emplee, de si es “verdadera” escritura o no, lo cierto es que ningún investigador contemporáneo niega el carácter de “sistema de representación o sistema de comunicación gráfica” a los petrogramas y petroglifos contenidos bajo el acápite de “arte rupestre”. Este carácter de sistema y su implicación significativa (es decir, comunicativa) permite plantear la opción de que las pictografías rupestres (pintadas o talladas) puedan ser estudiadas mediante las nociones y los instrumentos de una semiótica. Esta posibilidad fue planteada por Roland Barthes como el sentido mismo de la semiología:

“...La semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los

sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias --que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos-- constituyen, si no ‘lenguajes’, al menos sistemas de significación... objetos, imágenes, comportamientos pueden, en efecto, significar y significar ampliamente, pero nunca de un modo autónomo: todo sistema semiológico tiene que ver con el lenguaje... Parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente, hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido sino de lo nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje...” (Barthes, 1971:13,14).

Para Barthes, aunque el semiólogo trabaje sobre sustancias no lingüísticas, antes o después se encontrará con el lenguaje; sin embargo “...este lenguaje no es el mismo que el de los lingüistas: es un segundo lenguaje, cuyas unidades no son ya los monemas o los fonemas sino fragmentos más amplios del discurso que remiten a objetos o episodios, los cuales significan bajo el lenguaje, pero nunca sin este...” (Barthes, 1971:14). Este carácter “*underground*” de los sistemas no lingüísticos les confiere una relativa autonomía que, como en nuestro caso, permite abordar las pictografías rupestres como sistemas en sí mismos. La imposibilidad de trabajar sobre el lenguaje que articulaba a las grafías rupestres en un texto (el de la mentalidad colectiva que los usufructuaba) no impide entenderlos como sistemas internamente estructurados:

“...Toda manifestación de un lenguaje implica un sistema coherente y organizado que lo produce. Tomemos de esta afirmación una inferencia a la inversa; tenemos el resultado --nuestros datos-- y trataremos de ver cuál es el sistema del cual surge. Carecemos del significado, del componente semántico, pero podemos contar con el concepto de ‘valor’ (formas que se van diferenciando por su posición relativa dentro de un paradigma), que Saussure aporta como equivalente en cierto sentido al de ‘sistema’, y trabajar con él. El valor se inferirá a partir de la forma de aparición de los significantes...” (Llamazares, 1986:13).

Así no se pueda aproximar el lenguaje que nombraba las cosas representadas en las paredes de roca es posible entrever el sentido bajo la estructura del sistema de las representaciones gráficas. Que “*no hay sentido sino de lo nombrado*”, como dice Barthes, me recuerda una frase en *Cien años de soledad*: “...el mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo...” (García Márquez, 1982:7). Pero, en nuestro caso, aunque se perdieron los *designata* quedó el rastro de lo nombrado. Esto es lo

que nos inquieta de las pictografías rupestres: la posibilidad de preguntarnos por su sentido, so pena de tener que resignarnos a señalarlas con el dedo.

En el estado actual de la teoría, la escritura (fonética, lineal y occidental) no está considerada como la única forma de comunicación visual mediante la construcción de signos gráficos. La dificultad debe desplazarse, entonces, de intentar entender las pictografías mediante las categorías de una escritura fonética a enunciar un cuerpo de categorías propias de los sistemas gráficos visuales, que no tienen relación directa con la estructura de los enunciados de la lengua oral.

Los teóricos de la escritura, tratando de definir los alcances de la definición de qué era escritura y, por tanto, interesados en separar lo que para ellos no cabía en sus términos, propusieron una alternativa para esos sistemas que, de todas maneras, no podían dejar por fuera de su consideración: "...Ignace Jay Gelb (1952:54) caracteriza los signos 'aztecas y mayas' como 'sistemas limitados' que se pueden contar entre los precedentes de la escritura. Son más semasiografía que fonografía; basados en las imágenes y no en sistemas silábicos que representen un lenguaje..." (Kubler, 1986:504). Para definir estos sistemas "limitados" Geoffrey Sampson, adaptando nociones y términos elaborados por William Haas (1976), ha propuesto el uso del término "sistemas semasiográficos" para definir los "...sistemas de comunicación visible... que indican las ideas directamente, en contraste con los sistemas glotográficos, que proporcionan representaciones visibles de los enunciados de la lengua oral..." (Sampson, 1997:42).

La semasiología es una vieja noción que, por el uso, derivó en el término más conspicuo de "semántica" para describir una "ciencia del significado". Su origen se remonta a 1825 cuando Ch. K. Reisig (1839 Ed. F. Haase), propuso la semasiología como el estudio del significado, una de las tres divisiones principales de la gramática (las otras dos son etimología y sintaxis). Reisig consideró la semasiología como una disciplina histórica que trataría de establecer "...los principios que rigen el desarrollo de la significación..." (Ullmann, 1965:7). El término semasio/logía (y, también, semasio/grafía) tiene origen en la raíz griega *sem* (con sus variantes *semeion* y *seman*) que se refiere al signo. Según Jeanne Martinet (1976:11) "...la semasiología parte de la palabra para estudiar el sentido (gr. *semasía* 'significación de la palabra')...". Para Greimas y Courtés (1982:358) "...el término *semasiología* designa, en semántica léxica, la tarea dirigida a describir las significaciones a partir de los signos mínimos (lexemas o palabras)..."

Considerando que “semántica” es un término muy cargado de sentido y que, a pesar de su uso estricto, es bastante polisémico al definir una “ciencia del significado” en nuestra cultura occidental, propongo la etiqueta **semasiología prehispánica** para una disciplina, subordinada a la arqueología, que estudie el significado de los **sistemas semasiográficos prehispánicos**: expresiones ideográficas en cerámica, piedra, orfebrería, textiles, madera, tatuajes y aquellas que, en general, se clasifican como “arte rupestre”. De esta manera empezaremos a cumplir la propuesta del maestro Alberto Rex González, cuando en la década de 1970, auspició la idea de que se construyera una “...**semiología iconográfica precolombina...**” (González, 1974:9,10).

La propuesta de una disciplina o campo de estudio supone la definición previa del objeto de trabajo; es decir, no sólo la caracterización de las cosas o artefactos culturales que se convertirán en objeto de la reflexión cognoscitiva sino, también, el alcance de la reflexión metodológica. Desde trabajos anteriores sobre sistemas gráficos visuales prehispánicos (A. González, 1974; Schaafsma, 1984; Llamazares, 1986; L. González, 1992; Velandia, 1994, 1999, 2005a; Schaan, 1997) se han advertido las dificultades de aplicar recursos metodológicos y técnicas de trabajo que han dado resultados positivos en otros campos de las ciencias sociales, como ocurre con la lingüística y con la semiótica. A pesar del riesgo se han hecho aportes significativos. Sin embargo, este es momento para aclarar algunos términos de referencia teórica pues el desarrollo de la arqueología cognitiva (o simbólica) ha sufrido los altibajos a que ciertas aplicaciones mecánicas le obligan por fuerza de la reducción subjetivista de ciertos conceptos (Velandia, 2003). Al respecto “...Paris critica severamente, al igual que nosotros, el enfoque epistemológico en que ha consistido la aplicación por simple calco del estructuralismo lingüístico al dominio visual. Este tipo de reduccionismo, dice con razón, conlleva el riesgo ‘de no ver más allá de lo que se lee’ y de perder, así, lo que es específico de lo visual...” (Groupe µ, 1993:22).

Si la aplicación de las nociones y terminología de la lingüística clásica a una semiosis de la imagen visual dentro de los parámetros de nuestra propia cultura es riesgosa, es más difícil intentar una semiosis de las expresiones gráficas provenientes de una cultura diferente que, además, no tiene correlatos lingüísticos en una cultura viva. Este no es un tratado de semiótica y por ello no podemos empezar por la primera lección; por tanto, intentaré la aproximación desde el manejo de los términos de uso en que se expone la perspectiva teórica. Primero, veamos qué entiendo por iconografía y, en particular, qué punto de vista asumo frente al debate sobre la noción de iconismo, pues este es el pedregal que he venido arando desde un par de décadas atrás. En mi trabajo sobre la iconografía de San Agustín expuse una propuesta en tal sentido:

“...Las representaciones escultóricas son ‘interpretables’ empíricamente porque nuestro sistema referencial de imágenes nos permite reconocer por semejanza estructuras naturales al punto, incluso, de poder proponer una taxonomía pues, inconscientemente, practicamos una morfología comparada. Estas representaciones o, mejor, *signos*, que tienen la peculiaridad de ‘parecerse’ a su objeto fueron definidos por uno de los pioneros de la lingüística, Charles Sanders Peirce, como *signos icónicos o íconos*... La condición y función de todo signo, según el mismo Peirce, de ser ‘algo que de alguna manera o capacidad representa algo para alguien’ implica su carácter de convencionalidad si consideramos que nada puede ser significativo por fuera de un campo semántico. De tal modo, asumo la noción de ‘representación icónica’ como ‘la cosa que está en lugar de otra’, adoptando la propuesta de Umberto Eco (Eco, 1981:345), a pesar de su conclusión de que ‘la categoría de iconismo no sirve para nada’... Aparentemente a contracorriente reitero la crítica hecha por el señor Eco acerca de cierto ‘iconismo’ ingenuo; pero la situación que estoy tratando aquí tiene unas condiciones singulares. La pregunta pertinente en éste punto es: ¿qué es lo que puesto en otra parte significa qué, para quién? La respuesta es una deducción que voy a proponer a continuación como una hipótesis para demostrar en el curso de la exposición: *el icono es una forma particular del signo que se construye por analogía entre las formas perceptibles sensiblemente y las funciones adscritas al objeto*. Pero, a diferencia de la definición de Peirce (Peirce, 1988:145), según la cual ‘un signo icónico es aquel en el cual la forma del significante está determinada en alguna medida por el significado’... lo que implica una especie de correspondencia directa entre el contenido (lo que significa para alguien) y la forma (que está puesta en otra parte) considero que los signos icónicos --y me refiero, específicamente, en las culturas indígenas-- no son el resultado de la relación más o menos directa entre un sujeto que arbitrariamente adscribe una imagen a un objeto puesto fuera de él, en otra parte --de ahí la ingenuidad que le atribuye el señor Eco a éste iconismo--, sino el producto de una construcción más compleja en la cual el objeto es ya, de suyo, un complejo de significado, un campo semántico, un contexto de un texto ‘puesto en otra parte’, un discurso que, a su vez, habla de otra cosa puesta en ‘otra parte’: la realidad o el mundo de las relaciones reales. Ese discurso es la representación mitopoética de esa realidad. Ese discurso es el mito que subyace en el complejo de las representaciones icónicas...” (Velandia, 1994:51-52).

La mejor claridad del concepto no ha resuelto el centro de la dificultad, pues no basta reconocer el carácter icónico de una imagen, o de una grafía, para deducir el modo de sus articulaciones significativas en un texto gráfico; lo cual obliga a pasar alternativamente de la descripción propiamente icono/gráfica

de un objeto, que de suyo es una icono/grafía (como las esculturas de San Agustín con respecto a su contexto histórico), al nivel u opción reflexiva que la convierte en icono/logía. Aquí es donde he planteado que no sirve la aplicación (que califico de mecanicista) de una perspectiva iconológica al estilo de Erwin Panofsky (1970, 1972, 1975) porque no existe un común denominador estético para la inmensa diversidad iconográfica, más allá de los límites de las culturas eurocéntricas, que permita la construcción de un modelo iconológico universal:

“... mientras no se investigue y se construya una estética prehispánica, la lectura estética que se haga de los restos y pedazos de otras culturas, en especial si se trata de culturas con las cuales nuestra cultura tiene cierta relación contradictoria por cuanto heredamos también las culpas de la Conquista, será una interpretación subjetivista desde el punto de vista estético de la cultura a que pertenecemos. No conocemos el canon estético, ni siquiera hemos descubierto sus sistemas de medida y, por lo tanto, también desconocemos los principios en que se fundamenta la composición (relaciones llamadas de equilibrio, armonía, ritmo, etc. correspondientes en nuestro canon) de sus construcciones o artefactos” (Velandia, 2005b:64).

La propuesta de una semasiología que tenga por objeto los sistemas semasiográficos prehispánicos, lleva a la consulta de los modelos propuestos para el estudio de la imagen visual pues, aunque no están exentos de similares sufrimientos a los ya diagnosticados para una lectura iconológica, son el único referente a mano. El estudio de la imagen visual, aunque previsto desde tiempos de los fundadores (Peirce y Saussure), no se puso en marcha hasta el advenimiento y desarrollo de los *mass media* y la tecnología aplicada a las comunicaciones. En las tres últimas décadas del siglo pasado abundaron los trabajos y las publicaciones dirigidas a la construcción de una teoría de la comunicación visual (Vance Packard, Marshall McLuhan, Armand Mattelart, Ariel Dorfman, p.ej.); sin embargo, y a pesar de la mayor difusión del tema, los enfoques teóricos siguen teniendo dificultades porque no logran superar el alcance de las transliteraciones mecánicas que se han practicado desde los modelos lingüísticos: “...El modo más ingenuo de formular el problema... ha sido: ¿existen “fonemas” icónicos y “frases” icónicas? Naturalmente esta formulación adolece de un verbocentrismo ingenuo...” (Eco, 1981:355). Esta manera de plantear el problema arrastra dificultades, como las implicadas por el uso o la fabricación de términos, que parecen funcionar bien mientras no se profundice mucho en el asunto:

“...Todo el mundo acepta que las imágenes transmiten un contenido determinado. Si se intenta verbalizar dicho contenido se descubren unidades semánticas identificables (por ejemplo, un prado en el bosque con dos jóvenes vestidos y una muchacha desnuda que están merendando⁵). ¿Existen en esa imagen unidades de expresión que correspondan a dichas unidades de contenido? Si la respuesta es sí la pregunta siguiente sería: ¿están codificadas dichas unidades y, si no lo están, cómo se las puede reconocer? Y, suponiendo que sean identificables, ¿admiten una subdivisión analítica en unidades menores desprovistas de significado y se pueden generar otras unidades significantes infinitas combinando un número limitado de dichas unidades?...” (Eco, 1981:355).

Este es el caso de **grafema**, un término que hace extensivas las implicaciones de *fonema* en la lingüística, como la de constituir la articulación de monemas o unidades mínimas a partir de las cuales se construyen todas las combinaciones posibles. Según Greimas y Courtés el *fonema*, en cuanto unidad lingüística del plano de la expresión, es una unidad mínima por ser indescomponible (o no segmentable) a nivel de la manifestación sintagmática (es decir, tras la semiosis por la cual son reunidos los dos planos del lenguaje):

“... en cambio, como *figura del plano de la expresión* es susceptible de un análisis en unidades más pequeñas llamadas rasgos fonológicos o *femas*. Aunque, en su origen, el *fonema* es una unidad construida a partir de consideraciones sobre el significante sonoro de las lenguas naturales los procedimientos de su elaboración tienen un valor general y pueden ser, eventualmente, aplicados a otros tipos de significantes (gráficos, por ejemplo) y a otras semióticas...” (Greimas y Courtés, 1982:179)

La pregunta (si seguimos el sentido de las objeciones de Eco) sería, si los “grafemas” rupestres “admiten una subdivisión analítica en unidades menores” como para considerar que, en el plano de la expresión, tienen una estructura similar a la que supone la analogía con la estructura de la lengua. Primero habría que resolver otras preguntas, como si los “grafemas” rupestres están codificados y, si no lo están, de qué manera se los puede reconocer; puesto que si se los pretende como partes de un **código de representación icónica** requieren del enunciado de un **código de reconocimiento**. Al respecto, algunos autores vienen usando el término grafema de una manera mas bien heterodoxa y, esencialmente, como un recurso para no “tener que señalar con el dedo” a los “dibujos” y “garabatos” sobre las rocas y, de paso, eludir la discusión que se

⁵ Eco se refiere a una pintura de Auguste Manet de 1863, “Almuerzo sobre la hierba”; Musée d'Orsay, París.

plantea cuando se hacen objeciones al presupuesto de la escritura o al concepto de “arte” rupestre. Pero, en este caso, “el cambio de lazo no cambia al perro”, porque el fondo del problema queda sin tocar o, peor aún, ni siquiera hay problema.

El punto central para abrir las alternativas lleva al condicional propuesto por Derrida (1978:143): “...si se deja de entender la escritura en su sentido estricto de notación lineal y fonética debe poder decirse que toda sociedad capaz de producir una noción de sí misma y, por tanto, de construir la diferencia, practica la escritura en general...”. Cada sociedad tiene la opción de auto-concebirse. No tenemos el registro emic de la auto-conciencia de las sociedades que dejaron sus rastros “escritos” en las piedras labradas, pero tampoco tenemos la autoridad epistemológica ni la legitimidad disciplinaria para negar que “lo dicho” mediante las pictografías pueda ser, por lo menos, un rastro de esa conciencia. Entonces ya no hablaré de **la escritura** sino, más propiamente, de los **sistemas de escritura**.

Una situación similar, aunque no se trataba de artefactos no lingüísticos sin referentes en una lengua viva, permite a los lingüistas, entre ellos a Haas (1976), extender “...la noción de grafema a las unidades de los sistemas de escritura no alfabéticos...” (Pellat, 1996:181). El grafema, considerado “...una unidad gráfica polivalente cuya función varía según los sistemas de escritura...” (Pellat, 1996:181), puede situarse en varios niveles:

“...En esto es necesario atender al carácter mixto no sólo de los sistemas europeos sino, también, de los sistemas del mundo entero. En materia de ciencia de la escritura debemos dejar de ser eurocentristas y concebir, finalmente, una definición del grafema que pueda satisfacer a un chino, por ejemplo, y no excluir otras lenguas, la gran mayoría, a decir verdad. Que pueda incluir los sistemas más antiguos, cuneiformes, egipcios, mayas, aztecas, etc., así como los sistemas actuales mas exóticos...” (Catach, 1996:30).

En consecuencia, usaré el término **grafema** como compuesto por **gráfico** y **fema**. Uso gráfico en el sentido de *imagen visual* (gr. grapho: esgrafiar, grabar, dibujar, pintar) sobre cualquier soporte (roca, cerámica, hueso, papiro, amatl, etc.), independientemente de la técnica aplicada en su construcción (pintada, esgrafiada, cincelada, calada, incisa, etc.). Uso **fema** adoptando la escueta definición de Greimás y Courtés (1982:174): “...un *fema* es sólo el término resultado de la relación constitutiva de una *categoría fémica*: por esto no puede ser considerado como una unidad mínima, sino en el plano construido del metalenguaje, y no concierne a ninguna sustancia (a ninguna realidad).

Dicho de otro modo, *una categoría fémica no es otra cosa que una categoría semántica* empleada con vistas a la construcción del plano de la expresión (o, más exactamente, de su forma)...”. De esta manera intento resolver, sin “desmontarme por las orejas”, las dificultades más inmediatas que derivan de las ambigüedades e imprecisiones de la terminología en uso, por lo menos mientras puedo elaborar los alcances de mi propuesta.

Hechas las aclaraciones de criterio ya no tengo problema para utilizar los términos. Propongo simplificar varias palabras en uso (pictograma, petroglifo, petrograma, gliptograma, etc.) en un solo término genérico, **pictografía rupestre**, independientemente de la técnica en que se encuentre elaborado; si está cincelado o pintado es un asunto técnico que concierne a la descripción analítica. En ese caso los gráficos grabados o esculpidos en roca serán *petroglifos* y los gráficos pintados en roca serán *pictogramas*. La noción de *ideografía* es útil sólo para referirse al contenido mitopoético que suponen las pictografías rupestres pero no como término genérico.

1.2.6 Pictografías rupestres y “lenguajes planarios”

Al eliminar la opción de la escritura y señalando que es inocuo, desde un punto de vista metodológico, aplicar modelos iconológicos de sabor colonialista a iconografías de culturas diferentes, la pregunta será cómo abordar un complejo de artefactos del cual suponemos que tiene significado. Si se trata de *sistemas de comunicación visual no lingüísticos o de sistemas semasiográficos* debo preguntar acerca del modo de la construcción del espacio y de la composición estructural de los *grafemas*. Esta pregunta grande se descompone en otras mas chicas: si la estructura del texto que supone la articulación de los grafemas no tiene una ordenación lineal ¿de qué manera se compone el discurso?; ¿cómo es posible un discurso no lineal? Si el discurso no es lineal (es decir, si no empieza con “érase una vez” ni acaba en “para siempre jamás”) ¿cómo es posible una narración?; ¿qué estructura tiene el “relato”? Más aún, ¿hay “relato”? No es posible responder estas preguntas de manera directa una por una. Primero debo explicar por qué la estructura de las pictografías rupestres o, mejor, la articulación de las relaciones de los grafemas no está construida según un ordenamiento lineal pues hasta ahora sólo se ha constatado que no lo está, pero no se ha dicho por qué es así. La linealidad de la escritura reproduce la estructura vocálica del relato y, como en la estructura de la música, implica una dimensión esencial, el tiempo. El relato es, fundamentalmente, secuencial y casuístico, es decir, reproduce o describe

una sucesión de hechos (reales o imaginarios) con un sentido historicista. El relato representado (y, con él, la escritura) es tridimensional pues tiene *dos dimensiones en el espacio y una en el tiempo*. Si aceptamos que los grafemas rupestres no están ordenados linealmente, la alternativa está en plantear que *la estructura no es tridimensional* pues, al no tener secuencia no tiene tiempo y, por lo tanto, sólo tiene dos dimensiones en el espacio. Al no tener tiempo y sólo dos dimensiones *la representación es plana*. Una alternativa de esta naturaleza ya fue planteada por Jean Marie Floch para una semiótica de la imagen visual:

“...La posibilidad de desarrollar una teoría de la imagen que sea semiótica, es decir, que retome los fundamentos epistemológicos y metodológicos de la semiótica general, es actualmente más que un llamamiento puramente retórico de la extensión virtual del campo de investigación de toda teoría del lenguaje. En efecto, desde que la semiótica se caracteriza y se considera como “la teoría de todos los lenguajes y de todos los sistemas de significación”, ella postula la existencia y la posibilidad de una semiótica que busca cómo la superficie plana, en tanto apariencia virtual sensible puede ser el lugar de la manifestación de la significación. Se llama así ‘lenguajes planarios’ a esos lenguajes que emplean un significante bidimensional. La superficie plana que es la imagen está aprehendida como una virtualidad de sentido y la semiótica visual, al analizar estas imágenes, no es como una búsqueda nueva de lo “pictórico”, de lo “fotográfico” o de cualquier otra significación visual específica: las significaciones expresadas por los lenguajes de la imagen son todas simplemente humanas. Pero, aunque la ‘significación [sea] independiente de la naturaleza del significante gracias al cual ella se manifiesta’ (Greimas 1966:11), no queda menos sino que la semiótica planaria deba organizar los códigos de expresión de las imágenes y las categorías visuales específicas, para examinar su relación con la forma del contenido...” (Floch, 1982:199,200)

Una semiótica planaria, es un recurso analítico para abordar unas estructuras aparentemente planas o que constituyen “lenguajes planarios”. Pero, ¿cómo es que las pictografías prehispánicas (sobre rocas, cerámica, metal, etc.) son objetivamente planas o constituyen un “significante bidimensional”? Para responder esta pregunta mostraré cómo en la mayor parte de las representaciones plásticas de las sociedades americanas prehispánicas, con muy notables excepciones (para un cierto momento de su desarrollo), la realidad imaginada fue representada con una perspectiva de dos dimensiones. Los casos más inmediatos que podría citar en orden de complejidad se encuentran en los códices, los textiles, las pictografías rupestres, la cerámica, la pintura facial y la estatuaria. Varios autores se han referido a este carácter singular de

las iconografías prehispánicas en la forma de su significación, aunque no han desarrollado una observación crítica sobre las implicaciones que tiene una estructura semejante. En su gran obra sobre el arte precolombino de Argentina Alberto Rex González (1977) refirió, a manera de paradigma, el caso de un “pictograma”, que transcribo in extenso porque su exposición describe el problema que estoy planteando:

“...De entre todas las escenas conocidas sobresale una de la Estancia Sumich, del Alto Río Pinturas [Figura 1.2.1]... realmente deliciosa por la ingenuidad, esquematismo y movimiento de algunas de sus figuras componentes. Se trata de una escena de caza pintada en amarillo en la que un grupo de 17 guanacos está cercado casi enteramente por dos grupos opuestos de 21 y 33 cazadores que estrechan el cerco [...]. Los personajes se representan de manera extremadamente esquemática; son apenas siluetas pintadas con colores planos: un simple rectángulo o una imagen alargada algo irregular representan el cuerpo, dos líneas divergentes las piernas; no hay indicación de cabeza. Es posible que esta sea la mayor simplificación que podría lograrse de la imagen de los patagones envueltos en sus largos quillangos de cuero, imagen familiar que el pintor indígena trasladó a su fresco parietal pese a que, según se sabe, en las cacerías se quitaban sus mantos a fin de tener mayor soltura en los movimientos. Así pergeñados, los personajes se interpretan como cazadores por su posición en la escena, mucho más que por su imagen. Por contraposición, los guanacos están diseñados de manera más realista que los seres humanos; con sus lomos arqueados, rectos o convexos según sus movimientos, con los perfectos detalles anatómicos de cabeza, cuello y extremidades, resultan inconfundibles aunque se los observe aislados [...]. Otro detalle de gran interés de la misma escena es el curioso e ingenuo tratamiento de la perspectiva. Si bien la proporción entre las figuras de guanacos y la de los cazadores del primer plano está mantenida mas o menos correctamente los cazadores de la serie más alejada no sólo tienen el mismo tamaño que los de la primera fila sino que, además, el pintor rupestre invirtió por completo la posición de todos ellos ¡colocándolos cabeza abajo! ¿Cuál fue el origen de tan extraña distorsión...?” (González A., 1977:60-63).

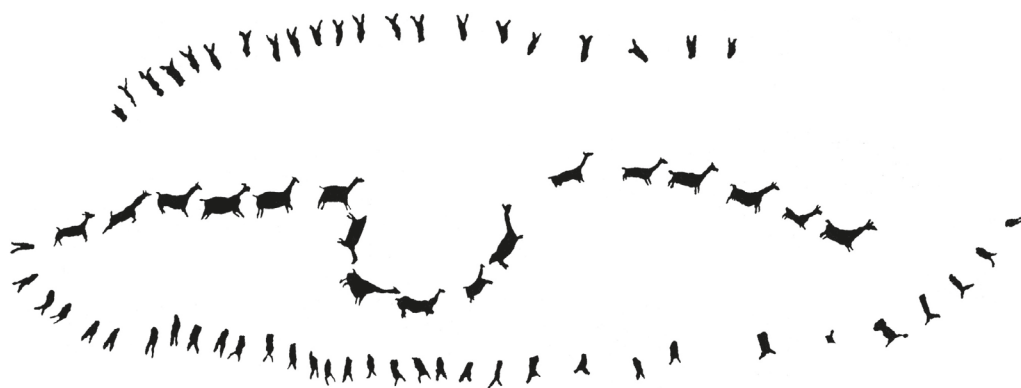


Figura 1.2.1.
Pictograma, Estancia
Sumich – Alto Río
Pinturas (González A.,
1977:58, Fig.12)

Aparte de algunas conjeturas sobre la “ingenuidad”, el “esquematismo” o “distorsión” de las representaciones, sintomáticas de un punto de vista elaborado desde el canon estético occidental, es una descripción clara del hecho de que la estructura es bidimensional o, como estoy proponiendo, planaria. En este mismo sentido Berenguer y Martínez describieron así una escena de camélidos situada en una pared rocosa de la localidad de Taira, en el valle medio del río Loa, en Chile (Figura 1.2.2):

“...Los diseños han sido dispuestos sobre el paramento rocoso con una admirable percepción del espacio disponible, utilizándose [sic] con verdadero acierto las grietas, irregularidades, planos y volúmenes del soporte en la organización de la obra. Para dar la ilusión de perspectiva a veces se han superpuesto diseños con figuras de diferente tamaño...” (Berenguer y Martínez, 1986:84-86)

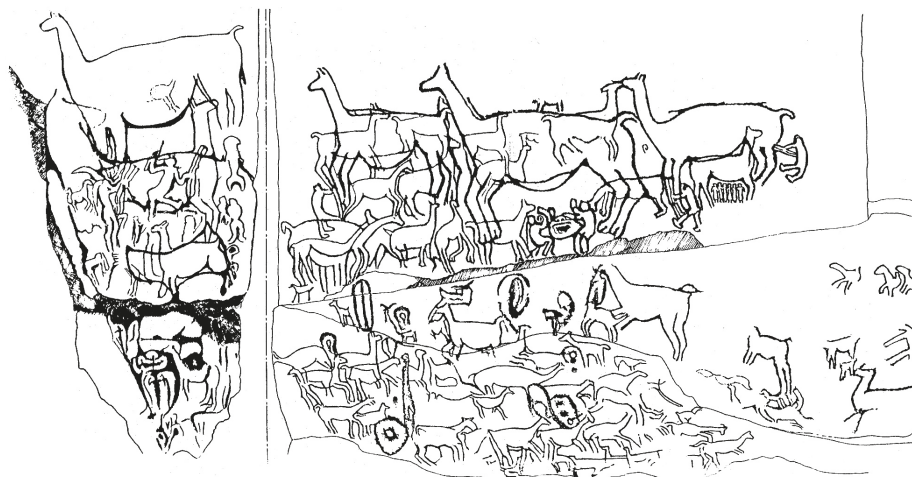


Figura 1.2.2.
Petroglifo, Taira -
Río Loa -
(Berenguer y Martínez,
1986:86, Fig.8)

La solución para resolver esta “ilusión de perspectiva” se ha planteado de diferentes maneras; es posible considerar la deducción de Berenguer-Martínez, mediante la superposición de las figuras o mediante el recurso de jugar con su tamaño o de colocarlas abajo o arriba del soporte físico. La “perspectiva” es una invención para representar gráficamente la manera como percibimos visualmente el entorno desde un punto específico de referencia del espacio; es decir, “vemos” el mundo en perspectiva porque tenemos visión estereoscópica y, por lo tanto, nos representamos el mundo mediante una “ilusión de perspectiva”. Pero el problema aparece cuando pretendemos “cartesianamente”, *representar tres dimensiones en dos* o, mejor, simular que eso es posible. El asunto es cómo representar (plásticamente) lo que tenemos representado en la cabeza como “ilusión”. Por esto las soluciones propuestas han sido denominadas como artificiales (*perspectiva artificialis*), porque son eso: una invención: “La perspectiva artificial responde a la búsqueda de una solución técnica para

representar icónicamente los fenómenos de la tridimensionalidad del mundo natural (profundidad, volumen) en soportes bidimensionales” (Zunzunegui, 1998:48). El producto de esta intención se denomina “espacio pictórico”, definido:

“...como un ámbito aparentemente tridimensional compuesto de cuerpos (o pseudocuerpos, como las nubes) e intersticios que parecen extenderse indefinidamente, aunque no siempre infinitamente, por detrás de la superficie pintada, objetivamente bidimensional... Ha dejado de ser [el soporte físico] una superficie de trabajo opaca e impenetrable... y se ha convertido en una ventana a través de la cual nos asomamos a una sección del mundo visible...” (Panofsky, 1975:182)

Pero, a diferencia de la estética occidental, el “espacio pictórico” en los códices precortesianos (igual ocurre con los artefactos rupestres) está definido de una manera peculiar:

“...En la pintura de los códices la perspectiva tridimensional es totalmente desconocida; se utiliza una ‘perspectiva planigráfica’... Los dibujos presentan planos frontales y laterales que dan como resultado en las formas corporales movimientos anatómicos imposibles de realizar y en las construcciones arquitectónicas edificios que, de ninguna manera, podrían sostenerse...” (Batalla, 1993:116) (Figura 1.2.3).



Figura 1.2.3.
Códice Borbónico,
Página 31 – Ritual
de la fiesta de
Ochpaniztli. Tomado
de: Fundación
para el Avance
de los Estudios
Mesoamericanos –
FAMSI;
<http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html>

En el mismo sentido Toscano (1952:320) señaló que “...el *tlacuilo* o pintor expresaba la realidad reducida a un solo plano, bien de perfil o de frente, según que la figura presentara mayor claridad para su estilización en determinado ángulo...”. Refiriéndose a la pintura mural entre los aztecas y mayas George Kubler sostiene que ambas culturas participaban de un mismo esquema que no sufrió sino variaciones estilísticas hasta el advenimiento de la Conquista:

“...Este esquema... consistía en áreas uniformemente coloreadas de límites lineales invariables que sólo describían las siluetas más fáciles de reconocer. A veces se elige un perfil, a veces una vista frontal; a veces hay una composición de planos frontales y laterales que dan como resultado una representación de los movimientos corporales orgánicamente imposible pero conceptualmente clara. Los objetos huecos y los recintos se muestran en sección... El marco inferior de la pintura o el mural equivale, generalmente, a la tierra y el marco superior al cielo. También se puede interpretar la parte de abajo como lo más cercano y la de arriba como lo más lejano. Las figuras pueden superponerse sin marcar ninguna profundidad intencionada. Las distancias entre las formas siempre se señalan por intervalos en la anchura o la altura y nunca por la disminución perspectiva en una imaginaria tercera dimensión. Las perspectivas de tres cuartos y el escorzo no se utilizaban nunca. Tampoco se empleaban tonos degradados para indicar formas redondeadas o sombreadas. Normalmente un cambio de color significa un cambio de símbolo. Los esquemas compositivos se asocian, siempre, a las ideas generales de las cosas y nunca pretenden describir condiciones visuales en condiciones momentáneas. El movimiento compositivo sobre la superficie de las escenas con muchas figuras suele significar el movimiento en el tiempo...” (Kubler, 1986:114)

El caso más patético entre todas las formas conocidas de expresión plástica de carácter icónico o, mejor, que plantean la expresión de un propósito comunicativo, se encuentra en la escultura en piedra. Con notables excepciones, como ya advertí, la mayor parte de las representaciones trabajadas en material lítico es planigráfica o supone un concepto planario de la representación. Desde los monolitos Bennet y Ponce en Tiahuanaco a la estatuaria de Pukará en el Titicaca y de Recuay en el valle de Huaraz, pasando por Chavín de Huántar, en Perú, y por San Agustín, en el sur de Colombia, hasta los atlantes de Tula, en México (Figura 1.2.4), la mayor parte de la estatuaria (llamada “redonda o “de bulto”) y de las técnicas escultóricas (en relieves o estelas) es planigráfica. Consisten, fundamentalmente, en la proyección de cuatro a seis planos yuxtapuestos para conformar un volumen aparente que está determinado por el volumen físico de la masa del material lítico pero no es un “volumen escultórico”. Algunos autores han considerado que esta “planimetría”, “proyección frontal” o

“frontalidad” está definida por una incapacidad técnica para producir excavados de suficiente profundidad, habida cuenta lo rudimentario de los instrumentos (Barney, 1964); o debido a una “intencionalidad hierática” (Gamboa, 1982), para generar una apariencia de “fuerza y poder” (Novoa, 1992); cuando no por una “voluntad de forma” (Sondereguer, 1997).

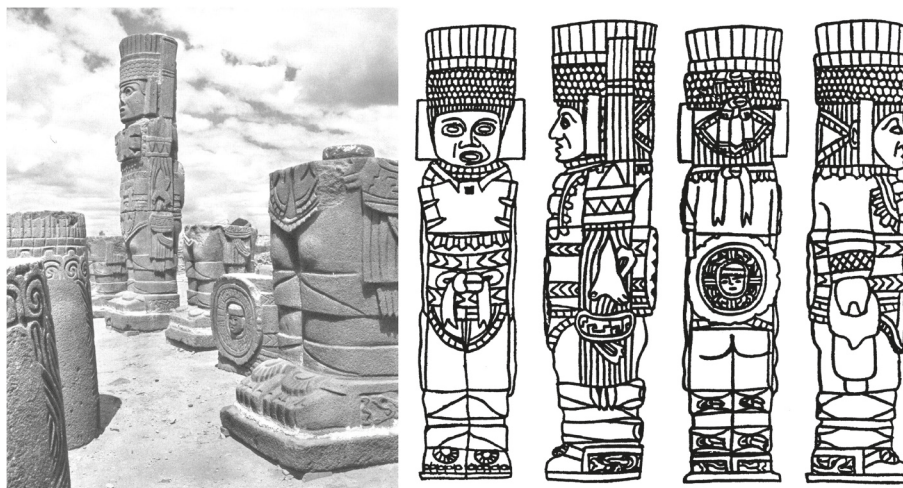


Figura 1.2.4.
“Atlante” de Tula –
Foto, Velandia;
Dibujo despliegue,
(Jiménez 1998:32)

En cualquier caso, se hace una deducción gratuita porque no consulta el resto de la información disponible en el registro arqueológico. Si se considera la complejidad del contexto de las obras arquitectónicas donde se encuentra una escultura como el Lanzón del templo de Chavín (Figura 1.2.5) mal podría ser calificada como debida a una “incapacidad técnica” o a una “carencia de dominio de la forma” o de “la materia pétrea” por razones tecnológicas.

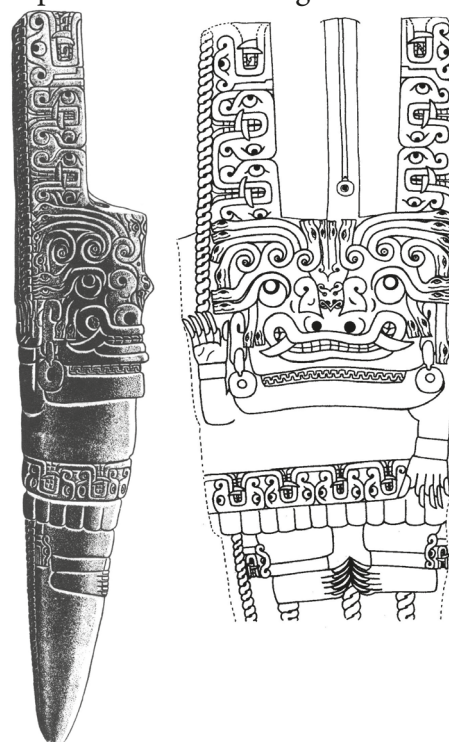


Figura 1.2.5.
“Lanzón”, Chavín de
Huántar (Kauffmann
Doig, 1983:257)

De otra parte, un criterio “evolucionista” mecanicista (en el sentido de que procediera de lo simple a lo complejo) sobre el proceso de la estatuaria indica que la expresión planigráfica sería más temprana (por considerarla menos compleja) que las representaciones tridimensionales. Esto no tiene mucho sentido cuando se constata que en una misma fase del desarrollo se presentan ambas formas de representación. Estos supuestos, elaborados desde una teoría para el arte occidental, también se deben a las “incomodidades” que genera el intento de ajustar unas calzas tan estrechas a expresiones estéticas diferentes.

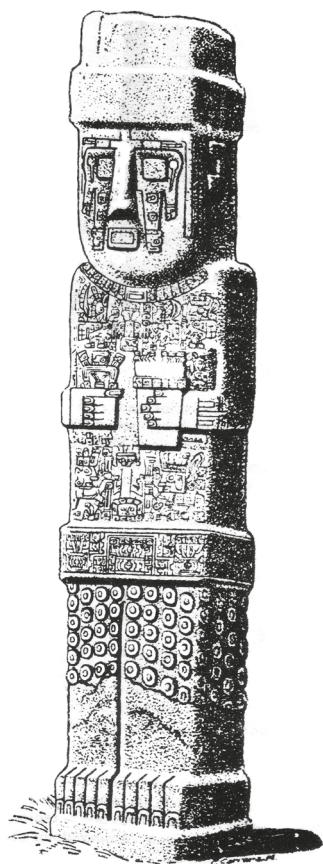


Figura 1.2.6.
Tiahuanaco, Monolito
Bennett (Kauffman
Doig, 1983:432)

En los ejemplos citados de las culturas de Chavín (Figura 1.2.5), Tiahuanaco (Figura 1.2.6) y Recuay (Figura 1.2.9), evidenciamos que, a pesar de la intención de construir una forma en volumen, la proyección de la representación es plana. El monolito Bennett (Figura 1.2.6) está compuesto por cuatro planos (cuatro bajo-relieves) yuxtapuestos. Una demostración de lo uno y lo otro (la intención y el resultado) está en la manera de construir los brazos porque la proporción establecida entre el brazo y el antebrazo (distancia del hombro al codo con relación a la distancia del codo a la mano) es un truco de dibujante para producir la ilusión de proyección en el espacio mediante un escorzo. Otro detalle constructivo lo hallamos en el modo “inusitado” (para nosotros, por supuesto) de la construcción de la mano derecha.

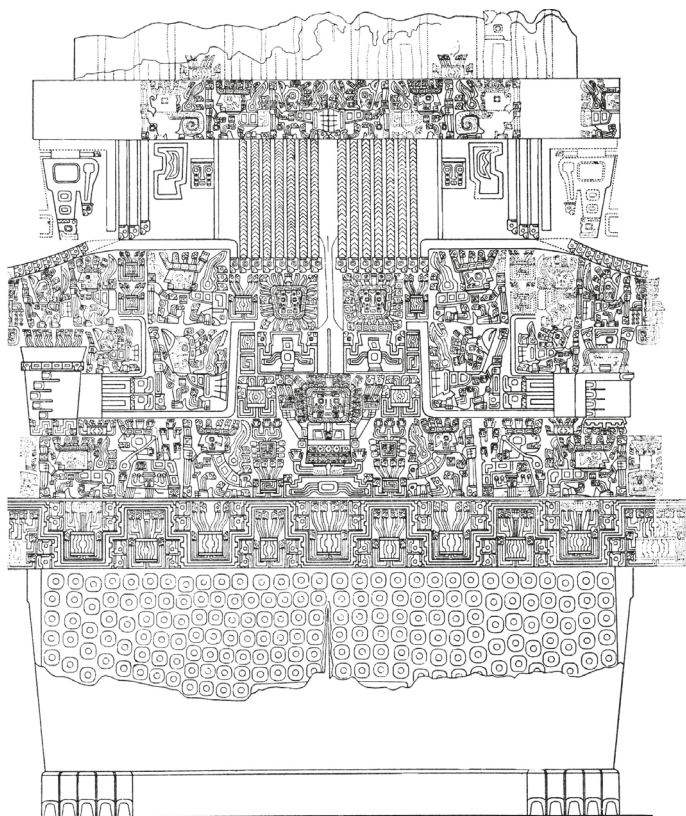


Figura 1.2.7.
Monolito Bennett,
despliegue (Kauffmann
Doig, 1983:433)

Pero si se observa el despliegue de los relieves sobre un solo plano (Figura 1.2.7) se hallará que la mano está correctamente diseñada como una mano “izquierda”; la que ahora aparece extraña es la mano opuesta que sostiene un kero (vaso ceremonial), ya que tiene cinco dedos sobre el mismo plano, pues en nuestra lógica debería tener cuatro: el pulgar quedaría oculto por el vaso (Figura 1.2.8). Todo esto significa que la estatua se diseñó desde la superficie plana que representa una escena de un ceremonial.

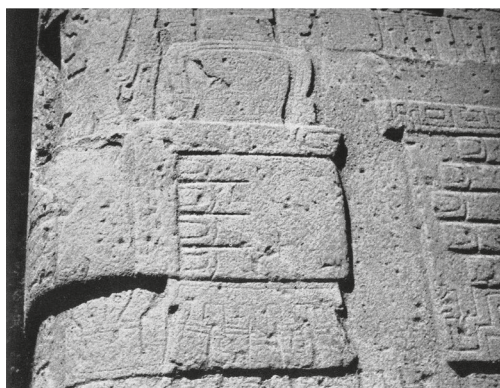


Figura 1.2.8.
Monolito “Bennett”,
detalle
(Bennett 1934:435,
Fig.25 y Fig.24)

“...Right hand of Large Monolithic Statue, illustrating the distorted position of the thumb and four fingers. The object grasped in the hand is hard to distinguish as the incisión is badly faded on the statue at this point. Left hand, showing the five proportioned fingers. This hand holds a kero-shaped cup with a band above and a decorated base...” (Bennett, pie de foto)



Figura 1.2.9.
Cultura Recuay –
Museo Arqueológico de
Ancash, Huaraz (Foto
Velandia)

En el caso de San Agustín (Figura 1.2.11), las proyecciones en tres dimensiones son raras. La casi totalidad de las piezas presenta esta característica planaria. No las describo como “planimétricas” porque desconozco el patrón de medida con los que construirían las representaciones (bidimensionales) sobre un plano. El recurso ya citado de exagerar la proporción entre el brazo y el antebrazo y el de colocar, casi invariablemente, la mano abierta sobre el vientre genera un escorzo y, por lo tanto, la ilusión de que la mano se apoya sobre un vientre voluminoso, como si estuviera grávido (Figura 1.2.10). Puedo mostrar muchos casos que permiten deducir que los escultores de San Agustín eran conscientes de la dificultad para crear un volumen escultórico a partir de estructuras naturales ortogonales y de la opción de inventar un engaño óptico que lo simulara sobre un plano.

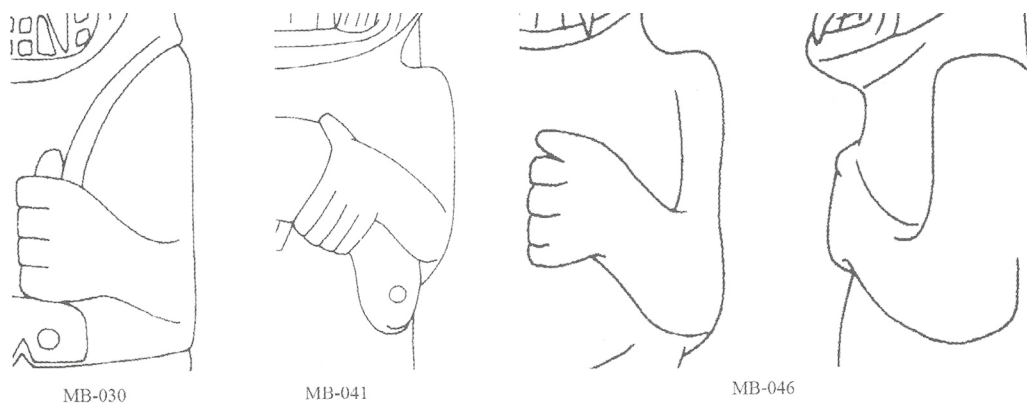


Figura 1.2.10.
Proyección del brazo
para generar un escorzo
– San Agustín
(Dibujo Velandia)



Figura 1.2.11.
San Agustín – Bosque
de las Estatuas, Parque
Arqueológico (Foto-
Dibujo, Velandia)

Esta conciencia del problema se infiere de la manera como fue construida plásticamente una escultura que se halla en el Alto de Las Piedras (Figura 1.2.12), en el Municipio de Isnos, en la cual la figuración de un personaje desnudo, ataviado con un gran tocado que cae por la espalda como la piel de un caimán, fue proyectada mediante la yuxtaposición de cuatro planos, uno frontal, dos laterales, y un cuarto que define el vértice posterior. El problema de articular los tres planos se resolvió mediante el recurso de “doblar” los hombros hacia el frente con la pretensión de “amarrar” o articular los planos diseñados por

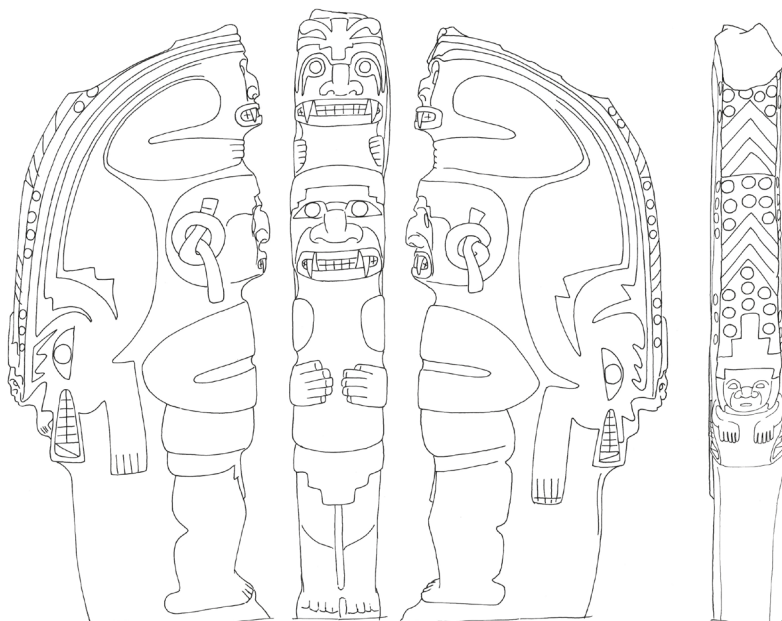


Figura 1.2.12.
San Agustín –
Alto de Las Piedras
(Dibujo, Velandia)

separado. Estos dos ejemplos bastan para ilustrar la aseveración formulada sobre cómo la proyección de la imagen prehispánica es fundamentalmente planigráfica. Pero en San Agustín sorprende que, a pesar del resultado en el tratamiento, es decir, una proyección escultórica planaria, muchos procedimientos parecen estar dirigidos a producir una ilusión de volumen; los escultores eran, a mi entender, mejores dibujantes.

Cuando ya parece que tenemos replanteado el problema y que se ha proyectado cierta claridad sobre la situación aparece otro problema: si las representaciones prehispánicas son planigráficas (o planarias) ¿cómo hacemos para representar, en nuestra cabeza, lo que teniendo tres dimensiones no está representado, sin embargo, sino en dos?; ¿cómo hacemos para relevar o transcribir la información primaria sin deformarla con nuestra perspectiva tridimensional? Al respecto menciono un problema similar con cerámica en una investigación que realicé (1996 a 2000) sobre la iconografía funeraria de la cultura de Santa María en el noroeste de Argentina (Velandia, 2005a).

Al iniciar el relevamiento de las urnas funerarias, la primera pregunta que podía hacerme era qué procedimiento podría intentar para su “lectura” pues el único modelo de referencia que tenía a la mano era el desarrollado por todos los analistas precedentes: dibujar “a mano alzada” (casi siempre esta labor la ejerció algún dibujante ad hoc) una representación en perspectiva de las urnas acompañada, en el mejor de los casos, por algunas fotografías de apoyo que verificaran, tal vez, el acierto del dibujante. Este procedimiento para representar elementos arqueológicos siempre ha sido discutido pues aún en el mejor de los casos (cuando el dibujante es un excelente copista) el resultado es una interpretación subjetiva que, mediante recursos plásticos del dibujo, pone sobre una superficie de dos dimensiones lo que, en realidad, tiene tres dimensiones.



Figura 1.2.13.
Fotografía de la urna
funeraria MP 7002
(Museo de La Plata),
dibujo a mano alzada
y despliegue plano de
la iconografía (Foto-
Dibujos, Velandia)

Aunque se conserva la apariencia general del objeto las representaciones sobre la superficie de los ceramios (en particular) aparecerán necesariamente deformadas, de manera parecida a como se las está “leyendo” porque se las mira desde una perspectiva de tres dimensiones. En este sentido, una cosa es la que compone el ojo y otra la que compone la mano. La consecuencia inmediata que puede deducirse es que la mayor parte de las especulaciones hechas sobre la posible significación de la iconografía santamariana padecen de un defecto en su origen pues los datos, apenas puestos sobre la mesa de trabajo, están tergiversados.

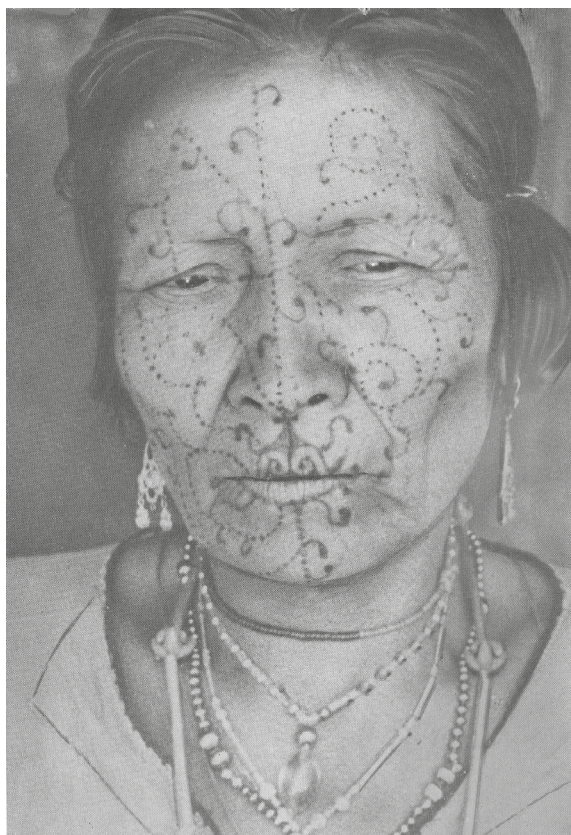


Figura 1.2.14.

Pintura facial de una mujer Caduveo (Levi-Strauss, 1958:270)

Frente a una situación similar, sólo que en lugar de urnas funerarias se trataba de los rostros pintados de las mujeres Caduveo (Figura 1.2.14), Claude Lévi-Strauss refirió otras implicaciones, si se quiere aún más complejas e incidentes, respecto al sentido de las representaciones y a su posibilidad de interpretación:

“La artista ha diseñado [sobre un papel] el decorado facial de una manera realista, es decir, respetando sus verdaderas proporciones como si lo hubiera pintado sobre un rostro y no sobre una superficie plana. Para ser exactos ha pintado la hoja como estaba acostumbrada a pintar una cara. Debido a que el papel ‘es’ para ella una cara le resulta imposible ‘representar’ una cara sobre el

papel, al menos sin deformación. Era necesario o bien dibujar exactamente una cara y deformar el decorado según las leyes de la perspectiva o bien respetar la individualidad del decorado y, para ello representar la cara desdoblada” (Levi-Strauss, 1973:234). (Figura 1.2.15).

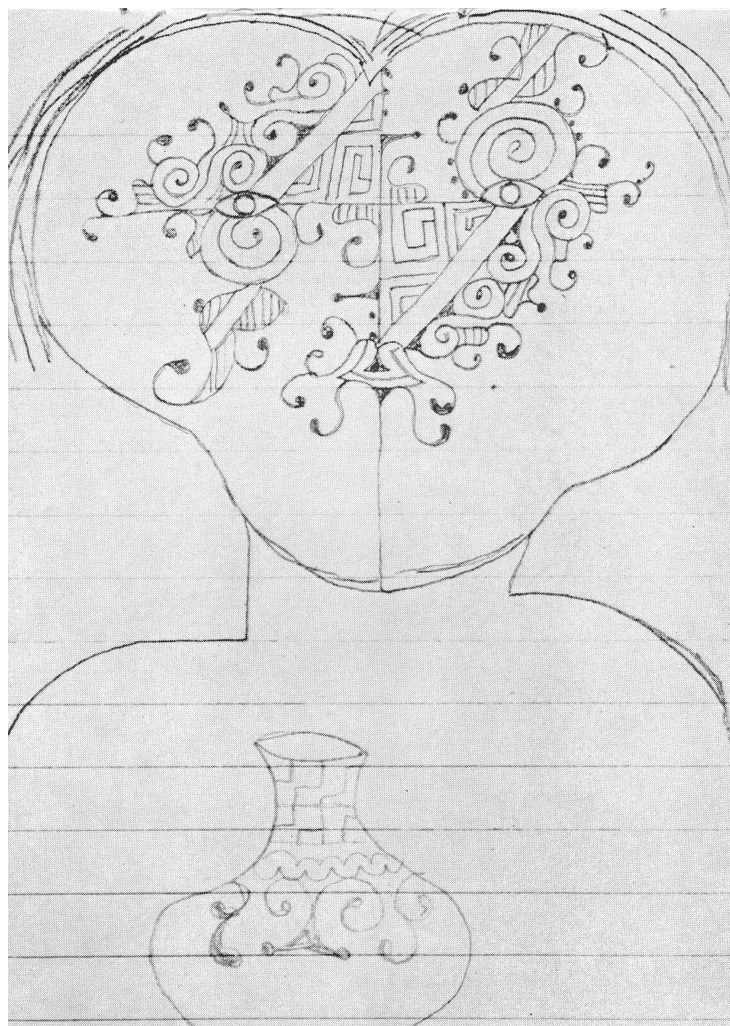


Figura 1.2.15.
Representación
planaria de la pintura
facial (Levi-Strauss,
1958:286)

La mujer prefirió dibujar la representación de la pintura facial conservando la fidelidad al diseño tradicional o establecido y deformando la representación de los rasgos de la cara; de ese hecho Levi-Strauss (1970a:175-176) dedujo “la indiferencia de su arte con respecto a la arquitectura natural del rostro humano”. De esta observación en el registro etnográfico se puede inferir una lógica del uso de los objetos y de los propósitos de la “decoración”, ya sea sobre cacharros o sobre la piel, diferente a la “lógica” que usamos habitualmente; para nosotros el sentido de “lo decorado” es anexo, superficial y superfluo con respecto a la función utilitaria de las vasijas o la función social del cuerpo humano. No vacilo en extrapolar esta situación al caso que me ocupa porque la lógica del

“pensamiento en estado salvaje” como organización del modelo etnográfico es más congruente que la del modelo arqueológico, tan empobrecida de sentido.

Esta observación me llevó a considerar que tal vez lo que “yo veía” no era exactamente lo que el indígena quiso que “se viera”. El discurso esgrafiado y pintado sobre la estructura de los ceramios, que era lo que “yo veía” desde una perspectiva tridimensional, tenía una estructura “subyacente” porque se ceñía a la estructura de la superficie de las piezas cerámicas y que definí como de dos dimensiones (o planaria) puesto que las formas sólo pueden desarrollarse o representarse sobre un plano. A este criterio debía acogerse, por lo tanto, cualquier intento de representación o de relevamiento del registro arqueológico iconográfico y también, por necesidad directa, cualquier aplicación técnica a dicho propósito. La mayor dificultad para relevar la información iconográfica es de orden “cartográfico”, con la misma implicación que supone proyectar cada punto de las incidencias sobre la superficie de un geoide (en tres dimensiones) a un plano (en dos dimensiones). En el caso de la indígena Caduveo que refirió Levi-Strauss, hay que elegir si se transcribe el diseño sin deformarlo (puesto que para nuestro cometido importa más el rigor de la información que contiene) o desdoblar la imagen del ceramio continente de la representación (Velandia, 2005a:75-76).

Para el caso del arte rupestre, el hecho de que la proyección espacial de las representaciones ideográficas sea planigráfica, determina que las aproximaciones interpretativas deben rediseñar su estrategia porque la perspectiva tridimensional de nuestro sistema de representación tergiversa, distorsiona o falsea la información primaria. Se requiere, entonces, metodologías y técnicas de trabajo distintas pues la condición planaria de las representaciones supone un tratamiento geométrico de dos dimensiones que permita la transcripción ortogonal de una geometría a otra.

Parte de las dificultades que plantea esta alternativa metodológica en el terreno práctico es de carácter tecnológico; esta situación se puede observar en su forma intuitiva en la propuesta de varios investigadores que, desde otras perspectivas, trataron de resolver la dificultad derivada de la existencia de muchos procedimientos e instrumentos formales para reducir la información rupestre mediante el diseño de fichas de registro o de documentación. Aunque se han realizado avances importantes en aplicaciones tecnológicas para el estudio de pigmentos o en fotografía digital, el enfoque formalista de los análisis, más preocupados por los diseños y “motivos” decorativos que por la significación de los grafemas como parte de la cultura material de una sociedad concreta, impide plantear las preguntas adecuadas para la búsqueda de respuestas válidas científicamente.

En lenguaje de matemáticos, el asunto sigue siendo un “problema mal puesto” en la teoría arqueológica. La salida supone (a) reconstruir o replantear las preguntas de investigación desde su base; (b) asumir que la información iconográfica hace parte de la información primaria en el registro arqueológico; (c) antes que preguntar qué significan los “diseños” y “decorados” sobre la cerámica o sobre las paredes de roca es necesario reconocer que dichas formas contienen un sistema de expresión social y, por tanto, se debe plantear de qué manera se articulan con el resto de la información primaria; y (d) cualquier procedimiento analítico tiene que argumentarse como un modelo estructural sobre la base de la información disponible.

Una vez que he aclarado cómo las pictografías prehispánicas (sobre rocas, codex de amatl, cerámica, metal, etc.) son objetivamente planas o constituyen un “significante bidimensional” se requiere diseñar un modelo analítico que permita ordenar las relaciones aleatorias de una diversidad de ocurrencias según una estructura de dos dimensiones. El asunto es cómo se trabaja sobre estructuras planarias con un modelo también planario. La primera dificultad estriba en la definición del espacio pues...

“...con una restricción suplementaria el espacio se encuentra definido solo por su tridimensionalidad al valorizar, muy particularmente, uno de sus ejes, la prospectividad (cf. la perspectiva en la pintura) que en el discurso narrativo corresponde a la linealidad del texto que sigue el recorrido del sujeto. Por su lado, la semiótica planaria (bidimensional) está llamada a explicar, desde una superficie que sólo es un conjunto de configuraciones y de lugares iluminados, la instalación de los procedimientos que permiten dar al sujeto (situado enfrente de la superficie) la ilusión de un espacio prospectivo...” (Greimas y Courtes, 1982:154).

Aquí se trata de la posibilidad de aproximar una dificultad (la comprensión de las imágenes visuales en nuestra cultura) desde el cuerpo de categorías de la noción de escritura: la perspectiva y el discurso lineal. Cuando ya hemos visto que estas categorías son irreducibles en las pictografías rupestres porque son literalmente (al pie de la letra) planas, porque les falta una dimensión (el tiempo), entonces el espacio real donde se encuentran articuladas (que es de tres dimensiones, x , y , z en el plano cartesiano) sólo se puede pensar por el modo de su articulación estructural con el todo de la naturaleza en el contexto del discurso mitopoético.

Considerando las aporías y dolores de la noción de iconismo y la irrelevancia de transliterar las virtudes de la lingüística al análisis del lenguaje de las imágenes visuales, varios investigadores contemporáneos han planteado como salida la

definición o construcción de una semiótica visual. En este camino el Groupe μ (1993:167) ha propuesto desarrollar una “...retórica de la representación visual que no se limite a la figuración sino que pueda hacerse cargo de lo no figurativo, es decir, no solamente de lo que el arte del siglo XX ha producido en este respecto sino también... de los plomos de las vidrieras cistercienses, de los almocárabes de las estampas irlandesas, de las obras de damas en macramé, etc...”. Para ello ha planteado la noción que distingue entre signo icónico y signo plástico. De esa distinción se han desprendido numerosas opciones pero también debates. En sus propios términos, de manera inmediata se presenta una dificultad:

“...Los límites precisos entre la figuración y la no figuración son, indudablemente, difíciles de determinar en la práctica. Lo que en las artes llamadas decorativas aparece como “abstracto” se revelará, rápidamente, a la percepción más fina como la estilización de un objeto (figura floral, mineral, etc.) y, a la inversa, los iconos identificables como tales por aquellos que viven en una cultura dada serán, sin aprendizaje, ‘ilegibles’ para otros observadores... La dificultad sigue siendo el delimitar el carácter semiótico de las relaciones puramente plásticas, independientes en teoría --aunque no en la práctica-- de las relaciones de carácter icónico...” (Groupe μ , 1993:167).

Dicha situación nos coloca en otra disyuntiva, porque si bien suena sugestivo el ordenar las pictografías rupestres en dos clases: **signos icónicos**, es decir, todas aquellas que tengan algún “parecido” con formas naturales reconocibles, según nuestra “morfología comparada”, que nos permitiría ordenarlas en, por ejemplo, zoo/morfos, fito/morfos, antro/morfos (que tienen la apariencia de categorías en una ordenación natural) o, en las ingenuas descripciones como rani/formes, serpenti/formes, y “tri/digiti/formes”; y en **signos plásticos** según la cual clase, habría que distinguir los modos de la composición y articulación estructurales de los frisos, paneles, o unidades del texto visual, sigue de todos modos presente la dificultad de las denominaciones, cuando para unas formas de las cuales no tenemos registros *emic*, ni los referentes de una lengua prehispánica viva, no queda otro recurso que acudir al propio texto de bolsillo del investigador.

En un intento similar Santos Zunzunegui (1998), siguiendo un derrotero trillado por Greimas (1966); Greimas y Courtés (1982), Floch (1982) y el Groupe μ (1993), planteó la alternativa de distinguir entre una *semiótica figurativa* y una *semiótica plástica* que se puede sintetizar en su reducción de la noción de signo (hablamos de signo visual) a su modo de expresión como *figura*: Así, “...debe entenderse la expresión *figura* que abarca tanto expresiones ‘figurativas’ como expresiones no figurativas en la medida que se trate de ‘figuras geométricas’

que no tengan analogía directa con los objetos del mundo real...” (Zunzunegui, 1998:74). Pero, antes de proseguir su elaboración advierte que el problema inmediato que plantean las figuras es su *inventario* porque “...sólo es posible efectuarlo cuando se recurre a acoplar a las ‘figuras’ un significante lingüístico que da lugar a la aparición de un significado de denotación que nombre la figura; [de tal suerte que] la imposición de una palabra clasificatoria a la infinita variedad de realizaciones icónicas, aún facilitando su agrupación en ‘familias’, se realiza, necesariamente, dejando de lado la especificidad plástica de cada figura...” (Zunzunegui, 1998:74). Así volvemos a la dificultad que anotaba antes: para describir cierto grafema rupestre tengo que llamarlo “serpenti/forme”; esto supone que cuando apenas alcanzo a enunciarlo, ya le he adscrito, según las categorías de mi geometría, las connotaciones de representar una serpiente.

Llamar *figuras* a las imágenes visuales, independientemente de que sean figurativas o no figurativas (en tanto mas o menos geométricas), tampoco resuelve ni la distinción constructiva que es necesario realizar para poderlas describir ni evita (y, mucho menos, supera) las incomodidades de la noción de iconismo. La figura siempre es una metáfora, siempre “...es figura de... [pues] en su origen mismo (lat. *fingere*) significa, al mismo tiempo, fingir y modelar... la figura pertenece, proviene, depende. ¿De qué? De lo que, por un complejo rodeo de la historia del lenguaje, se llama su modelo...” (Aumont, 1998:40-41). La figura es figura por su relativo parecido o semejanza con un referente en el mundo de las cosas; esto equivale a regresar al signo icónico de ese “iconismo ingenuo” criticado por Umberto Eco.

Al llegar a este punto sólo queda retornar a la noción de iconismo, porque no es posible resolver el debate y clavar una bandera sobre los muertos que queden. La única salida es asumir un punto de vista y redefinir los términos de referencia. Respecto de la discusión inmediata (dejando claro que está planteada desde la perspectiva de una semiótica de la imagen visual en nuestra cultura), pienso que es posible rescatar dos nociones: la de *signo icónico* en la versión de *grafema icónico* y la de *figura geométrica* en la versión de *grafema geométrico*. No se trata de un juego de palabras. Al contrastar las posibilidades analíticas de una semiótica de la imagen visual (pensada como una alternativa menos onerosa, teóricamente, que hacer una transliteración de la lingüística) y las condiciones concretas de las pictografías rupestres (en cuanto restos de la cultura material distinta en el tiempo y el espacio) tales signos, independientemente de las consideraciones que pretendían encontrar en ellos un ordenamiento lineal (a la manera de una escritura alfabética) o de la discusión sobre el carácter de semejanza del signo con la cosa representada, están facturados de una manera peculiar: están pintados o grabados; son grafías pintadas, son grafías impresas,

son pictografías. En consecuencia, las pictografías se pueden clasificar en dos órdenes básicos: icónicas y geométricas.

Nos encontramos en una situación restringida respecto de la posibilidad de construir una semiosis aplicable a las pictografías rupestres (o, para conciliar con la aplastante mayoría, al arte rupestre) pues la función semiótica supone la articulación de los dos planos de la relación significativa, el significante y el significado (Saussure, 1961), o la relación entre la forma de la expresión y la forma del contenido (Hjelmslev, 1980). Digo restringida porque, al carecer de los términos de referencia en una lengua viva o en una tradición iconográfica que, por lo menos, sirviera de *lingua franca*, sólo podemos suponer que debajo de las ocurrencias pictográficas late, de alguna manera, el lenguaje. Esta condición llevó a Llamazares a proponer como pauta metodológica lo que denominó como la circunscripción o “reducción al significante”:

“...Sobre la base de esta imagen [se refiere a la función semiótica] podemos concebir al arte rupestre en tanto signo, como un fenómeno biplanar... del cual sólo nos ha quedado como evidencia perceptible uno de esos planos, el plano del significante. Y si afinamos nuestro análisis, en términos del modelo propuesto por Hjelmslev... del plano de la expresión sólo contamos con la sustancia. Todas las demás son dimensiones a reconstruir (y habrá que evaluar cuáles son reconstruibles y en qué medida). En consecuencia, la ‘reducción al significante’ implica que, metodológicamente, nuestro trabajo se debe circunscribir —al menos en un primer momento— a ese plano de acción; resignando los otros, inaccesibles en función de las limitaciones propias del registro arqueológico...”. (Llamazares, 1986:3)

Según mi argumento, elaborado sobre la crítica a las pretensiones de hallar los rastros de una escritura en el arte rupestre, la única estructura perceptible en las pictografías rupestres (y en la mayor parte de la iconografía prehispánica) es de carácter planario, acogiendo la definición hecha por Floch (1982). Por lo tanto, el proyecto para una semasiología prehispánica estará definido por el carácter planario de los sistemas semasiográficos prehispánicos: será una semasiología planaria. En este sentido, asumo el argumento de Llamazares, pues no sólo supone un rigor metodológico sino que lo impone el objeto mismo de trabajo: el significante o “plano de la expresión” es *plano* o, mejor, planario. En consecuencia, una semasiología prehispánica tiene por objeto de estudio la construcción del plano de la expresión bidimensional de las ocurrencias en las pictografías rupestres, es decir, reconstruir el modo de la articulación de los grafemas (icónicos o geométricos) sobre un espacio de dos dimensiones,

culturalmente determinado. Esta definición nos aproxima a un campo disciplinario de la semiótica (también en construcción), la proxémica:

“...La proxémica es una disciplina --o, más bien, un proyecto de disciplina-- semiótica que trata de analizar las disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio y, más particularmente, el uso que los sujetos hacen del espacio con fines de significación. Así definida aparece como un campo problemático de la teoría semiótica que abarca, en parte, la semiótica del espacio...” (Greimas y Courtés, 1982:325).

Hasta ahora la proxémica está diseñada para trabajar sobre espacios tridimensionales; de allí que se haya previsto que:

“...la semiótica planaria (bidimensional) está llamada a explicar, desde una superficie que sólo es un conjunto de configuraciones y de lugares iluminados, la instalación de los procedimientos que permiten dar al sujeto (situado enfrente de la superficie) la ilusión de un espacio prospectivo...” (Greimas y Courtés, 1982:154).

La proxémica deberá permitir al sujeto reinventar sobre el plano la ilusión de la proyección en perspectiva. Cuando expliqué la manera como las pictografías rupestres carecían de “perspectiva”, no negué que pudieran tenerla; es posible que, en la medida que tenemos un canon estricto para proyectar y representar nuestra visión estereoscópica, no estemos en condiciones de leer otras alternativas. Berenguer y Martínez (1986:84, fig.11) pueden tener razón cuando suponen que en Taira “...para dar la ilusión de perspectiva a veces se han superpuesto diseños con figuras de diferente tamaño...”; se trata de una manera diferente de proyectar una noción del espacio. Este será un problema para una *proxémica planaria*.

Como ya mencioné, las relaciones espaciales de las pictografías rupestres son complejas y se pueden ordenar en tres modos o instancias según la posición relativa que guardan: (a) los soportes con el paisaje; (b) los planos pictográficos respecto de las facetas de la roca; y (c) los grafemas respecto de cada plano. Estos órdenes del espacio han sido planteados desde la perspectiva de los “estilos artísticos” con la cual, a pesar de diferencias notables en el enfoque, coincido en el criterio que distingue tres modos del espacio: sitio, panel y figura (Troncoso 2002:140) o, desde la arqueología del paisaje (ArPa), noción que comparto más explícitamente y que plantea tres nociones del espacio de las ocurrencias rupestres: **estación**, panel y figura (Criado, 1999; Santos y Criado, 1998). El concepto de “estación” se define como “...un conjunto de

manifestaciones rupestres que forman un grupo o unidad, con una relativa proximidad entre ellos y, generalmente, en la misma localización...” (Criado, 1999:25). La diferencia con el concepto de sitio en arqueología tiene que ver con la articulación específica de los artefactos rupestres en el paisaje cultural pues tiene connotaciones espaciales distintas a las que podría tener cualquier otra ocurrencia de la cultura material yacente bajo tierra; en otro sentido se podría decir que las pictografías se articulan de una manera diferencial respecto del resto del registro arqueológico pues son el producto de un proceso de deposición diferente. Tal vez este sea uno de los obstáculos para la comprensión de las pictografías rupestres como parte del registro arqueológico pues conceptos esenciales en arqueología, como “estratificación”, no funcionan de la misma manera.

Este es uno de los criterios que han dado méritos a la *arqueología del paisaje*: haber ubicado en un espacio dinámico las relaciones que explican el hecho rupestre como parte de un contexto arqueológico determinado, de tal suerte que expresiones como “marcador territorial”, que se fueron metiendo en la jerga arqueológica como otros términos de moda, no dicen nada pues no definen el modo de las relaciones espaciales (sociales, económicas o políticas) respecto de las cuales tendría sentido “marcar” un territorio con una piedra pintada o grabada de manera convencional. No definen nada, aparte de las demás relaciones: las de las grafías con el espacio de la roca en que se encuentran inscritas y las que guardan los grafemas entre sí. Es como si un arqueólogo del siglo 25 describiera como “marcador territorial” una oxidada señal de tránsito en una intersección de caminos que supervive en medio de un desierto.

1.2.7. Alternativa metodológica

Dije en la introducción a este trabajo que si la respuesta era negativa, es decir, que no tenía sentido seguir intentando “leer” las pictografías rupestres y, en general, las iconografías prehispánicas como si fueran los retazos de una escritura perdida, entonces propondría una alternativa. De hecho, ya he planteado, a medida que deshacía el entuerto, los criterios teóricos que me llevan a sostener no sólo que es impertinente proseguir buscando claves y códigos secretos en las pictografías rupestres sino, también, la metodología de otra perspectiva: un modelo estructuralista que dé cuenta del modo de las relaciones entre las diversas ocurrencias rupestres y que tiene como fundamento el hecho de que las representaciones ideográficas prehispánicas, constituyen un sistema de comunicación visual no lingüístico, o sistema semasiográfico, que tiene una estructura planaria.

Para abordar la definición de unas categorías que permitan reducir la diversidad de las ocurrencias en un cuerpo discreto de variables, entre otras razones como único mecanismo para poder ordenar o clasificar lo que, de otra manera, sería un universo heteróclito inmanejable, propongo aplicar el criterio de enunciar el menor número de variables posibles en que se puedan agrupar la mayor parte de los casos. Es posible que algunos (o incluso, muchos) casos queden por fuera; pero, aún asumiendo la validez de casos excepcionales al enunciado de la norma, el criterio parte de que no es posible, *a priori*, dar cuenta en absoluto, de todas las versiones.

Asumiendo (con algunas variaciones) las propuestas de Greimas y Courtes (1982) para la formulación de una semiótica plástica de las imágenes visuales en nuestra cultura (que tienen, también, el carácter de una semiótica planaria o bidimensional), puedo definir las categorías de la expresión rupestre mediante la distinción de dos tipos fundamentales: *categorías constitucionales* y *categorías no constitucionales*. Las primeras permiten la aprehensión (sensible) o percepción de una configuración rupestre cualquiera y las segundas regulan el modo (¿estilo?) de la disposición de las configuraciones gráficas ya constituidas en el espacio planario (Zunzunegui, 1998:76). Las categorías constitucionales se dividen en textural, eidética y cromática, que corresponden a tres condiciones sustanciales: textura, forma y color. La categoría textural tiene particular importancia en la descripción de las pictografías rupestres pues todas las técnicas aplicadas van dirigidas a alterar una estructura ya dada (la que conforma la estructura natural del soporte o panel) mediante la definición de zonas o planos diferenciables por su menor o mayor capacidad de reflejar la luz; en otras palabras, la intención es producir una percepción visual y táctil diferente. Esta intención permite constituir unas formas (eidéticas) específicas, diferenciables de las formas naturales dadas y que se constituyen en relación contextual de las pictografías. Al respecto muchos investigadores han reseñado la particularidad del uso de la “microtopografía” del panel, ya sea mediante la modificación de canalículos o grietas naturales o por la texturación (esgrafiada o abuzardada) de zonas específicas dentro del conjunto (Berenguer y Martínez, 1986:83-85). Resumiendo, la superficie natural es constituida como panel rupestre, mediante la alteración y transformación de su estructura textural.

La categoría eidética comprende todas las variaciones geométricas que permiten definir una configuración plástica de la “forma” de las imágenes: recto/curvo; cóncavo/convexo, etc. La categoría cromática contribuye tanto a la definición del valor textural como a la definición del color como forma

constitutiva mediante tres juegos de oposición: ausencia-presencia (color + / --); contraste (e.g., negro/amarillo --N/Am); y alternación (e.g., blanco-negro-blanco --Bl-N-Bl)

La categoría no constitucional fundamental es de naturaleza topológica y regula la disposición de las configuraciones de los grafemas en el espacio planario; se pueden distinguir tres, especialmente: orientación (este/oeste, zenit/nadir), posición (centro/periferia, interior/exterior, incluso/exento) y articulación espacial (fondo/grafema, yuxtaposición, sobreposición).

La distinción entre categorías constitucionales y no constitucionales de los grafemas rupestres, no sólo es importante para obtener un lenguaje que permita describir objetivamente las ocurrencias rupestres, sino porque nos pone en el camino de entender cómo se encuentra estructurado el discurso visual. Las categorías de textura, forma y color son de carácter perceptible y para describirlas recurrimos a procedimientos cuantificables ya que podemos clasificar la textura en rangos de granulación sobre una escala (fino, medio, grueso) o describirla en unidades de medida (micrones) por su mayor o menor relieve sobre la superficie; de tal suerte que el criterio de textura escapa a la sola subjetividad del observador porque se puede controlar. De igual manera ocurre con la forma, pues se puede reducir o relevar mediante procedimientos mecánicos como la fotografía perpendicular, el calco y el *frottage*. En cuanto al color son ya conocidos los recursos técnicos aplicables para su descripción y reproducción, como la escala IFRAO. No ocurre igual con las categorías no constitucionales porque son de naturaleza relacional; además, son contingentes por su tratamiento diferencial según cada cultura. En el caso de las categorías constitucionales puedo afirmar que no hay grafema rupestre sin textura, forma o color pues estas categorías hacen parte del contexto natural de las ocurrencias rupestres; de lo contrario no serían perceptibles ni visibles y no habría imagen visual. Al contrario de lo que ocurre con las constitucionales, las categorías no constitucionales son arbitrarias en cuanto al modo de la disposición de los grafemas sobre el plano o, en otras palabras, en cuanto al “estilo” de la composición plástica; son de carácter compositivo y, por lo tanto, pueden estar o no estar. De las categorías de textura, forma y color se desprenden implicaciones específicas para el significado de las pictografías rupestres; sin embargo, la mayor complejidad de una semasiografía, en cuanto sistema de comunicación de signos no lingüísticos, se encuentra determinada por las categorías no constitucionales porque determinan la configuración de la estructura semiótica.

Para el caso de una semiótica visual de nuestras imágenes, dice el Groupe µ:

“...estas estructuras semióticas constituyen, sin ninguna duda, una proyección de nuestras estructuras perceptivas... estamos sujetos a la gravedad y de ahí el

nacimiento de las nociones de alto y bajo y la de un eje semiótico de la verticalidad. Nos ponemos en movimiento (para cazar, para huir, para alimentarnos, para mantener relaciones sexuales); de ahí el nacimiento de una relación delante-detrás entre el sujeto y el objeto y la de un eje semiótico de frontalidad. Nuestros órganos son simétricos y de ahí el nacimiento de la pareja derecha-izquierda y de un eje de lateralidad...” (Groupe μ , 1993:192).

A pesar de que advierte que “...la manipulación semiótica del espacio no se hacía según un sistema lógico o geométrico sino por medio de conceptos funcionales ligados a la percepción y uso social del espacio...” (Groupe μ , 1993:192) esta caracterización de categorías tan abstractas a partir de funciones y relaciones orgánicas me parece mecánica y reduccionista porque no sirve de mucho para explicar el origen y sentido de nuestras nociones (por esto de cazar, huir, etc.) y tampoco explica nociones similares para las sociedades prehispánicas. La categoría de orientación, por ejemplo, es discutible si lo que ponemos como referente para el análisis de las pictografías rupestres es la noción que tenemos en occidente (en particular en nuestros países al sur del río Grande) cuando se trata de orientarnos sobre un terreno o respecto de un mapa o carta geográfica: automáticamente buscamos “dónde queda el norte” cuando, en rigor, tengo que buscar primero por dónde “sale” el sol. La manía no nos viene tanto de nuestra costumbre de usar una brújula cuanto de difusas fijaciones geopolíticas en nuestra cabeza.

En mi trabajo sobre un “modelo para una semiótica de la iconografía precolombina” argumenté que la iconografía de San Agustín no representaba “un panteón de deificaciones” a la manera de las religiones occidentales sino un lenguaje totalizado y estructurado, como el cosmos que daba sentido a la existencia de los seres en sociedad, y propuse que esa estructura “debía considerarse como construida con una lógica similar a la del cosmos descrito en los mitos de las sociedades indígenas contemporáneas o de las precolombinas que conocemos mediante las crónicas de la conquista”. El planteamiento central consiste en que la cultura de San Agustín debió tener una estructura formal y significativa similar a la estructura de los modelos ya parcialmente explicados mediante la etnohistoria y la antropología social para sociedades como los Barasana, Ufaina, Kogi, Huitoto, Cuna, Desana, Waunana, Cubeo o Curripaco y que, por tanto, la totalidad de sus “restos y pedazos” arqueológicos debieron estar articulados según un modelo congruente con las funciones y relaciones del modelo cultural de estas sociedades. De igual manera, tanto su estructura como sus funciones y relaciones debieron tener, respecto de la estructura de otras culturas americanas, un sistema similar de permutaciones y transformaciones. El modelo teórico que se proponga para comprender la

cultura de San Agustín debe encontrar en otras culturas una relación de oposición simétrica que explique el hecho de su relativa diversidad como la unidad de su estructura mental. La pretensión de esta explicación no consiste en relacionar, casuísticamente, la cultura arqueológica de San Agustín con algunas culturas amazónicas contemporáneas, en particular, ni el criterio de explicar las formas “sin significado” de aquella por la etnohistoria mejor conocida de éstas. El interés fundamental es buscar una lógica que abra paso a una perspectiva metodológica para la comprensión de una totalidad más coherente y “razonable”, respecto de la cual se puedan contrastar, críticamente, otras opciones explicativas.

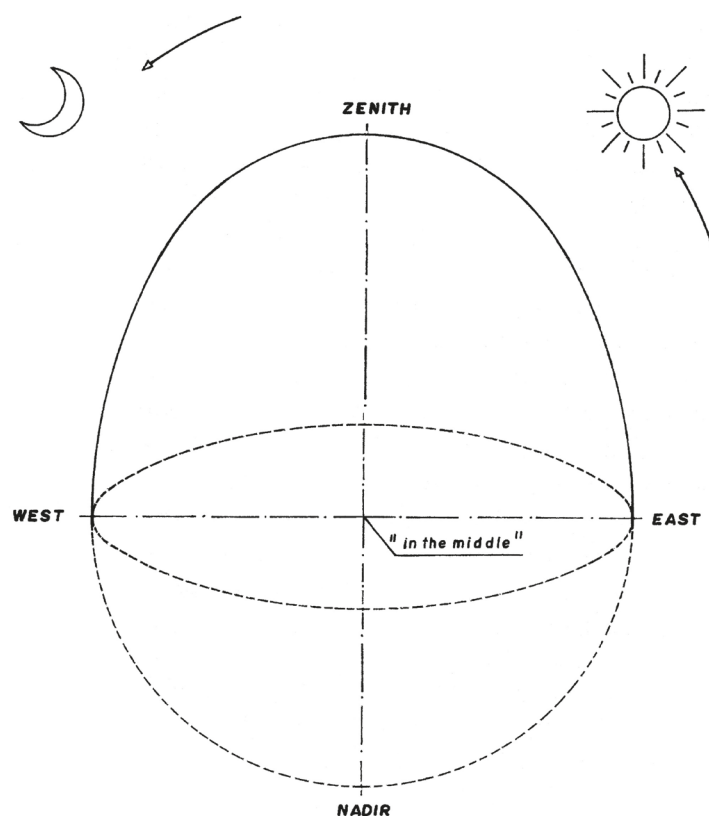


Figura 1.2.16.
Cosmos plano,
“modelo Kogi”
(Velandia, 1999:192)

El modelo está armado sobre la trama de relaciones más simple posible con la cual se puede definir un espacio para un cosmos. Está formado por los referentes espaciales que, sobre un plano, definen los “cuatro rumbos del mundo”, determinados por los fenómenos celestes: este \leftrightarrow oeste, y por oposición lógica, sur \leftrightarrow norte. Estos puntos y estas relaciones se originan en un hecho primario: el sol, aparentemente, sale sobre el horizonte siempre por el mismo sitio, describe una parábola y desaparece por el lugar opuesto. Ese movimiento regular y permanente es el referente de todas las relaciones posibles que establecen los demás fenómenos y, por lo tanto, marca la estructura o armadura

de las relaciones de la totalidad. La posición relativa de un individuo puesto sobre ese plano determina la concepción de dos puntos opuestos: un punto máximo superior, arriba, el cenit, y otro máximo inferior, abajo, el nadir (Figura 1.2.16). La oposición de estos últimos define una línea perpendicular al plano establecido por los cuatro primeros en cuya intersección determina un quinto lugar: el punto de “en medio”, según los Kogi (Mayr 1987:63), o “donde viven los indios”, según los Coyaima del sur del Tolima (Velandia y Silva, 2004:24). El hecho de los movimientos relativos de los fenómenos celestes convierte esta línea en un eje de un cosmos intuitivo como circular, en un *axis mundi* por cuya dirección pasa “la escalera que comunicaba a los hombres con Kagarabi”, como dicen los Embera, o que constituye “Kalduksankua, el sitio donde La Madre enterró en un comienzo el poste central del mundo”, como afirman los Kogi (Mayr, 1987:63).

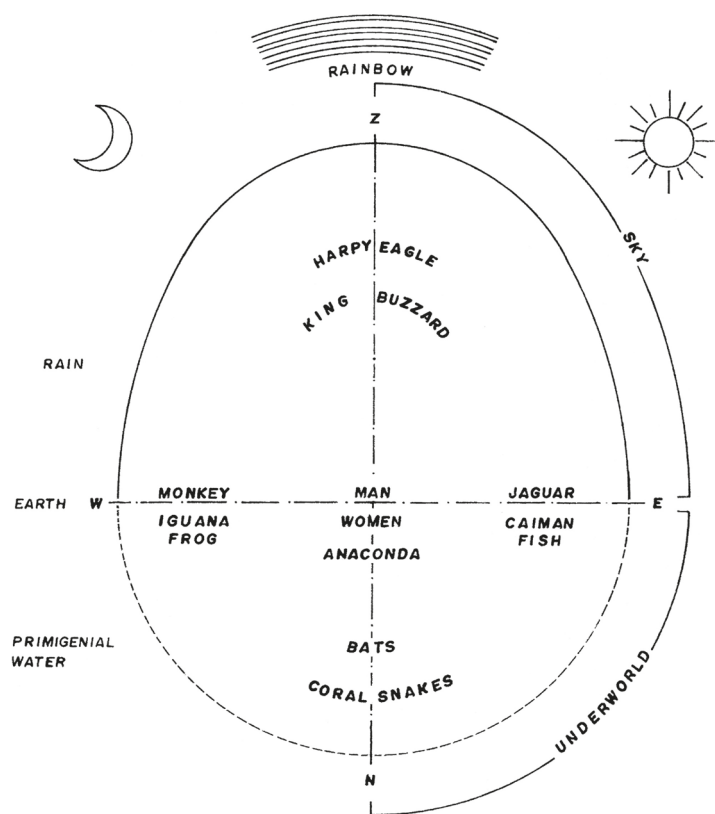


Figura 1.2.17.
Estructura del cosmos
de San Agustín
(Velandia, 1999:200)

Esta especie de armadura rige el juego de transformaciones y permutaciones de todos los fenómenos y a ella se debe ajustar la mecánica de la lógica para el modelo. Si se mira desde la perspectiva de un sujeto puesto sobre el plano del entorno donde se encuentran las plantas, el agua de los ríos y lagunas, los animales, las montañas, las malocas, los sembrados, etcétera, es decir, donde se cumplen las funciones vitales, ese mundo se convierte en el campo

donde se entabla el conflicto entre las fuerzas que animan la naturaleza. (Velandia 1994:128). Dado el carácter discreto de su explicación este modelo, que para mi propuesta he denominado “modelo Kogi” (Figura 1.2.16), resume diversas variaciones (en otras culturas) con la misma estructura. Para el problema de un discurso planario el modelo tiene otras implicaciones que no había advertido cuando realicé el trabajo sobre San Agustín: no es posible representar (descontando la proyección en perspectiva) los siete puntos sobre el mismo plano; sólo es posible trasladar o proyectar cinco puntos --este/oeste, zenit/nadir y el punto de “en medio” (Figura 1.2.16). La verificación de esta dificultad nos pone en una perspectiva más clara porque estos cinco puntos puestos sobre el plano corresponden a cinco puntos reales del espacio social. En ausencia de cualquier referente para un individuo puesto sobre un paisaje extraño el único punto cierto sobre el paisaje es aquel por donde “aparece” el sol y que, luego de describir una parábola, marca el punto opuesto, por el cual “desaparece”. El punto culminante de esta trayectoria determina el zenit de la bóveda y, por lo tanto, el punto opuesto, el nadir, ya que la repetición periódica del fenómeno también describe el espacio opuesto. La intersección de estos puntos es el centro del mundo pues es el centro de todas las relaciones.

Las representaciones cosmológicas aparecen de múltiples maneras en la praxis social de todas las sociedades y constituyen una explicación del modo de las relaciones naturales y sociales entre los hombres y mujeres y entre estos y su entorno natural, actualizado mediante rituales específicos en la práctica de la vida cotidiana. Los altares de sacrificio y las mesas de curación en las sociedades indígenas supervivientes son representaciones a escala de la manera como conciben su articulación en el cosmos (Poliá, 1995:30-37). En un trabajo realizado con las comunidades indígenas del sur del departamento del Tolima, en Colombia, encontramos la descripción hecha por un curandero que muestra la definición de un criterio respecto de la representación de una estructura cósmica en la estructura (planaria) de una mesa de curación:

“...En el caso de Yaguara II [comunidad en los llanos del Yarí, Caquetá], el curandero arregló su mesa en un rincón de un corredor exterior de su casa que luego aisló mediante una paredilla de bahareque. La mesa consiste en un trozo de tablón de un poco más de un metro de largo por treinta centímetros de ancho que incrustó en el ángulo de las dos paredes, de manera que en el rincón quedara un poste de madera redonda. Esta observación correspondía con la descripción de Franz Faust (1986:105), en la que el curandero de Bocas del Tetuán [río en el sur del Tolima] hizo una cosa parecida: buscar que la tabla horizontal quedara articulada perpendicularmente con un poste (en este caso un poste medianero) con la finalidad expresa de que el conjunto escenográfico de la mesa de curación

(y, en este sentido, todos los altares siempre son una puesta en escena) quedara articulado por un eje que, para nuestro caso específico, funciona como un *axis mundi*; allí, en Yaguara II, está claramente representado el cosmos en la mesa de curación (Figura 1.2.18). La mesa está construida como una proyección cósmica: debajo de la tabla reposan dos grandes vasijas de cerámica globulares, de cuello corto y boca angosta tapadas con sendos fragmentos de cerámica. Dichas ollas --de sesenta a setenta centímetros de altura-- están llenas de agua y, según el informante, representan las capas acuáticas ‘del mundo de abajo’. De manera similar al caso explicado por Faust, sobre la pared hallamos pegadas --con almidón-- numerosas figuras recortadas de láminas de revistas o vitelas que representan personajes de la imaginería de la Iglesia Católica, entre las cuales ubicamos las correspondientes a la Virgen María y al Sagrado Corazón de Jesús (o Dios Padre). Estas se encuentran colocadas de manera similar a como aparecen en la ilustración del texto de Faust, es decir, la Virgen a la derecha y Dios Padre a la izquierda. Sin embargo, por algún detalle que nos explicaba el informante le preguntamos acerca de si las imágenes debían quedar de manera específica o si podrían colocarse indistintamente, a lado y lado del poste vertical. A lo cual el curandero respondió —dando la espalda a la mesa— que tenían que quedar ‘así mesmito [sic] como miran... la Santa Virgen a la izquierda y Nuestro Dios Padre a la derecha... por donde sale el sol’. Fue entonces que comprendimos que la mesa estaba orientada y que ‘la derecha’ era de la mesa y no la que indicaba nuestra perspectiva. También que (seguramente como en Bocas del Tetuán) la mesa estaba construida sobre la pared sur del cuarto del curandero. En este caso el Dios Padre quedaba colocado sobre la pared oriental —que, como ya describimos, se identifica con el Sol— y la Virgen María sobre la pared sur puesto que la mesa se halla en la intersección de ambas paredes...” (Velandia y Silva, 2004:58-59).



Figura 1.2.18.
Mesa de curación del
curandero de Bocas del
Río Tetuán, Tolima.
(Foto Franz Faust)

De esta explicación se desprenden dos cosas: (a) cómo se representa en las comunidades actuales un modelo cosmológico; y (b) cuándo podemos demostrar cómo sus referentes espaciales no son los mismos que en el esquema de nuestras representaciones (este es un dato para apoyar la discusión que estoy planteando). Ciertas deducciones, de uso bastante frecuente, acerca de una “semiótica” del espacio arquitectónico basadas en una supuesta distribución “dualista” (desde el punto de vista egocéntrico de nuestra cultura) mediante la definición de referentes como izquierda/derecha o delante/detrás son impertinentes, sobre todo mientras no tengan un apoyo, si no arqueológico por lo menos de carácter etnográfico. A este respecto, puedo argüir otro soporte, derivado de un estudio lingüístico, sobre las diferencias en la conceptualización de los términos de localización espacial, en hablantes de diferentes lenguas (de diferentes culturas); y de sus implicaciones en la manera como perciben el mundo.

“... Los estudios de Levinson (1996) a los que deseo referirme muestran que dos lenguas por el estudiadas desafían de forma muy profunda el modo en que nosotros, hablantes de lenguas indoeuropeas, conceptualizamos el espacio y las relaciones espaciales, dando probablemente por supuesto que nuestra forma de verlos es la “natural” y seguramente la “única”. Los tres rasgos que caracterizarían esa concepción nuestra serían: (a) el uso de ángulos relativos al hablante, no absolutos; (b) su carácter egocéntrico, y (c) su antropomorfismo, en el sentido de que las coordenadas presupuestas se basan en la posición de nuestro cuerpo, o en la del cuerpo u objeto correspondiente, según el caso, como se ve en los clásicos pares izquierda/derecha, enfrente/detrás y abajo/arriba...”

La lengua *guugu yimithirr*, procedente de un grupo aborigen australiano, utiliza un sistema muy preciso de conceptos de orientación absoluta, no relativa al hablante ni a su orientación particular. Ello se concreta en un modo de localización de los objetos como situados en relación a su ángulo con el equivalente de nuestros puntos cardinales, es decir, **al norte de**, **al este de**, etc. sin que les esté disponible ningún otro sistema alternativo más cercano al nuestro. Las consecuencias cognoscitivas de semejante modo de orientación y localización son profundas, pues en base a él cada hablante está obligado a permanecer orientado en términos absolutos constantemente. De ese modo pueden siempre referirse a otros objetos/cuerpos, hasta el punto de que cuando viajan son capaces de determinar las direcciones de otros objetos [...] y en general recuerdan las direcciones espaciales de forma cardinal, es decir, absoluta, todo lo cual se ha comprobado experimentalmente.

Una segunda lengua estudiada por Levinson, el *tzeltal*, del grupo de lenguas mayas, dispone de un sistema similar al anterior en su carácter de localización

absoluta, aunque al mismo tiempo más complicado en otros aspectos. Lo más llamativo es que su sistema de orientación/localización utiliza, como marco de referencia, ángulos de orientación absolutos, en términos de “**cuesta arriba**” o “**cuesta abajo**”, que siguen un eje de caída del terreno Norte-Sur, con lo que pueden utilizarse (sic) incluso en terrenos planos [...] Para ellos, la orientación de los objetos no depende de la del hablante, ni de la orientación intrínseca de otros objetos: sus objetos están relacionados espacialmente con las otras cosas estando en contacto real con ellas, y no insertándose en los espacios proyectados y orientados a partir de ciertos objetos de referencia, bien sean egocéntricos o de otro tipo.

Es decir, nuestros consabidos pares izquierda/derecha, enfrente/detrás y abajo/arriba, se hallan totalmente ausentes en su sistema conceptual, sin que puedan hallarse expresiones lingüísticas equivalentes...” (Rodríguez, 2004: 11-12)

Las categorías topológicas de posición y de articulación espacial son, por definición, relacionales; en su configuración no sólo hay que tener en cuenta el juego posible de correlaciones internas sobre el plano sino también que, en cuanto la imagen es una “representación de la representación”, supone una configuración a partir del punto de vista de quien construye o reconstruye dicha representación. Desde la *logique de Port-Royal* el signo no es, primariamente, “la palabra, ni el grito, ni el símbolo, sino la representación espacial y gráfica --el dibujo: mapa o cuadro. En efecto, el cuadro no tiene otro contenido que lo que representa y, sin embargo, este contenido sólo aparece representado por una representación” (Foucault, 1979:71). En este sentido las pictografías rupestres no son otra cosa que la representación de la manera como los hombres y mujeres de una sociedad específica representaron, en su cabeza, la manera o modo de sus relaciones entre sí mismos y entre ellos y el resto de la naturaleza; por tanto, lo representado no es el entorno real de los “primitivos” sino la manera como pensaron qué era su mundo, es decir, lo que ellos denominaron como realidad. De esta suerte las representaciones rupestres suponen una articulación necesariamente distinta a la que nosotros construimos en nuestras representaciones.

En su tratado para una retórica de la imagen visual el Groupe μ plantea:

“...Por definición una posición es relativa. En el caso de la forma esta relatividad es doble. Es primeramente, relativa con relación al fondo. En segundo lugar, es relativa con relación a un foco. Llamamos foco al lugar geométrico de la percepción...” (Groupe μ , 1993:193).

Esta perspectiva desde el punto de vista espacial del espectador es, en nuestra cultura, eminentemente egocéntrica y supone, casi sin variaciones, que la figura está puesta delante de un plano frontal. De allí se deriva esta noción de la articulación fondo-figura que no supone, necesariamente, una noción de la articulación con el espacio:

“...Todas las primeras imágenes se apoyan en la simple distinción entre figura y fondo: un objeto, definido y más o menos estructurado, se destaca por sobre un fondo independiente que es ilimitado, informe, homogéneo, de importancia secundaria y, a menudo, enteramente ignorado...” (Arnheim, 1985:280).

Me he detenido un tanto en este tema porque la información del registro arqueológico nos ha mostrado que estas nociones (y las especulaciones filosóficas y psicológicas que se han hecho a sus expensas) no son generalizables ni aplicables al análisis de las pictografías rupestres en el cual incurre buena parte de los estudiosos (arqueólogos y no-arqueólogos). El dato de mayor fuerza proviene de la práctica de una técnica aplicada a la “decoración” de la cerámica: la llamada pintura negativa⁶. La característica particular de este procedimiento es que la figura queda definida por la construcción del espacio, de manera que el espacio queda, virtualmente, articulado con la figura. Esta característica en el tratamiento del espacio también se encuentra en otras técnicas empleadas para la construcción de las representaciones en cerámica y en la estatuaria.

Otra dificultad emanada de nuestras particulares maneras de visualizar y, por lo tanto, de percibir el entorno proviene de nuestro esquema de “contemplación” del mundo. El origen de esta noción es antiguo y se remonta a los tiempos de la instauración de la imaginería religiosa en los templos cristianos y a la idea de que el ser humano estaba facultado para disfrutar de la belleza de la naturaleza en cuanto obra divina. La idea contemporánea viene, más directamente, de las nociones de las artes plásticas desde el Renacimiento y, más específicamente, de la estatuaria y la pintura de caballete que impusieron la noción de frontalidad o del mundo proyectado sobre un plano, según la cual acostumbramos “leer” el entorno. El resultado es que el mundo aparece como una pantalla plana, como la de las salas de cine, sobre la cual se proyecta la representación de nuestros imaginarios. Ese espacio, como dice Arnheim (1985), es ignorado, no tiene vigencia, no existe. El fondo es un recurso sobre el cual resalta la presencia de la imagen pero no existe como espacio, ese espacio pecaminoso en que yace nuestra cultura.

6 O *resist paint*, “que consiste en cubrir la figura con un protector temporal (resina o baño de cera), aplicando luego, por baño o inmersión, el color oscuro, removiendo, subsecuentemente, el material protector para exponer la figura en el color de fondo. Sinón: pintura por “reserva” o decoración a color perdido” (Echeverría, 2011:234-235).

Este ha sido un largo prólogo para iniciar la discusión desde un punto de vista concreto y sobre unos términos de referencia teóricos específicos. La discusión está planteada hace tiempo, pero la dispersión de criterios y el eclecticismo de los investigadores, en particular de los arqueólogos, no ha permitido decantar los relativos buenos resultados de una enorme tarea de investigación llevada a cabo desde perspectivas distintas a la arqueología. Ahora espero la crítica. Aunque agradeceré las adhesiones entusiastas, prefiero la réplica de quienes estén en desacuerdo porque, sólo de la discusión crítica, pueden salir las correcciones de cualquier tarea que nos hayamos propuesto.

1.3. Una metodología para la percepción de un paisaje con arte rupestre

Como ya se anotó en la introducción a esta publicación, el relevamiento y documentación de los artefactos rupestres en el Tolima, se inició y desarrolló al compás del proceso del trabajo de exploración arqueológica del Valle del Río Cabrera en un principio, y luego a medida que se ampliaron los trabajos de exploración hacia otras zonas de la región del alto Magdalena; investigaciones que se asumieron desde el Museo del Hombre Tolimense (de 1971 a 1978) y luego desde el Museo Antropológico de la Universidad del Tolima cuando se reiniciaron las labores en el año 1981. Es decir, que la investigación sobre los artefactos rupestres no fue un objetivo aparte de la exploración arqueológica; pero, excepto un proyecto específico para el relevamiento de estaciones rupestres en la Cuchilla de Altamizal [cuyo registro fotográfico se extravió cuando fue cerrado el Museo en 1978], en el resto del territorio la investigación sobre el arte rupestre siempre estuvo articulada con los proyectos para la exploración arqueológica de sitios de ocupación prehispánica.

Esto quiere decir que el enfoque metodológico del problema rupestre, tuvo también similares dificultades, a las de la estrategia propuesta para tratar el problema de ocupación y poblamiento del territorio que ha sido, a lo largo de cuarenta años, la línea central de nuestros trabajos de exploración arqueológica en el Tolima. En consecuencia, los resultados de la investigación, ya en su versión explicativa, resienten los avatares teóricos que afectan la arqueología en las últimas décadas. De tal suerte, fuimos derivando desde el culturalismo histórico, en que nos formamos por los años sesenta, hasta la arqueología del paisaje de finales de siglo, perspectiva esta que enfoca teóricamente nuestros recientes trabajos. En este proceso no sólo incidió nuestro lento proceso de

aprendizaje, sino también la introducción de aplicaciones tecnológicas desde el trabajo de campo, hasta el análisis de laboratorio y la exposición de resultados. De la llamada arqueología de sitio, que hasta cierta época dependía de hallazgos fortuitos, pasamos a un programa de exploración sobre problemas específicos como el proceso de poblamiento del alto Magdalena y los derivados del conflicto surgido de la invasión europea sobre las poblaciones y sociedades aborígenes durante el que se denomina como período tardío y su articulación con el proceso colonizador. Como explicamos en nuestro trabajo sobre el Alto Río Cabrera (Velandia et al., 2014), a partir de los años noventa, tuvimos que reformular nuestra noción del método y por lo tanto la estrategia de la investigación. La alternativa la veníamos estudiando hacía tiempo desde los planteamientos de Felipe Criado-Boado y Manuel Santos Estévez cuando asumimos que...

“...La falta de rigor teórico que impregna la Arqueología y las ciencias humanas, lleva a utilizar habitualmente como sinónimos los términos ‘método’ y ‘metodología’. Pero en un sentido estricto, la *metodología* es el sistema que permite construir conocimiento nuevo, mientras el *método* es el sistema por el cual se evalúa la certidumbre de ese conocimiento...” (Criado, 1999:16)

“...Esta es una confusión corriente dentro de la llamada Arqueología Histórico – Cultural o tradicional de base humanista que, a pesar de los debates transcurridos en la segunda mitad del siglo pasado, sigue vigente en el trasfondo de mucha práctica arqueológica. A menudo se tiñe de procesualismo con la adopción de algunos procedimientos tecnológicos y algunas etiquetas en la definición del “método” o, en otros casos, aparece como “posmoderna” con la inclusión de ciertas posiciones multivocales y liberalidades “metodológicas”. Pero en cualquier caso sigue teniendo como piso seguro su perspectiva histórico – cultural.

La salida a dicha confusión la planteamos, siguiendo la tesis de Criado, al diferenciar el método como la teoría sobre lo concreto y la metodología (método / logos) como el discurso o la reflexión sobre el método. El criterio de que la arqueología tiene por objeto el estudio de productos sociales o, “...las consecuencias materiales de la acción humana, esto es, del trabajo de hombres y mujeres...” (Barceló, 2009:177), nos llevó a trabajar hace tiempo desde la perspectiva del estructuralismo y en particular sobre las relaciones simbólicas del registro arqueológico. Esta posición crítica en contra del funcionalismo de ciertas descripciones de la arqueología de sitio, muy frecuente todavía en Colombia, nos permite asumir la opción de ordenar los enfoques hacia la estructura del entorno social o naturaleza transformada (o, si se prefiere, naturaleza humanizada), o el

espacio en que se construye la sociedad. Este enfoque ha sido desarrollado con notables resultados por la Arqueología del Paisaje (ArPa).

La Arqueología del Paisaje pretende ir más allá de la visión empirista que entiende el paisaje como una realidad ya dada que se auto-contiene y auto explica; y de la funcionalista que explica el paisaje como el medio y producto de los procesos sociales. La Arqueología del Paisaje propone asumir el paisaje como el producto socio-cultural generado por materialización y conjunción sobre el medio ambiente de tres tipos de elementos o dimensiones, cada uno de los cuales configura una determinada *dimensión* del paisaje: (1) El espacio en cuanto entorno físico o matriz medio ambiental de la acción humana; (2) El espacio como medio construido por los seres humanos y donde se dan las relaciones entre individuos y grupos de personas, y (3) El espacio como *entorno pensado o medio simbólico* que sirve de base para comprender la aprehensión o apropiación humana de la naturaleza. (Criado, 1999:6).

Advertidos de la dificultad de adoptar una sola de estas dimensiones, que llevaría en el primer caso a una Arqueología ambiental, en el segundo a una Arqueología del espacio social y en el tercero a una Arqueología del espacio imaginario, tratamos de asumir un enfoque que permita articular las distintas relaciones...” (Velandia et al. 2014:88-90)

En nuestro objeto de investigación, las características específicas del registro arqueológico no permitían deducir todos los referentes, puesto que no tienen de hecho los mismos factores de visibilidad; así, la mayor información la derivamos de las peculiaridades fisio-geográficas, pues en el caso de la prospección del Valle del Río Cabrera, este es el único que discurre de norte a sur en tanto que todos los demás, en la cuenca del Magdalena, de la cual es tributario el Cabrera, fluyen de sur a norte. Este hecho determinaba, según nuestra relativa comprensión de las cosmogonías prehispánicas (en gran medida a través de las cosmogonías indígenas supervivientes en el valle del Magdalena, y amazónicas en particular), implicaciones específicas en la configuración de las relaciones espaciales. En segundo lugar, el valle se encuentra flanqueado al occidente por la Cuchilla de Altamizal, en la cual se halla la mayor parte del registro simbólico en la forma de arte rupestre y en tercer lugar, la vertiente oriental de la Cuchilla de Altamizal contiene la mayor parte de sitios de enterramiento o de función funeraria.

En consecuencia de los criterios expuestos, lo primero que se hizo evidente fue que no era posible o, mejor, sería un contrasentido, aplicar las técnicas

de trabajo usuales para la prospección de sitios, o yacimientos susceptibles de contener un registro arqueológico, ya fuera como tumbas o lugares de habitación, que han consistido, por lo general, en partir de alguna información privilegiada, como en el caso de los hallazgos fortuitos, para “catear” un terreno que le sirva de contexto a la posterior explicación o proceso analítico.

Al reformular la investigación, contábamos con una información recogida, durante casi tres décadas, en una región extensa que, no obstante las dificultades externas al trabajo de campo, siempre estuvo controlada y obedecía a criterios técnicos de validación. Y, sobre esa información teníamos planteadas varias hipótesis de trabajo. Pero, a diferencia de la primera época de nuestra investigación, ahora teníamos un problema. De tal suerte, la prospección del territorio propuesto, implicaba de hecho un replanteamiento de todo el trabajo pues ya no se trataba simplemente de averiguar “...en dónde vivían estos muertos...” (como diría K. Flannery) sino de qué manera vivían cuando estaban vivos o, cómo fue que construyeron un espacio vital.

Desde los criterios de la arqueología del paisaje, la pregunta es, entonces, cómo están estructuradas unas estrategias de ocupación del espacio y de qué modo marcaron o modificaron el espacio natural para convertirlo en un paisaje cultural o naturaleza transformada como espacio social. Así, las marcas hechas por hombres y mujeres sobre el entorno natural no son simples huellas de humanidad, sino los referentes de prácticas sociales específicas cuyo reconocimiento arqueo/lógico permite o posibilita entenderlos como signos, en cuanto semiosis social, de una manera de vivir. Estos signos, para el arqueólogo capaz de entenderlos como tales, tienen entonces una visibilidad, son susceptibles de ser percibidos, pero...

“...Es obvio que la fundamentación de una estrategia operativa de trabajo sobre estos presupuestos, presenta varios problemas conceptuales. Entre ellos el más importante es el hecho de que la percepción, como cualquier otra capacidad, está determinada socialmente. De este modo, aunque una cosa sea visible para nosotros o para sus autores, no tiene por qué ser percibida del mismo modo por ellos y por nosotros. A su vez, para que ese objeto pueda ser identificado, es necesario poseer un conocimiento previo del mismo, que permita reconocer lo percibido a través de los sentidos...” (Criado, 1991:23)

Estas diferencias de la percepción y por tanto de la visualización del entorno, tienen implicadas las diferencias de racionalidad (económica, ideológica o política) de la producción social y por ello, de la intencionalidad de las mismas,

que determinan que los productos del trabajo social tengan una mayor o menor visibilidad e incluso, la opción de ser completamente invisibles como, por ejemplo, buena parte del arte parietal paleolítico: era visible bajo determinadas condiciones y, se supone, que para determinados espectadores. Esta dificultad, que no es otra que la antinomia de las perspectivas *emic* / *etic*, implica la contrariedad también de formas de racionalidad diferentes que, entre otras cosas, hace discutible la analogía etnográfica como aproximación al sentido diferente, en cuanto expresión de una racionalidad también diferente.

De esta suerte, la metodología se apoya en utilizar como categoría operativa la noción de **visibilidad** que puede ser definida como "...la forma de exhibir y destacar los productos de la Cultura Material que reflejan la existencia de un grupo social. Dado que los efectos de este proceso social se reflejan espacialmente, podemos definir las condiciones de visibilidad del registro arqueológico extendiendo una "mirada" sobre los elementos que lo componen que intente determinar el qué, cómo y por qué de sus rasgos visuales..." (Criado, 1991:23) Esto es, determinar qué elementos del registro arqueológico destacan visualmente, a qué estrategia de visualización responden y cuál es la intención que subyace a la misma.

De esta comprensión del problema, se desprende la estrategia para describirlo e interpretarlo, es decir, para entender el modo de las relaciones o de las articulaciones entre las ocurrencias culturales; pues, no basta con la descripción de los cacharros para ponerlos más arriba o más abajo en una columna estratigráfica sino rastrear, ahora, cómo tales ocurrencias en el registro arqueológico se articulan en el espacio posible.

1.4. Dificultades de la interpretación

Para ser consecuentes con el propósito de este trabajo, es decir, para tratar de responder algunas de las preguntas fundamentales –no sólo sobre el arte rupestre en el Tolima, sino sobre el arte rupestre en general– tenemos que admitir que desde el comienzo, estamos de hecho interpretando.

En trabajos anteriores (Velandia, 2003, 2005a, 2006), luego de una crítica a ciertas especulaciones sobre una lectura del arte rupestre, que trata a los artefactos visuales prehispánicos como si fueran una escritura (lineal y glotográfica), hemos planteado una alternativa para abordarlos como fragmentos de un discurso visual estructurado que, por tanto, deben tratarse como imágenes codificadas, para lo cual hemos propuesto la fundamentación de

una semasiología de la imagen visual prehispánica. Pero, este es, por lo pronto, un proyecto en construcción del cual sólo hemos asumido el estudio de los contextos espaciales y la correlación topológica de cierto sistema de grafemas. El estudio propuesto requiere un inventario más extenso que el material que vamos a referenciar y del cual consideramos que tiene una relación directa con los complejos culturales desarrollados sobre el eje geomorfológico del Río Magdalena y su relación de estrategias de ocupación por parte de distintos grupos humanos. Por lo tanto vamos a plantear un procedimiento básico que permita hacer tanto la descripción como la correlación de los grafemas en un territorio específico y su consecuente contextualización espacial.

Según la crítica planteada sobre las incomodidades de conceptualizar las expresiones rupestres como arte, ya que no podemos enfocar el análisis de las ocurrencias rupestres como “obras de arte”, puesto que no es posible tener los referentes que nos permitieran hacerlo sin incurrir en los términos criticados, es decir, que, sin negar que estos objetos sean la expresión histórica de una manera estética de expresar una concepción del mundo, no podemos transliterarlos mediante artilugios de refuncionalización estética para meterlos mecánicamente bajo las categorías de lo que “nosotros” (una fauna teórica muy diversa) llamaríamos arte. Por lo tanto, nuestra propuesta consiste en asumir las expresiones rupestres como artefactos, como cacharros, como objetos materiales con un contenido particular: la estética, es decir, como “producto de constructos” (Lull, 1988:66) ideacionales y por lo tanto como representaciones.

En consecuencia, y aclaradas por una parte las dificultades para abordar los artefactos ideográficos rupestres como “arte” y de otro lado que no pretenderemos ya seguir descifrando las grafías rupestres como si se tratara de una escritura, en adelante plantearemos la tarea de otra manera:

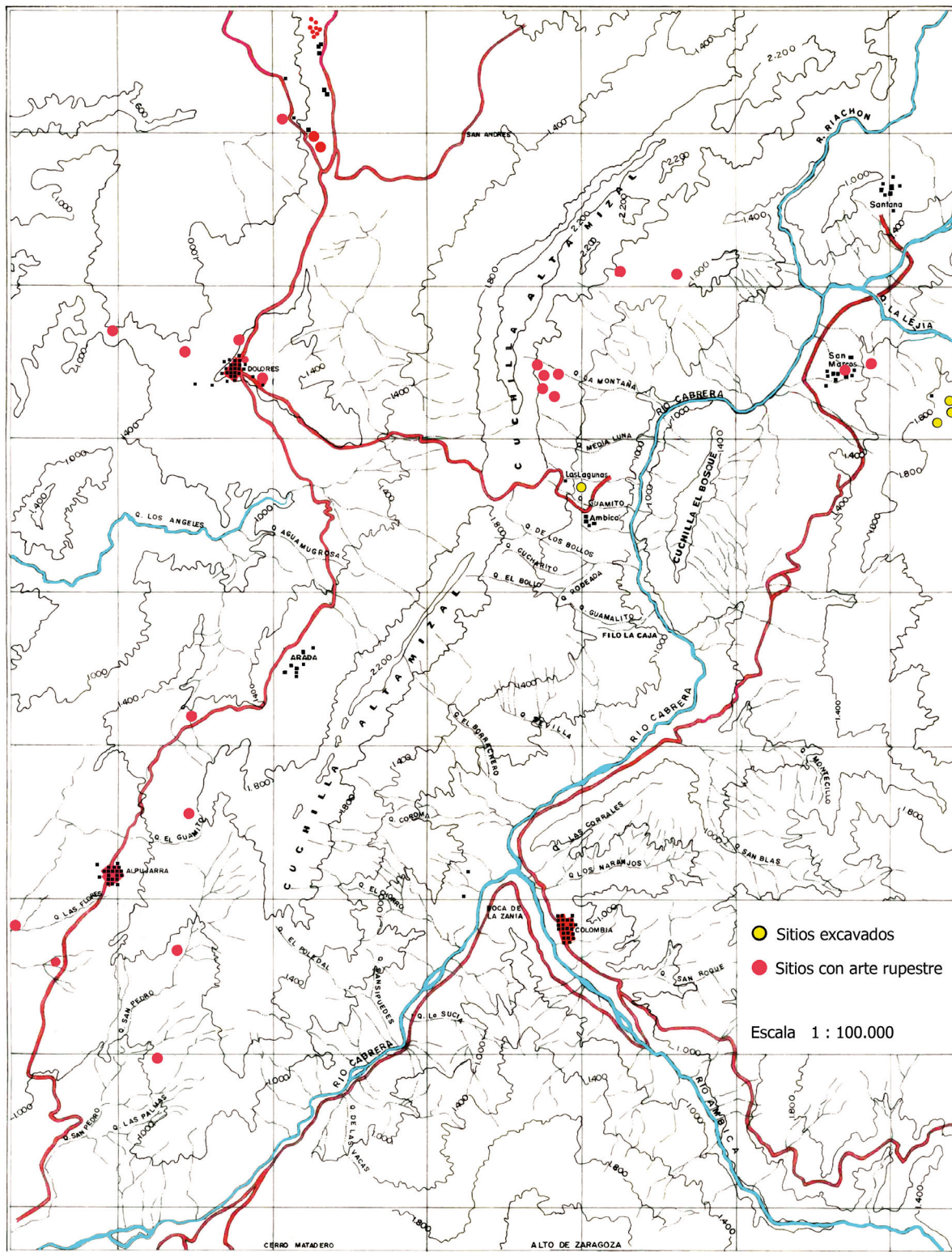
1. Analizar la estructura espacial o modo de la articulación de las relaciones compositivas de los elementos gráficos (o, en otros términos, la estructura de las relaciones iconográficas), de los complejos pictográficos.
2. Estudiar la estructura de la articulación espacial de las pictografías, es decir, el modo de su contextualización en el paisaje construido por la cultura de la sociedad específica que los elaboró.
3. Analizar recurrencias y posibles patrones de distribución o dispersión de elementos iconográficos sobre áreas geomorfológicas determinadas – vertientes de montaña, llanuras, redes hidrológicas, etc.—para determinar estrategias de ocupación territorial.



SEGUNDA PARTE

Cordillera Oriental

- 2.1. Petroglifos y Pictogramas en la Cuchilla de Altamizal - Vertiente occidental: Valle del Río Magdalena
- 2.2. Petroglifos en la Cuchilla de Altamizal - Vertiente oriental: Valle del Río Cabrera
- 2.3. Petroglifos en la Cordillera Oriental – Cunday, Tolima



Localización de sitios con arte rupestre y yacimientos arqueológicos excavados.

2.1. Petroglifos y Pictogramas en la Cuchilla de Altamizal – Vertiente occidental - Valle del Río Magdalena

Antecedentes de la investigación en la Cordillera Oriental

La región sobre la que versa esta sección, está definida por el territorio que ha sido objeto de nuestras exploraciones arqueológicas desde el año 1971 cuando iniciamos la inspección de varios sitios considerados como de carácter arqueológico por los habitantes de dicho paisaje. El centro de las pesquisas lo constituyó un montículo funerario descubierto como consecuencia del terremoto de 1967, el cual fue reportado por investigadores de la Universidad del Tolima. Dicho sitio se halla en la zona alta del Río Cabrera que discurre entre las estribaciones de la Cordillera Oriental, al este y la Cuchilla de Altamizal, al oeste.

Desde el comienzo de las labores de salvamento del material arqueológico y luego en el desarrollo del consecuente proyecto de investigación del sitio, emprendimos la tarea de contextualizar el yacimiento funerario mediante la exploración de posibles emplazamientos habitacionales, tambos, acequias y eras de cultivo, etc. Con un resultado infructuoso que nos llevó con el tiempo, y luego de recorrer toda la banda oriental de la cuchilla de Altamizal, a considerar que dicho costado del Río Cabrera estuviera dedicado a las prácticas funerarias de comunidades o grupos que posiblemente tuvieran su espacio de asentamiento en la otra banda del río, es decir sobre la vertiente occidental de la Cordillera Oriental.

La exploración de la vertiente oriental de la Cuchilla de Altamizal nos permitió registrar seis (6) grandes cementerios (5 de ellos saqueados por guaqueros) y varias sitios, asociados a antiguos humedales y fuentes acuíferas, en los cuales se hallaron ya fuera en grupos o aislados, grandes bloques de roca o cantos rodados sobre cuyos planos modificados fueron grabados o cincelados

numerosos glifos. Dichos grabados los hemos asociado, tanto por su ubicación relativa como por las técnicas de laboreo, con la estatuaria en piedra hallada como ofrenda funeraria en los cementerios.

Geología y geomorfología del área de estudio en la región suroriental del Tolima – Cordillera Oriental

La vertiente occidental de la Cordillera Oriental en su tramo correspondiente al departamento del Tolima está formada por rocas sedimentarias plegadas del Cretáceo y del Terciario compuestas principalmente por conglomerados, arcillas y areniscas. La zona aledaña al yacimiento arqueológico se encuentra conformada por terrazas recientes del Cuaternario que incluyen gravas y arena depositadas por el río. Se observan abanicos aluviales recientes formados por arcillas rojas pertenecientes a la Formación Guaduas, que contienen además óxido de hierro, cuarzos y feldespatos. El yacimiento se halla en la franja del piedemonte, de transición hacia el depósito aluvial y por lo tanto, formado por una sucesión de lomeríos que, en razón de la fuerte pendiente, se hallan separados por quebradas paralelas de curso perpendicular a la dirección de la cordillera.

Estos lomeríos y terrazas están formados por cantos de arenisca y arcillas. Las pendientes y la dureza e impermeabilidad de las arcillas determinan la formación de canalículos y crestas agudas. La erosión es muy intensa; se presenta en forma de surcos, cárcavas y, frecuentemente, en afloramientos rocosos. Las areniscas tienen una composición muy variable, definida por la clase de las arenas y del cemento que las une. En el área de estudio son compactas y de permeabilidad baja; presentan un patrón de drenaje poco denso y escurrimiento escaso que, unido a los factores ya anotados, explica el fenómeno erosivo. A estos, hay que agregar los antrópicos y abióticos que determinan la escasez de agua y los fuertes vientos que, cíclicamente, contribuyen a radicalizar el deterioro del paisaje

Geología del área

La Vereda de Ambicá, en la cual se realizó el hallazgo de los cementerios prehispánicos, está localizada sobre el flanco oriental del gran anticlinal de Altamizal, cuyo eje tiene rumbo aproximado SW-NE y aflora desde

el departamento del Huila, cruza hacia el este del Tolima y se adentra en Cundinamarca; haciendo parte de la cordillera Oriental. La charnela del anticlinal, coincide con la cuchilla de Altamizal y el pliegue en ambos flancos presenta pendientes altas, morfología abrupta con abundantes saltos y cascadas; suavizando su morfología sólo en las inmediaciones de Ambicá. En las partes altas y hacia centro del pliegue, afloran rocas sedimentarias de edad cretácea, pertenecientes a la formación Guadalupe. En la base de los flancos y reposando sobre el paquete de rocas anteriores, se advierten rocas sedimentarias de ambiente transicional-continental, de edad terciario inferior y de la formación Guaduas.

El anticlinal de Altamizal, presenta abundantes replegamientos, pliegues sinclinales y anticlinales menores, asimetría en sus flancos y varias fallas de poca longitud. Igualmente, es notorio el intenso diaclasamiento que produce cuarteamiento en las rocas. En las zonas de piedemonte, y recostados sobre las rocas del Cretáceo y el Terciario, afloran coluvios y adyacentes a los cauces de los ríos se encuentran depósitos aluvionales.

Formación Guadalupe

Consta de tres conjuntos de rocas bien definidos. El superior constituido por conglomerados y areniscas cuarzosas, el medio es un conjunto de lilitas y el inferior calcáreo. Hacia la parte alta de la cuchilla de Altamizal aflora el conjunto adyacente a Ambicá se presenta el superior, representado por dos niveles diferentes. El inferior formado por una serie de areniscas, arcillas lutíticas y margas. El superior lo constituye un conglomerado cuarzoso, el cual marca el límite entre la región cretácica y la terciaria. El material lítico de algunas estatuas, corresponde a las areniscas de este nivel inferior. La formación Guadalupe es de ambiente marino y se extiende cronológicamente desde el Coniaciano hasta el Maestrichtiano. Son acumulaciones de bloques de diferentes formas, tamaño y composición que reposan sobre las áreas de piedemonte de los cerros que se encuentran localizados al W de Ambicá. Se originan por la gravedad, debido al desprendimiento de fragmentos de rocas que se acumulan en las laderas de los cerros. Sus tamaños varían desde pocos centímetros hasta varios metros y son angulosos debido al poco transporte. Estos coluvios están formados principalmente por rocas sedimentarias de la formación Guadalupe.



Afloramiento de la
Formación Guaduas
– Vereda de Ambicá,
Río Cabrera
Al fondo, horizonte
de la Formación
Guadalupe –
Foto. J. Carvajal

Formación Guaduas

Tiene espesor aproximado de 400 metros, es de ambiente continental-transicional, su edad es Maestrichtiano Superior a Paleoceno y consta de arcillas grises, verdes y rojas en la base, con intercalaciones de bancos de areniscas de color grisáceo y cuyo grano varía de fino a medio. Reposando sobre este conjunto de rocas aparecen algunos conglomerados de grano fino, intercalados dentro de una masa de arcillas predominantemente rojas, pero también azul y verdosas. En este último conjunto se hace notorio el aumento de bancos de conglomerados y areniscas hacia el techo, hasta encontrar el contacto con el Gualanday Inferior.

El paisaje corresponde a una región montañosa de alta vertiente la cual bascula sobre tres ecoregiones; la primera corresponde en la zona norte a la influencia del páramo del Sumapaz; la segunda hacia la región del alto Caquetá y la última sobre el flanco oriental de la Cordillera Oriental región del Cabrera, el cual se halla influenciado en su parte media alta por el ecosistema de desertificación típica de la formación de cactáceas del Desierto de la Tatacoa.

En general, el relieve se presenta accidentado, altamente disecado y fisiográficamente inmaduro, compuesto por rocas del Macizo de Quetame y

rocas meso-cenozoicas, cruzado por corrientes que drenan desde la cima de la Cordillera Oriental (límites con el Departamento del Meta) hacia los ríos Cabrera, Ambicá y Venado. Posee alturas que varían entre 600 y 2.900 m.s.n.m. En el extremo suroriental existen algunas corrientes que drenan hacia el S.E que forman las cabeceras de los ríos Papamene y Guayabero, de la cuenca del Orinoco. Posee un drenaje dendrítico a sub-dendrítico medianamente denso con pendientes que oscilan entre 18° y 45°. Este tipo de morfología cubre aproximadamente toda la zona de estudio. Cabe señalar que la influencia en el área de estudio como es el río Cabrera, se desplaza en dirección sur hasta confluencia con el río Venado, donde cambia su curso en dirección oeste y corta casi perpendicularmente las estructuras conformadas por las unidades cretácicas, paleógenas y neógenas, hasta su desembocadura en el río Magdalena al norte del “Desierto de La Tatacoa”. Entre los tributarios mayores del río Cabrera están los ríos Ambicá y Venado y las quebradas La Lejía y Riachón.

La vegetación es menos abundante en especies en las zonas aledañas a las terrazas medias y bajas, en las cuales se encuentran especies xerófilas asociadas al avance del bosque árido de la Tatacoa (Espinal y Montenegro, 1973); que tipifica esta zona como bosque seco tropical y donde la explotación ganadera ha contribuido a acelerar el problema de erosión. Los mejores suelos o mejor desarrollados se localizan desde los 1000 m.s.n.m. hasta los 2900 m.s.n.m. aproximadamente, con bosques que han sido utilizados para cultivos de “pancoger” y frutales; el café, el frijol y el maíz siguen siendo la base de la alimentación, lo que demuestra nuevamente que el proceso de ocupación se da desde las zonas medias a altas.

El área de estudio sobre la que se realizó la prospección de sitios de ocupación prehispánica y posterior excavación de sitios de habitación, corresponde al llamado Bosque Subandino, el cual se extiende desde los 1.000 m.s.n.m. a los 2.400 m.s.n.m. sobre las laderas de la Cordillera Oriental. Crece en zonas donde las temperaturas fluctúan entre los 22-24°C y los 14-15°C con precipitaciones entre los 1.000 y los 4.000 m.m. en ciclos estacionales andinos. En los sectores altos cordilleranos se presenta el fenómeno de nieblas bajas, lo cual disminuye la evapotranspiración y aumenta la humedad del medio. En los últimos diez años, la variación climática, en particular por el intenso régimen de lluvias, ha modificado notoriamente la cubierta vegetal de las zonas bajas sobre la cuenca media del río, de tal suerte que hoy se encuentran cafetales y pastos de corte para alimentación de ganado, donde sólo había cactáceas en los años setenta.



Desierto de la Tatacoa, desde la Cuchilla de Altamizal (1800 m.s.n.m.) - Cuenca del Río Magdalena - Foto C. Velandia

Descripción formal de los artefactos rupestres

Los petroglifos (12) y pictogramas (2), se encuentran localizados en una franja de 800 metros entre 1.000 y 1.800 metros de altura sobre el nivel del mar. En la vertiente occidental de la Cuchilla de Altamizal, hacia la cuenca del Río Prado, se hallan diversos sitios en que aparecen petroglifos de tamaño menor, inscritos en cantos rodados y por tanto muy dispersos, en una zona inferior a los 1.000 m.s.n.m. lo cual, de otra parte, es casi una constante en el valle alto del Río Magdalena. De estos, por la excepción de su relevante tamaño, encontramos la celebrada (y no obstante, abandonada) “Piedra Pintada” de Aipe.

La descripción es a nuestro parecer **analítica** en el sentido de que supone despiezar, desarmar o desarticular los conjuntos formales para reducirlos a unidades referenciabiles para diferenciar entre unas y otras partes, entre unos y otros conjuntos.

A continuación pasamos a la relación prevista. Los petroglifos se han enunciado a partir de la denominación con que los campesinos les han dado una identidad, que está generalmente asociada con el sitio (Los Picachos, Las Lagunas...) o, en algunos casos con el sentido que les confieren (Piedra

del Indio, Piedra del Diablo...). Les hemos asignado un Código alfanumérico para distinguir los dos Municipios en que se hallan, Dolores [D-01] a [D-09] y Alpujarra [A-01] a [A-05].

Petroglifo [D-01]: “El Mango”



Figura 2.1.1.
Ubicación relativa,
petroglifo “El Mango”
Foto. C. Velandia

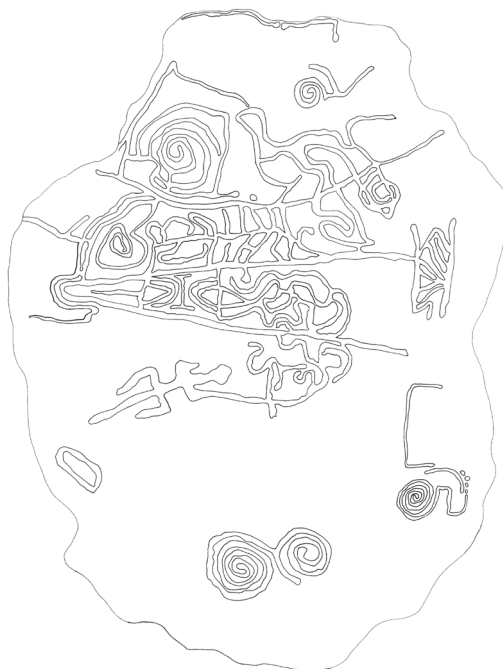


Figura 2.1.2.
Petroglifo “El Mango”
Dib. C. Bonilla

Localización: Municipio de Dolores, Barrio La Paz, Sitio “El Mango”, entrada al pueblo por la carretera de Ibagué, costado norte, en una colina a 30 Mts. de altura sobre la carretera.

Altitud: 1.477 m.s.n.m.
Coordenadas: 3° 32' 34.33"N – 74° 53' 40.24"W // 530909241E
- 0883547N
Dimensiones: Largo: 3.05 Mts.
Ancho: 2.50 Mts.
Altura Observable: 1.25 Mts.
Orientación: Plano mayor perpendicular a (S → N)

Forma y situación relativa: La roca es un canto rodado de arenisca fina, con fracturas laminares; se halla en una fuerte pendiente; la cara superior, plana e inclinada (35°), está dirigida hacia el Norte: (S → N)

Distribución de los glifos: Los glifos se encuentran ubicados en la cara superior de la roca y distribuidos hacia la parte inferior. En la zona inferior, y separadas del conjunto, se hallan dos espirales enlazadas. En la cara oeste, vertical, se encuentra un glifo aislado. Las otras dos caras no están grabadas.

Descripción de los glifos: El conjunto dominante lo constituye la superficie inclinada de la roca, ocupando los 2/3 del área total y hacia la parte alta de la misma. Se distinguen tres espacios horizontales articulados entre sí, en los cuales se estructuran los glifos. El diseño, de sentido abstracto, está formado por líneas curvas y rectas que rematan hacia la parte inferior izquierda en un lagarto. La zona inferior derecha del plano ostenta dos grandes espirales enlazadas y opuestas: sinistroversa - dextroversa. La cara occidental, vertical, tiene un glifo formado por una espiral y un elemento zoomorfo. El complejo lineal está trabajado mediante incisiones acanaladas de sección circular. El diámetro (o anchura) de los canales oscila entre 0.008 m.m y 0.015 m.m; la profundidad promedio es de 0.010 m.m

Petroglifo [D-02]: “La Piedra del Indio”



Figura 2.1.3.
Petroglifo
“La Piedra del Indio” –
Dib. C. Bonilla

Localización: Municipio de Dolores. Antigua Hacienda “La Montaña”, propiedad de Rafael Parga Cortés. También llamado “El Afiladero”. Se encuentra a unos 300 Mts. desde la carretera que llega de Ibagué a Dolores y a unos 500 Mts. de la entrada al pueblo. En medio de un cafetal y bajo árboles de sombrío.

| | |
|---------------------|--|
| Altitud: | 1400 m.s.n.m. |
| Coordenadas: | 3° 32' 37.55"N – 74° 53' 46.85"W |
| Dimensiones: | Largo: 5.90 Mts. Ancho: 5.30 Mts. Altura Observable: 1.35 Mts. |
| Orientación: | Plano mayor perpendicular a (W ← E) |

Forma y situación relativa: La roca es un canto rodado de arenisca; densa, de grano fino, (de excelente calidad para afilar machetes, según los campesinos); está dividida por una cresta transversal (S-N); formando dos vertientes: una gran superficie hacia la cara occidental (W ← E) y la menor, hacia oriente, es más inclinada.

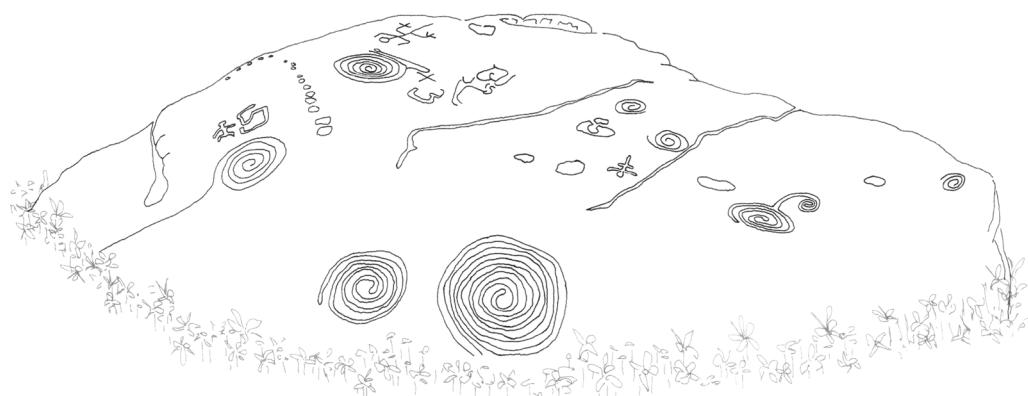


Figura 2.1.4.
Petroglifo
“La Piedra del Indio –
Vista posterior – Dib.
C.Bonilla

Distribución de los glifos: La mayor parte de los grabados se encuentran en la cara occidental; esta se encuentra subdividida en zonas por canalículos y fracturas naturales que fueron modificados; la cara oriental muy pendiente, tiene grabados; al igual la cara norte, casi vertical. Las tres caras se hallan divididas por una serie de pocetas de diferente diámetro y profundidad.

Descripción de los glifos: La mayor parte de los glifos son espirales (17), distribuidas horizontalmente y de arriba hacia abajo, casi todas inscritas en un círculo. Se hallan asociadas con crucetas inscritas, cuadrados concéntricos, espirales cuadradas y lagartos. Sobre la arista que divide la roca (S-N), se encuentra una serie de pocetas formando una especie de circuito del cual se desprenden los canalículos que encierran los varios conjuntos de glifos. El diámetro de las pocetas oscila entre 0.030 m.m y 0.180 m.m. Los canales e incisiones, de sección circular, tienen un diámetro (o anchura) entre 0.008 m.m y 0.025 m.m; el promedio de profundidad es de 0.010 m.m

Petroglifo [D-03]: “El Limón”

Localización: Situado a 4 Km. de Dolores, por la carretera que va a la Vereda de Bermejo, a 300 Mts. hacia el norte, en el Potrero “El Limón” de la Hacienda Albania, propiedad de Lisandro Méndez.

Altitud: 1050 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 32' 57.58"N – 74° 55' 19.72"W

Dimensiones: Largo: 8.50 Mts.

Ancho: 4.80 Mts.

Altura observable: 1.35 Mts.

Orientación: Plano perpendicular a (NW → SE)

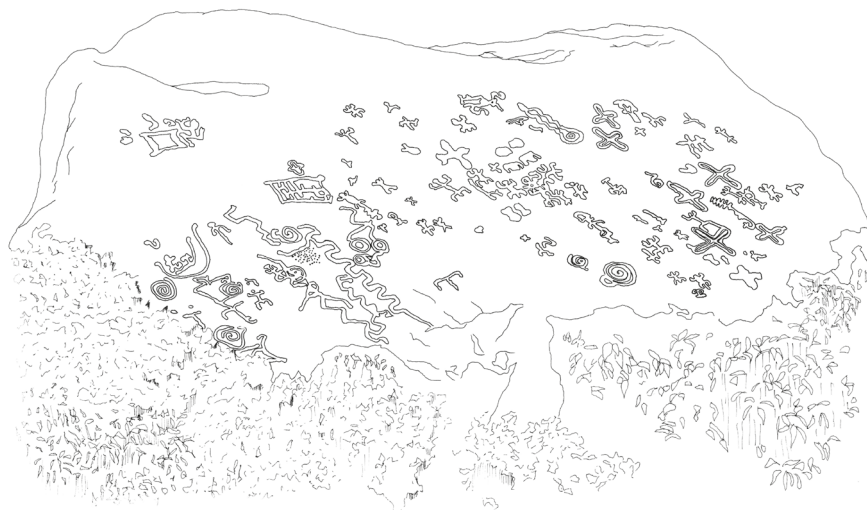


Figura 2.1.5.
Petroglifo “El Limón” –
Dib. C.Bonilla

Forma y situación relativa: La roca forma una gran superficie plana, inclinada hacia el sureste: (NW → SE) Se trata de un gran canto rodado, de arenisca fina, de estructura laminar; de color oscuro, patinada. Se encuentra en una parte elevada, sobre una amplia hondonada, por la que discurre una quebrada.

Distribución de los glifos: Los grabados se encuentran sobre la superficie mayor, distribuidos en zonas.

Descripción de los glifos: El conjunto de figuras se divide en tres sectores, a manera de conjuntos. El primero, de izquierda a derecha (sobre el plano NW-SE) se caracteriza por un grupo de crucetas (7) y una serie de lagartos (15) dentro de una zona circular. En el centro se ubica un grupo de caras (4) y una cruceta,

excavadas mediante abuzardado y un conjunto de lagartos (17); en la zona inferior, se encuentra un par de espirales dextroversas. El tercer sector, ostenta un conjunto circular de lagartos (5) asociado con varias figuras complejas que rematan en una gran espiral sinistroversa.

Petroglifo [D-10]: “Buenos Aires”



Figura 2.1.6.
Petroglifo Vereda
Bermejo, Hacienda
Buenos Aires –
Dib. C. Bonilla

Localización: Por la carretera que va de Dolores a Bermejo, a 500 Mts. de la salida del pueblo se llega a la casa de la finca “Buenos Aires” de propiedad del Sr. Manuel Penagos; se recorren unos 500 Mts. hasta llegar a la parte plana de un potrero.

Altitud: 923 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 32' 29.96"N – 74° 54' 48.90"W

Dimensiones: Largo: 4.80 Mts.

Ancho: 3.00 Mts.

Altura observable: 2.60 Mts.

Orientación: El plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: De forma piramidal, con una cara mayor casi vertical orientada al Este. Se encuentra cerca de una quebrada (hoy desecada).

Distribución de los glifos: Se encuentran ubicados en la cara plana, vertical, en la parte superior derecha de la roca.

Descripción de los glifos: Consisten en una gran espiral dextroversa, inscrita en un círculo de 0.380 m.m. de diámetro. Por debajo de este glifo aparece una representación irregular.

Petroglifo [D-11]: “La Vuelta del Diablo”



Figura 2.1.7.
Petroglifo de
“La Vuelta del Diablo”
– Foto. C. Velandia

Localización: Por la carretera central, a 8 Km. de Dolores, al borde de la vía, en una curva llamada por los lugareños como “la vuelta del diablo”, por los accidentes ocurridos en el sitio.

Altitud: 1.040 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 36' 54.71"N – 74° 52' 59.02"W // 0910486E
– 0891539N

Dimensiones: Largo: 4.50 Mts.

Ancho: 3.50 Mts.

Altura observable: 3.00 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W ← E)

Forma y situación relativa: Es un gran canto rodado, voluminoso, ubicado en la parte alta de un amplio valle que agrupa varias vertientes de quebradas pequeñas. La cara superior es plana e inclinada hacia el oeste. De color marrón oscuro. Arenisca de estructura laminar.

Distribución de los glifos: Los grabados están ubicados en la parte superior de la cara plana, distribuidos horizontalmente en proporción al espacio disponible.

Descripción de los glifos: Este espécimen se caracteriza por un desarrollo horizontal en forma de meandros rectangulares, en los cuales se inscriben cuerpos zoomorfos (ranas?). Debajo del conjunto se halla un lagarto y una serie de pocetas. Los glifos se elaboraron mediante percusión punteada, aprovechando la estructura laminar de la roca.



Figura 2.1.8.
Petroglifo de “La
Vuelta del Diablo” –
Dib. C. Bonilla

Petroglifo [D-12]: “Los Guásimos”

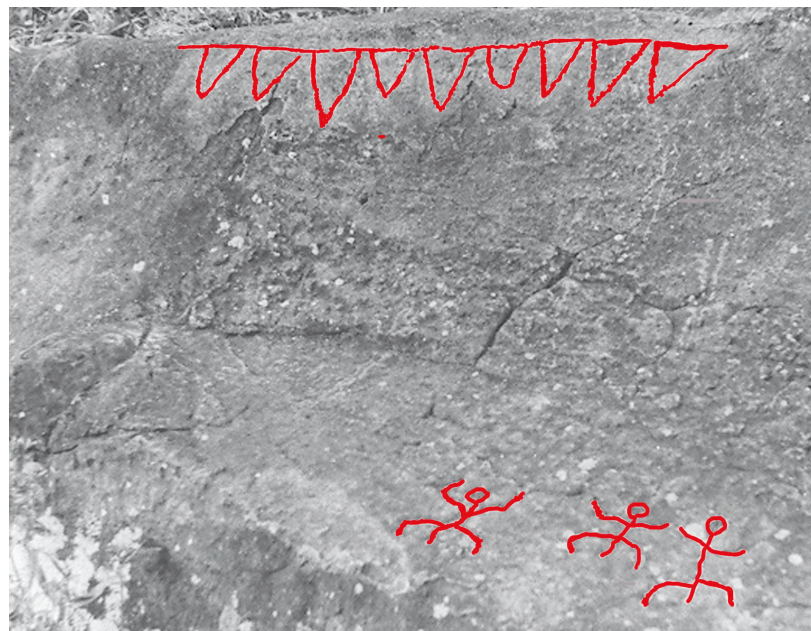


Figura 2.1.9.
Petroglifo en a Vereda
“Los Guásimos” –
Foto. C. Velandia

Localización: Por la carretera central, a 9 Km. de Dolores y a 1 Km. de “La Vuelta del Diablo”, [D-11]. Sobre la vía se encuentra la casa de una finca del Sr. Hernando Galeano, en la Vereda Los Guásimos. La roca se halla en el patio trasero de la casa.

| | |
|---------------------|--|
| Altitud: | 923 m.s.n.m. |
| Coordenadas: | 3° 37' 11.03"N – 74° 52' 53.31"W // 0919725E – 0892063N |
| Dimensiones: | Largo: 6.60 Mts. Ancho: 3.50 Mts. Altura observable: 1.75 Mts. |
| Orientación: | Plano mayor perpendicular a (W ← E) |

Forma y situación relativa: De forma piramidal, sobresalen tres caras muy inclinadas. La mayor, perpendicular a la línea W ← E, de manera similar al petroglifo [D-11] de “La Vuelta del Diablo”. La roca hace parte de un extenso campo de cantos rodados que se desprenden de la vertiente occidental de la Cuchilla de Altamizal.

Distribución de los glifos: Los grabados aparecen sobre la cara occidental de la roca. Se caracteriza por una figura principal hacia el plano superior y por un grupo de elementos sobre un saliente hacia la parte inferior.

Descripción de los glifos: La figura principal está constituida por una serie de nueve (9) triángulos equiláteros unidos por su base mediante una línea continua y con el ápice hacia abajo. Este mismo elemento se encuentra en el pictograma [A-06] llamado de “Los Muñecos” en Alpujarra. Hacia la zona inferior del plano, se hallan tres lagartos con las extremidades abiertas y dirigidas hacia la figura superior. La disposición general de los glifos respecto del plano total, permite suponer que forman un solo conjunto, a pesar de la aparente separación entre ellos. El trazo sobre la roca es muy tenue y por la falta de contraste lo hemos resaltado, sobre la fotografía, en color rojo.

Petroglifo [D-13]: Estación “Santa Bárbara” N° 1



Figura 2.1.10.
Petroglifo N° 1 –
Santa Bárbara –
Dib. C. Bonilla

Localización: En la vereda “Los Guásimos”, a 9 Km. de dolores por la carretera central. Adyacente a la finca ya reseñada para [D-13], hacia el Este, se encuentra la finca “Santa Bárbara”, propiedad de la Sra. Estefanía Díaz.

Altitud: 1.050 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 37' 05.73"N – 74° 52' 47.40"W

Dimensiones: Largo: 2.90 Mts.

Ancho: 2.80 Mts.

Altura observable: 2.10 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: De forma irregular, el plano mayor se encuentra inclinado (30°) hacia el Este; las otras caras caen casi verticales; la roca hace parte de un campo de cantos rodados. Se encuentra en un potrero de topografía irregular, en una hondonada a la orilla de un arroyo.

Distribución de los glifos: Los grabados se hallan en la parte superior e izquierda del plano mayor.

Descripción de los glifos: Las figuras relevantes son dos glifos compuestos por dos biyugales convergentes, unidas por su base. Además aparecen algunas líneas irregulares y una cruceta sencilla.

Petroglifo [D-14]: Estación “Santa Bárbara” N°2

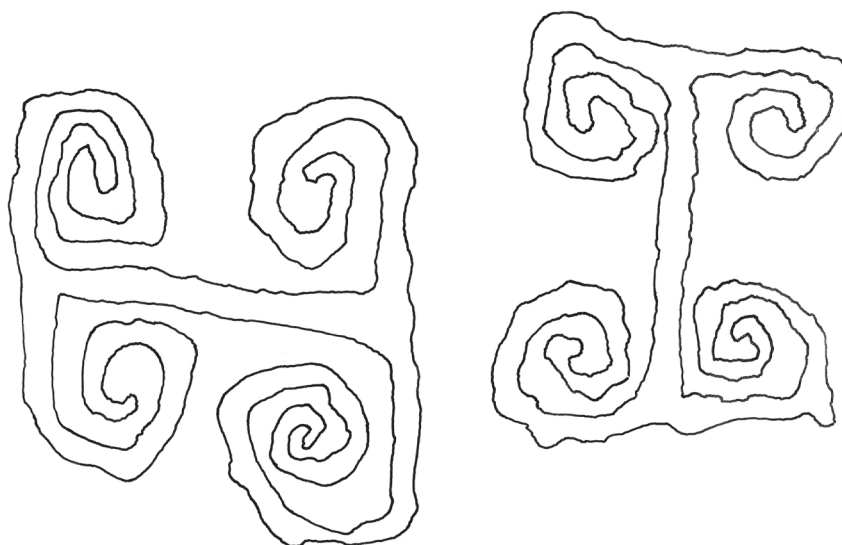


Figura 2.1.11.
Petroglifo N° 2 –
Santa Bárbara –
Dib. C. Bonilla

Localización: EL petroglifo se encuentra sobre una roca a 200 Mts. al Este de [D-12] y a 50 Mts. al Oeste de [D-13], en la finca Santa Bárbara ya reseñada.

Altitud: 1.050 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 37' 05.73"N – 74° 52' 47.40"W

Dimensiones: Largo: 4.30 Mts.

Ancho: 4.90 Mts.

Altura observable: 1.20 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: Como los anteriores hace parte del campo de cantos rodados. Presenta un plano mayor de 4.30 Mts. por 3.00 Mts. de cara al este.

Distribución de los glifos: Se encuentran ubicados en las caras Este y Oeste, ocupando la zona superior de la roca, a lado y lado de una arista que la recorre a lo largo en sentido S-N.

Descripción de los glifos: Predominan dos pares de glifos compuestos por biyugales convergentes unidas por su base, un par a cada costado de la roca. Los demás elementos son líneas serpentiformes y una cruceta en un círculo.

Petroglifo [D-15]: “La Rana y la Mariposa”

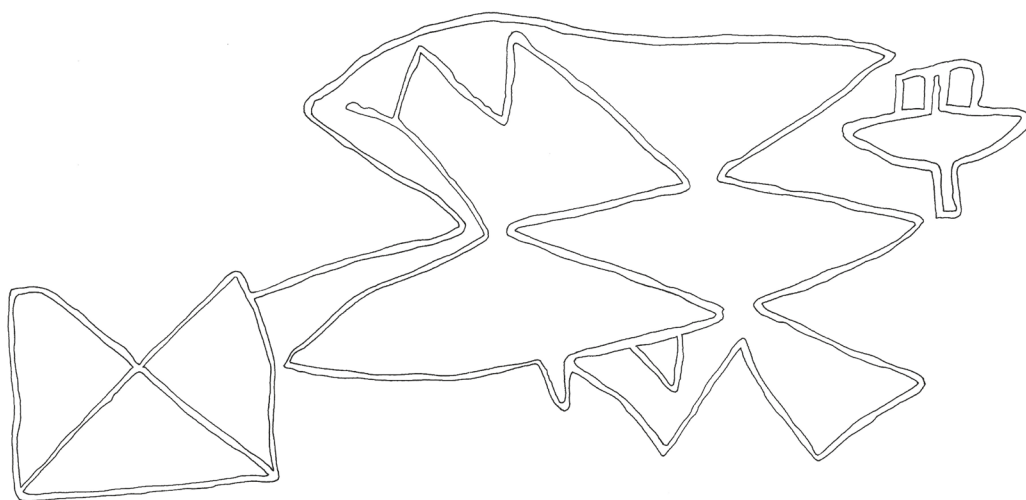


Figura 2.1.12.
Petroglifo “La Rana
y la Mariposa” –
Dib. C. Bonilla

Localización: Se halla ubicado en el patio de una casa del Barrio Aguadulce, propiedad de Dn. José I. Pacheco; a 300 Mts. de la salida de Dolores por la carretera hacia la Vereda de San José.

| | |
|---------------------|--|
| Altitud: | 1.440 m.s.n.m. |
| Coordenadas: | 3° 32' 05.64"N – 74° 53' 21.44"W |
| Dimensiones: | Largo: 6.00 Mts. Ancho: 5.00 Mts. Altura observable: 2.00 Mts. |
| Orientación: | Plano mayor perpendicular a (W → E) |

Forma y situación relativa: Canto rodado, de forma irregular, voluminosa, con dos planos definidos: el occidental, casi vertical, mira hacia el valle de Alpujarra y el oriental, inclinado, hacia la cordillera de Altamizal.

Distribución de los glifos: Los grabados se encuentran en la mitad superior del plano mayor, de cara al Este.

Descripción de los glifos: Los grabados componen una escena que describe una acción: una rana en el momento de cazar una mariposa. A la derecha de la rana aparece un glifo similar a una larva de mariposa.

Petroglifo [A-01]: “Los Rastrojos”



Figura 2.1.13.
Petroglifo en la Finca
“Los Rastrojos”,
Alpujarra –
Dib. C. Bonilla

Localización: Ubicado en la Vereda Las Cruces del Municipio de Alpujarra, en la finca “Los Rastrojos”, propiedad de Dn. Eleázar Garzón. A 12 Km. de alpujarra por la carretera que va a La Arada, a 200 Mts. desde la carretera, en un cafetal.

Altitud: 1.462 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 26' 25.21"N – 74° 54' 07.13"W // 0908296E
– 0872230N

Dimensiones: Largo: 3.20 Mts.
Ancho: 2.70 Mts.
Altura observable: 0.90 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (S → N)

Forma y situación relativa: De conjunto irregular, predominan dos caras: Una casi vertical, hacia el sur y otra ondulada e inclinada, hacia el norte. Se halla en un cafetal y cerca de una quebrada.

Distribución de los glifos: Los grabados se encuentran en las caras sur y norte.

Descripción de los glifos: Los elementos están articulados por una línea central que recorre la roca desde la base de la cara sur, sigue perpendicular a la arista que divide la roca en dos aguas y se desplaza a lo largo de la superficie descendente de la cara norte. Los glifos se hallan enlazados mediante líneas de diferente grosor y profundidad. En la cara sur se halla una cruceta inscrita en un círculo, de diseño muy particular, mismo que se encuentra repetido en la cara norte. En esta se encuentran dos lagartos excavados.

Petroglifo [A-02]: “San Pedro”



Figura 2.1.14.
Petroglifo en la
Quebrada “San Pedro”,
Alpujarra –
Vista frontal –
Foto. C. Velandia

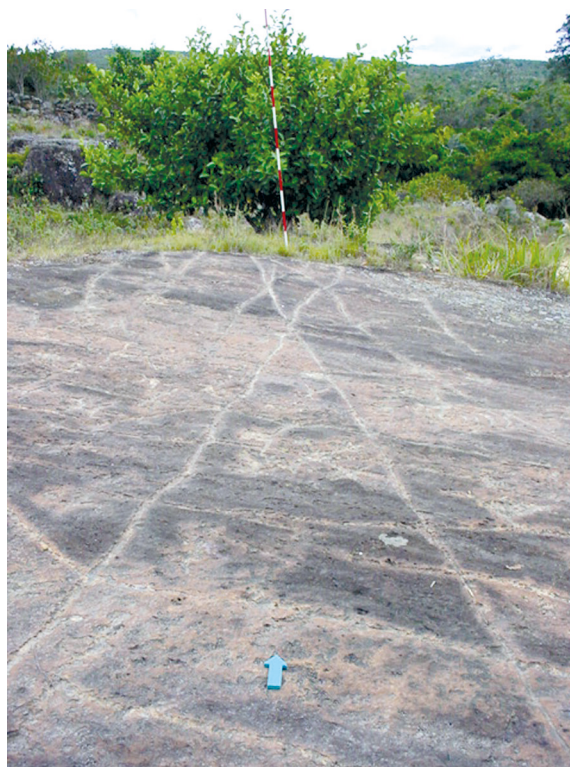


Figura 2.1.15.
Petroglifo en la
Quebrada “San Pedro”,
Alpujarra – Vista lateral,
de sur a norte – Foto.
C.Velandia

Localización: Sobre la carretera que conduce de Alpujarra a la Vereda El Achiral, y a 50 Mts. del puente sobre la quebrada San Pedro. Se encuentra en predios de la finca “La Turena”, propiedad de Dn. Luis Guillermo Villarreal.

Altitud: 1.320m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 22' 10" N – 74° 54' 46" W // 0907463E
– 0864561N

Dimensiones: Largo: 12.50 Mts.

Ancho: 8.50 Mts.

Altura observable: 2.50 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: Un canto de gran volumen que hace parte del material de rodamiento de la quebrada San Pedro. La parte superior es una gran superficie plana, inclinada hacia el Este. La parte superior se halla a ras de suelo sobre la pendiente de una colina adyacente y la inferior se eleva a 2.50 Mts. desde el piso de la carretera. La roca está a 40 Mts. del curso de la quebrada, al otro lado de la vía, en la parte más baja de una microcuenca.

Distribución de los glifos: Los grabados ocupan la mayor parte de la cara superior, en un área de 106.25 mts².

Descripción de los glifos: Los glifos, formados por una diversidad de elementos zoomorfos (ranas y lagartos), geométricos (espirales, círculos), y particularmente, una especie de “flores” o “estrellas” (Figura 2.1.18); se hallan articulados mediante líneas rectas que se cortan en varios puntos, formando dos sentidos del trazado: de Oeste a Este y de Sur a Norte. Estos últimos elementos, son únicos en el arte rupestre de Colombia así como el hecho de que toda la superficie está dividida por líneas en cuyos extremos se encuentran cazoletas o pocetas. En muchos petroglifos de la región se encuentran líneas, ya sea grabadas o formadas por fracturas naturales de las rocas, que separan áreas dentro de los respectivos paneles, pero este es el único caso en que la totalidad del panel está dividido por líneas grabadas que se articulan con los elementos del diseño. Una de tales líneas define exactamente la dirección W-E, que forma un ángulo de 90° con la línea S-N, determinada mediante brújula (Figura 2.1.19); lo cual, a nuestro parecer, no se puede producir de manera arbitraria o inintencional. La superficie de la roca, de estructura laminar, fue trabajada mediante percusión, de manera similar a la técnica aplicada en el petroglifo [D-11] de “La Vuelta del Diablo”.

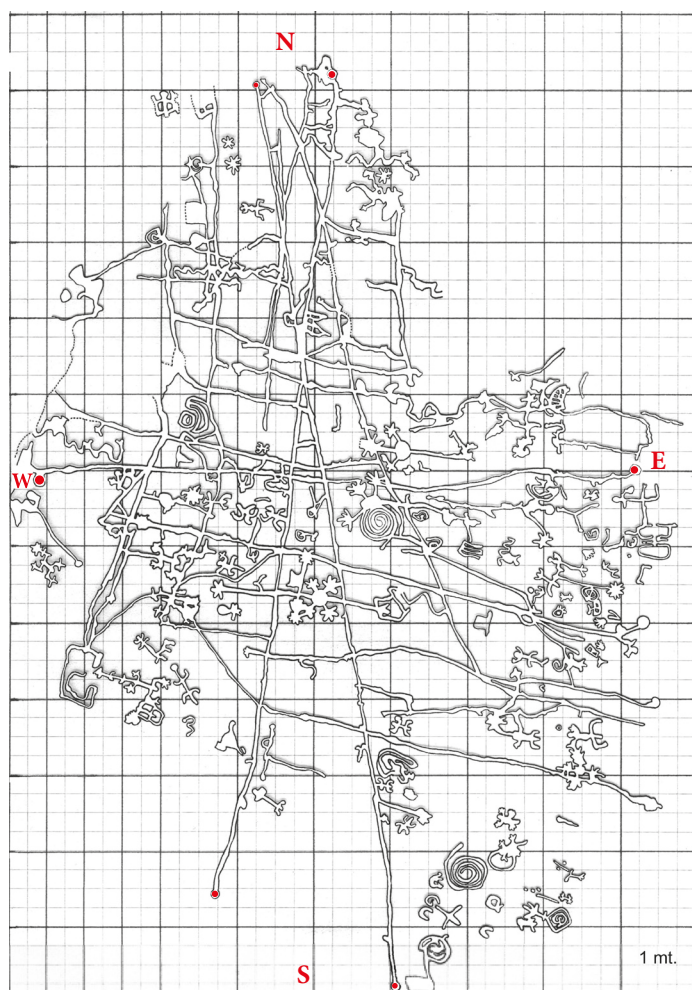


Figura 2.1.16.
Levantamiento
planigráfico del
Petroglifo de San
Pedro – Dib. C. Bonilla

Petroglifo [A-03]: “La Samaria”

Figura 2.1.17.
Petroglifo en la finca
“La Samaria”,
vista general –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.18.
Petroglifo en la finca “La
Samaria”, detalle –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.19.
Petroglifo en la finca “La
Samaria”, calco directo –
Dib. C. Bonilla



Localización: Ubicado en la finca “La Samaria”, propiedad de Dn. Julio Valderrama. Por la carretera de Alpujarra a Colombia (Huila) a 5 Km. del casco urbano, se entra por un carreteable hasta un potrero llamado “Los Espinitos”.

Altitud: 1.100 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 21' 39.10"N – 74° 57' 17.00"W

Dimensiones: Largo: 5.50 Mts.

Ancho: 3.15 Mts.

Altura observable: 0.60 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (S ← N)

Forma y situación relativa: Es una amplia superficie ondulada, levemente inclinada hacia el Sur.

Distribución de los glifos: Se encuentran en la parte superior e izquierda de la superficie.

Descripción de los glifos: Aparecen representados numerosos lagartos, espirales y círculos, articulados mediante canaletas y fisuras de la roca modificadas.

Pictograma [A-04]: “Boquerón”



Figura 2.1.20.

Pictograma en un abrigo natural en la Quebrada Boquerón – Alpujarra –
Foto. C. Velandia

Localización: En una finca propiedad de la Familia Penagos; a 3.5 Km. desde Alpujarra por la carretera que conduce a la Vereda El Salado.

Altitud: 1.700 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 22' 49.96"N – 74° 54' 23.69"W // 0906915E
– 0867996N

Dimensiones: Largo: 2.50 Mts.
Ancho: 1.55 Mts.
Altura total: 3.00 Mts.

Orientación: Abrigo perpendicular a (S ← N)



Figura 2.1.21.

Los grafemas se hallan ubicados en el panel frontal, la pared sur y el techo del abrigo
Foto C. Velandia

Forma y situación relativa: se trata de un abrigo natural, aparentemente modificado. Ubicado cerca del nacimiento de la quebrada Boquerón, sobre la parte alta que cierra el valle de Alpujarra. Está formado por un conjunto de rocas desprendidas desde la parte alta de la Cuchilla de Altamizal que forman una especie de gruta o recinto. La entrada fue modificada mediante la alineación de cantos pequeños y lajas para formar un acceso escalonado. El recinto tiene un corredor de 1.55 Mts. de ancho por 2.50 Mts. de fondo. El techo se halla a 2.30 Mts. de altura medidos desde el centro del corredor y forma un saliente o voladizo de 2.15 Mts. sobre la entrada del corredor.

Distribución de los glifos: Los elementos pintados se hallan en la entrada del abrigo, el techo y la pared sur.

Descripción de los glifos: Los elementos, pintados en color rojo (posiblemente con óxido ferroso), consisten en círculos concéntricos de distinto dimensión. Varían de 0.060 m.m. a 0.200 m.m. de diámetro y las líneas tienen en promedio 0.015 m.m. de ancho.



Figura 2.1.22.

Grafemas en la pared
sur del abrigo natural –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.23.

Grafemas en la
techumbre del Abrigo
de Boquerón –
Foto. C. Velandia

Pictograma [A-05]: “Los Muñecos”

Localización: En la finca “El Hato”, propiedad de la Familia Roa Escobar. Se accede por un camino desde la finca “Los Alpes”, propiedad del Antropólogo Fernando Vásquez Serna, cuya entrada se halla a 2 Km. desde Alpujarra, por la carretera que conduce a Colombia (Huila).

Altitud: 1.150 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 22' 49.96"N – 74° 57' 23.69"W // 0902392E
– 0864514N

Dimensiones: Altura: 12 Mts.
Ancho: 8.50 Mts.

Orientación: Plano perpendicular a (W ← E)

Figura 2.1.24.
Ubicación del
Pictograma “Los
Muñecos” en la
confluencia de las
quebradas Carpintero
y Las Flores
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.25.
Pictograma “Los
Muñecos”, vista
desde el Sur –
Foto. C. Velandia



Forma y situación relativa: Se trata de un enorme canto rodado del cual se desprendió, ex-profeso, un lienzo de roca para conformar una superficie útil de casi 60 Mts. cuadrados. En la arista de la parte superior se observan las huellas de los orificios practicados a lo largo de un plano de fractura para, posiblemente, incrustar las cuñas necesarias para el desprendimiento del material rocoso, el cual se encuentra amontonado en la base de la misma.

La roca se halla en la cúspide de un cerro, situado en la confluencia de las quebradas Carpintero y Las Flores. A partir de la base de la roca, el cerro forma una caída vertical de 300 Mts. aproximadamente.

Distribución de los glifos: Los elementos pintados (con óxido ferroso) se encuentran en dos zonas: Una en la parte superior y otra hacia el margen izquierdo de la misma.

Descripción de los glifos: Las formas pintadas consisten en elementos geométricos (círculos, espirales, sigmas, triángulos) y zoomorfos (lagartos, mariposas, manos impresas).



Figura 2.1.26.
Pictograma
“Los Muñecos”, vista
desde Occidente – Foto.
C. Velandia



Figura 2.1.27.
Pictograma
“Los Muñecos”,
vista desde el Sur –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.28.
Pictograma “Los
Muñecos” – Detalle
zona superior –
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.29.**

Pictograma "Los Muñecos", vista desde el Sur - Detalle, parte baja
- Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.30.**

Pictograma "Los Muñecos" - Detalle de los grafemas: elementos geométricos
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.31.**

Pictograma "Los Muñecos" - Detalle de los grafemas: mariposas, manos impresas -
Foto. C. Velandia

Figura 2.1.32.
Pictograma “Los
Muñecos” - Marcas
de las perforaciones
para desprender el
lienzo de roca. Foto.
C. Velandia



Figura 2.1.33.
Pictograma “Los
Muñecos” - Detalle
de los grafemas:
lagartos –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.34.
Pictograma “Los
Muñecos” - Detalle
de los grafemas:
lagartos, geométricos
– Foto. C. Velandia



Estación Santa Librada

Localización: Este conjunto rupestre se encuentra en la finca Santa Librada, jurisdicción de la vereda Santa Rita del Municipio de Dolores, a una distancia aproximada de 200 metros de la carretera que conduce de la cabecera municipal a la vereda San Andrés.

Altitud: 1120 m.s.n.m

Coordenadas: 3° 37' 78" N – 74° 52' 19" W

Dimensiones: El grupo está conformado por ocho (8) bloques o cantos rodados de dimensiones entre 5,50 Mt. de largo por 4,75 Mt. de ancho y 3,50 Mt. de largo por 2,00 Mt. de ancho.

Orientación: E → W

Forma y situación relativa: Las rocas de forma prismática, sobresalen del suelo con alturas entre 1,20 Mt. y 2,50 Mt.; forman un agrupamiento natural cuyas caras principales, en que se encuentra la mayoría de los grafemas, miran hacia el valle del Río Magdalena, al occidente.



Figura 2.1.35.
Estación Santa Librada
– Al fondo, escarpes
de la formación
Guadalupe –
Foto. C. Velandia



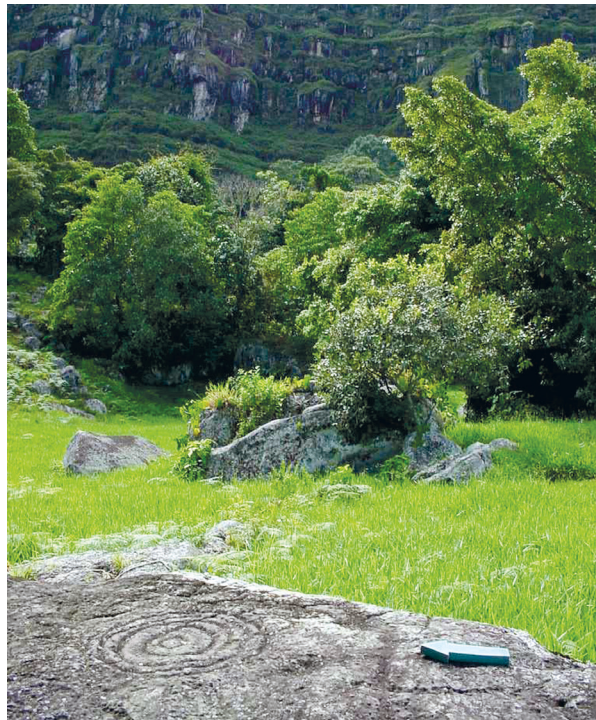
Figura 2.1.36.
Perspectiva hacia
el occidente, desde
la Estación Santa
Librada. –
Foto. C. Velandia

Figura 2.1.37.

Desde la Estación Santa Librada se observa al fondo el valle del Río Magdalena –
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.38.**

El conjunto rupestre se encuentra en un hemiciclo de los escarpes de Altamizal –
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.39.**

Superficie superior de la roca de mayor tamaño. Se aprecian dos estilos de grafemas sobrepuestos.
Foto. C. Velandia



Distribución de los glifos: En la roca de mayor tamaño (5,50 Mt. de largo por 4,75 Mt. de ancho y 2,50 de altura visible) los glifos se encuentran en la parte superior, sobre un área de 8 M2 levemente inclinada hacia el oeste; en las demás rocas, los grafemas se hallan en la zona superior de planos irregulares y en los costados que se inclinan hacia occidente.

Descripción de los glifos: La Estación de Santa Librada ostenta características que la diferencian notablemente de otros conjuntos rupestres en la vertiente occidental de la Cuchilla de Altamizal y aún de otros en la región del suroriente del Tolima, en particular por su ubicación respecto de la cordillera, la cual forma una especie de hemicíclo en cuyo centro se encuentra el conjunto rocoso; y también por el hecho de que se observan dos momentos iconográficos nítidamente diferenciados: uno, al parecer más antiguo, trabajado mediante esgrafiado por percusión con un instrumento de punta fina, formando líneas entramadas que se reúnen en pequeños círculos de confluencia y sucesiones de pequeños meandros. Sobre este “estilo” se superpone otro formado por elementos geométricos (círculos concéntricos, espirales, sucesiones de puntos, etc.); crucetas dobles y un lagarto de características particulares. El conjunto ofrece el aspecto de un palimpsesto.



Figura 2.1.41.
Palimpsesto de
grafemas superpuestos
– Foto. C. Velandia

Figura 2.1.40.
Grafemas del
período más
reciente –
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.42.
En esta roca se puede
apreciar la utilización
de la roca en tres
momentos -
Foto. C. Velandia



Figura 2.1.43.
Grafema zoomorfo;
lagarto con patas de
cinco dedos –
Foto. C. Velandia



**Figura 2.1.44.**

Grafemas superpuestos. En algunos casos los elementos antiguos fueron modificados
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.45.**

Círculos concéntricos formados por puntos. En el centro una cazoleta. –
Foto. C. Velandia

**Figura 2.1.46.**

Otro caso de superposición y modificación de elementos preexistentes -
Foto. C- Velandia

Figura 2.1.47.
Cruceta compuesta.
Foto. C- Velandia



Figura 2.1.48.
Sucesión de meandros
que rematan en un
círculo con cazoleta en
el centro –
Foto. C. Velandia



2.2 Petroglifos en la Cuchilla de Altamizal – Vertiente oriental - Valle Río Cabrera

Petroglifo [D-04]: Estación “Las Lagunas” N° 1 (El Venado)

Localización: Municipio de Dolores, en la Vereda de Ambicá, finca “Las Lagunas” de Esteban Mata González, a 500 metros desde la carretera de Dolores a Ambicá.

| | |
|---------------------------|---|
| Altitud: | 1530 m.s.n.m. |
| Coordenadas: | 3° 31' 02.67"N – 74° 48' 06.46"W // 0919318E –0880149N |
| Dimensiones: | Largo: 5.20 Mts. (Plano SW-NE) Ancho: 1.60 Mts. (Plano superior) |
| Altura observable: | 2.00 Mts. |
| Orientación: | Plano perpendicular a (NW → SE) |

Forma y situación relativa: Se encuentra en una zona elevada como parte de una aglomeración de cantos rodados. La roca es una arenisca de grano fino; de sección cuadrangular; pátina gris.



Figura 2.2.1.
Estación “Las Lagunas”
– Petroglifo “El
Venado” –
Foto. C. Velandia

Figura 2.2.2.
Petroglifo “El
Venado” – Vista
frontal, hacia el SE
Dib. C. Bonilla



Figura 2.2.3.
Petroglifo “El Venado”
– Vista superior –
Dib. C. Bonilla



Distribución de los glifos: Se encuentran en la cara plana al SE, vertical; en la cara superior inclinada al NW y en la cara NW, vertical.

Descripción de los glifos: En la cara frontal que mira hacia el SE, se encuentra un conjunto de grabados de pequeño tamaño alrededor de una figura central que, no obstante lo geométrico de la expresión, definimos como la representación de un cérvido (o, venado). La figura está compuesta por un cuerpo formado por un cuadrado ocupado por un juego de puntos; y una cabeza triangular sobre la cual se superpone una gran cornamenta. La cara superior muestra un conjunto de canales articulados formando zonas; en la parte superior de esta cara aparece un lagarto, una espiral grande y gran número de pocetas. Los glifos están elaborados mediante incisiones acanaladas de sección circular, con diámetros entre 0.010 m.m y 0.030 m.m y con una profundidad promedio de 0.010 m.m.

Petroglifo [D-05] Estación “Las Lagunas” N° 2

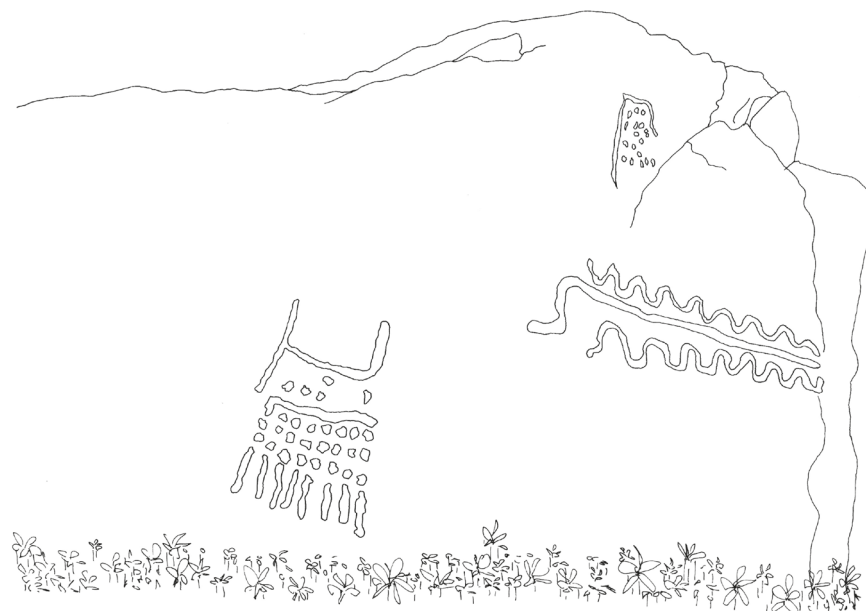


Figura 2.2.4.
Estación “Las
Lagunas” –
Petroglifo N° 2 –
Dib. C. Bonilla

| | |
|---------------------------|---------------------------------------|
| Localización: | Referencia “Las Lagunas” N° 1. |
| Altitud: | 1.530 m.s.n.m |
| Dimensiones: | Largo: 2.00 Mts. Ancho: 1.30 Mts. |
| Altura observable: | 1.60 Mts. |
| Orientación: | Plano mayor perpendicular a (SW → NE) |

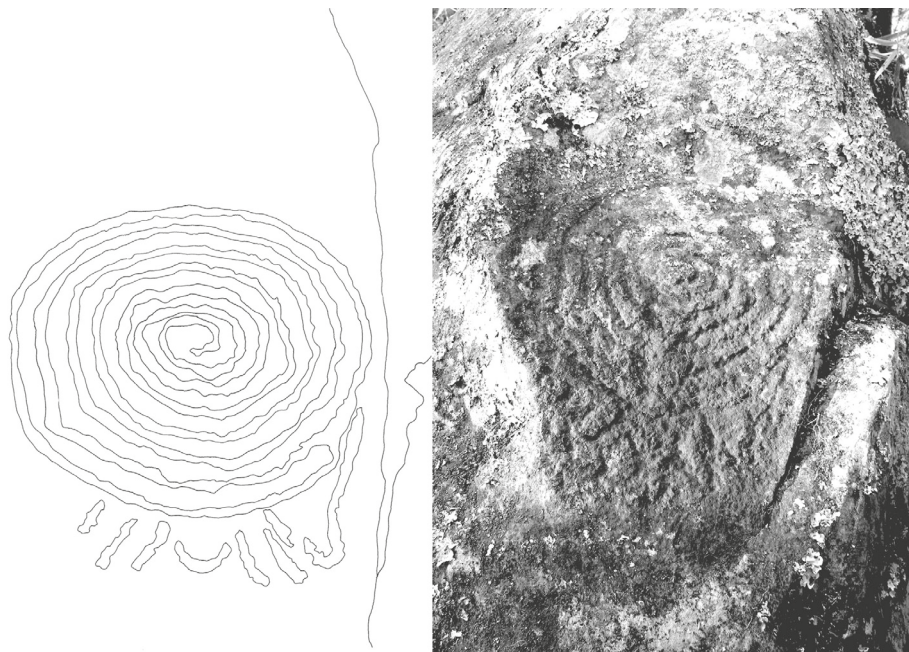
Forma y situación relativa: De forma irregular, de sección cuadrangular; el plano mayor inclinado mira hacia el NE. Como parte de un conglomerado de cantos rodados, está situada hacia el N. de la pieza N°1 a una distancia de 3.30 Mts. Pátina gris.

Distribución de los glifos: Los grabados están ubicados principalmente en la cara NE de la roca. En la cara superior, con una leve inclinación hacia el E., se encuentra una serie de pequeñas pocetas y un lagarto. En la cara N. aparece un grabado de área cuadrada, construido por pequeños puntos.

Descripción de los glifos: El glifo de área cuadrada, remite al cuerpo del cérvido en el petroglifo [D-04]. Las pocetas y canales tienen la misma estructura de los anteriores.

Petroglifo [D-06]: Estación “Las Lagunas” N° 3

Figura 2.2.5.
Estación “Las
Lagunas” –
Petroglifo N° 3
– Dib. C. Bonilla;
Foto. C. Velandia



Localización: Referencia “Las Lagunas” N° 1

Altitud: 1.530 m.s.n.m.

Dimensiones: Largo: 3.10 Mts.

Ancho: 3.00 Mts.

Altura observable: 1.55 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (S → N)

Forma y situación relativa: Canto rodado de forma cuadrangular, con pátina gris. La cara occidental es muy irregular. Se encuentra localizado a 6.60 Mts. del [D-04] y a 7.15 Mts. al W del [D-05].

Distribución de los glifos: Los grabados se encuentran en la cara al SW y sobre la parte superior.

Descripción de los glifos: En la cara que mira al SW, tiene una especie de escotadura elaborada mediante abrasión para formar la superficie sobre la que se cinceló una gran espiral con elementos radiales. Sobre la cara superior tiene varias pocetas pequeñas, al parecer articuladas con las irregularidades (fisuras y canalículos) naturales de la roca.

Petroglifo [D-07]: Estación “Las Lagunas” N° 4

Localización: Referencia “Las Lagunas” N° 1

Altitud: 1.600 m.s.n.m

Dimensiones: Largo: 3.40 Mts.

Ancho: 3.00 Mts.

Altura observable: 0.95 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: De superficie irregular, se encuentra inclinada hacia el Este, con una pendiente mayor al 25%. Pátina color marrón oscuro.

Distribución de los glifos: Los grabados, de diferente tamaño, se ubican en la cara superior y en las caras Norte y Este.

Descripción de los glifos: Están formados por espirales de diferente diámetro, asociadas con lagartos. En la cara Norte ostenta una espiral de mayor tamaño y sobre la arista superior, una hilera de pocetas.



Figura 2.2.6.
Estación “Las
Lagunas” –
Petroglifo N° 4 –
Foto. C. Velandia

Petroglifo [D-08]: Estación “Las Lagunas” N° 5

Localización: Referencia “Las Lagunas” N° 1

Altitud: 1.590 m.s.n.m

Dimensiones: Largo: 3.50 Mts.
Ancho: 1.80 Mts.
Altura observable: 0.70 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: Rectangular, de estructura regular, forma un gran plano superior, con una leve inclinación hacia el Este. De color marrón claro.

Distribución de los glifos: Los glifos se hallan ubicados sobre la cara superior de la roca de manera proporcional a la extensión de la misma.

Descripción de los glifos: Los grabados se desarrollan en la dirección W → E y sobre el plano inclinado. Constituidos por varias espirales, lagartos y una cruceta doble. El conjunto está dominado por dos espirales colocadas arriba (sinistroversa) y abajo (dextroversa) del plano. Los excavados son poco profundos (0.005 a 0.008 m.m) y están trabajados por percusión punteada.

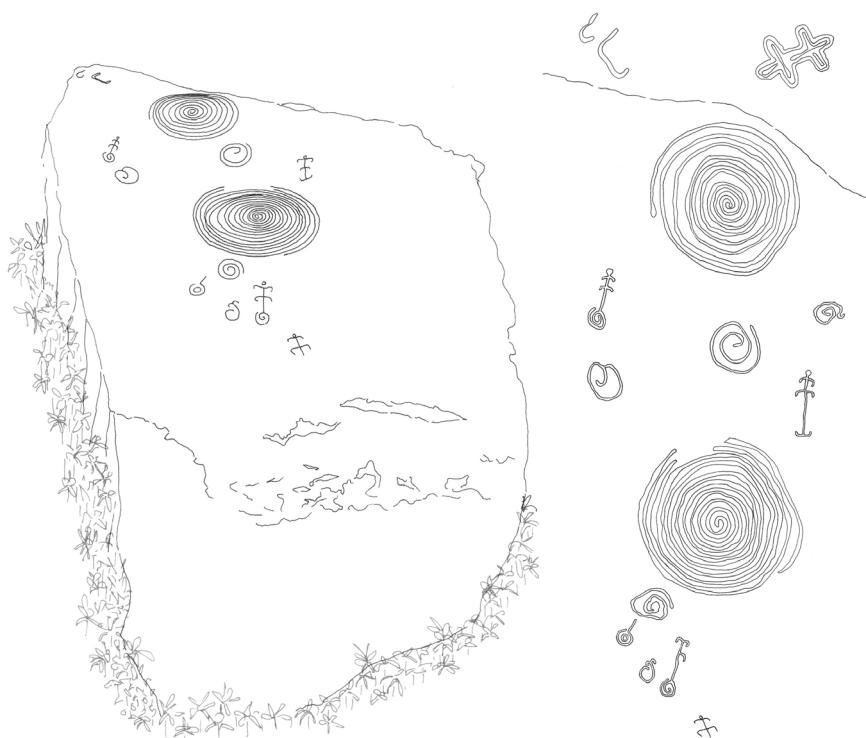


Figura 2.2.7.
Estación “Las
Lagunas” –
Petroglifo N° 5 –
Dib. C. Bonilla

Petroglifo [D-09]: “Los Picachos”

Localización: Ubicado en la finca “El Llano” de propiedad del Sr. Lidocio González sobre el lindero con la finca “El Diamante” del Sr. Juan González. Por la carretera que conduce a la vereda Los Picachos a 100 Mts. adelante de la Escuela Nueva, se baja por un camino de herradura empedrado hasta llegar a la casa de la finca (aprox. 1 Km.).



Figura 2.2.8.
Petroglifo Vereda
“Los Picachos” –
Foto. J. Carvajal

Altitud: 1.680 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 32' 19.59"N – 74° 48' 12.93"W // 0919180E
– 0882777N

Dimensiones: Largo: 4.50 Mts.
Ancho: 4.35 Mts.
Altura observable: 1.60 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: Roca voluminosa, la cara superior plana e inclinada hacia el Este. Hace parte de un campo de cantos rodados, aprovechado como lindero y costado de un corral para ganado.

Distribución de los glifos: Los grabados se hallan elaborados en la cara superior, formando grupos separados por canales y líneas.

Descripción de los glifos: Consisten en espirales y elementos zoomorfos que se distribuyen en una especie de zonas, definidas por fisuras naturales que fueron modificadas y por líneas artificiales que se conectan entre sí. Es notable el dibujo de una sigma y el hecho de que algunas espirales rematan en una poceta. Algunas figuras serpentiniformes remiten a la representación de las astas de un venado en el Petroglifo [D-05], también observadas en “El Limón”, en el Petroglifo [D-03].

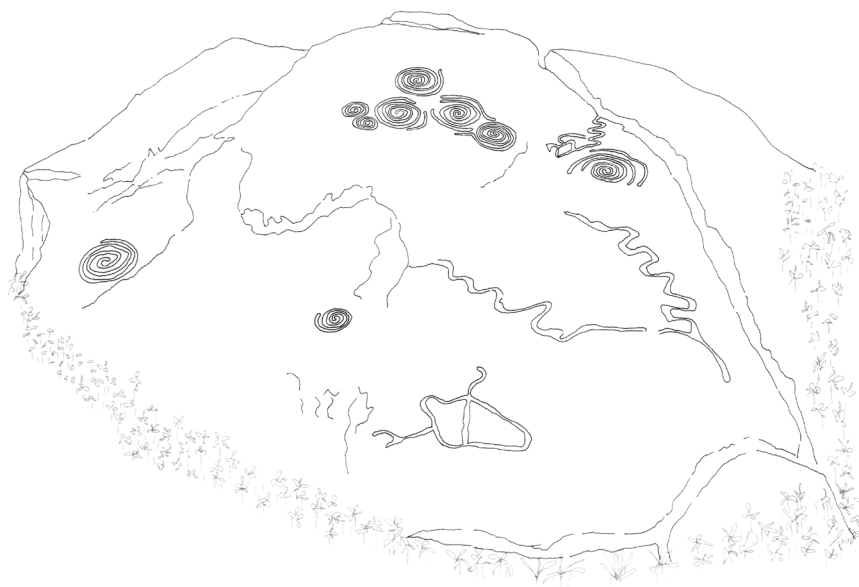


Figura 2.2.9.
Petroglifo Vereda
“Los Picachos” –
Dib. C. Bonilla



Vista desde la
Vereda Picachos
en la Cuchilla de
Altamizal, 1800
m.s.n.m. – Se
observa el cañón
del Río Cabrera
(600 m.s.n.m.) y
al fondo el Macizo
del Sumapaz (4300
m.s.n.m.) –
Foto. J. Carvajal

Petroglifo [D-10]: “El Chochal”

Localización: En la parte baja de la Vereda Portachuelo, en la finca El Chochal de la familia de Pedro Cardozo, se ubicó un petroglifo sobre una terraza amplia; fácilmente visible desde la altura de Los Picachos que domina el amplio espacio sobre el cañón del Río Cabrera.

Altitud: 1265 m.s.n.m.
Coordenadas: N 926145 – E 884842
Dimensiones: Largo: 2.45 Mts.
Ancho: 2.30 Mts.
Altura observable: 1.65 Mts.
Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)



Figura 2.2.10.
Petroglifo en la finca
“El Chochal”. –
Foto. J. Carvajal

Forma y situación relativa: Consiste en una canto rodado de forma prismática, desprendido de la parte alta de la cordillera, ubicado sobre una terraza de origen sedimentario.

Distribución de los glifos: Se encuentran ubicados sobre la parte superior de la roca, en un plano levemente inclinado hacia oriente.

Descripción de los glifos: Consisten en un grupo de tres lagartos, de 0.32 Mts. a 0.45 Mts.



Figura 2.2.11.
Petroglifo de “El
Chochal” – Grupo de
tres lagartos sobre el
plano superior de la
roca
Foto. J. Carvajal

Petroglifo de “La Sabana”, Vereda San Marcos

Localización: En la Finca La Sabana, en el camino que conduce desde la Inspección de Santana a la Vereda de San Marcos, del Municipio de Colombia, Huila.

Altitud: 850 m.s.n.m.
Coordenadas: N 927628 – E 882767
Dimensiones: Diámetro 0.67 Mts.
Orientación: Plano perpendicular a (E → W)



Figura 2.2.12.
Petroglifo de
“La Sabana” -
Foto. J. Carvajal

Forma y situación relativa: Canto rodado de forma circular cuya parte superior fue aplanada. Se encuentra sobre un antiguo camino desde el Río Cabrera hacia la cordillera.

Distribución de los glifos: Ubicados sobre el plano de la roca; esta sobresale del suelo apenas 0.10 Mts.

Descripción de los glifos: Tres lagartos de entre 0.25 Mts. y 0.45 Mts. Los dos más pequeños ubicados perpendicularmente al mayor.

Desde la perspectiva del trabajo de prospección del paisaje prehispánico, es posible establecer una posible “visibilidad” entre unos y otros artefactos

rupestres pues, en la práctica del manejo del paisaje se sabe, aunque no se pueda “ver” directamente, cual es la ubicación de cada espécimen puesto que se conocen sus referentes espaciales con respecto a la misma geomorfología (Figura 2.2.13).

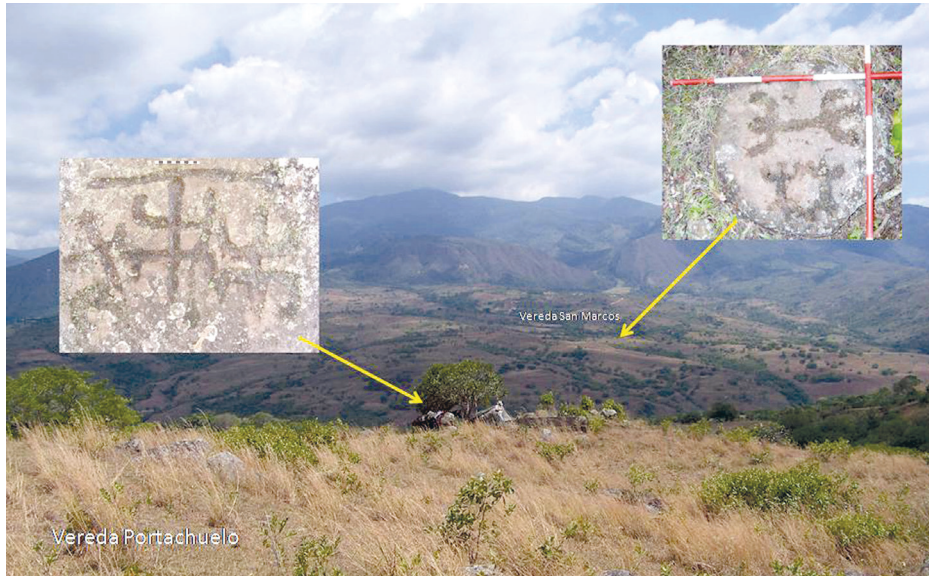


Figura 2.2.13.
Situación relativa de los petroglifos de “El Chochal” y de “La Sabana” –
Foto. J. Carvajal

Situación que podíamos experimentar cuando descendíamos de la Cuchilla de Altamizal a través de la Vereda Portachuelo y encontramos el petroglifo de “El Chochal”, puesto que ya “sabíamos” dónde estaba ubicado el petroglifo de la Finca La Sabana. Desde el punto de “El Chochal” (1265 m.s.n.m.) se divisa la otra banda del Río Cabrera y el camino que conduce desde Santana a la Vereda San Marcos, de tal suerte que, aunque era imposible “ver” el pequeño petroglifo, “sabíamos” que marcaba el punto de paso hacia San Marcos y, de allí, hacia la Quebrada La Lejía.

Petroglifo de “La Escuela” – Vereda San Marcos

Localización: En un traspatio cerca del Centro de Educación Básica Primaria, de la Vereda San Marcos, Municipio de Colombia, Huila.

Altitud: 1475 m.s.n.m.
Coordenadas: N 928869 – E 882299
Dimensiones: Largo: 2.10 Mts.
 Ancho: 1.70 Mts.
 Altura observable: 0.45 Mts.
Orientación: Eje mayor, (N – S)

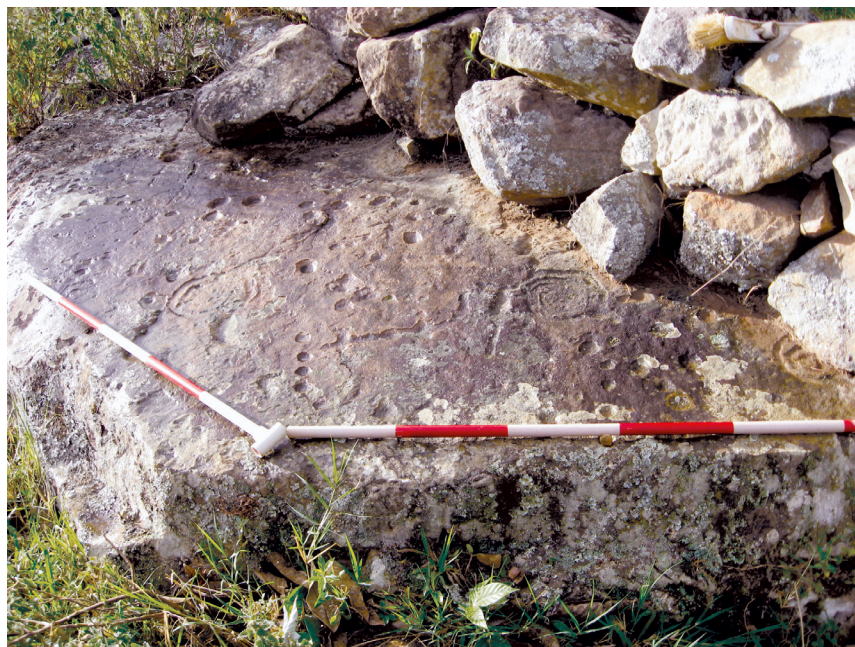


Figura 2.2.14.
Petroglifo de La
Escuela de la Vereda
San Marcos – Foto. J.
Carvajal

Forma y situación relativa: Es una gran losa rectangular, plana, ocupada en una tercera parte por una cerca de piedra.

Distribución de los glifos: Sobre toda la superficie.

Descripción de los glifos: Están conformados por espirales y pocetas o cazoletas. Se observan dos momentos de uso, pues las espirales aparecen degradadas y aparentemente son más antiguas, pues las cazoletas están sobrepuestas sobre el horizonte de las primeras.

2.3. Petroglifos en la Cordillera Oriental – Municipio de Cunday

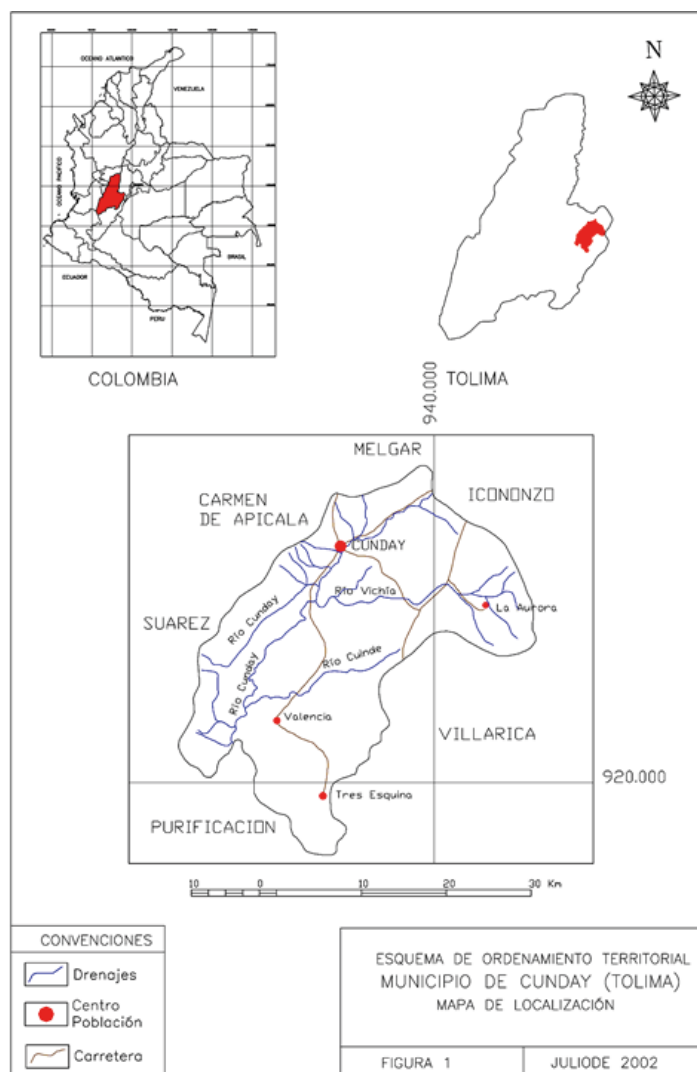
*Por: Carol Giset Peña Palma, Leonardo Jiménez Quintero
y Miguel Alejandro Pérez*

Este apartado contiene los materiales objeto de investigación de un Trabajo de Grado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad del Tolima en el año 2009, titulado: “Arte Rupestre en el Municipio de Cunday, Cordillera Oriental – Tolima”, el cual se proyectó y realizó en el contexto de un Seminario de Arqueología Simbólica, bajo la dirección de César Velandia.

Introducción

El Municipio de Cunday está situado en el Departamento del Tolima sobre el flanco occidental de la Cordillera Oriental y margen oriental del valle superior del Magdalena. Las formaciones geológicas son una continuidad de la formación de la Cuchilla de Altamizal hacia el norte y al noreste hacia el macizo del Sumapaz.

El paisaje está estructurado por unidades geológicas sedimentarias de origen marino y continental con edades entre el Cretácico Inferior y Paleógeno Superior, que hacen parte de una estructura sinclinal y depósitos del Cuaternario (Coluviales, Aluviales). Por su ubicación en el flanco Occidental de la Cordillera Oriental donde la tectónica es compleja por la combinación de pliegues y fallas predominantemente NE-SW. En el sector afloran principalmente el Sinclinal de Prado, un Anticlinal y las fallas de Cunday, Lozanía, Valencia y Tres Esquinas (Ingeominas, 1987).



Localización del
Municipio de Cunday –
Mapa EOT, Cunday

La región montañosa se encuentra cortada por una gran red hidrográfica que vierte sobre los ríos Cunday y Cuinde. El paisaje está conformado por mesetas y lomeríos dedicados a la agricultura con sectores bien delimitados con cobertura de bosques secundarios intervenidos. Hacia las zonas altas con un clima templado semihúmedo (TSh) se encuentran bosques protegidos como reservas forestales que han propiciado la conservación de humedales y acuíferos que, por su función ecológica natural, permiten la proliferación de la fauna silvestre, con una gran diversidad en aves, mamíferos y reptiles. Estos humedales sirven de santuarios de especies de aves migratorias.

La investigación se planteó como un inventario, habida cuenta el desconocimiento que teníamos de la zona, ya que durante mucho tiempo ha estado afectada por la situación de orden público derivada del conflicto armado que tiene uno de sus epicentros en la región del Sumapaz, lo cual afecta la investigación sobre el terreno y explica por lo tanto, la ausencia de trabajos de exploración arqueológica. Nuestro interés en particular estaba en articular los hallazgos realizados en la cuenca del Río Cabrera y en la Cuchilla de Altamizal con el registro arqueológico del Sumapaz y el altiplano de Cundinamarca.

Descripción de sitios y estaciones rupestres

Estación “La Piedra del Indio” Vereda Agua Blanca - La Florida



Figura 2.3.1.
“La Piedra del Indio”,
Vereda Agua Blanca –
Plano orientado al norte
– Foto. C. Peña

Localización: “La piedra del Indio” se encuentra ubicada a 3 Kms. de la cabecera municipal por la vía que conduce hacia el municipio de Carmen de Apicalá en sentido sur-norte, en la finca El Paraíso.

Contexto del paisaje: La piedra se encuentra ubicada en el interior de un bosque secundario intervenido por acción antrópica; con árboles que presentan una altura total de dosel de 8 Mts. aproximadamente. Otra característica de esta Estación es la cercanía a dos cuerpos de agua, el primero a 25 Mts. antes de llegar al sitio y conocida como la quebrada “El Coco”; esta no presenta un caudal considerable, por lo que es de fácil tránsito. El otro, hacia el norte a unos 50 Mts. conocida como la quebrada “El León” y la cual a diferencia de la primera, presenta un caudal considerable; su vertiente es abrupta por presentar gran cantidad de rocas de gran tamaño.



Figura 2.3.2.
“La Piedra del Indio” –
Planos hacia el oriente
y hacia el sur –
Foto. C. Peña

Coordenadas Geográficas: 0932135 USR 0 942901

Acceso a la Estación: A orillas de la carretera y sobre el costado derecho se encuentra ubicado un portón de color naranja; esta es la entrada que conduce a la vivienda de la finca El Paraíso, que queda a unos 300 Mts. aproximadamente. El camino atraviesa un potrero que sirve para el pastoreo de ganado. Sobre el lado izquierdo podremos ver una franja de bosque de galería que termina a 60 Mts. antes de llegar a la vivienda, de ahí se baja por el costado izquierdo hasta un broche que está ubicado en la parte trasera de la vivienda y que comunica con un descenso de unos 200 Mts. Sobre la izquierda veremos otra franja de bosque que está delimitado por un cerco que llega hasta otro broche ubicado a tan solo 90 Mts; este conduce a la quebrada “el Coco”, pasada está a unos 25 Mts. subiendo por una pequeña pendiente cubierta por helechos, arbustos y bastantes residuos orgánicos, producto de la gran cantidad de hojas que caen de los arboles adyacentes está la piedra El Indio.

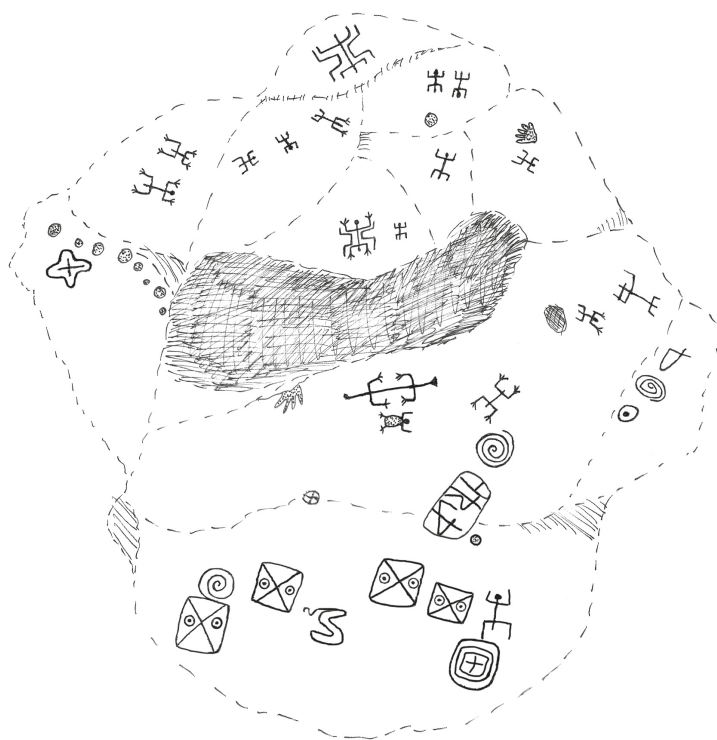


Figura 2.3.3.
Relevamiento
planigráfico de “La
Piedra del Indio” –
Dib. L. Jiménez

Descripción: En esta estación rupestre encontramos la existencia de solo una piedra, la más popular dentro de los pobladores y reconocida como: “La Piedra del Indio”; algunas personas hablaron de la posible existencia de una o dos piedras más abajo de esta siguiendo el curso de la quebrada conocida como el Coco, pero después de exhaustivas búsquedas solo pudimos hallar esta. Esta

piedra tiene las siguientes dimensiones: en su parte más alta mide 2.81 Mts. y en su parte más ancha 4.46 Mts.

Estado del sitio: La roca se encuentra como podemos observar en la fotografía cubierta por una gran cantidad de líquenes y humus, además, de la presencia de bastante material orgánico, sobre sus costados podemos presenciar varios árboles y arbustos que están tendidos sobre la roca, en este caso fue imprescindible el corte de algunos de ellos para la toma de las fotografías.

La mayoría de las grafías que se encuentran sobre la piedra aun se conservan en buen estado, dado que no han sido intervenidas físicamente, es decir, rayadas o pintadas por la gente, pero la lucha contra el guaqueo es otro factor que incide bastante, la roca ha sido excavada en su base inferior izquierda aproximadamente unos 0.50 Mts. Además la erosión es constante, sumado a la humedad que es alta. Otra de las dificultades que se presentaron al momento de hacer el relevamiento fue el poco grosor que tienen las ramas que se ubican por encima de la roca, esto implicó que no se pudiera realizar una buena toma fotográfica de la parte superior de la piedra, así como de una buena toma aérea de la estación.

Es importante aclarar que se realizaron varias jornadas de campo en esta estación, pues además de que tuvimos problemas con su ubicación, las condiciones geográficas en las que se encuentra la piedra hacen muy difícil el registro fotográfico, pues la disposición de la luz no es la más adecuada; así mismo, tuvimos que realizar un arduo proceso de limpieza de la maleza que se encontraba alrededor de la piedra. Por lo tanto, visitamos esta estación en varias oportunidades durante tres años, lo cual nos permitió tener varios acercamientos de diferentes formas y ángulos a este yacimiento rupestre.

Estación “La Milagrosa”. Vereda la victoria

Localización: Esta estación se encuentra en las inmediaciones de una ladrillera conocida como “La Milagrosa”, nombre con el cual los habitantes de la zona conocen la Piedra; está ubicada a unos 5 Km. de la cabecera municipal, por la vía que conduce de allí al corregimiento de Tres Esquinas.

Contexto del paisaje: La piedra está rodeada de algunos árboles y arbustos que se encuentran dispersos en la zona, debido a que se encuentra ubicada en un área abierta (potrero), está en constante proceso de degradación y erosión causa

de factores como la lluvia y partículas de polución originadas por la cantera de la ladrillera que se ubica a contados metros del lugar. Es importante anotar que ha aproximadamente 40mts. de la piedra se encuentra el Río Cuinde Negro.



Figura 2.3.4.
Petroglifo de “La
Milagrosa”, Vereda
La Victoria –
Foto. L. Jiménez

Acceso a la Estación: La carretera se encuentra en buen estado, sin embargo, y ante la ausencia de un vehículo que nos transportara decidimos preparar una jornada desde bien temprano para poder realizar el recorrido a pie. Para llegar hay que bordear el costado izquierdo de la carretera hasta un broche que se ubica por un aviso en el cual aparece el nombre de la finca Juan López junto al de la Ladrillera, este indica una distancia de 500 Mts. hasta el lugar donde se encuentra la vivienda de la finca, de allí se coge por una ladera que esta atrás de la casa por la cual se caminan unos 50 Mts. hasta el lugar, es fácil la ubicación ya que la roca se encuentra al lado del camino.

Descripción: Una vez hecho el reconocimiento de la estación procedimos a realizar la limpieza de la piedra, y posteriormente el calco y las respectivas fotografías. lograr una toma del panel era mediante la subida a un árbol que está al frente de la piedra a una altura aproximada de 4 Mts. el trabajo en esta estación fue de tres días, pues aunque el panel mantiene “limpio” y no hay maleza alrededor, el trabajo de calcado y fotografía por las condiciones de forma de la roca fue muy dispendioso.



Figura 2.3.5.
Petroglifo de “La
Milagrosa” –
Detalle de grafemas
Foto. L. Jiménez

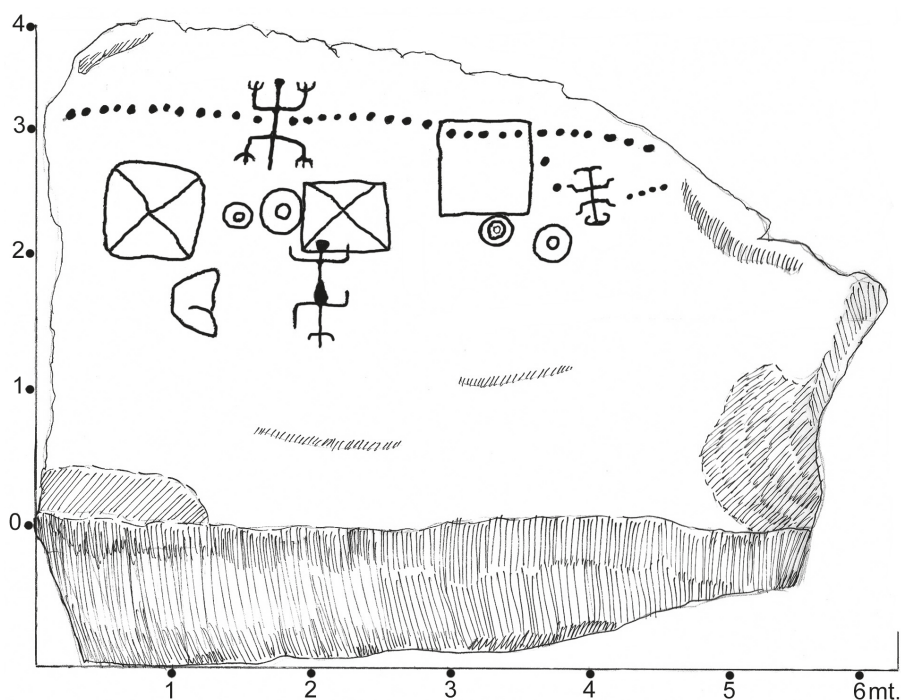


Figura 2.3.6.
Petroglifo de
“La Milagrosa”
– Relevamiento
mediante calco y
dibujo –
Dib. L. Jiménez

La piedra presenta una pátina, que forma una película que delimita los surcos de la talla rupestre. La técnica que fue utilizada en las tallas es la de percusión; la roca es una arenisca que tiene como componente cuarzo. El panel tiene una inclinación de unos 75°, su corte es plano. En esta piedra se relevaron un total de 51 Grafemas de los cuales 40 son cuencos o cazuelas.

Estado de conservación: Los grafemas se encuentran en buen estado a pesar de la intemperie, la lluvia ha hecho que se presenten algunas grietas así como el desgaste de los surcos de los grafemas.

Estación Parroquia Vieja – Vereda Parroquia Vieja

Localización: Esta estación está ubicada por la vía que del Municipio de Cunday conduce al Municipio de Icononzo a unos 45 minutos en automóvil y aproximadamente 2 horas a pie. Está ubicada precisamente en el sitio de la antigua fundación de Cunday.

Coordenadas Planas: 0937035 USR0 945349.

Topografía o Contexto Geográfico: Las condiciones geográficas de los dos sitios son muy similares; en los dos encontramos áreas abiertas con pastos no tan prominentes, en un terreno relativamente plano, lo que facilita la visibilidad y el acceso a los mismos.

Acceso a la Estación: Para la llegada preferimos hacer la travesía a pie ya que para el momento era época de invierno y por tal se vuelve imposible transitar en vehículo por algunos lugares por fallas en el nivel de la carretera y la existencia de una gran cantidad de humedales.

La vereda “Parroquia Vieja” queda sobre la margen izquierda de la carretera a unos 40 Mts. después de un punto conocido como El Chuzo, el cual es el cruce para la vereda Varsovia; allí hay un portón metálico de color azul, inmediatamente se va por el camino que está demarcado hasta la casa de la finca, no sin antes pasar por un broche que abarca el límite de la misma.

A la margen derecha a 12 Mts. del broche se encuentra la primera piedra, y contados 30 Mts. hacia arriba se encuentra la vivienda. Apenas 2 Mts. pasando el portón está la segunda piedra, y de ahí a la tercera piedra hay escasos 5 Mts.

Descripción: Está Estación cuenta con dos Sitios, el **Sitio 1** con una piedra y a unos 30 Mts. El **Sitio 2** con dos Piedras. Los soportes rocosos no son de gran tamaño como en la mayoría de las estaciones de este municipio.

Y solo la piedra del Sitio 1 presenta gran cantidad de grafemas, en total 34, pues en las dos piedras del Sitio 2 se registraron un total de tres grafemas en cada una y el soporte es de menor tamaño.

Sitio 1 – Piedra 1

Coordenadas Planas: 0937095 USR 0 945261.

Condiciones de conservación: Se halla en un estado de deterioro permanente, pues la roca está cubierta por una película de líquenes y humus que provoca el descascaramiento constante. Tiene sobre su base superior algunas ramificaciones que cubren una buena parte de la piedra entre las que se encuentra un árbol que creció e hizo ceder la misma por todo el centro desde su base hasta la parte superior, lo cual hace que el soporte esté fragmentado a la mitad, incluso que haya dañado algunas de las tallas; a su vez, el estado de aridez de la piedra es bien acelerado, por estas razones algunos de los grafemas se encuentran resquebrajados o fracturados por la erosión. El Total de grafemas relevados en esta piedra es de 34 de los cuales 16 son pocetas o cazoletas.

Descripción: Esta piedra se encuentra en la parte inferior de una pendiente no muy inclinada, al margen de la misma a unos 6 Mts. se encuentra el camino que es vía de acceso a la casa de la finca cuyo propietario es Don Julio Manrique. Esta piedra tiene las siguientes dimensiones: en su parte más ancha de 5 Mts., y en su parte más alta de 2 Mts.



Figura 2.3.7.
Parroquia Vieja - Sitio
1 Piedra 1 – Trabajo
de relevamiento –
Plano oriental -
Foto. M. Pérez

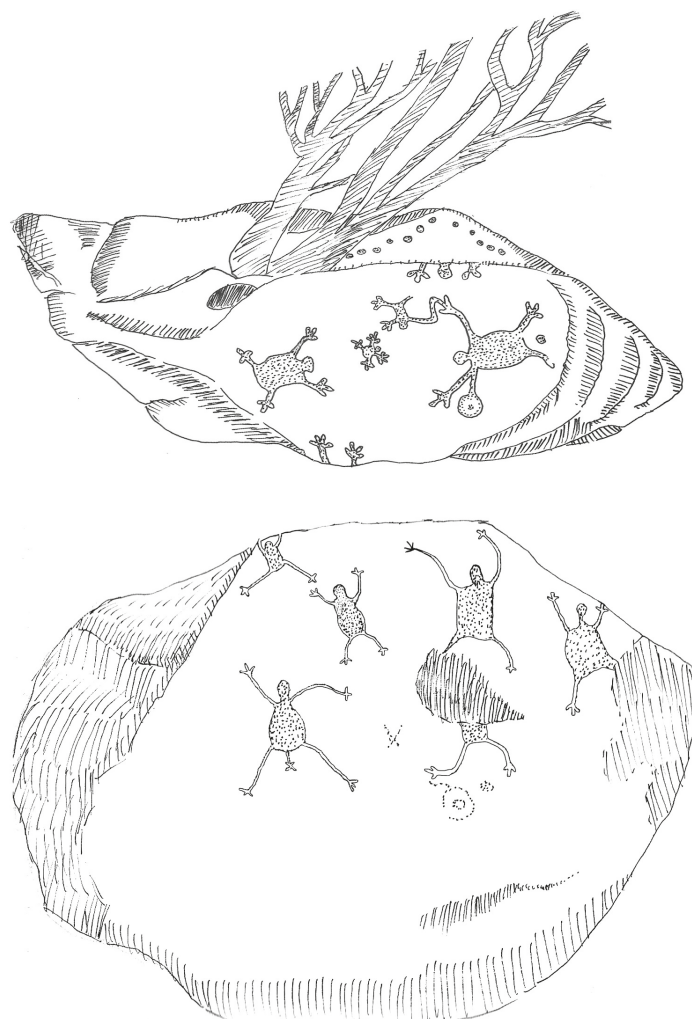


Figura 2.3.8.
Parroquia Vieja
- Sitio 1 Piedra
1 – Levantamiento
mediante calco y
dibujo –
Dib. L. Jiménez



Figura 2.3.9.
Sitio 1 Piedra
1 – Plano hacia
occidente –
Foto. M. Pérez

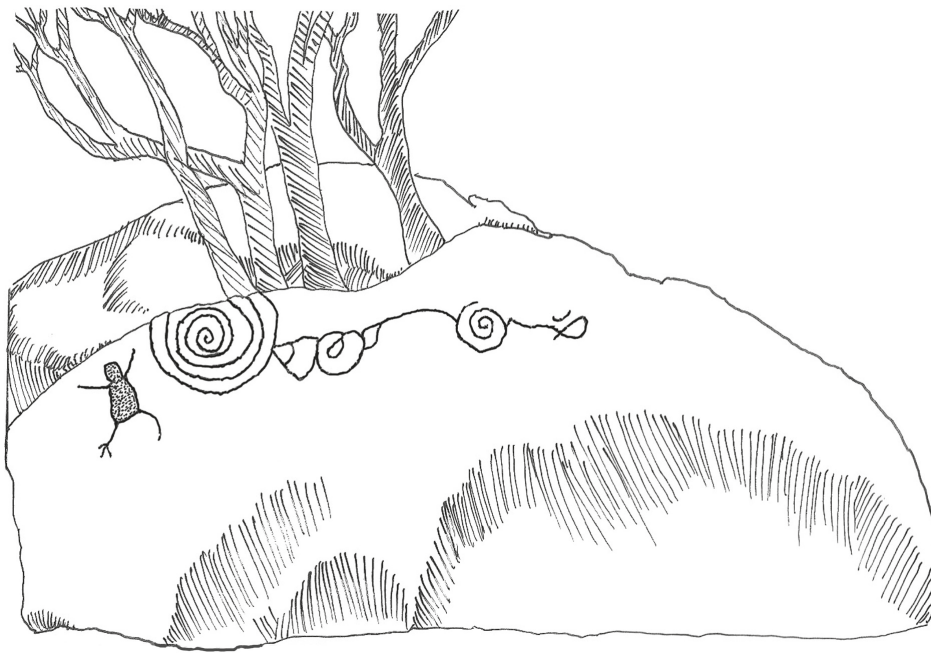


Figura 2.3.10.
Sitio 1 Piedra 1
– Levantamiento
mediante dibujo a
mano alzada – Dib.
L. Jiménez

Sitio 2 – Piedra 1

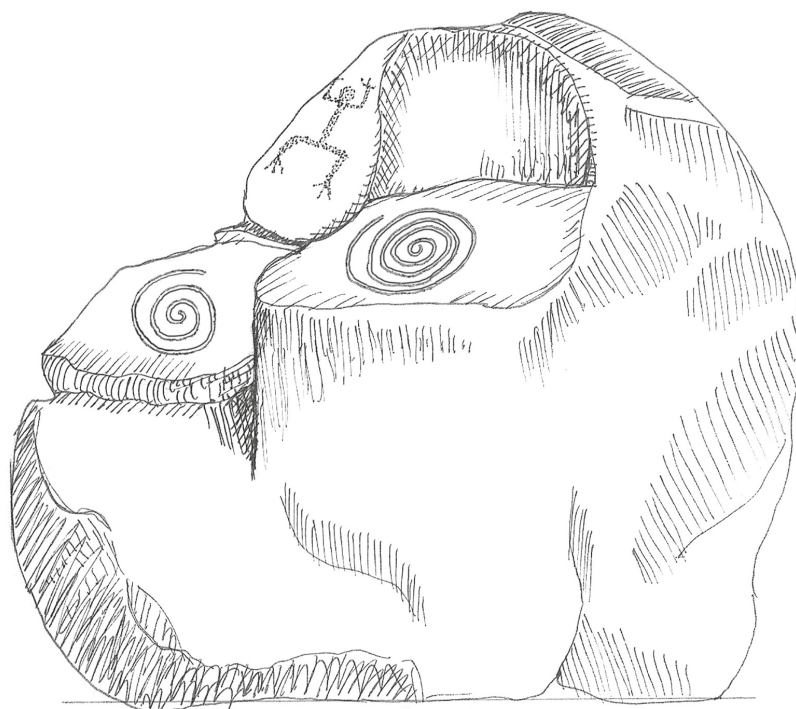
Localización: Se ubica sobre el costado izquierdo de la vivienda en lo que se conocería como solar o patio debajo de un árbol de guayaba.

Coordenadas Planas: 0937035 USR0 945349.



Figura 2.3.11.
Sitio 2 Piedra 1 –
Plano hacia oriente –
Foto. M. Pérez

Figura 2.3.12.
Sitio 2 Piedra 1
– Levantamiento
mediante dibujo a
mano alzada
Dib. L. Jiménez



Descripción: Esta piedra tiene las siguientes dimensiones: en su parte más alta es de 1.20 mts y la más ancha es de 1.80 mts. Dos grafemas que corresponden a espirales se encuentran en dirección al firmamento. El total de grafemas relevados en esta Piedra es de 03. Por quedar cerca de la vivienda la gente que allí vive recurre a utilizarla bien sea como silla a la vez que en algunas ocasiones han llegado a lavarla.

Sitio 2 – Piedra 2



Figura 2.3.13.
Sitio 2 Piedra 2 – Plano
hacia oriente –
Foto. C. Peña

Localización: Se encuentra a tan solo 6 Mts. de la piedra 01 en sentido noreste pasando una cerca.

Coordenadas Planas: 0 937050 USR 0 945341

Descripción: sobre uno de sus costados se encuentra un arbusto, además, esta rodeada de pastos y malezas. En esta piedra se relevaron un total de cuatro grafemas. Los grafemas se encuentran en buen estado, sin embargo los costados se encuentran bastantes deteriorados debido a la humedad que acumulan los pastos y malezas que la rodean. Las dimensiones de esta piedra son: en su parte mas alta de 2 Mts., y en su parte mas ancha de 2.50 Mts.



Figura 2.3.14.
Sitio 2 Piedra 2
– Levantamiento
mediante dibujo – Dib.
L. Jiménez

Estación “La Maravilla” – Vereda La Maravilla



Figura 2.3.15.
Petroglifo de “La
Maravilla”, margen
derecha Quebrada
La Hondita –
Foto. C. Peña

Figura 2.3.16.
Petroglifo “La
Maravilla” – Plano
hacia oriente –
Foto. C. Peña



Localización: Se sitúa a 11.5 Kms. en límites con el Municipio de Icononzo. La jurisdicción a la que pertenece el predio donde se halla la piedra es el límite exacto entre los dos municipios.

Coordenadas Planas: 0 940249 USR 0 947047.

Acceso a la Estación: En automóvil el recorrido dura aproximadamente 2 horas, sin embargo la vía está olvidada; en algunos lugares ha crecido tanto la vegetación al punto que el tránsito se vuelve casi que imposible; a pie el trayecto se hace bastante extenso, alcanzando a tener una duración de hasta 5 horas, pero en ultimas es más efectivo y rápido.

La vereda se localiza a cuarenta minutos despues de un lugar conocido como Puente de Tierra, que se caracteriza por ser un revestimiento formado por una capa gruesa de tierra, por debajo del cual pasa la quebrada Agua Negra Esta, en tiempos de invierno se convierte en un obstáculo a pasar. En la llegada a la vereda nos sorprendió notar la amabilidad de sus gentes y la cantidad de casitas que se ubican alli, entre las cuales está la Escuela, ademas de enterarnos que en vehículo el viaje se hace mucho mas rápido por el Municipio de Icononzo.

Es fácil encontrar y acceder a esta estación rupestre, ya que al momento de llegar al cruce que conduce de la vereda a Icononzo, se encuentra una vivienda de estilo cafetero, con solar sobre el frente rodeado por bastantes plantas florales Esta tiene sobre su izquierda una carretera que baja hasta el borde de la quebrada La Hondita, la que se caracteriza por su abundante caudal, y sobre su margen

derecha, al borde de la quebrada, se encuentra la piedra que es de considerable tamaño.

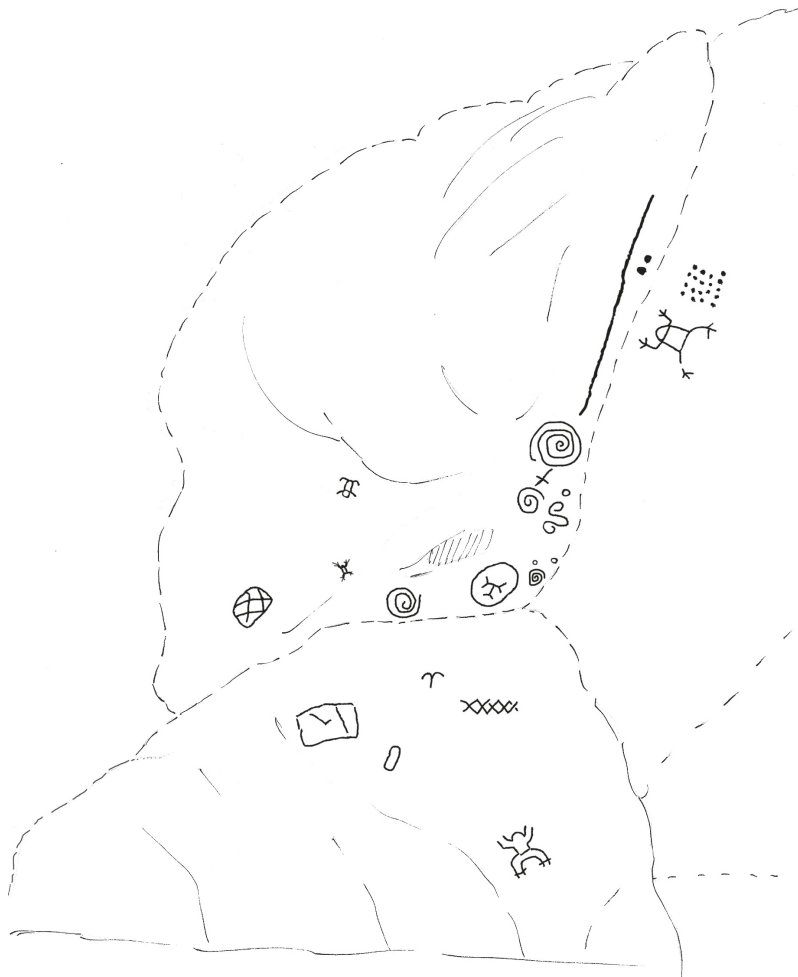


Figura 2.3.17.
Petroglifo “La Maravilla”
– Levantamiento
mediante calco –
Dib. L. Jiménez

Descripción: El lugar fue ubicado gracias a la colaboración de labriegos de la vereda “Parroquia Vieja”, quienes nos indicaron cómo llegar a él. El Sitio donde se halla la piedra es reconocido ya que es paso obligado para otras veredas de la zona; además, por encontrarse al costado de la quebrada, es utilizado continuamente por visitantes y lugareños como lugar de esparcimiento; así mismo, la roca es utilizada como plataforma para lanzarse a la quebrada, lo cual indica cierto grado de afluencia de público. Como resultado de esto algunos de los grafemas que se encuentran sobre la piedra han resultado con raspaduras y fracturas ocasionadas con elementos contundentes tales como machetes o picas. Las condiciones en las que se encuentra actualmente no son las mejores.

Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta de 4.50 Mts., y en su parte mas ancha de 9 Mts.

Estado de conservación: Como el paso de la quebrada es constante sobre uno de sus costados es de suponerse, que además de los bañistas la erosión es un factor determinante en el consecuente deterioro de la piedra. Igualmente, el sitio también se utiliza como lavadero de los automóviles de los lugareños. La vegetación que la rodea no es tan densa por lo que no supone mayor riesgo, aun cuando esta se compone de pastos que crecen rápidamente y a una altura considerable.

Estación “Varsovia” – Vereda Varsovia

Descripción: Esta estación cuenta con dos sitios. **Sitio 1: “Parcela 51” y Sitio 2: “El Recreo”.** Para estos dos sitios tomamos como punto de referencia la vivienda del señor Alfonso Beltrán, quien fue el informante para nuestro encuentro con las ocurrencias rupestres de esta zona. Su ubicación se logró gracias a la ayuda de este humilde campesino a quien localizamos en la Alcaldía Municipal de Cunday. Don Alfonso es el presidente de la Junta de Acción Comunal de la vereda donde reside.

Acceso a la Estación: Después de un largo recorrido por varias de las veredas y tras cuatro horas de viaje llegamos a “Varsovia”, que es considerada como un corregimiento y una de las principales despensas de alimentos del municipio. De ahí nos trasladamos a la vivienda de Don Alfonso, la cual, se encuentra a una hora a pie después del corregimiento. Los trayectos entre la carretera de la vereda y la casa de Don Alfonso, entre la casa de Don Alfonso y el Sitio 2, Finca el Recreo son muy largos, por lo cual nos tocó realizar dos temporadas de campo en esta vereda.

Sitio 01 Piedra 01 – “Parcela 51”

Localización: Este lugar está localizado a una hora desde la vereda “Varsovia” al sureste del municipio. Se encuentra en inmediaciones de una pequeña parcela, resultado esta de una “Reforma Agraria” implementada en el país, desde entonces se la conoce como la “Parcela 51”;

Coordenadas geográficas: N. 04°05.077 WO 74°35.216

Acceso al Sitio 01: Sobre el costado izquierdo de la casa de Don Alfonso Beltrán se encuentra el camino hacia la casa de la parcela, por un descenso

de 60 Mts. se pasa una densa zona de bosque bajando las plantaciones de café y plátano hasta llegar a un pequeño descerezadero, a cuyo lado se encuentra una vieja casa abandonada hecha en bahareque. Sobre su costado izquierdo se encuentran algunos palos de café y unos cuantos plátanos; pasando estos se llega a una formación rocosa que se ubica al lado de la falda de la montaña y debajo de la cual se encuentra la piedra, desde allí se puede alcanzar a visualizar parte del Municipio de Icononzo y la quebrada la Guarumala-Visinia. Hasta aquí el recorrido dura de 25 a 30 minutos.

Descripción: Esta piedra cuenta con la existencia de tres grafemas, sus dimensiones son: en la parte mas alta de 1.60 Mts. y en la parte mas ancha de 1.10 Mts.

Estado de conservación: La piedra se encuentra cubierta por hongos y humus a pesar de estar protegida por un lecho rocoso que le produce sombra; sin embargo, este hecho representa el mayor riesgo para la conservación de la piedra ya que este lecho se encuentra cubierto por una gran cantidad de helechos y vegetación en regeneración que en épocas de invierno absorbe grandes cantidades de agua que van a depositarse sobre el soporte donde están ubicados los grafemas. La vegetación circundante se compone de malezas que continuamente la están invadiendo, lo que genera una mayor proliferación de humedad a su alrededor. En este sitio se relevaron un total de 3 grafemas.

Sitio 2 Piedra 1 – Finca “El Recreo”

Localización: Este sitio se ubica a 45 minutos sobre la falda de una colina que está al frente de la vivienda de don Alfonso Beltrán.

Contexto del paisaje: El panel se encuentra ubicado en la parte superior de una pendiente, en medio de un cultivo de café, por lo cual se constituye en una de las piedras que no está “enmontada” sino que su contexto ha sido notoriamente modificado por la actividad agrícola, además de la gran proximidad que tiene con la casa de la Finca en la cual se encuentra a 50 Mts. Hacia el noroccidente, en la parte inferior de la pendiente, se encuentra la quebrada La Guarumala.

Acceso al Sitio 2: Desde la casa de Don Alfonso Beltrán se toma el camino que comunica con la finca “El Recreo” jurisdicción de la misma vereda, dado que este camino no es muy transitado se cubre rápidamente de vegetación entre helechos y bambúes, estos últimos crecen con gran rapidez por lo que

Figura 2.3.18.

Contexto del paisaje del
Petroglifo de El Recreo,
Vereda Varsovia –
Foto. C. Peña



es necesario llevar algún tipo de herramienta contundente para limpiar y despejar algunos trayectos del camino para poder así llegar al final de la colina. Una vez finalizado el ascenso que es aproximadamente de 400 Mts., se llega a una especie de meseta desde donde se puede apreciar al este la vivienda de la finca, hasta la cual es fácil llegar.

Una vez ubicados en la casa se caminan 40 Mts. por el sendero que sigue hacia un lugar conocido como El Alto; sobre el costado derecho se podrá apreciar un remanente de bosque que cubre prácticamente la totalidad de la estación rupestre; aquí es necesario fijarse en una pequeña entrada, aparentemente parece una cueva, pero estando en ella damos cuenta que es parte de una piedra de considerable volumen que sirve como asiento a una mayor que va por encima, en el interior se encuentran el soporte sobre el que están los grafemas.

Descripción: Todos los grafemas se encuentran ubicados en un solo. El hecho de encontrarse protegido del sol y la lluvia, pues la superposición de la piedra adjunta a la de la que tiene el panel con grafemas origina un paso cubierto con un alero en roca y precisamente el panel con grafemas queda en dicho paso. Lo cual ha permitido unas condiciones de conservación favorables para los grafemas. Así mismo, hongos, humus, y vegetación, son mínimos por lo que los grafemas se pueden observar desde el primer contacto visual con el soporte. Sin embargo, es importante anotar que sobre todo en épocas de lluvias posee una constante humedad producto de la vegetación ubicada en la parte de arriba del soporte rocoso o piedra sobre la cual esta ubicados los grafemas. Este hecho dificulta el registro fotográfico ya que exige el uso de flash, y el reflejo del destello en la superficie húmeda produce una imagen insolada. Por lo anterior fue indispensable hacer el levantamiento mediante calco directo con polietileno.

La dimensión del panel en el cual se encuentran los grafemas rupestres es: en su parte más alta de 3.30 Mts., y en su parte más ancha de 4.10 Mts. y sobre esta superficie pudimos registrar la existencia de 106 grafemas rupestres.



Figura 2.3.19.
Levantamiento del
petroglifo de Varsovia –
Sitio 2 - El Recreo –
Dib. C. Velandia

Estado de conservación: Una de las mayores amenazas para la conservación de este yacimiento rupestre es la g.uaquería y el saqueo de la superficie que le sirve de base, ya que una buena capa de tierra ha sido removida en busca de “tesoros”. La mayor parte de remoción de tierra está al frente del panel. Por la anterior situación se tuvo que improvisar un tipo de base o andamio al momento de hacer el calco de los grafemas. Otra de las observaciones tiene que ver con dos fracturas que se perpetraron sobre el panel con algún tipo de elemento contundente al parecer una pica utilizada para la remoción de la tierra; incluso una de estas fracturas afectó uno de los grafemas.

Estación “San Pablo” – Inspección de San Pablo

Localización: Esta inspección se localiza al sur del Municipio de Cunday por la vía que comunica a Cunday con el corregimiento de Tres Esquinas.

Coordenadas: N 03°55.920 WO 74°40.398.

Acceso a la Estación: El viaje en autobús dura alrededor de tres horas y media, pero como en las anteriores salidas a sitios lejanos del municipio se tiene que tener en cuenta las condiciones de la carretera las cuales no son las más óptimas, por lo cual el viaje se puede convertir en toda una odisea; la salida del transporte se realiza una vez durante el día hacia las diez de la mañana.

Descripción: La información sobre los lugares donde se encontrarían las piedras con manifestaciones rupestres se obtuvo gracias a la colaboración del profesor Palomino, a quien contactamos por intermedio del profesor Jaime Molina. Para esto nos informaron que muy cerca al pueblo se encuentra un potrero donde se ubican varias piedras con “dibujos de indios”, las cuales habían sido observadas por él con anterioridad. Es de aclarar, que una vez hecho el viaje y posterior llegada a San Pablo, dimos con gente que nos entregó información acerca de otros sitios dentro de la inspección y que juntos se convirtieron en cinco Sitios con grafemas rupestres para esta estación, convirtiéndose así en la estación más grande y en la que nos llevó más tiempo el trabajo, 2 temporadas de 10 días la primera y de 12 la segunda.

Sitio 1 – “San Pedro”

Localización: Este sitio se ubica a las afueras de la población pasando la quebrada “San Pedro”; esta queda a cinco minutos, de allí al lugar hay unos diez minutos por el costado izquierdo de la carretera que conduce a la Vereda Montañuela. La finca es un potrero con algunos árboles y arbustos dispersos; en la entrada hay un establo, lo que facilita su ubicación. Como planteamos anteriormente en este sitio encontramos la existencia de cuatro piedras con manifestaciones rupestres.

Contexto del paisaje: Todas las piedras de este sitio se encuentran en un área abierta; un potrero utilizado para el pastoreo de ganado. Alrededor de este sitio en dirección hacia el occidente se observa una cadena montañosa de gran altura, y hacia el oriente se divisa el Cerro Corrales (Sitio 5), cerro en el que se encuentran las pictografías y el cual se puede denominar como un monumento salvaje-.

Sitio 1 – Piedra 1



Figura 2.3.20.
Petroglifo 01
San Pablo –
Foto. M. Pérez

Coordenadas Planas: 18 N 0536265 UTM 0434623.

Localización: Se halla atrás del establo que se encuentra a la entrada.

Estado de conservación: La oxidación, cierto grado humedad, además de la intervención que sufre por parte de propios y extraños que resaltan con tiza los surcos, han generado que el estado de conservación de los grafemas no sea el mejor, por lo que algunos se encuentran visiblemente corroídos.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta: 2.75 Mts. y en su parte más ancha de 2.63 Mts. Esta piedra cuenta con dos caras talladas; la cara más plana, que hemos denominado Cara 1 tiene una pendiente de aproximadamente 70°, con respecto al observador. El plano mayor se encuentra en dirección al oriente y sobre este se encuentra la mayoría de los grafemas existentes en esta roca; un total de 19 grafemas. La segunda cara, que hemos denominado Cara 2, tiene dos grafemas rupestres y estos se encuentran tallados en la parte más plana de dicha Cara, con respecto al posible observador estos grafemas están en dirección al occidente.

En las fotografías podemos observar las únicas caras de la piedra que se encuentran talladas, así como el estado en que se encuentra, por otro lado se puede ver la vegetación circundante que no es tan prominente. En esta piedra se relevaron un total de 21 grafemas rupestres.

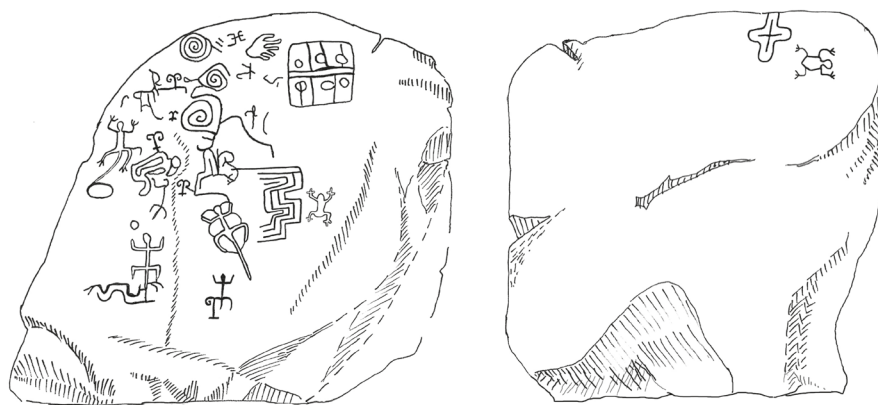


Figura 2.3.21.
Petroglifo Piedra
1 – San Pablo Plano
mayor perpendicular a
occidente –
Dib. L. Jiménez

Sitio 1 – Piedra 2

Localización: En relación con la piedra número 1, está ubicada hacia el occidente a tan solo 10 Mts.

Coordenadas Planas: 18 N 0536245 UTM 0434614.

Contexto del paisaje: Esta rodeada de arbustos de mediano tamaño que fue necesario podar para la toma de las fotografías.

Estado de conservación: Está bastante deteriorada debido a la lluvia, lo cual ha provocado que esta se erosione rápidamente llevando en algunos casos a que el rastro de la talla se pierda totalmente. Los líquenes cubren la base superior y afectan hasta la mitad de la altura de la misma. La vegetación no presenta mayor riesgo para la descomposición de las tallas, pero si lo es el ambiente que ha generado una placa de residuos que influye directamente en el deterioro de todo el soporte.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: En su parte mas alta de 1.60 Mts. Y en su parte más ancha de 4.30 Mts. El total de grafemas relevados en esta piedra es de 14. La mayoría de las tallas son cuencos o cazuelas, se registraron en esta piedra un total de 145. Las tallas que se encuentran en esta piedra están en dirección hacia el Sitio 5 en Cerro Corrales, al occidente.



Figura 2.3.22.
Petroglifo Piedra 2 –
San Pablo –
Foto. M. Pérez

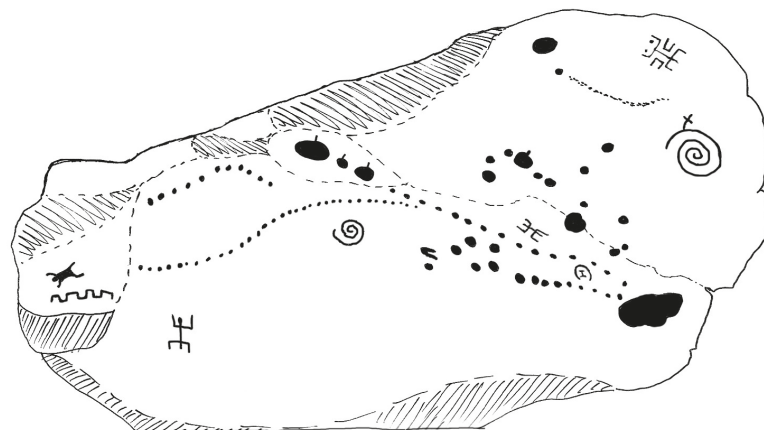


Figura 2.3.23.
Petroglifo Piedra
2 – San Pablo –
Levantamiento
mediante calco
y dibujo –
Dib. L. Jiménez

Sitio 1 – Piedra 3

Localización: Se encuentra al nororiente con relación a la Piedra 2; apenas 8 Mts. las separan.

Coordenadas Planas: 18 N 0536242 UTM 0434627.

Estado de conservación: De las cuatro piedras registradas en este Sitio, esta presenta mayor deterioro, ya que un hongo que la cubre parcialmente ha provocado su rápida erosión, debido a esto, la mayoría de las tallas se encuentran muy averiadas.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta 1 Mt. y en su parte más ancha de 2.74 Mts. El total de grafemas relevados en esta Piedra es de 30 de los cuales 23 son pocetas o cazoletas.



Figura 2.3.24.
Petroglifo Piedra 3 –
San Pablo – Detalles
de grafemas y de
afectación por hongos
y líquenes
Foto M. Pérez

Sitio 1 – Piedra 4

Localización: Se sitúa a 3.19 Mts. en dirección Noreste respecto de la Piedra 3.

Coordenadas Planas: 18 N 0536242 UTM 0434633

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta 1.18 Mts. y en su parte más ancha de 2.78 Mts. De las cuatro piedras esta solo tiene un grafema que se ha conservado en buenas condiciones. Como vemos una de las particularidades de esta piedra, es una pequeña base que se ubica debajo de la talla.

Estado de conservación: Sobre un costado de la piedra se deposita un hongo que por fortuna no ha alcanzado la talla, sin embargo, la erosión por la lluvia es el riesgo más incidente. Otro factor es la vegetación que se encuentra alrededor, esta es corta y no genera por el momento algún tipo de peligro invasor.



Figura 2.3.25.
Petroglifo Piedra 4 –
San Pablo – Detalle del
grafema principal –
Foto. C. Peña

Sitio 2 – Escuela “San Pablo”

Contexto del paisaje: Como se anota en el título la piedra se encuentra ubicada en la institución educativa de la inspección; esta queda dentro del perímetro urbano. Su construcción en este terreno obedece a las dinámicas propias del momento en que se realizó la expansión del pueblo en tiempos del auge del café entre las décadas del treinta al cincuenta; para entonces no se hizo ningún levantamiento topográfico y mucho menos se pensó sobre los riesgos que corría la conservación de la piedra, fue así que, decidieron construir la escuela alrededor de esta, quedando al fin en la mitad del patio.

Estado de conservación: La piedra, se utiliza como banca de los estudiantes al momento del descanso; además, hace ya algunos años el rector de entonces junto a los profesores determinaron en levantar el asta de la bandera encima de la roca, lo que inevitablemente provocó que se horudara su base superior para establecer allí la superficie sobre la cual se erigió después el montículo.



Figura 2.3.26.
Petroglifo Sitio 2 –
San Pablo – Foto.
C. Peña

Por otro lado, la mayoría del soporte se encuentra invadido de un hongo, muy a pesar de que el hecho de servir a los estudiantes para desarrollar diferentes tareas hace que esta se mantenga alterada, y por tal motivo, libre de desechos orgánicos, como se presenta en el resto de las estaciones; en cuanto a la vegetación esta no es problema precisamente por hallarse en el patio. Debido al pésimo estado de conservación de las tallas, no se realizó un relevamiento iconográfico de los grafemas rupestres existentes en este Sitio.

Sitio 3 – Miramar

Localización: Este Sitio se encuentra a escasos 80 Mts. de la Escuela, en la entrada de una Finca llamada Miramar.

Contexto del paisaje: Las piedras se encuentran en la parte superior y media de una ladera; en la parte baja pasa la quebrada “San Pedro” – la misma quebrada que pasa cerca del Sitio 1 y en dirección al norte se divisa el Sitio 5, Cerro Corrales.

Coordenadas planas: 18 N 0536542 UTM 0464825

Descripción: Se constituye en tres piedras que se encuentran en una ladera, las cuales están en relación con las otras piedras de esta Estación. Su tamaño, oscila entre 3 Mts. de alto a 4 o 5 Mts. de ancho. El dueño de la finca planteó que solo se podía realizar un trabajo con él presente y como permanecía ocupado no se pudo realizar un relevamiento técnico del sitio, solo pudimos ejecutar un registro a través del GPS y unas cuantas fotos que nos sirven solo como constancia de la existencia de los grafemas de este Sitio.

Estado de conservación: Los grafemas encontrados en este sitio se encuentran en un pésimo estado de conservación, puesto que las rocas que les sirven de soporte se encuentran llenas de liquen, hongos y musgos que además de cubrir las tallas las van deteriorando.



Figura 2.3.27.
Sitio 3 -
Petroglifos de
Miramar
Foto. C. Peña

Sitio 4 – “La Granja”

Localización Geográfica: Esta finca se encuentra dentro de la Inspección de San Pablo. La vegetación se encuentra dispersa por la zona, esta conformada en su mayoría por gran cantidad de arbustos.

Acceso al yacimiento: para llegar hasta allí se camina 40 minutos desde el centro del poblado. Se baja por una pendiente cerca de doscientos mts hasta llegar al cementerio del caserío, a continuación se pasa el broche que esta sobre el camino y se sigue por un potrero que es utilizado para ganado de ceba, esto hasta llegar a la vivienda de la finca, que queda en lo profundo de la ladera. Desde este punto se alcanza a ver el rio Cuinde Negro que queda aproximadamente a unos cincuenta Mts.

Descripción: En esta estación se ubicaron tres piedras. Todas se encuentran en un área abierta utilizada principalmente para el pastoreo de ganado de ceba.

Sitio 4 – Piedra 1

Localización Geográfica: Se sitúa a 50 Mts. de la vivienda en dirección hacia el nororiente y ha unos veinte Mts. de la orilla del rio.

Coordenadas Planas: 18 N 0537188 UTM 0436035.

Estado de conservación: Por las condiciones de ubicación en las inmediaciones de un potrero y por su forma perpendicular con una inclinación de 45°, su estado es bien precario debido al paso constante de ganado por encima de la piedra y por las continuas quemadas que se realizan para la producción de pastos, esto genera cierto grado de oxidación en gran parte del soporte, lo que acelera su erosión. Consideramos importante anotar que esta Piedra y la Piedra 02 son utilizadas como comedero para el ganado de ceba que se encuentra allí, por lo tanto las condiciones de intervención y erosión son muy fuertes.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta de 1.60mts. y en su parte más ancha de 2.10 Mts. En ciertas partes de la piedra hay agujeros que se presentan por el sendero que ha realizado el paso constante de la lluvia, así mismo, presenta marcas realizadas con algún tipo de artefacto pesado.

En esta piedra se relevaron dos grafemas. Dichos grafemas se encuentran en relación a un “posible” observador hacia el occidente.



Figura 2.3.28.

Petroglifo en “La Granja” – Sitio 4 – Piedra 1 –

Foto. C. Peña

Sitio 4 – Piedra 2

Localización geográfica: Esta piedra se encuentra a 8 Mts. de la piedra número 1 hacia el oriente.

Coordenadas planas: 18 N 0537175 UTM 0436037.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta de 1.80 Mts. y en su parte más ancha de 2 Mts. En total en esta piedra se relevaron 7 grafemas. Con relación a un “posible” observador los grafemas se sitúan en dirección al sur –oriente; dirección en la cual se encuentra el río Cuinde Negro.

Estado de conservación: Su estado de conservación no es el mejor, en está, se presentan algunos hongos y humus sobre el soporte, la vegetación que la rodea se compone de algunos arbustos que se encuentran adheridos a su superficie, sin embargo los grafemas aun se pueden observar a simple vista.

A pesar del buen estado en que se hallan los grafemas podemos observar en las fotografías los rastros de humus y residuos que han generado la erosión sobre el soporte de los mismos



Figura 2.3.29.
Petroglifo en “La
Granja” – Sitio 4 –
Piedra 2 –
Foto. C. Peña

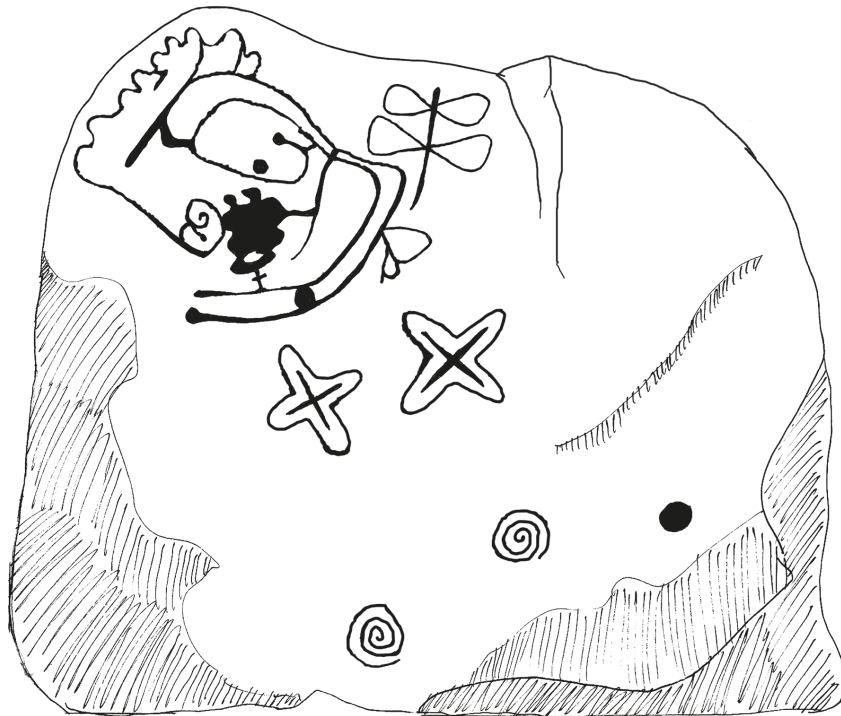


Figura 2.3.30.
Petroglifo en “La
Granja” Sitio 4 –
Piedra 2 – Dibujo –
Dib. L. Jiménez

Sitio 4 – Piedra 3

Localización: Está ubicada sobre el costado derecho del camino que conduce a la vivienda por lo que se detecta con facilidad.

Coordenadas planas: 18 N 0537064 UTM 0435895.

Descripción: Las dimensiones de esta piedra son: en su parte más alta 2. Mts. y en su parte más ancha 3.70 Mts. Los grafemas no se encuentran en un solo panel o cara como es el caso de las otras dos piedras de este sitio. Sino que se encuentran en dos caras principalmente, En la cara dos los grafemas están en dirección al sur – oriente – río Cuinde Negro – y la Cara 1 hacia el nororiente en dirección hacia el Sitio 5, Cerro Corrales.

Estado de conservación: Su estado al igual que las dos anteriores es precario debido a las características del ambiente, la vegetación que la rodea es escasa, sin embargo también se ve afectada por las constantes quemas. Esta piedra al igual que las anteriores se encuentra cubierta por una placa de residuos oscura que genera sobre la roca una reacción que la hace mas propensa a la rápida erosión y a su notable deterioro.



Figura 2.3.31.
Petroglifo en “La Granja” – Piedra 3 –
Foto. M. Pérez

Figura 2.3.32.
Petroglifo en “La
Granja” – Piedra 3 –
Dibujo –
Dib. L. Jiménez



Sitio 5 Pictografías de Cerro Corrales – Inspección de San Pablo

Localización: El cerro se encuentra a treinta minutos de la inspección por la vía que conduce a la vereda “Montañuela”; - en el camino hacia esté se pasa por el Sitio 1 Potrero San Pedro -.

Coordenadas Planas: 18 N 0536288 UTM 0435757

Contexto del paisaje: El acceso al cerro se encuentra invadido por bastante maleza por lo cual es necesario ir con alguien que sepa el lugar exacto por donde se asciende. Desde este Cerro se divisa: el Municipio de Villarrica, la Inspección de San Pablo, la Represa de Hidroprado, el río Cuinde Negro y una meseta muy extensa que nos sorprendió por su superficie tan plana.



Figura 2.3.33.
Cerro Corrales:
“Monumento
Salvaje” –
Foto. C. Peña

Acceso a la Estación: Durante la primera visita que realizamos a la inspección conocimos a un jornalero de nombre Custodio Ramírez, quien fue la primera persona que nos dio información sobre el sitio, ubicado cerca de una pequeña parcela llamada “Los Cocales”, la cual se ubica por uno de los costados del cerro.



Figura 2.3.34.
Contexto del paisaje
de un pictograma
– Sistema de fallas
geológicas –
Foto. C. Peña



Figura 2.3.35.
Pictograma sobre el
espejo de falla de un
corrimiento en masa.
Foto. M. Pérez



Figura 2.3.36.
Composición de
aspectos parciales
del Pictograma de
Cerro Corrales –
Foto. M. Pérez

Una vez en la cima de este Cerro tuvimos que comenzar a bajar por uno de los senderos hasta llegar a la entrada de una cueva que atravesamos hasta el otro extremo sin ningún resultado. Aun así se insistió e inmediatamente nos internamos por otra galería con la confianza de que hallaríamos las pinturas. Llegando al otro lado de la cueva pudimos notar que salimos al lado de un sendero estrecho ubicado sobre la margen izquierda del cerro y desde donde podíamos observar la parcela donde había vivido Custodio –nuestro guía–; de ahí bajamos por todo el borde de un precipicio, por el cual se desciende unos 300 Mts. hasta llegar a un pasadizo estrecho, por donde con fortuna alcanza a caber una persona de mediana contextura, pasando esta se encuentra el panel que para nosotros resultó ser todo un acontecimiento ya que en este caso se convierte en las primeras pinturas registradas en el municipio de Cunday.

Estado de conservación: Este se encuentra en mal estado debido a la descomposición del material del cual se encuentra formado el cerro; este es arenoso, lo que implica que en épocas de lluvia se vaya erosionando rápidamente,

lo cual ha originado que varias partes del soporte se desprendan llevando a que muchas de las pinturas estén desapareciendo debajo de los escombros.

Por otro lado, tenemos la característica del lecho de la pared al borde del sendero halla a menos de 3 Mts., lo que implicó unas condiciones particulares para poder realizar el relevamiento porque las pinturas que se encuentran en la parte alta del soporte alcanzan a estar a mas de 10 Mts. de altura.

Como podemos ver son evidentes los fragmentos que se han desprendido del panel; estos se encuentran dispersos por todo el sendero que no tiene más de veinte Mts. de largo. El panel total alcanza aproximadamente los 40 Mts. de altura pero aquí lo verdaderamente preocupante es, además de lo difícil de las tareas de conservación de las pinturas, el progresivo deterioro de la pared al parecer está destinada a derrumbarse dejando así ocultas las pinturas, lo que haría que estas evidencias desaparecieran totalmente.

De los elementos pictóricos no fue posible tomar una vista general, dado el escaso espacio para ubicar una cámara; de tal manera que solo tomamos aspectos parciales que, debido al uso de flash, no tienen la calidad que esperaríamos.

Estación “La Casa Roja”

Localización Geográfica: Este se ubica al suroeste a unos 6 Km de “San Pablo”, por la carretera que conduce al municipio de “Villa Rica”; en límites entre la inspección de “San Pablo” y la población de Villa Rica

Coordenadas Planas: 18 N 0539327 UTM 0435513

Acceso a la Estación: el recorrido desde la Inspección de San Pablo dura alrededor de dos horas; se podría manifestar que esta es una de las peores vías del municipio ya que está convertida en una verdadera trocha. El camino conduce hasta el fondo de un cañón para atravesar el Rio Cuinde, y posteriormente hay que caminar unos diez minutos hasta llegar al broche que nos condujo a una vivienda. Allí se encuentra una piedra a 20 Mts. antes de llegar a la vivienda. Para poder acceder a la piedra es necesario pasar un alambre de púas que va por encima de la misma, la cual le sirve de poste.

Figura 2.3.37.
Petroglifo de La
Casa Roja –
Foto. C. Peña



Descripción: En este caso el predio se encuentra ubicado en los comienzos de la jurisdicción de “Villa Rica”, sin embargo, nos parece que es de vital importancia el registro por varias razones, la cercanía con la inspección de “San Pablo”, y el buen estado en que se hallan los grafemas, así como otras de tipo geográfico. Pero principalmente buscamos esta piedra con el objetivo de encontrar la piedra “de Cunday” que encontramos referenciada en varios textos y la cual reseñamos en los antecedentes de esta investigación así:

“...En la segunda zona denominada como la de Tierra Caliente de Cundinamarca, referencia la piedra de El Darién en el río Cuinde, en el municipio de Cunday: “... Piedra de El Darién en la hacienda de este nombre, en el río Cuinde, se encuentra una roca grabada, descrita por Jorge Triana en 1909 tiene grabados...” (Triana 1951:170)

Aun más interesante se hace el descubrimiento de esta piedra con lo descrito por Miguel Triana sobre ella; planteamiento que anotamos también:

“...Y es precisamente en la dirección de argumentar las migraciones en la que aparece una piedra con petroglifos en Cunday: La piedra inicial de la subdivisión del éxodo que ascendió por las breñas de la altiplanicie fue encontrada por el ingeniero Jorge Triana en 1909 en el municipio de Cunday, en la hacienda de “El Darién”, sobre el río Cuinde, y tiene la particularidad de mostrar en su jeroglífico, por medio de una flecha adornada, la situación de una ciudad al pie de una cordillera. Así se inicia en esta piedra un sistema de dibujos de carácter representativo, que luego puede observarse en casi todas las de la región que invaden...” (Triana 1951:189)

Es importante plantear que no sabemos con certeza si se trata de esta piedra, pues nos fue imposible encontrar el grabado que realizó en 1909 el ingeniero Jorge Triana, las condiciones geográficas parecen ser las mismas: en la hacienda

“El Darién” sobre el río Cuinde – en este caso sabemos con precisión que es el río Cuinde Negro”, lo que no encasilla dentro del panorama, es el “jeroglífico” que referencia Miguel Triana: “ tiene la particularidad de mostrar por medio de una flecha adornada, la situación de una ciudad al pie de una cordillera”. Sin embargo consideramos que por la riqueza iconográfica esta Estación es de especial interés. Planteamos que algunos de los grafemas presentan características particulares que no se habían observado en otras estaciones, esto hace que se vuelva imprescindible el uso de un tipo de registro, es decir, un orden iconográfico que nos permita llegar a posibles conclusiones.



Figura 2.3.38.

Petroglifo de La Casa Roja - Detalle de elementos figurativos
Foto. C. Peña

Las dimensiones de esta piedra son las siguientes: en su parte más alta: 2.mts. y en su parte mas ancha de 4 Mts. Se reseñaron en total 25 grafemas y 61 cazuelas o pozuelos. Se reseñan dos caras de la roca talladas. Cara 1 con los grafemas en dirección hacia el oriente y la cara 2 con los grafemas hacia el occidente. En las dos caras los grafemas se encuentran en la parte plana de las mismas y presentan una inclinación de aproximadamente 70°.

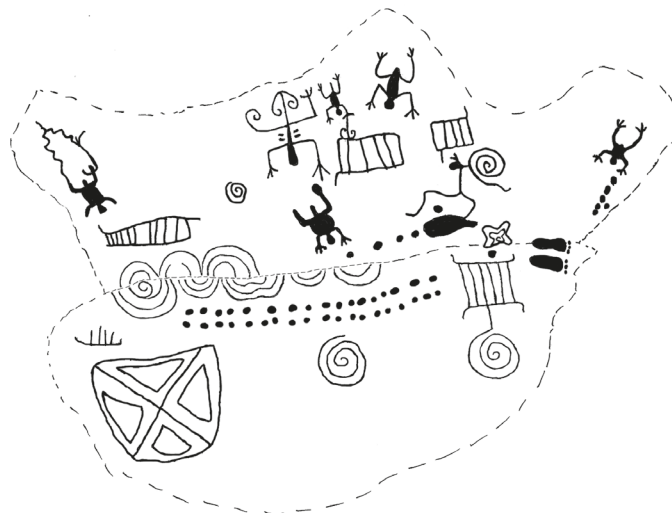


Figura 2.3.39.

Petroglifo de casa Roja –
Levantamiento mediante calco y dibujo –
Dib. L. Jiménez

Estado de conservación: La piedra se conserva en óptimas condiciones, lo que permite que la mayoría de grafemas se encuentren en buen estado, pero aun así tiene varias observaciones para hacerse, ya que en primera medida presenta una profunda excavación en su base producto de la gúaquería, estos (los gúaqueros) excavaron tanto que en estos momentos la piedra se encuentra parcialmente apoyada sobre otra piedra de dimensiones inferiores.

En general, esta, presenta las características encontradas en la mayoría de piedras, una franja de humus que le da una tonalidad oscura y algunos hongos dispersos pero de tamaños pequeños, así como algunos arbustos que la cubren alrededor, entre estos se encuentra un árbol que se posa sobre uno de sus costados, este no presenta por el momento mayores riesgos aun cuando se mantiene la advertencia del desnivel causado por la remoción de su parte inferior.

Aquí podemos notar el estado de conservación de algunas de las tallas; se puede notar la calidad, y profundidad de las incisiones, que al parecer se realizaron por medio de la técnica de percusión.

Estación “El Diamante” – Vereda Gaverales

Localización: Sur del Municipio de Cunday, Vereda Gaverales, Finca el Diamante. La Estación se encuentra caminando a una hora de la carretera principal que lleva de esta vereda al Corregimiento de Tres Esquinas.

Coordenadas Geográficas: N 03° 55. 945 NO 74°40.250.

Acceso a la estación: Por la carretera principal que lleva al corregimiento de San Pablo, en inmediaciones de la Vereda Gaverales hay una parada que denominan El Cruce, en el cual se encuentra un portón grande sobre la carretera; se entra por él y se camina por un sendero hasta llegar a un broche el cual se encuentra en la parte superior de una ladera, se baja la ladera y se encuentra con la finca habitada por la familia de Antonio Cuéllar; luego se sigue bajando la ladera y bordeándola hasta llegar a otra finca, se pasa un extenso cultivo de café, se llega a la casa de dicha finca, se cruza dicha casa y se llega a un cultivo de Cacao y luego a una quebrada que hay que atravesar, después se empieza a subir una ladera hasta llegar a su cima a una de las casas de la Finca el Diamante, se sigue el camino y se llega a la casa principal de dicha finca y en dirección al norte unos 20 Mts. y se llega a una gran roca cubierta con grafemas rupestres.



Figura 2.3.40.
Petroglifo de
la Hacienda
El Diamante –
Vereda Gaverales
– Foto. C. Pérez

Descripción: La roca en la cual se encuentran los grafemas rupestres es de unas dimensiones muy grandes y está ubicada en el filo de una ladera, por lo cual no nos fue posible medirla en su totalidad. Los grafemas están ubicados principalmente en la cara Sur de la piedra la cual está de frente a la casa principal de la finca. Dicha cara tiene las siguientes dimensiones: en su parte más alta mide 3 Mts. y la parte más ancha mide 11 Mts.

Sobre este panel encontramos 544 tallas de las cuales 473 corresponden a pocetas o cazoletas y 71 a grafemas de diversos diseños.

Consideramos importante destacar la relación de las ocurrencias rupestres con los afluentes de agua, pues en todas las estaciones rupestres hay presencia de estos. Es menester resaltar que solo en el caso de la Estación La Maravilla, el soporte rupestre se encuentra en el mismo nivel o altura al afluente de agua – quebrada en este caso–. Pues en todas las estaciones e incluso sitios con grafemas rupestres, el soporte rocoso se encuentra en la parte superior de la ladera que desemboca en el afluente de agua. Esta situación, nos permite concluir que hay toda una concepción del espacio al interior del grupo social o los grupos sociales que realizaron los grafemas rupestres. Además, que esta concepción del espacio va íntimamente ligada a la construcción de los paisajes culturales de los cuales los grafemas rupestres hacen parte.

Es significativo resaltar el caso concreto de la Estación San Pablo, pues además de ser la Estación más grande –estudiada por este proyecto– y de ser la única donde se encontró un sitio con pictografías rupestres, cuenta con una característica fundamental y es la existencia de lo que se denomina por

la Arqueología del paisaje como un “Monumento Salvaje”, caracterizado en el Cerro Corrales que, además de ostentar la profusión de elementos rupestres que hemos inventariado, es objeto de una gran cantidad de consejas y leyendas en la narrativa oral campesina.

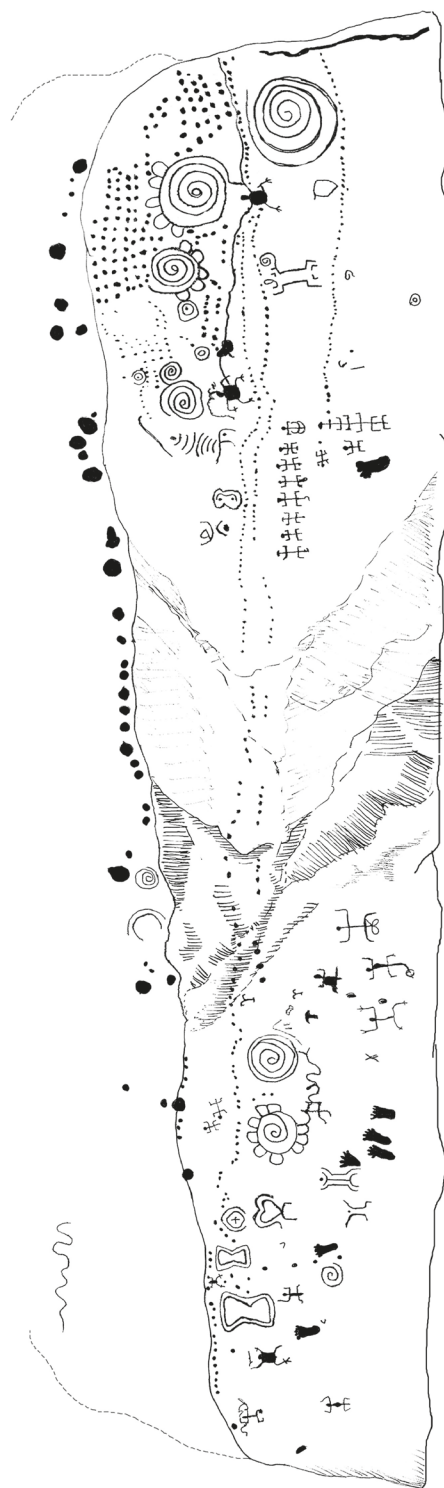


Figura 2.3.41.
Petroglifo de
la Hacienda El
Diamante – Vereda
Gaverales –
Dib. L. Jiménez

TERCERA PARTE

Valle del Río Magdalena

- 3.1. Aproximación a los grabados rupestres de un abrigo en la Quebrada Perico del Municipio de Honda, Tolima
- 3.2. Petroglifos en La Piedra Pintada, Aipe - Huila
- 3.3. Petroglifos en La Piedra de Letras - Valle de San Juan, Tolima

3.1 Aproximación a los grabados rupestres de un abrigo en la Quebrada Perico del Municipio de Honda, Tolima

Por: Diego Martínez Celis

Diseñador Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, 1994;
Magister en Patrimonio Cultural y Territorio de la Pontificia Universidad Javeriana, 2012;
Editor de RUPESTREWEB, Publicación electrónica de Arte Rupestre en
América Latina, 2001-2019, <http://www.rupestreweb.info>

Introducción

En 1997 el recién creado Ministerio de Cultura de Colombia otorgó una beca de investigación al proyecto *Modelo metodológico para rescatar y documentar el patrimonio rupestre inmueble colombiano* (Martínez, Muñoz y Trujillo, 1998), por medio del cual se buscaba consolidar un sistema normatizado de documentación y registro del arte rupestre a nivel nacional. Para tal efecto se escogieron para documentar 12 diferentes sitios con pinturas y grabados rupestres prehispánicos en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Tolima, entre ellos el Abrigo de Perico en Honda (Tolima). Desde esos años se consideraba esencial que el país adoptara una metodología unificada en la documentación del arte rupestre puesto que la información, hasta entonces existente, se encontraba dispersa, incompleta y, sobre todo, levantada, acopiada y presentada de formas tan diversas que no permitían equipararla e interpretarla como un corpus de datos a partir de los cuales se pudieran hacer análisis comparativos entre los sitios. A pesar de los resultados y las buenas intenciones que motivaron el proyecto, ni el Ministerio de Cultura ni el Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH adoptaron el Modelo y, hasta la fecha, no se ha implementado oficialmente ninguna metodología que, de manera unificada, pueda ser aplicada en los múltiples proyectos de investigación que se llevan a cabo en el país.

A partir del año 2000 el desarrollo de la fotografía digital y la aplicación de programas computarizados ha venido revolucionado la forma de documentar el arte rupestre. Hoy día es posible contar con imágenes de alta definición y procesos de resalte digital de las fotografías que están permitiendo advertir detalles y trazos

imperceptibles a simple vista (p.e. Martínez, 2015). De igual modo, ya se están aplicando escáneres láser para hacer reconstrucciones 3D y realizar mediciones de la superficie rocosa y de los grabados con alto grado de precisión (p.e. Camargo et al, 2015). También se están realizando inventarios y cartografías de sitios con arte rupestre a mayores escalas territoriales que trascienden los tradicionales estudios de sitio (p.ej. Fundación Erigaie, 2015). Sin embargo, en contraste con este gran refinamiento en la documentación, los sitios mismos están en alto riesgo, siguen expuestos a los agentes naturales de alteración y, de manera creciente, a los efectos de la negativa intervención humana sobre los trazos, soportes pétreos y entornos. A pesar de su reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Nación, muchos sitios están siendo destruidos por explotación minera (p.e. en San Mateo, Soacha), fragmentados o sumergidos por la construcción de represas (p.e. Embalse de San Rafael o Central Hidroeléctrica Sogamoso), descontextualizados por proyectos urbanos y de infraestructura (p.e. Ciudad Verde en Soacha o condominios campestres en Sutatausa), o alterados por graffiti, quemas o basuras que producen los visitantes a sitios que se están ofertando como destino turístico (p.e. Suesca, Facatativá, Bojacá o Aipe).

Ante este panorama de inminente pérdida de sitios que lograron conservarse por siglos, cabe cuestionar el rol que deben cumplir hoy día los investigadores y los diversos actores sociales que inciden en la gestión patrimonial del arte rupestre, donde la documentación, más que como un fin último, debe constituirse en el primero de los pasos de una secuencia que redunde en la protección y manejo sostenible de los sitios (Martínez, 2015).

Con base en lo anterior, y reconociendo el abandono y alto riesgo en que se encuentra el abrigo de Perico, se presenta a continuación el material gráfico y observaciones resultado de la documentación que se llevó a cabo en 1998, con base en fotografías de papel y calcos digitales que fueron organizados en fichas de registro diseñadas para el proyecto antes referido. Por tratarse de la primera experiencia en la aplicación del Modelo Metodológico, los resultados y materiales son precarios, teniendo en cuenta que el trabajo no se realizó como parte de una investigación arqueológica con preguntas específicas ni en el marco de un proyecto de alcance regional. Se pueden así reconocer muchas carencias, pero es de esperar que el material aquí presentado sirva principalmente de memoria documental y como referencia para comparar el grado de alteración que ha experimentado el sitio tras casi 20 años, y con ello se incentive la necesidad de emprender medidas para su efectiva protección y conservación, al tiempo que provocar la aproximación a un más profundo abordaje investigativo tendiente a comprender su contexto arqueológico y a elaborar hipótesis sobre su posible significado y función.

Localización

En medio de una de las colinas aisladas características de la Formación Honda, en el valle medio del río Magdalena (Municipio de Honda, Tolima) y a 350 m.s.n.m., se encuentra un abrigo rocoso que se abre, como palco de observación, hacia el pequeño valle que forma la quebrada Perico, justo antes de su confluencia con la quebrada La Pedregosa, en predios de la finca San Antonio (Lat. 5.255620°, Long. -74.750378°).

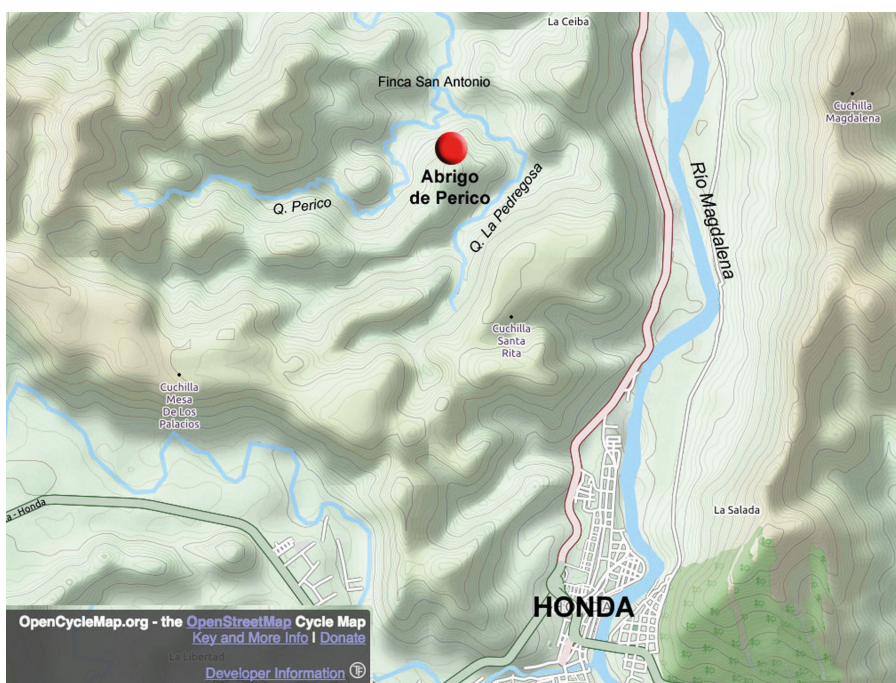


Figura 3.1.1.

Localización del abrigo de Perico con relación al casco urbano de Honda y el río Magdalena. Fuente: Open Street Maps, 2016

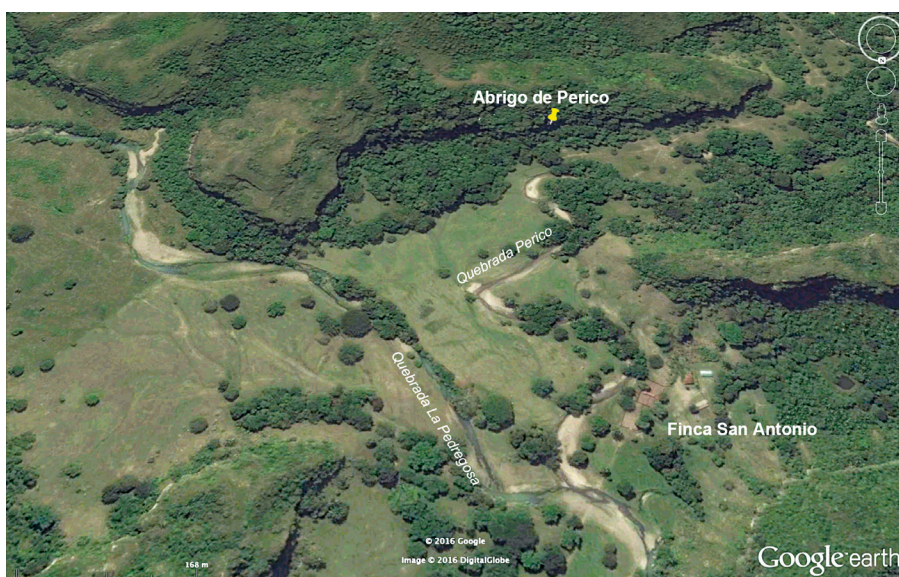


Figura 3.1.2.

Vista aérea del entorno próximo del abrigo de Perico con relación a la confluencia de las quebradas Perico y La Pedregosa. Foto: Google Earth, 2016

Oculto por una isla de bosque tropical, en una zona de uso ganadero con erosión severa, bajas precipitaciones y una temperatura media de 28°C, el abrigo de Perico se resiste a desaparecer y conserva, aunque en muy precario estado, uno de los más extensos paneles de petroglifos que se han registrado hasta la fecha en el territorio nacional (14 m. de largo x 3 m. de alto aprox.).

Estado de conservación

El abrigo esta conformado por areniscas tobáceas, dispuestas en sedimentos a manera de terrazas invertidas y de frágil consolidación. Este delicado soporte de origen volcánico presenta un alto grado de deleznableidad, lo cual es evidente en el desigual carácter de la superficie de los grabados. Estos presentan fracturas severas, desprendimientos y la descamación generalizada de la pátina, que en este yacimiento se percibe de color gris oscuro. Las condiciones ambientales del trópico hacen del lugar un excelente refugio para colonias de insectos y aves; se pueden reconocer termiteros y perforaciones dejadas por una especie de abeja que construye su colmena sobre la superficie del abrigo (ver detalle del Grupo 2). Estas huellas y las de antiguas colonias se extienden a lo largo de todo el panel. Igualmente pueden reconocerse algunos grafismos mas recientes (grafittis) que han sido elaborados con la misma técnica de los petroglifos y el retocado vandálico de algunos surcos con sustancias blanquecinas (tizado o rayado). Se hace imprescindible una pronta intervención para asegurar su conservación.



Figura 3.1.3.
Panorámica del
abrigo de Perico
hacia el sur, desde
la quebrada Perico.
Foto: D. Martínez
Celis, 1998

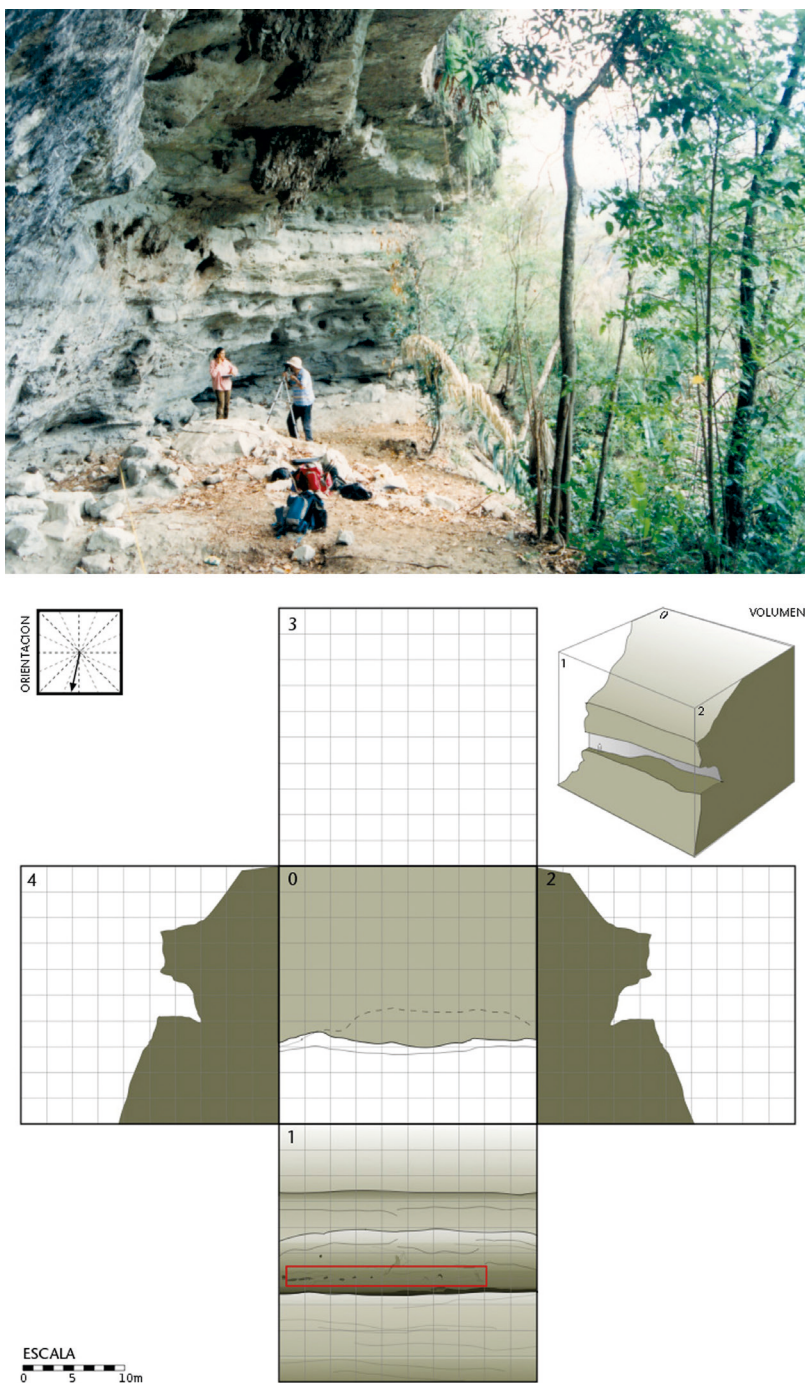


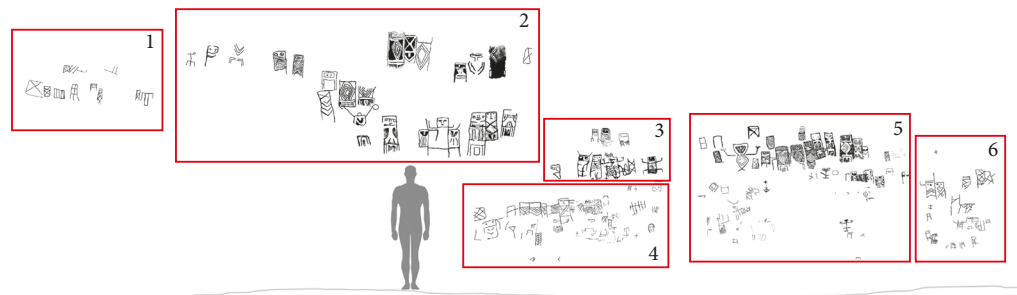
Figura 3.1.4. Vista lateral del abrigo de Perico (Honda, Tolima) y esquema general del yacimiento (vistas de planta, corte, alzado y volumetría). Fotografía y levantamiento de D. Martínez Celis, 1998.

La técnica

Debido a las especiales condiciones del soporte y a su bajo grado de dureza, los petroglifos pudieron ser elaborados con la técnica del rayado, esta va desde incisiones muy finas (1mm de espesor), hasta el raspado de áreas más grandes que delimitan los contornos de los diseños. En la mayor parte del panel, la

incisión sobre la pátina gris original, dejó al descubierto un área más clara, lo que por contraste hace más evidentes los grafismos. Esta característica fue utilizada por sus ejecutores para crear juegos de forma-contraforma (ver Grupo 5), con los cuales es posible reconocer los diseños ya sea en las áreas de sustracción del soporte o en las de la pátina grisácea no alterada.

Figura 3.1.5.
Grupos de grabados
rupestres. Transcripción
de la totalidad del mural
con base en fotografías.
Diego Martínez C. 1998



Iconografía

A diferencia de los petroglifos inscritos por percusión sobre rocas areniscas más duras, los del Abrigo de Perico poseen un carácter particular que los hace únicos en el contexto nacional: la posibilidad de grabar por incisión (rayado) permite lograr detalles más refinados que se aproximan a los logrados por medio de la técnica del dibujo con pigmentos. De esta manera es posible reconocer "facciones" en los "rostros" de las figuras, achurados concéntricos (Grupo 5 especialmente), "tocados" y texturas como el "plumaje" de las posibles representaciones de aves de la figura del Grupo 2.

El juego forma-contraforma es también una de las características especiales de este yacimiento. En el Grupo 5 se puede observar una sucesión de figuras antropomorfas inscritas en rectángulos, los cuales están grabados de tal manera que son las secciones en alto relieve (y no los bajo relieves, como es tradicional) las que evidencian los contornos de los diseños.

Como constante de diseño, se puede percibir la configuración rectangular-vertical de las figuras, estas suelen agruparse de tal manera que semejan bloques alineados. Algunos parecen representar figuras humanas, con brazos y piernas flexionados (Grupo 2) o extendidos (Grupos 3 y 5); con cuerpos achurados o en forma de rombos concéntricos. También parecen identificarse algunas aves (Grupo 2) y otros seres de más incierta identificación (Grupos 2 y 3).

En un informe publicado en 1989, el arqueólogo Arturo Cifuentes asegura reconocer búhos, jaguares, arañas, simios, escarabajos y representaciones chamánicas. Al respecto considero que la identificación del género y especie de las figuras plasmadas en este tipo de representaciones resulta ser un ejercicio especulativo y con alto grado de subjetividad; desde mi punto de vista no me fue posible identificar estos seres. Por tal razón no entro aquí a hacer aproximaciones interpretativas de este tipo ni mucho menos extrapolaciones simbólicas o funcionales, solo se les nomino con un referente cercano para referir a la apariencia formal de los diseños.



Figura 3.1.6.
Grupo 1. Transcripción
con base en fotografía.
D. Martínez C. 1998

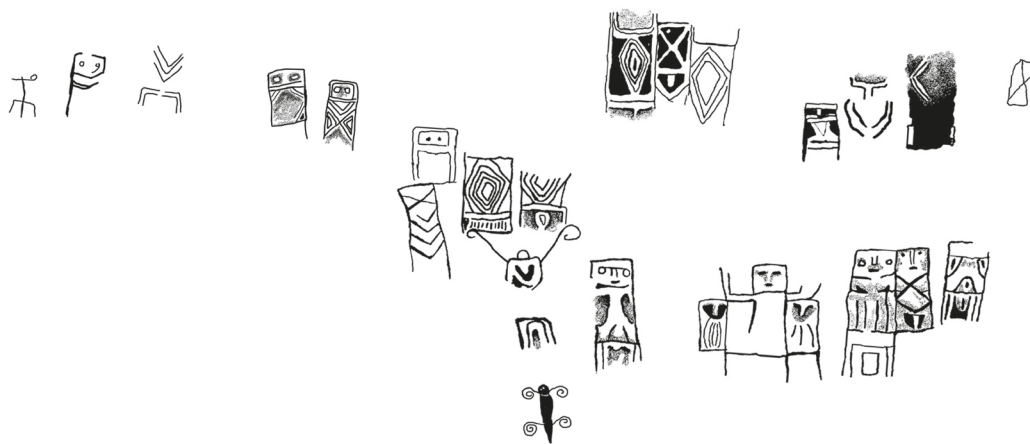


Figura 3.1.7.
Grupo 2. Transcripción
con base en fotografía.
D. Martínez C. 1998

Figura 3.1.8.
Grupo 2
(detalle). Motivo
antropozoomorfo.
Ha sido resaltado
vandálicamente
mediante rayado. Foto:
D. Martínez C. 1998



Figura 3.1.9.
Grupo 2
(detalle). Posibles
representaciones
de aves (¿buhos?)
asociadas a un
antropomorfo. Foto:
D. Martínez C. 1998



**Figura 3.1.10.**

Grupo 2 (detalle). Grupo de antropomorfos realizado por incisión, que se interrumpe en el borde de un sector desprendido. En la parte superior se puede apreciar la disgregación granular del soporte producto de la labor de un insecto. Fotografía de Diego Martínez C. 1998

**Figura 3.1.11.**

Grupo 3. Transcripción con base en fotografía. Diego Martínez C. 1998

**Figura 3.1.12.**

Grupo 3 (detalle). En este grupo el interior de los surcos aparece más oscuro que la superficie. No se ha determinado aún si esto se deba a la aplicación posterior de alguna sustancia, o a algún otro tipo de fenómeno producto del intemperismo. Foto: D. Martínez C. 1998



Figura 3.1.13.
Grupo 4. Transcripción
con base en fotografía.
Diego Martínez C. 1998



Figura 3.1.14.
Grupo 4 (detalle).
Nótese el
disgregamiento de la
pátina original (oscura)
de la superficie. Foto:
Diego Martínez C. 1998



Figura 3.1.15.
Grupo 5. Transcripción
con base en fotografía.
D. Martínez C. 1998



Figura 3.1.16.

Grupo 5 (detalles). Se aprecia la combinación de altos y bajos relieves (forma-contraforma) para definir la apariencia final de los diseños grabados. Fotografías de Diego Martínez C. 1998



Figura 3.1.17.

Grupo 6. Transcripción con base en fotografía. Diego Martínez C. 1998

Figura 3.1.18.
Grupo 6 (detalle). Este
diseño ejemplifica el
patrón rectangular-
vertical (en bloque)
característico del
yacimiento. Parecería
representar una figura
humana con tres
áreas diferenciadas:
cabeza (con facciones),
tronco (achurado) y
extremidades inferiores.
Fotografía de Diego
Martínez C. 1998



Antecedentes arqueológicos

Muy cerca al abrigo se realizó una prospección (Cifuentes, 1989-1991), como parte de un reconocimiento del valle del río Magdalena en la región de Honda. En la excavación de un aterrazamiento distante 500m del cauce de la quebrada se encontraron evidencias cerámicas y material lítico que definen dos períodos de ocupación. Se tomó una muestra de carbón al finalizar el estrato de la segunda ocupación, la cual arrojó una fecha de 370+/-60 A.P. (s. XVI). Esta cerámica tardía presenta baño rojo y decoración incisa, consistente en achurados cruzados, formas triangulares, presiones circulares y líneas paralelas. Cifuentes, en un intento de asociación con los petroglifos hace una aproximación al corresponder este tipo de decoración con las formas grabadas en el abrigo.

Desafortunadamente el carácter básico de los trazos (achurados) de la cerámica hace poco factible establecer una relación iconográfica que permita hacer algún tipo de inferencia contextual. Considero que la definición de los

patrones iconográficos de referencia tendría que estar sustentada por una más compleja y elaborada manera de "leer" los grafismos presentes en estos objetos arqueológicos. El mero reconocimiento de puntos o rayas, a manera de unidades de análisis, no es suficiente para definir rasgos de comparación. Estos elementos deben inscribirse en una estructura más compleja, desde la que se pueda identificar o caracterizar, con base en relaciones formales, sistemas de representación mejor definidos.

Aunque un estudio iconográfico comparado más exhaustivo siguiera mostrando pocas correspondencias, esto no sería suficiente para dejar de lado la opción de asociar el arte rupestre y la cerámica de Perico a un mismo contexto cultural, pues no es fácilmente discernible saber cómo se comporta el componente ideológico al manifestarse en dos soportes disímiles, es decir, el mismo grupo humano pudo haber realizado ambas manifestaciones sin necesariamente compartir los mismos rasgos formales; así como también pueden encontrarse rasgos iconográficos similares entre objetos relacionados a contextos culturales geográfica y étnicamente diferenciados. La sugestiva analogía entre algunos de los motivos del abrigo de Perico (zona Panche en el s. XVI) y las figurillas de arcilla burda propias de la zona Guane (noreste del altiplano cundiboyacense) ejemplifican este último caso.



Figura 3.1.19.

Detalle de un motivo rupestre del Grupo 5 del abrigo de Perico (Tolima) comparado con estatuillas de arcilla de La Belleza (Santander); Colección Particular. Algunas de estas representaciones se podrían asociar formalmente con otros vestigios culturales precolombinos.

Consideraciones finales

El abordaje contemporáneo al arte rupestre prehispánico, como una evidencia material del pasado que por tanto se constituye en patrimonio cultural, tiende a comprender estos sitios, no de manera aislada como aquí se hizo sino en

articulación con un contexto histórico, territorial y social más amplio. La dificultad de identificar, con algún grado de objetividad, los referentes de representación de su iconografía o de construir marcos de referencia para elaborar hipótesis sobre su significación, hacen de este un objeto de estudio esquivo, en especial desde una perspectiva positivista. Sin embargo el abrigo y los grabados rupestres de Perico constituyen hoy día un referente de la población de Honda, donde se reconocen como huellas de su historia local y símbolos de identidad, al tiempo que se promociona su visita como uno de sus principales atractivos turísticos.

Desafortunadamente, esta creciente visibilidad pública los está poniendo en riesgo, pues a las afectaciones naturales se les están sumando las producidas por visitantes sin control que dejan graffitis y basuras, y los riesgos debido a las cada vez más aceleradas dinámicas del denominado “desarrollo” que hacen vislumbrar cambios en los usos del suelo de la zona que podrían alterar su entorno. Sea pues este artículo una oportunidad para dar a conocer este excepcional sitio de nuestro patrimonio cultural pero al mismo tiempo llamar la atención para que, de manera preventiva, se establezcan mediante un Plan de Manejo, las medidas necesarias para garantizar su conservación y disfrute para las futuras generaciones, con la apuesta de que ensayos de documentación (nunca definitivos como el que aquí se presenta), no terminen constituyéndose en la memoria de lo que algún día fue el sitio original.

Figura 3.1.20.
Recreación
museográfica de
los petroglifos de
Perico, Museo del Río
Magdalena, Honda.
Foto: Tiberio Murcia
Godoy, 2015.



Bibliografía

CAMARGO, Cristian y A. Hurtado, M. Téllez, J. Bonilla.

2015 **“Documentación de arte rupestre por métodos topográficos en el municipio de Guasca, Cundinamarca”**; En, *Rupestreweb, Arte Rupestre en América Latina*, <http://www.rupestreweb.info/documentacionguasca.html>

CIFUENTES, Arturo

1989 **“Prospecciones y reconocimientos arqueológicos en el valle del Magdalena, Municipio de Honda - Tolima”**; En, *Boletín de Arqueología*, año 4 No. 3, FIAN; Banco de la República; Bogotá.

CIFUENTES, Arturo

1991 **“Dos Períodos arqueológicos del valle del río Magdalena en la región de Honda”**; En, *Boletín de Arqueología*, Año 6 No. 2, FIAN; Banco de la República; Bogotá.

FUNDACIÓN ERIGAIE

2015 **Inventarios Participativos de Sitios con Arte Rupestre de los Municipios de Bojacá, Soacha y Tenjo**; Coord. Diego Martínez Celis; Alcaldías Municipales de Bojacá, Soacha y Tenjo - IDECUT, Gobernación de Cundinamarca; Bogotá

MARTÍNEZ CELIS, Diego

2015 **Lineamientos para la Gestión Patrimonial de Sitios con Arte Rupestre en Colombia – Como insumo para su apropiación social**; Ministerio de Cultura; Bogotá

MARTÍNEZ CELIS, Diego

2015 **“Ampliando el espectro. Murales rupestres polícromos en la Sabana de Bogotá”**; En, *Rupestreweb, Arte Rupestre en América Latina*; <http://www.rupestreweb.info/policromias.html>

MARTÍNEZ CELIS, Diego y G. Muñoz, J. Trujillo

1998 **Modelo Metodológico para Rescatar y Documentar el Patrimonio Rupestre Inmueble Colombiano**; Beca otorgada por el Ministerio de Cultura, (inédito); Bogotá.

3.2 Petroglifos en “La Piedra Pintada”, Aipe - Huila

Por: Paola Andrea Rodríguez y

Milena del Rocío López

El estudio de este caso específico, constituyó parte del objeto de un trabajo de grado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad del Tolima en el año 2005, titulado: **“Orfebrería e ideografías rupestres prehispánicas en el Gran Tolima”**, el cual se proyectó y realizó en el contexto de un Seminario de Arqueología Simbólica, bajo la dirección de César Velandia.

Localización: La pictografía, se encuentra situada en la vereda Piedra Pintada del sector rural de Aipe (Huila), en la finca denominada “Piedra Pintada”, propiedad de la Señora Martha Castro.

Altitud: 370 m.s.n.m.

Coordenadas: 3° 21' 13.27" N – 75° 13' 07.48" W



Figura 3.2.1.
Ubicación de “La
Piedra Pintada” y
de un petroglifo
sumergido en la ribera
del Río Magdalena.
Foto. Digital Globe
2016

Dimensiones: Largo: 7.50 Mts.

Ancho: 4.75 Mts.

Altura Observable: 3.30 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (W → E)

Forma y situación relativa: Consiste en un canto rodado de origen sedimentario, ubicado en la base del talud de la carretera que va de Neiva a Bogotá, a la altura del kilómetro 45 + 400 Mts. Los glifos se localizan en su gran mayoría en el plano mayor, orientado hacia el curso del Río Magdalena que se halla a una distancia aproximada de 350 Mts. Sobre esta margen del río se encuentra una gran roca sumergida que, según informantes locales, ostenta numerosos glifos grabados similares a los que muestra la Piedra Pintada. Dichos grabados se podrían observar cuando desciende el nivel del agua en un fuerte verano. Nosotros hemos intentado registrar esta información en varias oportunidades pero, sólo en el verano de 2009 pudimos corroborar la existencia de la roca; de la cual pudimos observar la parte superior, en que aparecen algunos grabados que no fue posible reseñar. (Figura 3.2.1). Es posible que la roca originariamente estuviera emplazada en el borde de la terraza aluvial y con el tiempo se fue desplazando por el plano inclinado del cauce, que hoy se halla completamente colmatado por el material sedimentario que arrastra el río.



Figura 3.2.2.

Estado de la Piedra Pintada circa 1974, antes de las obras de rectificación de la carretera.

Foto. C. Velandia

Distribución de los glifos: La mayor parte de los grabados de la pictografía de Aipe se encuentran distribuidos en la cara frontal de la roca hacia la parte inferior. En la parte superior y lateral izquierda separados del conjunto se encuentran dos motivos esquematizados en forma de espiral.

Descripción de los glifos: El conjunto dominante lo constituye la superficie inclinada de la roca que ocupa las tres cuartas partes del área total; hacia la parte media de la misma se distinguen ciertos conjuntos de formas figurativas de sentido zoomorfo, esquemas antropomorfos y fitomorfos. Algunos de los grafemas han sido descritos por varios investigadores como representaciones

de objetos de orfebrería prehispánicos. Más adelante se hará una explicación detenida.



Figura 3.2.3.

Aspecto del entorno
de la Piedra Pintada de
Aipe, en Agosto de 2005,
fecha de este estudio
Foto C. Velandia

Antecedentes de una interpretación

La Piedra Pintada de Aipe tiene tras de sí una estela de interpretaciones y conjeturas desde los tiempos de Fray Pedro Simón que coinciden en relacionar los grafemas como un “muestrario de joyas y alhajas” y el sitio, como el marcador o indicador de un mercado. A diferencia de la casi totalidad de las ocurrencias rupestres del área andina, que no tienen ningún correlato explicativo sobre su significado o propósito práctico, ni en las tradiciones mitopoéticas indígenas, ni en la documentación historiográfica o etnográfica, en este caso llama la atención que, casi sin discusión, se haya aceptado esta conjetura; cuyo origen se encuentra en la “interpretación” de un texto del cronista Fray Pedro Simón hecha por sucesivos autores que apoyaron su criterio en anteriores explicaciones, sin revisar el texto original. De la región al sur del Tolima, dice Simón:

“...tierra muy caliente, pobladas por ambas partes de los indios Poinas o, como llamaban los españoles, Yaporages, por su cacique llamado Yapaoco. Estos eran tantos, que cogían sus poblaciones ambas márgenes de este gran río, desde el Cuello hasta el Lache, que entra en el Grande, enfrente de Neiva. Eran estos grandes mineros, por ser muchas las vetas de oro que hay en la tierra nombrada, y esto les ocasionaba a saberlas fundir y labrar, haciendo de ello muchas y grandes

joyas de las que muchas veces hemos dicho, aunque mal obradas, para sus galas y santuarios. A las tierras de éstos acudían a hacer mercado los moscas, en especial los de el pueblo de Pasca y sus convecinos, llevándoles mucha cantidad de finas mantas, sal y esmeraldas, con que rescataban del mucho oro fundido y en joyas que les daban en trueque los Yaporages, que fué el camino más principal por donde entró la mayor parte del oro que hubo en este Nuevo Reino y hallaron los españoles, aunque no dejó de acrecentarlo el que sacaban de los pillajes en las victorias que tenían con sus enemigos los Panches...” (Simón, 1942:402)

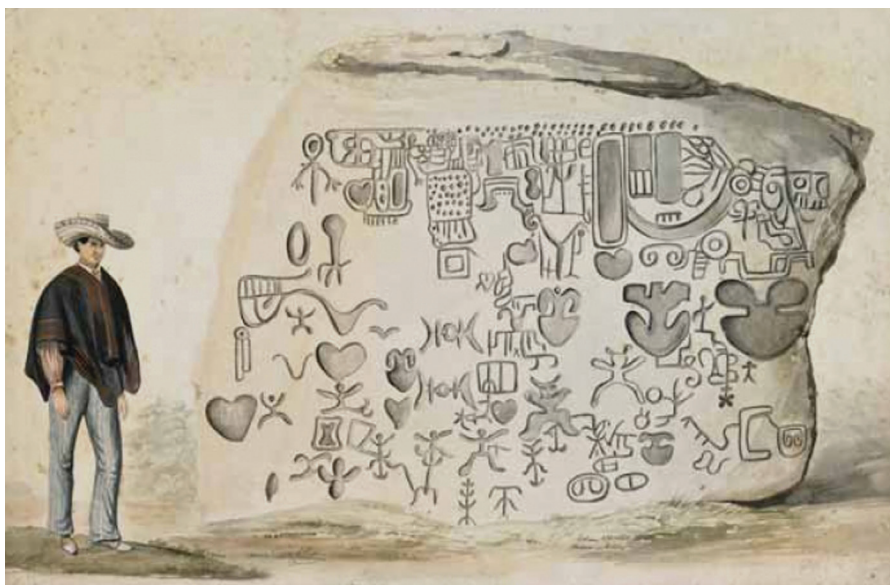


Figura 3.2.4.

Dibujo a la acuarela de la “Piedra de Aipe”, realizado por Manuel María Paz (circa 1857), como dibujante de la Comisión Corográfica.

Vicente Restrepo en 1885 escribió “Los Chibchas antes de la Conquista Española” en la cual se refiere a las relaciones comerciales entre los habitantes del altiplano y los indígenas del valle del Magdalena;

“...Había frecuentes mercados públicos en los principales lugares; en Bacatá, Zipaquirá, Tunja y Turmequé los tenían cada cuatro días; hacían sus tratos muy tranquilamente y sin levantar la voz. Comerciabán con las tribus vecinas en varias ferias, a las cuales concurrían en épocas fijas; las más importantes tenían lugar en el Sur, en el territorio de los Poincos, a quienes los españoles llamaban Yaporogos. Extendíanse éstos en ambas márgenes del Magdalena, desde el río Coello hasta el Neiva. Eran ricos en oro, el que cambiaban con los Chibchas por sal, mantas y esmeraldas. La feria de Coyaima, a orillas del Saldaña, era muy concurrida; acudían a ella especialmente los indios del pueblo de Pasca y sus convecinos. Tenían otro mercado cerca de Neiva, probablemente en Aipe; la conocida inscripción indígena que se ve allí en una gran piedra a orillas del Magdalena, lo indica claramente.

Es como un muestrario de artículos de comercio: mantas, joyas de oro, etc...”
(Restrepo, 1972:63)

Pero, aunque es evidente que tenía como fuente primaria a Fray Pedro Simón, del cual transcribe párrafos enteros, pone como ciertos un mercado “...probablemente en Aipe...” indicado “...claramente...” por “...la conocida inscripción indígena que se ve allí en una gran piedra a orillas del Magdalena...”; y que esta se trata de “...un muestrario de artículos de comercio: mantas, joyas de oro, etc...”; ninguna de las cuales cosas dijo Simón. Ni se refirió a la Piedra Pintada ni dijo, obviamente, que marcara el lugar de un mercado.

Años más tarde, Miguel Triana (1951), tal vez sin consultar las Noticias Historiales, reitera la deducción de Restrepo y agrega que...

“.. Allí [en Aipe] se hacían las contrataciones al contorno de una piedra sagrada, grabada en bajorrelieves, en la cual todavía se ven los mitos de la tribu y, además, las figuras de los principales artefactos, como narigueras, zarcillos, petos y diademas, a cuya seducción acudían los chibchas para cambiarlos por mantas, sal y esmeraldas...” (Triana, 1951:114)

En adelante, varios investigadores (Cubillos, 1946:63; Duque Gómez, 1979:2; Falchetti, 1978:33; entre otros) refrendaron esta especulación de tal manera que la Piedra Pintada quedó definida como el marcador de un centro de mercadeo.

En cuanto a la “La Piedra Pintada” como un “muestrario de joyas y alhajas”, ha sido objeto de una observación más detenida y mejor documentada, de la que destacamos las referencias hechas por Félix Mejía, Ana María Falchetti y Luis Duque Gómez:

“...En esta piedra podemos advertir a primera vista, y como motivo central, varios pectorales de formas diferentes. Estos pectorales pueden muy bien compararse con los usados por los indígenas de diversas tribus antes de la conquista...” (Mejía, 1946:419)

“...existen representaciones de pectorales acorazonados en estatuas de piedra halladas en Dolores (Tolima), en aparente asociación con un pectoral acorazonado de cobre [...] y en los petroglifos de la conocida piedra de Aipe, localizada sobre la margen izquierda del río Magdalena en el Departamento del Huila. Es curioso anotar la asociación de estos pectorales con los sitios de Pandi y Aipe, dos de los principales centros comerciales de la región, cuyo funcionamiento se prolonga hasta la época de la conquista española...” (Falchetti, 1978:33)

“...Piedra grabada de Aipe (Huila), con figuras que recuerdan objetos de orfebrería prehispánica. Se presume que en este lugar los grupos indígenas celebraban intercambios comerciales con las tribus vecinas [pie de foto] ...” (Duque, 1979:3)

Es notable que Duque no cita a Falchetti, ni esta a Mejía. Porque, de una parte, Falchetti realizó el que, hasta la fecha, sigue siendo el mejor análisis sobre dicho tipo de elementos orfebres prehispánicos, en que propone una tipología que sigue vigente; y de otra, porque el texto de Mejía era, a la época de su estudio, una referencia obligada ya que fue el primero en intentar una identificación del “mustrario de joyas y alhajas”.

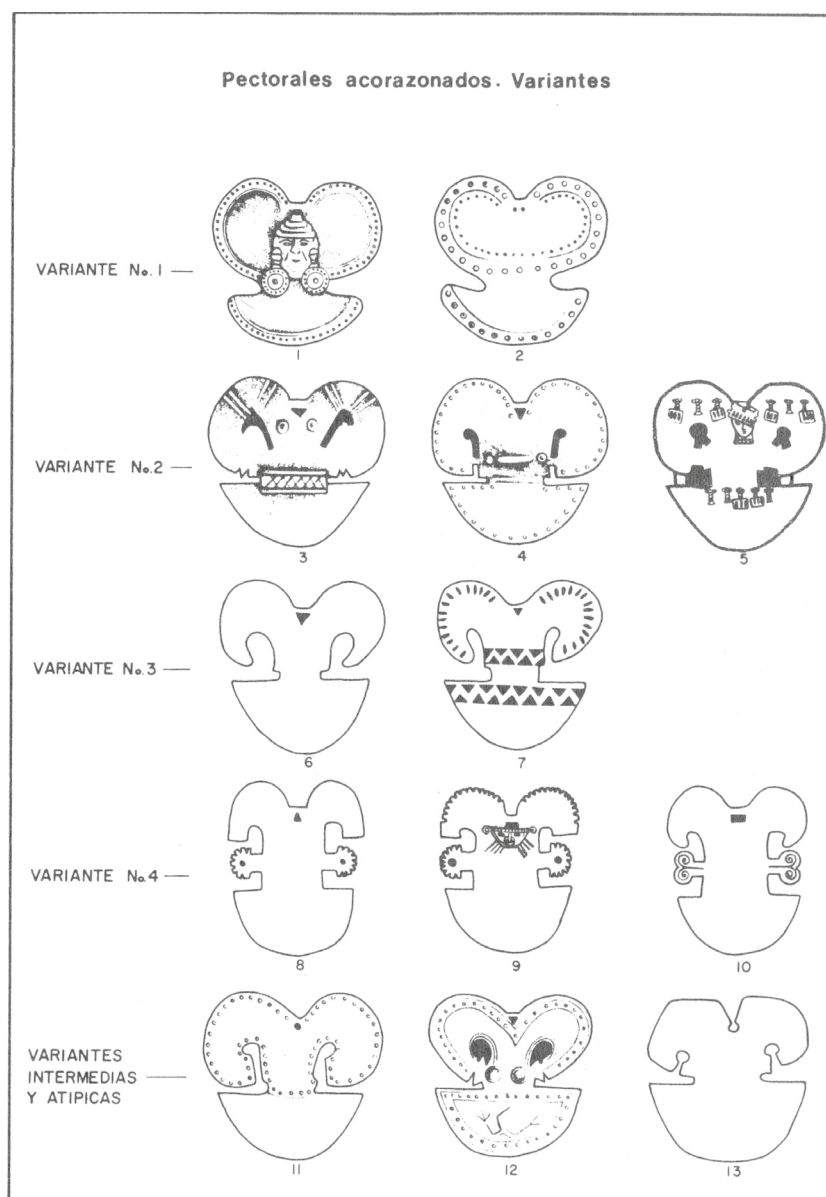


Figura 3.2.5.
Tipología formal
de pectorales
acorazonados –
(Falchetti, 1978:29)

La referencia que hace Falchetti a “...representaciones de pectorales acorazonados en estatuas de piedra halladas en Dolores (Tolima), en aparente asociación con un pectoral acorazonado de cobre...”, que ella obtuvo de un informe manuscrito sobre una visita al Museo del Hombre Tolimense de la Universidad del Tolima que realizó Alec Bright en 1976, y durante la cual tomó de manera subrepticia una serie de fotografías del material de investigación, que por entonces adelantábamos en el Valle alto del Río Cabrera (Velandia et al. 2014), nos lleva al estudio que realizamos sobre la iconografía de la estatuaria hallada en un enterramiento funerario en el dicho valle, la cual se encuentra relacionada con varias estaciones de arte rupestre y que, además se halla asociada con el ajuar funerario compuesto principalmente por elementos de orfebrería en cobre rojo y tumbaga, tales como narigueras y pectorales acorazonados (Velandia et al., 2014:312).

Sin duda alguna, a partir de la sugerencia de Félix Mejía, habíamos ya identificado la iconografía funeraria del valle del Río Cabrera con la respectiva del valle del Río Magdalena y en particular, contrastado las posibles representaciones de los elementos orfebres en ocurrencias rupestres localizadas en los mismos valles; entre las que resaltaba el caso de “La Piedra Pintada” de Aipe.

Figura 3.2.6.

Detalle en “La Piedra Pintada” de un pectoral acorazonado
– (Velandia et al., 2014:224).



Figura 3.2.7.

Pectorales en cobre rojo y tumbaga de un enterramiento en el alto Río Cabrera
– (Velandia et al., 2014:222)



**Figura 3.2.8.**

Estatua femenina con representación de un pectoral, la cual hacía parte del ajuar funerario con varias piezas de orfebrería (Velandia et al., 2014:224)

**Figura 3.2.9.**

Grafemas puestos en negativo – Dib. C. Velandia

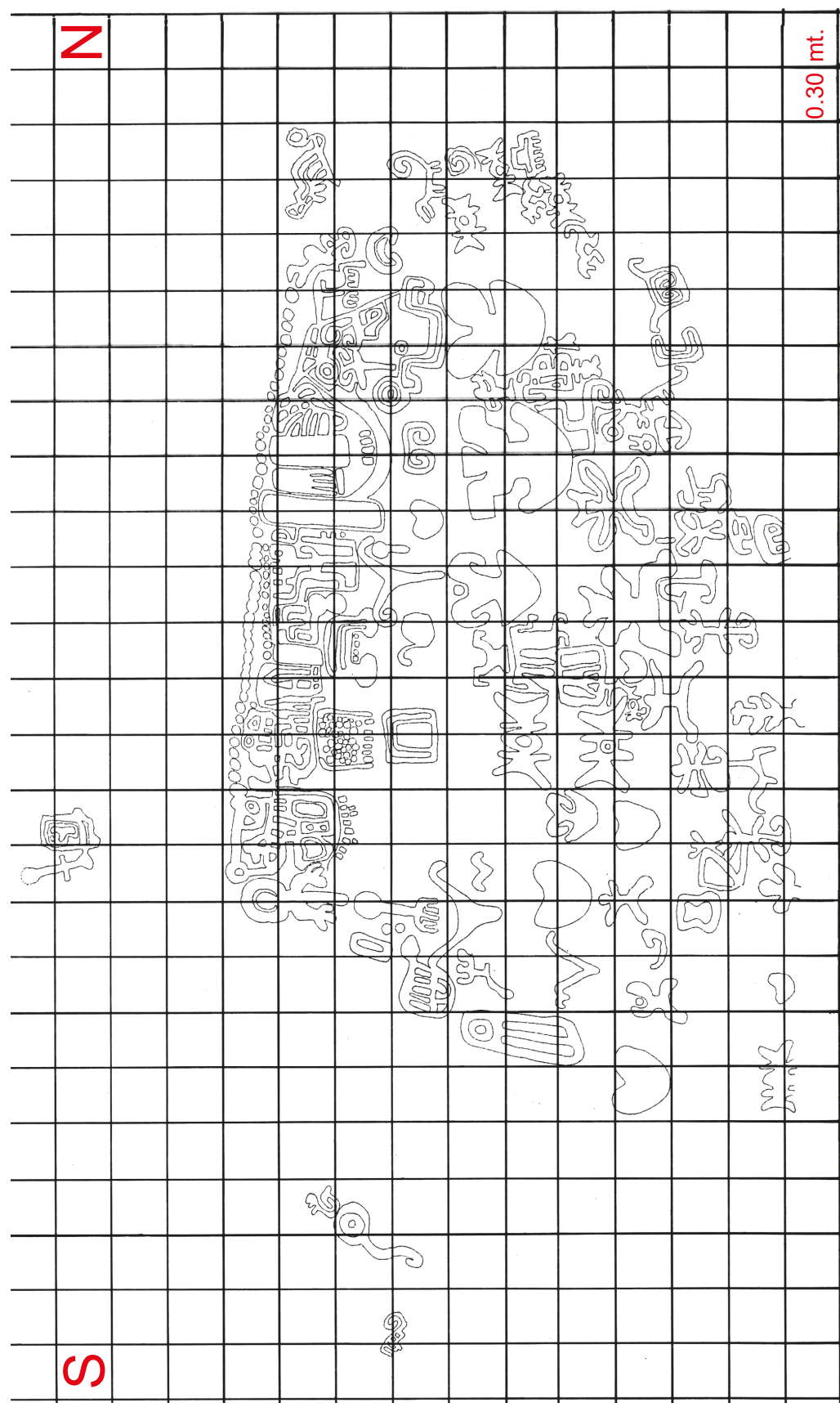


Figura 3.2.10.
Levantamiento
planigráfico de “La
Piedra Pintada” –
Dib. C. Bonilla

3.3 Petroglifos en La Piedra de Letras - Valle de San Juan

Localización: El petroglifo se encuentra en predios de la Finca Letras, a 50 Mts. del carreteable (Km. 2 + 300 Mts.) que conduce del pueblo Valle de San Juan a la vereda Michú.

Altitud: 616 m.s.n.m.

Coordenadas: 4° 10' 43.86" N – 75° 7' 58.67"

Dimensiones: 25,50 x 15,00 Mts.

Orientación: El plano mayor perpendicular a (W → E)



Figura 3.3.1.

Localización de “La Piedra de Letras” en el Municipio de Valle de San Juan – Foto. Digital Globe 2016

Forma y situación relativa: Los petroglifos se encuentran distribuidos hacia la zona media de un afloramiento rocoso de 165 Mts. de largo por 18 Mts. de alto en el cual ocupan un área de 25,50 Mts. por 15,50 Mts.

Distribución de los glifos: Los grafemas, de tamaño irregular, se ubican desde la zona media hacia el sector superior ocupando toda la cara frontal de la roca, la cual se halla orientada hacia el este, con una inclinación de 40°.

Figura 3.3.2.
Levantamiento
topográfico del
emplazamiento
de “La Piedra de
Letras”



Descripción de los glifos: Los grafemas están compuestos por representaciones zoomorfas, con la excepción de tres crucetas simples y un juego de círculos concéntricos de tamaño inferior a los 0,50 Mts.

Los elementos representativos son específicamente lagartos, tortugas y murciélagos que se identifican por su correlación estructural con especímenes similares en la orfebrería del llamado estilo Tolima. La característica notable que hace de este conjunto rupestre un caso singular, es el tamaño de los grafemas; que oscilan de 0,75 Mts. 1,80 Mts. a 6,35 Mts. Este caso es el de la representación de un lagarto que ostenta magnitudes tales como, entre las patas delanteras 2,20 Mts., los excavados tienen un ancho de 0,45 Mts. y entre 0,14 y 0,18 Mts. de profundidad.

Por las dimensiones de este petroglifo y la adecuación del panel respecto de un gran afloramiento rocoso en mitad de un amplio valle, podría considerarse dentro de la categoría de geoglifos. De hecho es el petroglifo de mayor tamaño en Colombia.



Figura 3.3.3.
Labores de limpieza
para el levantamiento de
los grafemas –
Foto. C. Velandia

**Figura 3.3.4.**

Los glifos están tallados sobre un área previamente adecuada –

Foto. C. Velandia

**Figura 3.3.5.**

Figuración de un murciélago – 1,20 x 1,30 Mts. – Foto. C. Velandia

**Figura 3.3.6.**

Representación de una tortuga – 0,75 x 0,95 Mts. – Foto. C. Velandia



Figura 3.3.7.
Figuración de un
lagarto –
1,80 x 0,95 Mts.
Foto. C. Velandia

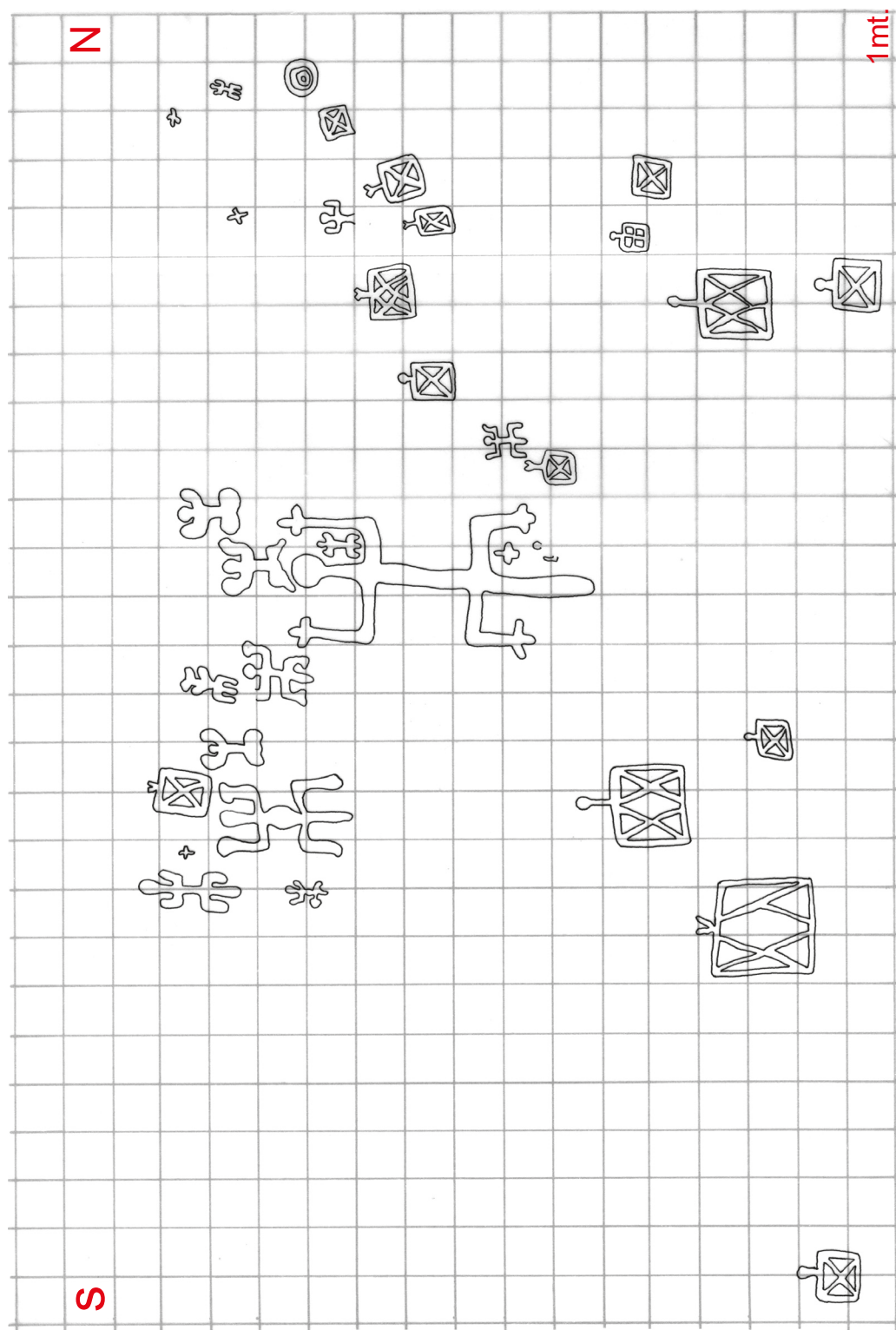


Figura 3.3.8.
Levantamiento
planigráfico del
petroglifo “La
Piedra de Letras” –
Dib. C. Bonilla

CUARTA PARTE

Cordillera Central

- 4.1. Petroglifos en La Piedra del Indio – Líbano, Tolima
- 4.2. Petroglifo de La Marcada – Líbano, Tolima
- 4.3. Petroglifos de El Pachá, en la Quebrada San Juan – Líbano, Tolima
- 4.4. Petroglifo de Oquendo, Vereda La Trina – Líbano, Tolima
- 4.5. Petroglifo en la Vereda La Selva – Anzoátegui, Tolima
- 4.6. Pictograma en el Cerro El Águila – Nevado del Tolima

4.1. Petroglifos en La Piedra del Indio, Líbano

Por: Adriana Ximena Ferro Farah

El estudio de este caso específico, constituyó parte del objeto de un Trabajo de Grado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad del Tolima en el año 2006, titulado: “**Arte Rupestre en el Norte del Tolima**”, el cual se proyectó y realizó en el contexto de un Seminario de Arqueología Simbólica, bajo la dirección de César Velandia.

Localización: Este petroglifo se encuentra en el Municipio de El Líbano, en la vereda La Honda, finca Santa Librada de propiedad de Claudina Cortés de Parra.

Altitud: 1065 m.s.n.m.
Coordenadas: 4° 52' 41.88"N – 75° 01' 20.86"W // N – 0895016; E – 1031690
Dimensiones: Largo: 7.65 Mts.
Alto: 3.35 Mts.
Orientación: Plano mayor perpendicular a (E → W)

Forma y situación relativa: La ocurrencia rupestre se ubica sobre un conjunto de grandes bloques de roca que afloran en la pendiente de la meseta hacia la quebrada Santa Rosa cerca de la desembocadura de esta sobre el Río Recio. La formación de bosques (bh – ST), determina unas condiciones aptas para la producción agrícola (cacao, plátano, frutales) y especies animales menores.

En la parte superior de la meseta se hallan restos de material cerámico prehispánico y, aunque está alterada por la práctica agrícola, fue posible realizar una prospección arqueológica. La distribución y profusión de restos nos permite deducir que dicho sitio fue ocupado por un asentamiento prehispánico durante el período tardío, determinado mediante correlación temporal con materiales similares ya datados sobre la cordillera central en las localidades de Santa Isabel y Anzoátegui (Clásico regional I a.C – IV d.C)

Figura 4.1.1.

Ubicación en el paisaje del Petroglifo “La Piedra del Indio” – Foto. C. Velandia

**Figura 4.1.2.**

Ubicación georeferenciada del Petroglifo “La Piedra del Indio” – Foto. Digital Globe, 2016

**Figura 4.1.3.**

Aspecto general de la “Piedra del Indio” – La foto fue tomada con una lente gran angular – C. Velandia



Distribución de los glifos: Dadas las condiciones de ubicación del petroglifo, es muy difícil obtener una fotografía general del emplazamiento, de tal manera que sólo podremos observar una imagen deformada. Se utilizó una cámara digital y se tomaron fracciones en secuencia que luego se montaron en una composición general. Los grafemas se localizan sobre la zona baja y media

de tres grandes bloques de roca adyacentes, con una aparente distribución frontal dada su continuidad horizontal. Hacia la parte superior, a 2.60 Mts. de altura, se encuentran algunos glifos dispersos y hacia el costado sur, aparece una zona erosionada en la cual es imposible deducir la forma de los grafemas.

Descripción de los glifos: Los elementos gráficos parecen representar personajes antropomorfos ataviados con máscaras, puestos en secuencia a manera de una composición escenográfica, lo cual le confiere cierta particularidad al conjunto, sólo comparable con los petroglifos de la Quebrada Perico en el municipio de Honda, por la disposición horizontal de los grafemas.



Figura 4.1.4.

Aspectos del trabajo de relevamiento del petroglifo de “La Piedra del Indio” – Fotos Carvajal-Velandia



Figura 4.1.5.

Secuencia horizontal, de norte a sur, de los grafemas – Foto C. Velandia



Figura 4.1.6.

Grafemas ubicados en la zona alta (3.35 Mts.) del conjunto – Foto C. Velandia

Figura 4.1.7.
 Bloque hacia el
 extremo sur,
 erosionado, en
 que se advierten
 rastros de elementos
 figurativos.
 Foto C. Velandia

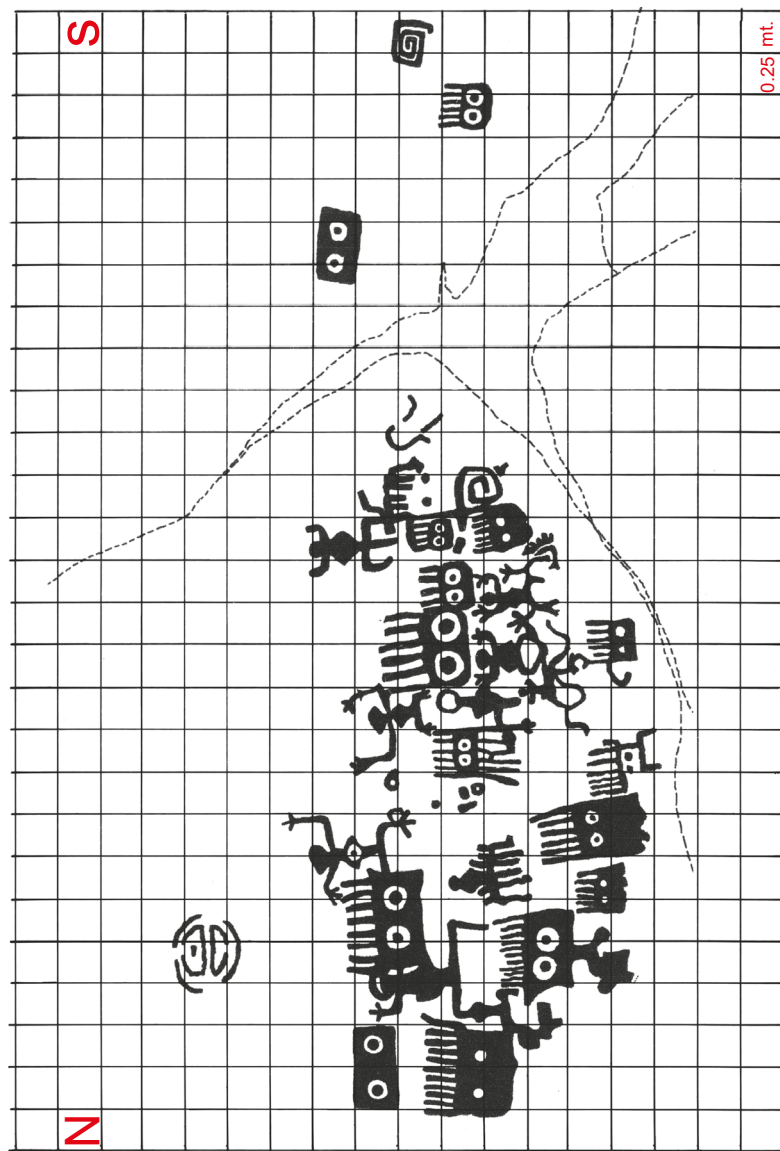


Figura 4.1.8.
 Levantamiento
 del Petroglifo “La
 Piedra del Indio” -
 Dib. C. Velandia

**Figura 4.1.9.**

En cuanto al significado de los grafemas, hemos propuesto una correlación con elementos figurativos en la orfebrería del estilo Tolima, en el que se han definido posibles representaciones de chamanes enmascarados.

4.2. Petroglifo de La Marcada

Este petroglifo, y los siguientes (4.3, 4.4, 4.5 y 4,6) fueron documentados en el desarrollo de un “Proyecto para la Prospección Arqueológica de la Cordillera Central, Tolima”, dentro del cual se han realizado cuatro proyectos puntuales en la cuenca del Río Combeima y los municipios de Anzoátegui, Santa Isabel y Líbano.

Localización: En predios de la Finca “La Marcada” de la Vereda La Marcada, del Municipio de Líbano, Tolima.

Altitud: 1372 m.s.n.m.

Coordenadas: 4° 53' 26.39" N – 75° 3' 53.83" W / E 890986 – N 1033046

Dimensiones: Alto: 5.40 Mts.
Ancho: 2.75 Mts.

Orientación: Plano mayor perpendicular a (E → W)

Forma y situación relativa: Canto rodado desprendido de un escarpe de 300 Mts. de altura y situado al borde de una cornisa con una caída de 100 Mts. sobre el cauce del Río Recio, en medio de una densa vegetación.



Figura 4.2.1.
Ubicación del Petroglifo
“La Marcada” – Foto C.
Velandia



Figura 4.2.2.
Grafema en la zona
superior de la roca –
Foto. C. Velandia

Distribución de los glifos: Un grafema ubicado en la parte superior del bloque rocoso. La superficie de la roca aparentemente fue alisada antes de grabar el glifo.

Descripción de los glifos: Este grafema ha sido descrito como “doble espiral invertida” (Páez, 2012:133) o “...back-to-back double-C scroll...” (Reichel-Dolmatoff, 1978:31) y nosotros lo hemos interpretado como representación del “par sagrado” o par de hongos alucinógenos.

La ubicación de este petroglifo nos llevó bastante tiempo pues, desde los años setenta, cuando iniciamos el trabajo de inspección y reconocimiento arqueológico de la zona cordillerana, como tarea básica del Museo Antropológico de la Universidad del Tolima, encaminada especialmente a la determinación de áreas prospectables y de sitios que requerían algún tipo de protección para su conservación como parte del patrimonio cultural del Tolima, teníamos información de la posible existencia de...

“...La Marcada es el nombre que se le da en el Estado del Tolima a una roca muy grande que dista dos leguas de la población del Líbano, al Sur. Llámasele así por los signos que la cubren. Tiene 280 o 300 pies de largo y está a 250 o 270 pies de altura. Hay, hacia la mitad, en toda su longitud unos cuantos jeroglíficos grabados, que a simple vista se distinguen desde abajo, aunque para dibujarlos con precisión se requiere antejo. Del centro de la roca se desprendió en tiempo remoto una gran parte, en la cual se ven figuras semejantes a las volutas distinguidas con los números 62, 92 y 93 en las planchas anexas; pero en otros signos son curvas reentrantes en las extremidades de un solo arco, a modo de una C muy grande cuyo fin y principio se enrollarán. Muchos jeroglíficos están confusos...” (Isaacs, 1951:288)

Este texto, debido según Jorge Isaccs a su hermano “...Henrique, que recorrió audazmente aquellas montañas en 1882...” (Ib id. 289) a pesar de su apariencia precisa, considerando lo específico de los datos, esconde una dificultad normal para quien, desde nociones muy vagas sobre un asunto de suyo inexplorado, construye una descripción no obstante, prolija en detalles. A pesar de las advertencias de Luis Duque Gómez, autor del Prólogo a la edición de 1951, en el sentido de tomar las especulaciones sobre la función y significado del arte rupestre “...con la reserva prudencial que exigen los rumbos de la moderna investigación arqueológica...” (Isaccs, 1951:14), por los años setenta no había, a decir verdad, mucha investigación moderna sobre la arqueología en la región y el texto de Isaacs era, por tanto, de obligada referencia.

La dificultad aludida consiste en que se termina viendo lo que se quiere ver y se pasa por alto lo que efectivamente existe. Lo cierto es que luego de muchas pesquisas logramos ubicar en la Vereda La Marcada unas características geológicas que coincidían con algunos datos de la descripción sobre el emplazamiento de un posible panel o abrigo con elementos rupestres. Se trata de una formación paleozoica, sobre la cual se superponen materiales priroclásticos de origen volcánico en la forma de lavas andesíticas, que se hallan limitados por grandes escarpes subverticales que contrastan con las formas de roca más antiguas que subyacen. Uno de estos escarpes corresponde al descrito por Henrique Isaacs con una altura de 300 Mts. que se levanta sobre una cornisa de 100 Mts. que cae verticalmente sobre el cauce del Río Recio. De la parte superior se desprendieron grandes bloques en la forma de cantos rodados que se aprecian sobre la cornisa. En el borde de esta, cubierta por espesa vegetación se halla un gran bloque en cuya parte superior aparece un grafema. Se trata de una roca “marcada”. La única diferencia con la descripción de los hermanos Isaacs, es que en la zona superior del escarpe no se observa ninguna representación o forma atribuible a glifos o elementos rupestres.

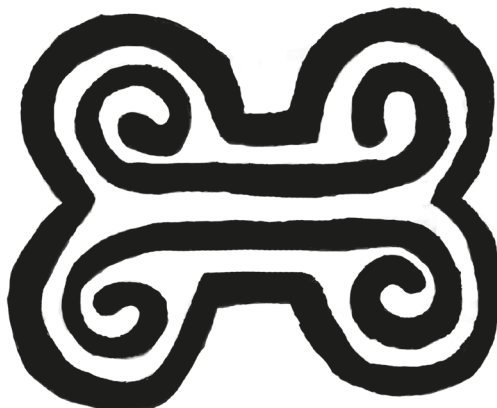


Figura 4.2.3.
Grafema en el
Petroglifo “La
Marcada” –
Dib. C. Velandia

4.3. Petroglifos de El Pachá, en la Quebrada San Juan

Localización: Se halla, semienterrado, en el cauce de la Quebrada San Juan.

Altitud: 1533 m.s.n.m.

Coordenadas: 4° 55' 28" N – 75° 3' 31" W

Dimensiones: Largo: 2.75 Mts.

Ancho: 1.80 Mts.

Altura observable: 0.95 Mts.

Orientación: Indefinible, no es posible determinar un plano principal.



Figura 4.3.1.
Ubicación del
Petroglifo de El
Pachá en la Quebrada
San Juan – Foto. C.
Velandia



Figura 4.3.2.
Dos aspectos del
Petroglifo de El
Pachá

Forma y situación relativa: Bloque de roca arenisca, de planta elíptica, parcialmente sumergida en el cauce de la Quebrada San Juan. Según informe del Señor Jacobo Fiscal, propietario de la pequeña finca cafetera en que se encuentra la roca, originalmente la roca se localizaba en el borde del lado opuesto del cauce, de donde fue removida por una creciente de la quebrada.

Distribución de los glifos: Los grafemas se encuentran distribuidos en toda la superficie de la roca.

Descripción de los glifos: Están conformados por series de espirales y círculos concéntricos alrededor de la roca, separados por zonas de pocetas de diámetro variable. En un extremo se observa una figura antropomorfa y el esquema de una vulva.



Figura 4.3.3.
Levantamiento
planigráfico del
Petroglifo de El Pachá –
Dib. C. Velandia



Figura 4.3.4.
Representación
antropomorfa y
esquema de una vulva
– Foto y Dibujo: C.
Velandia

4.4. Petroglifo de Oquendo, Vereda La Trina – Líbano

Localización: En un potrero a 500 Mts. de la Quebrada Santa Rosa, en predios de la Finca Las Lagartijas, en la Vereda La Trina del Municipio de Líbano.

Altitud: 1263 m.s.n.m.

Coordenadas: 894580 E – 1033065 N

Dimensiones: Largo: 2.50 Mts.

Ancho: 1.60 Mts.

Alto: 1.80 Mts.

Orientación: Plano frontal perpendicular a (E → W)

Figura 4.4.1.
Ubicación de la
roca que exhibe
un glifo en el
sitio denominado
Oquendo –
Foto J. Carvajal



Forma y situación relativa: Consiste en un canto rodado de dimensiones regulares ubicado en un campo de rocas de origen volcánico, sobre una suave pendiente hacia el cauce de la Quebrada Santa Rosa.

Distribución de los glifos: Sobre un extremo de la roca se practicó una superficie alisada en la cual se grabó mediante martillado a cincel y raspado, un único glifo.

Descripción de los glifos: Dicho glifo representa el que hemos interpretado como figuración de un par de hongos. El tratamiento articular de la forma, lo asemeja a representaciones similares en cerámica del Complejo Montalvo y también en la orfebrería del llamado Estilo Tolima.

Figura 4.4.2.
Grafema único
tallado en el
denominado
Petroglifo de
Oquendo –
Foto J. Carvajal



4.5. Petroglifo en la Vereda La Selva, Anzoátegui

Localización: En una profunda cañada, que forma una quebrada de curso estacional en la Vereda La Selva, Municipio de Anzoátegui, Tolima.

Altitud: 1400 m.s.n.m.

Coordenadas: Debido a la densidad del bosque no fue posible utilizar GPS.

Dimensiones: Largo: 3.50 Mts.

Ancho: 2.50Mts.

Altura observable: 1.20 Mtrs.

Orientación: Plano perpendicular: (E → W)

Forma y situación relativa: Canto rodado que hace parte del cauce de la quebrada. El sitio está cubierto por una densa vegetación formada principalmente por guaduales.

Distribución de los glifos: Sobre la parte superior y a un costado hacia occidente



Figura 4.5.1.

Labores de limpieza del petroglifo –
Foto Y. Carranza

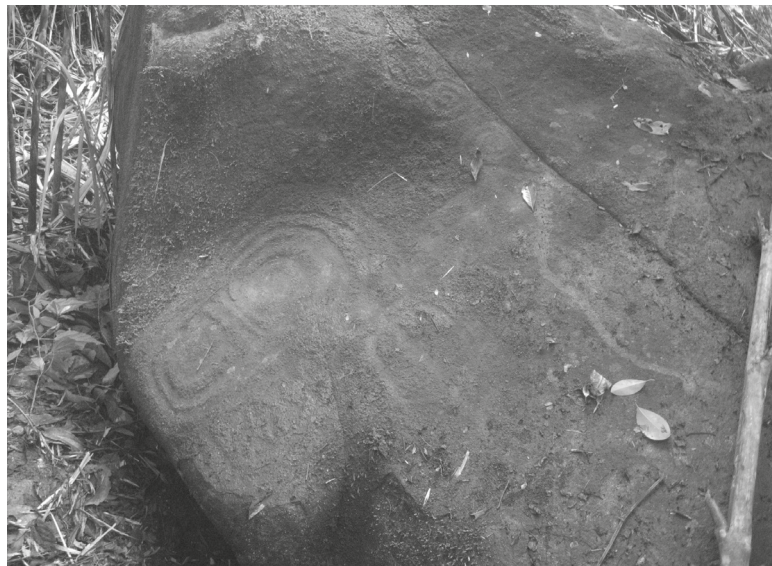
Descripción de los glifos: Un grafema completo de estructura similar a los ya descritos para La Marcada y Oquendo. Otros se encuentran parcialmente debido a la erosión de la roca.

Figura 4.5.2.

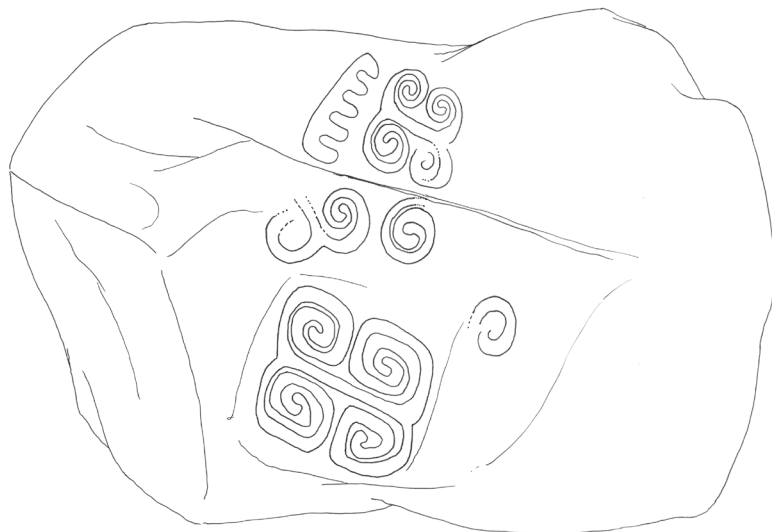
La roca se halla cubierta por líquenes debido a la alta humedad del bosque –
Foto Y. Carranza

**Figura 4.5.3.**

Los grafemas se encuentran muy erosionados por la calidad friable de la roca –
Foto Y. Carranza

**Figura 4.5.4.**

Levantamiento planigráfico mediante calco y dibujo del Petroglifo de La Selva –
Dib. C. Velandia



4.6. Pictograma en el Cerro El Águila – Nevado del Tolima

Localización: El Pictograma se encuentra en la cara SE del Nevado del Tolima, en un sector del páramo alto del Parque Nacional Natural de Los Nevados, más conocido como predio Termales del Cañón de la Vereda Hoyo Frío, en el Municipio de Anzoátegui, Tolima.

Altitud: 4100 m.s.n.m.

Coordenadas: 0863088 E – 1009431 N

Dimensiones: Ancho: 12 Mts.
Alto: 3.75 Mts.

Orientación: Plano perpendicular a (W → S)

Forma y situación relativa: Es un bloque de roca basáltica, desprendido del Cerro El Águila. Está rodeado de frailejones y espartillos y se encuentra expuesto a la intemperie y a los factores de erosión del clima.

Distribución de los glifos: Las pictografías se encuentran dispuestas una al lado de la otra, en el sector inferior del bloque de roca. El grafema en el sector superior izquierdo mide 0.38 Mts.; el otro, a la derecha, mide 0.45 Mts.

Descripción de los glifos: Los grafemas son de color rojo. La pintura se encuentra muy decolorada por la alta insolación y las temperaturas extremas.



Figura 4.6.1.
Ubicación del
Pictograma en el Cerro
El Águila, Nevado del
Tolima –
Foto D. Ramírez



Figura 4.6.2.
Los grafemas están
pintados con óxido
ferroso. El color
está degradado por
intemperismo
Foto D. Ramírez



Figura 4.6.3.
Vista hacia oriente
desde la posición del
pictograma. Páramo en
el Nevado del Tolima
Foto D. Ramírez

QUINTA PARTE

Arqueología del Arte Rupestre en el Paisaje del Tolima

5.1. Arte Rupestre y Registro Arqueológico

5.2. El Arte Rupestre del Alto Cabrera desde una Perspectiva Europea

5.3. Consideraciones Finales

5.1. Arte Rupestre y Registro Arqueológico

La perspectiva de las expresiones estéticas prehispánicas, en la forma de grafías pintadas o esculpidas en roca, desde una percepción del paisaje regional del Tolima, nos lleva a una concepción diferente tanto de los artefactos rupestres como del espacio habitado y, por lo tanto, culturalmente transformado por los antiguos pobladores.

De la idea restringida de la presencia de cada glifo en cada roca, aislados de cualquier contexto, es decir desarticulados en el tiempo y el espacio; noción que correspondía al concepto restringido de la arqueología de sitio que practicamos hasta los años noventa del siglo pasado y de lo cual hicimos una autocrítica consecuente en trabajos anteriores (Velandia et al. 2012 y 2014); pasamos a visualizar una gran diversidad de formas estéticas estructuradas en el registro arqueológico de la cultura material prehispánica.

Es decir, que cuando abandonamos la pretensión de entender el arte rupestre como si se tratara de cuadros en una exposición, a la manera del tratamiento que damos al arte moderno y contemporáneo, pretendiendo encontrar claves de significado en la microestructura de las formas plásticas o, peor aún, de leer los glifos como si fueran trazos de una escritura abandonada, hemos encontrado otra concepción de las formas estéticas en la cual los artefactos rupestres se perciben como partes integrales de la cultura.

Así, en lugar de hacer ejercicios intelectuales tratando de descifrar cada petroglifo, mediante el recurso de atribuirle supuestos contenidos significativos, tomamos los artefactos rupestres como elementos del registro arqueológico y, al igual que los restos cerámicos o líticos, planteamos una correlación entre las distintas formas en el tiempo y el espacio. Advertidos de la dificultad para relacionar directamente las grafías rupestres con otros artefactos en sitios específicos, en particular con su ocurrencia temporal, acudimos a otros indicadores tales como sus posibles relaciones iconográficas y tecnológicas con la cerámica, la orfebrería y la estatuaria en piedra y su distribución espacial articulada con sitios de habitación y enterramientos funerarios.

Relaciones iconográficas en la Cordillera Oriental

La iconografía de las pictografías en la Cuchilla de Altamizal, que cierra por occidente la cuenca del Río Cabrera, contiene elementos figurativos comunes en la iconografía del valle del Río Magdalena y algunos (en cerámica y textiles) del altiplano de Cundinamarca. Pero hay elementos que por sus características particulares sugieren ciertas relaciones con otros paisajes culturales prehispánicos.

Los trabajos de prospección arqueológica realizados en la cuenca alta del Río Cabrera, demostraron un patrón de poblamiento consistente en unidades de habitación (tambos, basureros, plantas de vivienda, enterramientos funerarios), disperso hacia las zonas de media ladera y de alta montaña, lo cual supone la adaptación de rutas de desplazamiento transversales a la cordillera y perpendiculares a la mayor vía de comunicación longitudinal (en sentido Norte – Sur), que constituye el Río Cabrera. Esta región fue ocupada desde tiempos de cazadores, caracterizados en un taller con materiales del precerámico tardío que nos dio una fecha radiocarbono de 6050 ± 30 BP, en un sitio a una altitud de 2050 m.s.n.m. Y luego, durante 600 años, desde 960 ± 50 BP hasta 350 ± 30 BP, por una etnia específica, la de los Babaduhos que a la llegada de los españoles ocupaban todo el valle alto del Río Cabrera, (Velandia et al., 2014).

Según se desprende de las crónicas de la conquista, esta vía fue el primer “camino al Perú”, que descendía desde Santafé, pasando por los poblados de Pasca y Cabrera, al “valle de las tristuras”, que no es otro que la zona árida del llamado “Desierto de la Tatacoa”, al norte del cual desemboca el Río Cabrera en el Río Magdalena. Este camino se abandonó cuando se abrieron las comunicaciones hacia el puerto de Honda que conectaba el centro del valle del Magdalena con el camino del Quindío y, hacia el sur, mediante el sector navegable del Río, hasta Neiva. De allí se abría el camino al Perú, por el valle de La Plata.

Los caminos transversales al valle del Río Cabrera siguen dos rutas sobre pasos naturales a través de la cordillera oriental: uno por el Río Ambicá que comunica, por el Páramo de El Rucio, con la cuenca alta del Río Guayabero sobre la vertiente oriental de la cordillera y el otro, por la Quebrada La Lejía que encuentra en el paso de la cordillera con la cuenca del Río Duda. Ambos ríos desaguan en el Guaviare al sur de la Sierra de la Macarena. Según testimonio de viejos campesinos lugareños, antiguos integrantes de las guerrillas liberales, fue por estos pasos de montaña por donde huyeron las columnas de marcha, luego del asedio del Ejército Nacional sobre El Davis y Marquetalia en 1964, y que

luego se reagruparon en La Uribe, dando origen a las FARC. De igual manera, por estas rutas pasaban las guerrillas liberales del llano al mando de Dumar Aljure y Guadalupe Salcedo, en los años cincuenta, desde La Macarena hacia los llanos del Tolima.

Ciertas o no las leyendas –pues aún esta historia no se escribe–, estos pasos de montaña debieron ser también utilizados por los pobladores prehispánicos, ya fueran cazadores y recolectores o agricultores itinerantes. Estas referencias acerca de la posibilidad de que en el pasado prehispánico existieran rutas de comunicación entre el valle del Río Magdalena y los llanos orientales, a través de la cordillera oriental, tiene el interés de explicar la presencia, en la iconografía del valle del Río Cabrera y del alto Magdalena, de algunos elementos iconográficos que tienen su origen o son característicos de la cuenca amazónica, unos a lo largo del Río Caquetá y otros sobre la cuenca de los ríos Inírida y Guaviare; y también en el complejo rupestre de la Serranía del Chiribiquete.

De muchos elementos gráficos o **grafemas** (Velandia, 2002, 2006), se podría decir que tienen un carácter genérico, pues se encuentran en casi toda el Área Intermedia, como es el caso de las crucetas y espirales; pero otros tienen un área de dispersión más restringida, como es el caso que trataremos de ilustrar. En las Figuras 5.1.1 y 5.1.2, correspondientes a los dos petroglifos de la Estación Santa Bárbara ya citados, se aprecia el siguiente diseño:

Este grafema ha sido referenciado en trabajos anteriores (Velandia, 2002, 2005b) y especialmente en un estudio sobre la presencia de representaciones de hongos alucinógenos en la iconografía prehispánica de Suramérica (Velandia, Galindo y Mateus, 2008), en el cual se muestra su amplia dispersión y articulación en diversos complejos culturales; y, para nuestro caso, con la iconografía de culturas del valle alto del Río Magdalena, desde el Complejo Cerámico de Montalvo en El Espinal, Tolima (Galindo y Mateus, 2006), hasta San Agustín en el Macizo colombiano (Velandia 2005b, 2008, 2011).

Figura 5.1.1.
Petroglifo N° 1, Santa
Bárbara – Cuchilla de
Altamizal –
Dibujo C- Bonilla



Figura 5.1.2.
Petroglifo N° 2, Santa
Bárbara – Cuchilla de
Altamizal –
Dibujo C. Bonilla

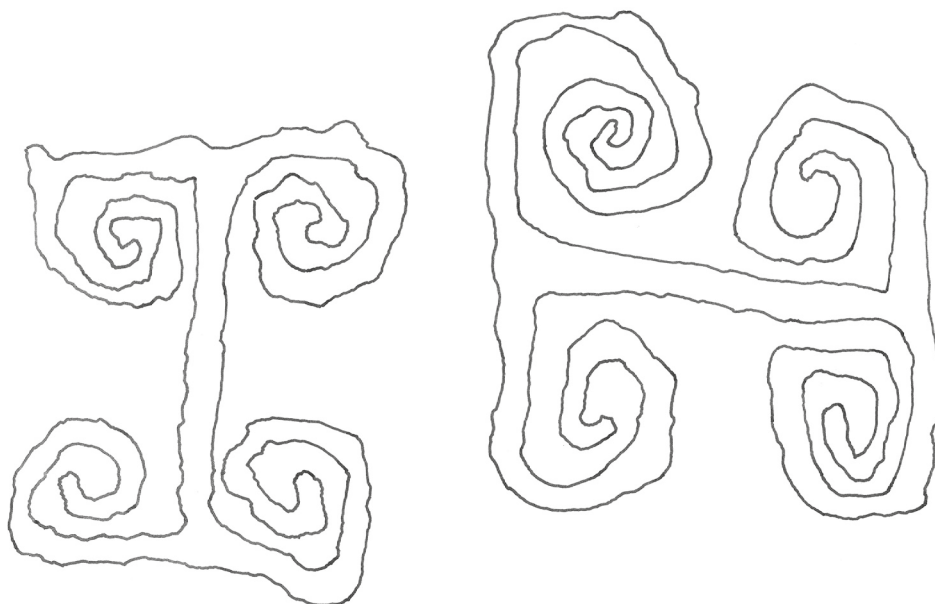


Figura 5.1.3.
“Piedra Errática” de
Pandi, Acuarela de
Manuel María Paz ca.
1855
Tomada de World
Digital Library, Library
of Congress - www.wdl.org/es/item/9112





Figura 5.1.4.
“Piedra Errática” de
Pandi, Acuarela de
Manuel María Paz ca.
1855 – Detalle
Ilustración tomada de
World Digital Library,
Library of Congress
- [www.wdl.org/es/
item/9107](http://www.wdl.org/es/item/9107)

Un caso especial es el de la “Piedra de Pandi”, o “jeroglíficos de Pandi” o “Piedra Errática de Pandi” como la llamó Manuel María Paz en 1855, cuando aún era posible observar nítidamente los grafemas pintados, de los que llama la atención la profusión de este elemento que comentamos, porque es la única pieza que ostenta seis ejemplares (un grupo de cuatro y otro de dos). En los demás casos referenciados aparece un solo espécimen ya sea aislado o articulado con otros elementos.



Figura 5.1.5.
Petroglifo en el raudal
de Guaymaraya, Río
Caquetá (Reichel,
1987:128) – Fotografía
Fernando Urbina

En la Figura 5.1.5, tenemos uno de los casos más conspicuos de este tipo de grafemas en la cuenca alta y media del Río Caquetá, en los raudales de Guaymaraya, referenciado por Elizabeth Reichel a partir de los trabajos de Fernando Urbina y también de sus exploraciones en el Amazonas (Reichel, 1975, 1987).

Figura 5.1.6.
Composición de
grafemas tomados
de la publicación de
Fernando Urbina
(1994), sobre los
petroglifos del Río
Caquetá



En la Figura 5.1.6, hemos compuesto algunos de los especímenes localizados en el alto Caquetá (Urbina, 1994) en los que se aprecia la diversidad de variaciones del mismo elemento que, no obstante los cambios de forma, conservan la misma estructura iconográfica. Esta variabilidad formal demuestra que no se trata de una imagen fortuita o aislada del contexto iconográfico. Esta unidad estructural es notable en una iconografía que tiene una gran extensión en Suramérica y particularmente desde la cuenca del Río Orinoco (Figura 5.1.7), a partir de donde, aparentemente, asciende hacia las cabeceras de los afluentes que forman la gran red de comunicaciones a través de los llanos de Venezuela y las sabanas orientales de Colombia.



Figura 5.1.7.
Petroglifo de Las Brisas,
Puerto Carrero, Edo.
Bolívar, Río Orinoco.
Archivo Nacional de
Arte Rupestre – ANAR;
www.anar.org.ve

Acerca de este tipo de grafemas explica Leonardo Páez:

“... en estos motivos geométricos es significativo señalar sus similitudes con el diseño conocido como la “doble espiral invertida”, presente en varias regiones del país y del cual se reporta su significancia entre los grupos guarekenas. El mismo diseño geométrico se encuentra representado en varias zonas de la Cuenca del río Negro-Guainía, límite entre Colombia, Brasil y el estado Amazonas, representando entre los guarekenas, etnia de filiación lingüística Arawak, una “Kasijmalu”, es decir, mujer menstruante, iniciada, en ayuno. En el ritual de iniciación de la mujer guarekena durante la primera menstruación, este símbolo es usado en la pintura corporal y en la cestería, en clara identificación con la concepción totémica; los diseños corporales usados en este rito representan antepasados míticos, animales pensantes que fueron el padre o progenitor del cual ellos descienden, y que los une como pertenecientes a una misma sangre.

Interpretaciones análogas se recogen entre otros grupos del área, como exogamia entre los Tukano y “hombre y mujer dándose la espalda” entre los Curripaco (Ortiz y Pradilla, 2000:20), ambos casos en correspondencia con la significación de “mujer prohibida” de los guarekenas (Páez, 2010)...” (Páez, 2012:133)

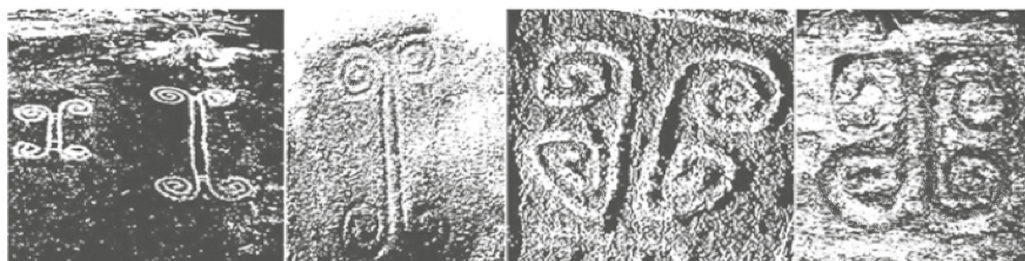


Figura 5.1.8.

1) Caño San Miguel, estado Amazonas; 2) Río Guainía, límite colombo-venezolano.; 3) Playa Cucuruchú, Estado falcón; 4) Vigirima, Estado Carabobo (Páez, 2012:134)

En trabajos ya citados, hemos explicado este grafema como la composición de...

“...un par de hongos, lo cual es indicativo de una condición “técnica” del procedimiento de ingestión de los hongos, pues estos se deben consumir por pares, de los cuales, cada espécimen debe escogerse de un sitio diferente, “...característica ritual que prevalece hasta nuestros días entre los habitantes de Oaxaca que comen hongos...” (Schultes y Hofmann, 2000:146); (Cfr. Wasson, “Una velada en Huautla”, con María Sabina; 1983:58). (Velandia 2005a:135)



Figura 5.1.9.
“El Ritual de los
Hongos Alucinantes”
- fragmento, p.24;
(Anders et al.,
1992:146)

Estas y otras descripciones post-hispánicas permitieron interpretar las escenas rituales que aparecen en el *Códice Vindobonensis Mexicanus 1* (o, Códice de Viena), (Figura 5.1.9) que explican “...lo que creían los sacerdotes mixtecos que eran la invención de las dos principales ‘medicinas’ mágicas [el pulque y los hongos] capaces de producir la embriaguez y la alucinación que predispone al espíritu a estar en contacto con los dioses...” (Caso, 1963:29; Fig.2, Fig.5). De dicho “...estar con los dioses...” viene precisamente el término con que se denominan los hongos en las culturas nahuas: *teonanacatl*.



Figura 5.1.10.
Representación de un
corte transversal de
un hongo. (Wasson,
1983:94, Fig. 9)

Perfil de: a) silueta en el “pedestal” de Xochipilli, y
b) *Psilocybe aztecorum*.

De estos casos, se desprende la manera como se configura el icono de los hongos: “...las figuras convexas con los extremos vueltos hacia adentro [...]”

representan hongos en un corte transversal...” (Wasson, 1983:92) los cuales, además, se representan por pares y constituyen, como los denominó Wasson, “...el par sagrado...” (Velandia, Galindo y Mateus, 2008)

Este elemento icónico del “par sagrado” fue descrito a Reichel-Dolmatoff por los informantes indígenas (Desana), como la imagen de dos trampas de pescar o nasas, adosadas y vistas desde arriba, las cuales interpretan como órganos sexuales femeninos que actúan como “devoradores” y, en consecuencia, los peces que entran en ellas son elementos masculinos. En otro contexto de las escenas alucinadas, dibujadas por los indígenas, estas espirales divergentes (*back-to-back double-C scroll*, las llama Reichel-Dolmatoff – 1978:31) se encuentran articuladas con serpientes. La lógica de la articulación de estas estructuras es bastante compleja cuando se trata de llevarlas al campo de la interpretación pues, de ordinario se nos escapa el significado mismo del mito, dentro del cual tiene coherencia y sentido.

Pero, aún a expensas de las variaciones formales, que no solo suponen la posibilidad de una multiplicidad de articulaciones culturales debidas a las relaciones de intercambio y de contacto intercultural entre unos y otros grupos sociales, lo que nos permite compararlas es la conservación de su estructura; no obstante su amplia dispersión espacial, como ocurre cuando estamos observando especímenes del Río Orinoco y de la Cuchilla de Altamizal.

Como se puede notar en los siguientes casos (que ya hemos referenciado en el anterior capítulo), las variaciones se producen aún en un territorio muy próximo como ocurre entre la Cuchilla de Altamizal y la Cordillera Oriental, que encierran el valle del Río Magdalena y, aún más específicamente, entre unas y otras veredas del Municipio de Líbano, Tolima; situación que podemos ilustrar en las siguientes figuras:

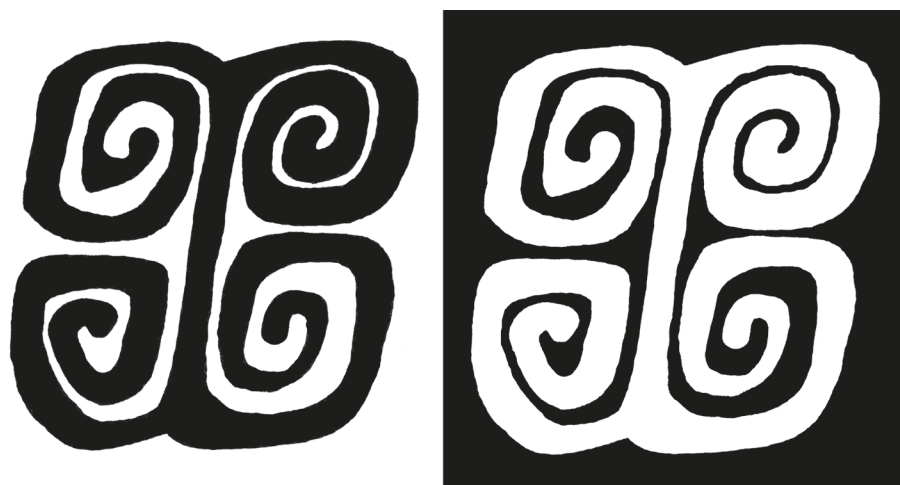


Figura 5.1.11.

Petroglifo de La Selva,
Anzoátegui – Grafema
sólido sobre espacio
indefinido

En la Figura 5.1.12, a partir del calco directo mediante película de polietileno hemos definido el espacio del surco excavado con pigmento negro (igual podría ser en rojo o verde) con el fin de poderlo “pensar” de acuerdo a nuestra norma o canon estético, según el cual la “figura” se opone a un “fondo” o espacio en blanco indefinido.

En la siguiente, Figura 5.1.13, hemos invertido la relación “fondo – figura” para mostrar cómo en la lógica de la imagen visual prehispánica el “fondo” se encuentra geométricamente articulado con la “figura” de tal modo que conforma una imagen simétrica a la opuesta como una relación forma / contraforma.

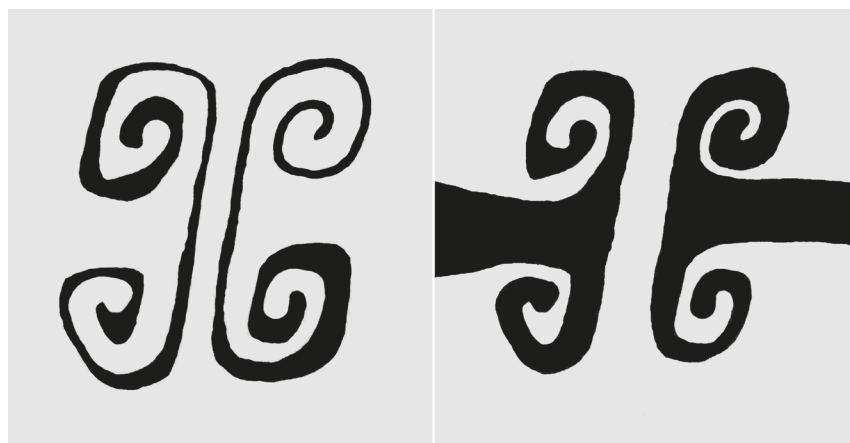


Figura 5.1.12.
Petroglifo de La Selva,
Anzoátegui – Imagen
simétrica con la misma
estructura

Esta estructura subyacente reaparece en el Petroglifo “la Marcada” (Figura 5.1.13), de manera distinta en cuanto apariencia formal, pero si recurrimos a oponer los elementos que la componen, invirtiendo la relación “fondo – figura” por la relación “positivo – negativo” o “blanco – negro” (que es la mecánica de nuestra manera de construir la imagen visual), entonces obtenemos el “texto” de la figura subyacente.

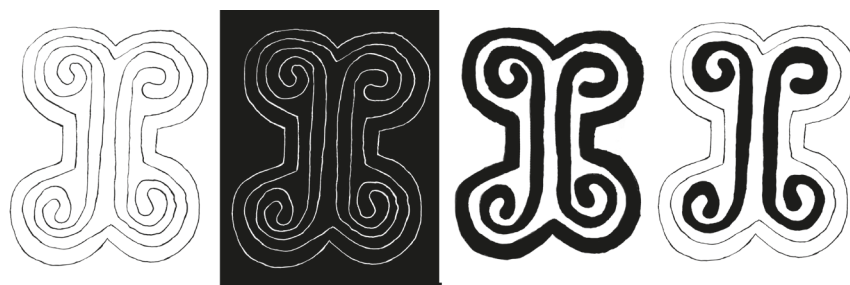


Figura 5.1.13.
Grafema del Petroglifo
“La Marcada”, Líbano

Un caso diferente es el del Petroglifo de Oquendo, en Líbano (Figura 5.1.14); en el cual la figura fue modelada por un surco excavado que rebordea todo el esquema de manera que la imagen se produce por el espacio “exciso”, como recurso para diferenciarlo del espacio del soporte en la roca. Pero la estructura es la misma de los casos ya señalados.



Figura 5.1.14.
Grafema del
Petroglifo de
Oquendo, Líbano

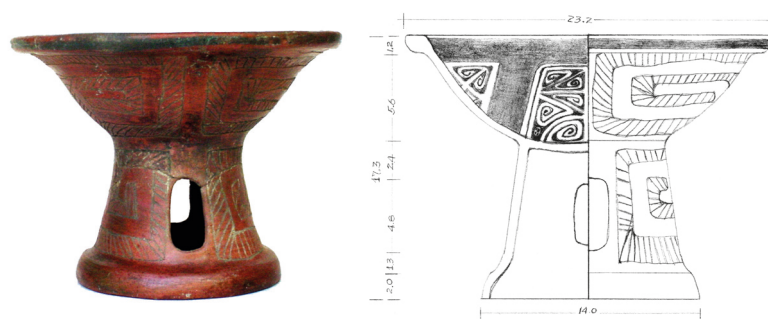
La estructura de estos grafemas, como variaciones formales, tiene un gran desarrollo en las culturas del valle del Magdalena donde los encontramos, no sólo en los artefactos rupestres sino especialmente en la cerámica, como ocurre con el Complejo Montalvo, que deriva su nombre de una vereda de El Espinal, Tolima y con el Complejo de cerámica Guamo Ondulado, llamado así por el diseño peculiar del borde de las vasijas.

La cerámica Montalvo está caracterizada por elementos de carácter funerario como sahumerios o anafes, copas y botellones que, a pesar de su posible función utilitaria, no fueron usados como tales, aparte de su aplicación como ofrenda funébrica. Numerosas piezas de la cerámica Montalvo, que hacen parte de las colecciones del Museo Antropológico de la Universidad del Tolima, exhiben una compleja decoración pintada en negro por aplicación directa sobre un baño rojo de óxido ferroso, en la cual se componen diversas variaciones de la estructura del “par sagrado”, (Figura 5.1.15; Figura 5.1.16; Figura 5.1.17).



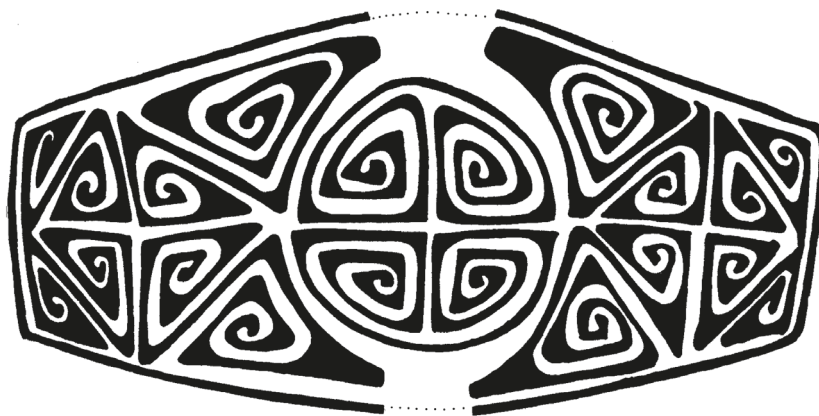
Figura 5.1.15.
Cerámica Complejo
Montalvo; El Espinal,
Tolima – Pieza M64,
negro aplicado sobre
rojo bañado

Figura 5.1.16.
Cerámica Montalvo,
Pieza M64 - Perfil y
corte transversal



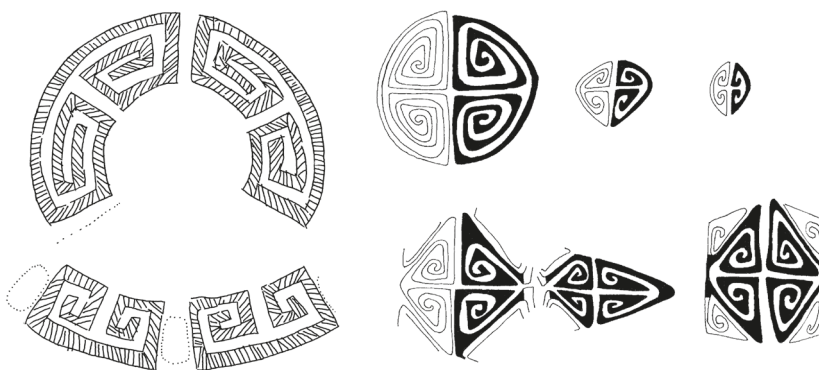
La variabilidad formal se encuentra incluso en el contexto gráfico de una misma pieza, como ocurre en la M64 (Figura 5.1.17), donde el cuenco que forma la parte superior del sahumador está íntegramente pintado (negro sobre rojo) mediante aplicación de pigmento sobre la base bañada o, en algunos casos, engobada.

Figura 5.1.17.
Cerámica Montalvo,
Pieza M64 - Diseño
interior del cuenco,
pintura aplicada



Como puede observarse (Figura 5.1.18), el exterior se halla esgrafiado con diversos elementos gráficos, entre otros, con esquemas de pares de hongos. El llamado por Wasson “par sagrado” se reitera y articula de diferentes maneras para cubrir enteramente la superficie.

Figura 5.1.18.
Diseño exterior y
diversas formas de
elementos figurativos



Igual cosa ocurre con la decoración sobre el borde plano evertido de los sahumerios, en los cuales aparece en una compleja geometría, (Figura 5.1.19).

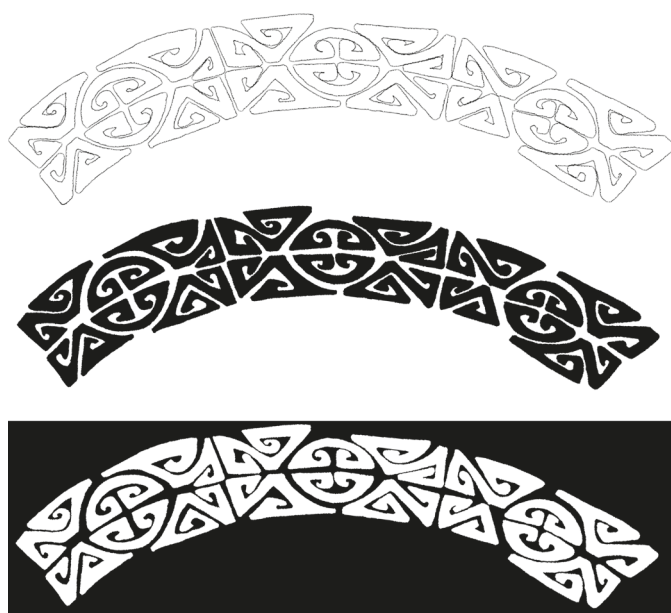


Figura 5.1.19.
Articulación de
grafemas sobre el
borde plano evertido
de la Pieza M64

Como ya se indicó, este tipo de cerámica se empleó exclusivamente en el contexto de los rituales funerarios. Las tumbas que, en algunos casos son de gran tamaño, tienen un acceso mediante un pozo vertical que puede tener de 2.50 Mts. a 3.00 Mts. de profundidad y dos cámaras opuestas que alojan de 4 a 6 cadáveres; y a su alrededor un número variable de piezas que en algún caso fue de 64 ceramios. Las piezas no muestran indicios de haber sido utilizadas; ni desgaste en la base anular de las copas ni rastros de hollín en el presunto caso de que fueran utilizadas como anafes o sahumerios. De tal manera suponemos que, aunque los anafes, dadas sus implicaciones rituales por su especial iconografía, no fueran usados para tal función, tendrían un propósito exclusivamente ofrendatorio como parte del ajuar funerario.



Figura 5.1.20.
Sahumador del
Complejo Montalvo –
Pieza M 72

Figura 5.1.21.

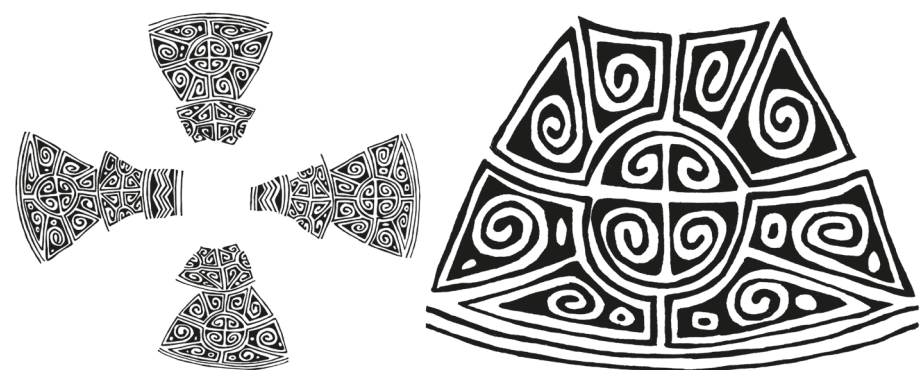
Pieza M72 – Al invertir la relación forma / contraforma, (fondo-figura) se observa el modo de la articulación del grafema del “par sagrado” en el espacio

**Figura 5.1.22.**

M74 – Botellón pintado negro aplicado sobre baño rojo.

**Figura 5.1.23.**

Pieza M74, despliegue planario de la decoración en que aparece la misma estructura del “par sagrado”



En las dos piezas precedentes (M72 y M74) se observa la complejidad en la construcción geométrica de los diseños, en particular el tratamiento del espacio no sólo como distribución de elementos específicos en un espacio limitado y cerrado sino que al tiempo cada grafema está concebido estructuralmente por su articulación simétrica en el juego de forma / contraforma (Figura 5.1.22).

En el extenso valle del Río Magdalena, entre la Cuchilla de Altamizal y las estribaciones de la Cordillera Central, se encuentran los vestigios de otro complejo cerámico que tiene su ocurrencia epónima en los linderos

de la población de Guamo, en el cual territorio se solapa con el horizonte del Complejo Montalvo.



Figura 5.1.24.

Complejo Cerámico
Guamo Ondulado
- Colección Museo
Antropológico de la
Universidad del Tolima
- Donación, Rafael
Parga Cortés.



Figura 5.1.25.

La pieza está diseñada
mediante la técnica
de pintura negativa,
blanco sobre baño rojo



Figura 5.1.26.

Complejo Cerámico
Guamo Ondulado
- Colección Museo
Antropológico de la
Universidad del Tolima
- Donación, Álvaro
Vera Camacho

**Figura 5.1.27.**

Con pintura negativa,
blanco sobre baño rojo.
Descomposición de los
grafemas

**Figura 5.1.28.**

Complejo Cerámico
Guamo Ondulado –
Colección del Museo
del Oro

En esta pieza de la Colección del Museo del Oro, se aprecia la manera como se diseñaron dos ejemplares (envés – revés) del “par sagrado” mediante la técnica de “...pintura por reserva o decoración a color perdido...” (Echeverría, 2011:234) o “resist paint” o también “pintura negativa”, con pintura blanca sobre fondo bañado en rojo. Este concepto en la cerámica del registro arqueológico del Valle del Magdalena coincide con el concepto expresado en el diseño de grafemas similares en los petroglifos reseñados, tanto en la Cuchilla de Altamizal como en la Cordillera Central.

Estos casos que hemos puesto como ejemplos de la explicación no son aislados; por el contrario hacen parte de una muestra significativa del registro arqueológico de la región, que puede corroborarse tanto en los informes de investigación como en las colecciones de los museos, especialmente en el Museo Antropológico de la Universidad del Tolima.

En cuanto a la periodización de estos complejos cerámicos, los trabajos de prospección y excavación han tropezado con la carencia de material orgánico apropiado para los análisis de radiocarbono, debido a las modificaciones sobre el paisaje causadas por los eventos vulcanológicos de la Cordillera Central que, o contaminaron las muestras (carbón o colágeno), o modificaron los emplazamientos arqueológicos, ya se trate de sitios de habitación o yacimientos funerarios. De todas maneras, mediante los análisis de las técnicas de elaboración de la cerámica y los estilos decorativos, contrastados con algunas fechas confiables obtenidas en excavaciones de sitios en la suela plana del valle del Río Magdalena, los complejos Montalvo y Guamo Ondulado se sitúan entre los períodos Temprano (siglo X a.C. a siglos VI / VIII d.C.) y Tardío (siglos VII / VIII a XV / XVI d.C.) (Salgado et al., 2006:111). Una datación, por supuesto, muy amplia, que dificulta la relación estratigráfica entre estos dos complejos.

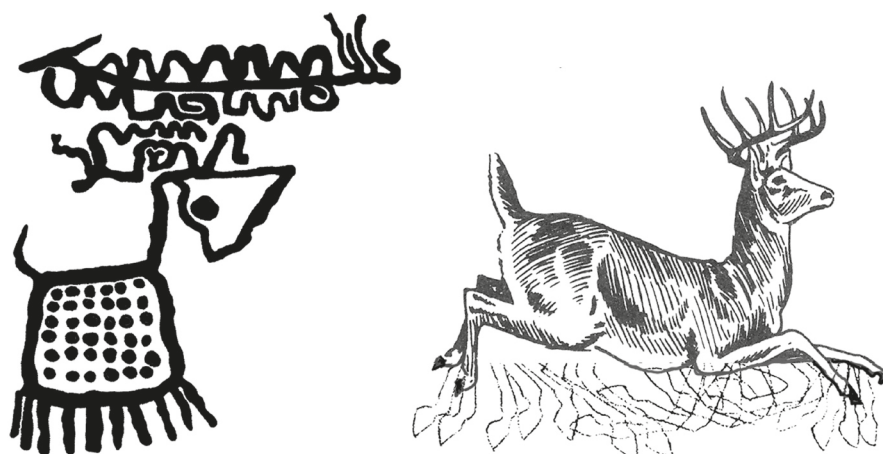
Otro caso que podemos aportar, para sostener la hipótesis del movimiento de pobladores provenientes de la Amazonía y de la cuenca del Orinoco, a través de los pasos de montaña de la Cordillera Oriental, lo tenemos en la Estación “Las Lagunas”, ya citada, en la Cuchilla Altamizal, que los vecinos del lugar han llamado “El Venado” (Figura 5.1.29).



Figura 5.1.29.
Elemento principal
del petroglifo N°1
de la Estación “Las
Lagunas”, El Venado

La figura está formada por un cuerpo definido por un cuadrado ocupado por un juego de puntos, una cola enhiesta, un largo cuello, una cabeza triangular y una gran cornamenta. Bajo el cuadrado aparece una serie (10) de “patas” que podrían dar la idea del movimiento del animal (Figura 5.1.30) que, en este caso se caracteriza por su velocidad.

Figura 5.1.30.
Esta podría ser una
manera plástica de
representar el animal en
movimiento



El elemento fundamental que nos permite establecer una relación entre las grafías del Orinoco y la Amazonía con las del valle del Magdalena, es la manera de definición del cuerpo mediante puntos, que identificamos de manera ejemplar en los petroglifos del Río Inírida, como en el caso reseñado por Reichel-Dolmatoff, (Figura 5.1.31).

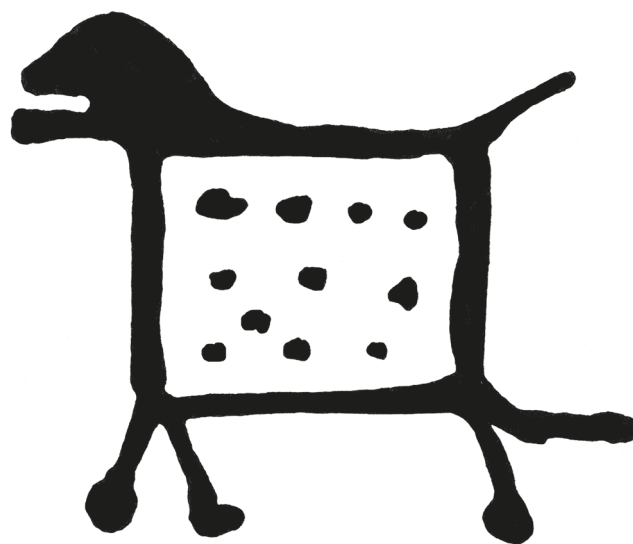


Figura 5.1.31.
Pictografía en el Río
Inírida – (Reichel-
Dolmatoff, 1968:166,
Fig. 17)

Otro ejemplo de esta confluencia de sentido, la encontramos en el Complejo Rupestre de la Serranía del Chiribiquete, en el Noroeste amazónico, donde en numerosos casos aparecen tanto animales con el cuerpo lleno de puntos, como cuadrados punteados bajo los cuales se representan las “patas” de un animal (Figura 5.1.32).



Figura 5.1.32.
Pictograma en
la Serranía del
Chiribiquete. Foto
ICANH

Esta forma tan peculiar para la representación de un animal, la hallamos reiterada en la “Piedra Pintada” de Aipe, a orillas del Río Magdalena, luego de que se hicieran algunos trabajos para la “conservación” de la misma, que permitió el descubrimiento de la zona inferior de la roca y la exposición de varios grafemas que se encontraban enterrados (Figura 5.1.33).



Figura 5.1.33.
Localización del
grafema de un cérvido
en la Piedra Pintada
de Aipe, Valle del Río
Magdalena

Uno de estos grafemas en particular nos llama la atención pues replica la imagen de un cérvido, en este caso sin cornamenta, con la posición característica de la cola (Figura 5.1.34). Como en el caso del animal representado en la Estación “las Lagunas” en la Cuchilla de Altamizal, aparece el mismo tratamiento referenciado en el Río Inírida y en Chiribiquete, con el cuerpo, un cuadrado, lleno de puntos. No obstante las diferencias formales, como ya hemos advertido en otros casos, la estructura es la misma, circunstancia que nos permite su correlación de sentido.

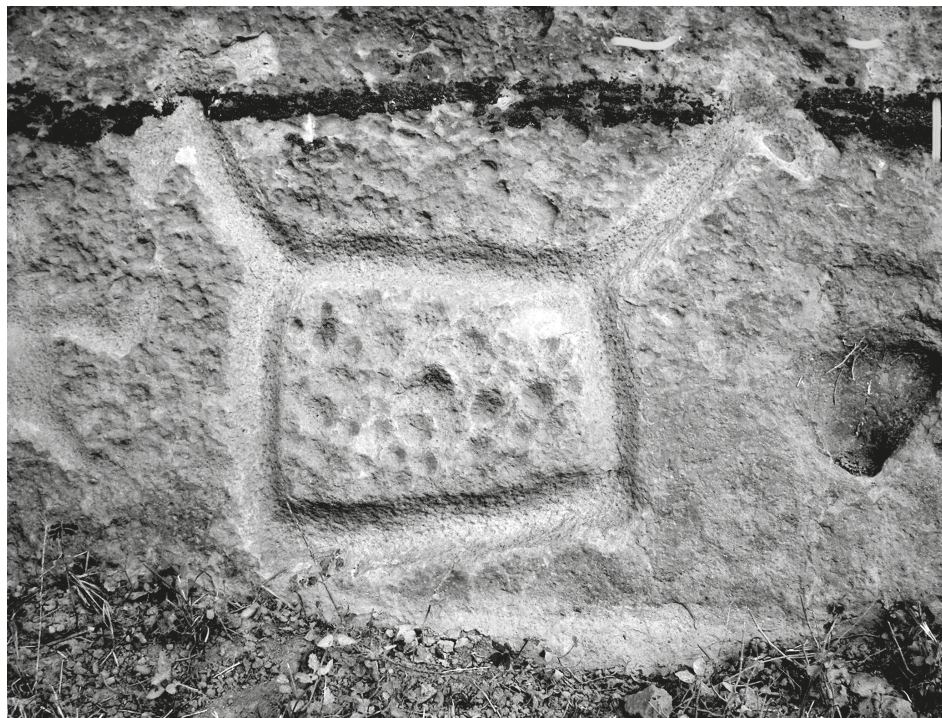


Figura 5.1.34.
Representación de un
cérvido con el cuerpo
lleno de puntos



Figura 5.1.35.
Venado de cola
blanca (*Odocoileus
virginianus goudoti*),
endémico de los
bosques húmedos de
la región andina y las
sábanas tropicales de
Colombia y Venezuela.

Al norte de la Cuchilla de Altamizal, en el Municipio de Cunday se realizó el hallazgo de un petroglifo que, aunque guarda ciertas similitudes con los demás registrados en la zona, ostenta unas características peculiares. En primer lugar, su ubicación en el fondo de una cañada de difícil acceso y casi oculto por una formación rocosa y la densa vegetación, lo ha preservado de las alteraciones climáticas pero no de la acción de los guaqueros que suponen que la roca esconde un “...tesoro de indios...” y han excavado en varios sitios alrededor de la misma. Y, en segundo lugar, es notable por su tamaño y lo abigarrado de los grafemas que cubren una cara inclinada hacia occidente, de 4.10 Mts. de ancho por 3.30 Mts. de alto.

Lo especial de los elementos, grabados por percusión y abrasión, es su aspecto escénico en el que aparecen 41 figuras de aves, la mayor parte posadas en una rama formando grupos de 2 a 4 individuos y 28 figuras humanas, aparentemente hombres; estas figuras extienden los brazos hacia las aves. Además hay cinco espirales sinistroversas. La escena parece representar una acción de cacería de los pájaros con el auxilio de redes.



Figura 5.1.36.
Petroglifo en la Finca
El Recreo, Vereda
Varsovia, Municipio
de Cunday

A partir de observar detenidamente los detalles estructurales de las figuras, dedujimos que se trata de aves migratorias, específicamente el denominado Pato Cuchara (Ajaia ajaja).

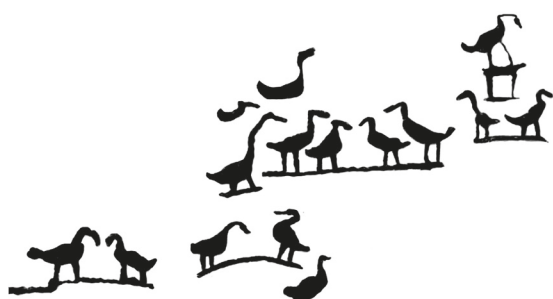


Figura 5.1.37.
Parte de la “escena”
de aves, comparadas
con el registro
arqueológico en
orfebrería de la
cultura Sinú.
La fotografía fue
tomada del estudio
de Anne Legast sobre
la fauna en la Cultura
Sinú (1980: Fig.51)

Esta especie migratoria ha sido reconocida y descrita en el trabajo sobre representación de la fauna en el registro arqueológico de la cultura Sinú por Anne Legast (1980), cuyo estudio realizó en las colecciones del Museo del Oro.

Figura 5.1.38.

Foto Izq. C. Velandia, tomada en: Museo del Oro Zenú, Cartagena; Inserto, Willy Evers - Precolumbian Colombian Archaeology - Pinterest; Foto Der. Josh More, tomada de: www.WeSapiens.org.



Figura 5.1.39.

Imagen tomada de Anne Legast, 1980: Fig. 53 – Humedal en el bajo Río Magdalena



En la fotografía anterior (Figura 5.1.39) aparece un grupo de la especie Pato cuchara (Ajaia ajaja). Estas aves se encuentran en casi todo el territorio de Colombia pues se desplazan de norte a sur, provenientes del sur de Estados Unidos (de Texas a Florida) siguiendo el curso de los ríos y la formación de pantanos y humedales, como ocurre con los ríos Magdalena y Cauca y sus afluentes.

Y, por supuesto, a lo largo de la red fluvial de los llanos orientales de Colombia y las sabanas de Venezuela. De esta manera encontramos el rastro prehispánico del paso del Pato Cuchara por el Río Guayabero, al suroeste de La Macarena (Figura 5.1.40), que nos da un argumento adicional a nuestra propuesta de considerar los cauces y cuencas de los ríos que nacen en la Cordillera Oriental, como un paso y una ruta para las comunicaciones entre los pueblos y culturas de los llanos y el Valle del Río Grande de la Magdalena.

**Figura 5.1.40.**

Petroglifo en el Río Guayabero, La Macarena – Foto 1: <http://www.surtrek.org/blog/sierra-de-la-macarena/>; South American Travel – Alfonso Tandazo. Foto 2: <http://www.panoramio.com/photo/27562450#>, detalle; Diego Díaz

Un petroglifo y una noche estrellada

El que hemos denominado como Petroglifo de San Pedro, situado en la Hacienda La Turena a orillas de la Quebrada San Pedro, es conocido por los campesinos de la zona como Piedra del Diablo, pero hemos optado por cambiar su denominación por cuanto son muchos los especímenes llamados de igual manera y para evitar la confusión con otros casos reseñados en el curso de la investigación.

El petroglifo se encuentra en predios de una finca de explotación cafetera, en la Vereda El Achiral, Municipio de Alpujarra; a cuarenta (40) metros del cauce de la Quebrada San Pedro. Sus coordenadas geográficas son: 3° 22' 10" ; 74° 54' 46" y 1320 m.s.n.m. De acuerdo a las fechas de radiocarbono para los materiales de la región (Velandia et al. 2014:327), hemos propuesto una correlación que ubicaría este artefacto rupestre entre el año 500 y el 1500 dC., es decir, en lo que denominamos Período Tardío.

Consiste en un canto de gran volumen que hace parte del material de rodamiento de la quebrada San Pedro. Este se ubica en la parte más baja de una microcuenca. La parte superior es una gran superficie plana de 18 por 10.50 mts., que se encuentra inclinada hacia el Este; en la cual los grabados ocupan un área de 12.50 por 8.50 mts.



Figura 5.1.41.
Levantamiento
planigráfico del
Petroglifo de San Pedro

Los grafemas o glifos representan elementos zoomorfos (como ranas y lagartos) y geométricos (círculos y espirales inscritas y exentas); y particularmente, una especie de “flores” o “estrellas”, (Figura 5.1.43). Estos últimos son únicos en el arte rupestre de Colombia así como el hecho de que toda la superficie está dividida por líneas en cuyos extremos se encuentran cazoletas o pocetas, (Figura 5.1.41). En muchos petroglifos de la región se encuentran líneas, ya sea grabadas o formadas por fracturas naturales de las rocas, que separan áreas dentro de los respectivos paneles, pero este es el único caso en que la totalidad del panel está dividido por líneas grabadas que se articulan con los elementos del diseño. Al determinar la posible orientación astronómica intencional, mediante el levantamiento planigráfico, trazamos una línea para definir la dirección Sur-Norte y descubrimos que esta forma un ángulo de 90° con el trazo de una línea perpendicular sobre la dirección Oeste-Este, lo cual, a nuestro parecer, no se puede producir de manera arbitraria o inintencional.

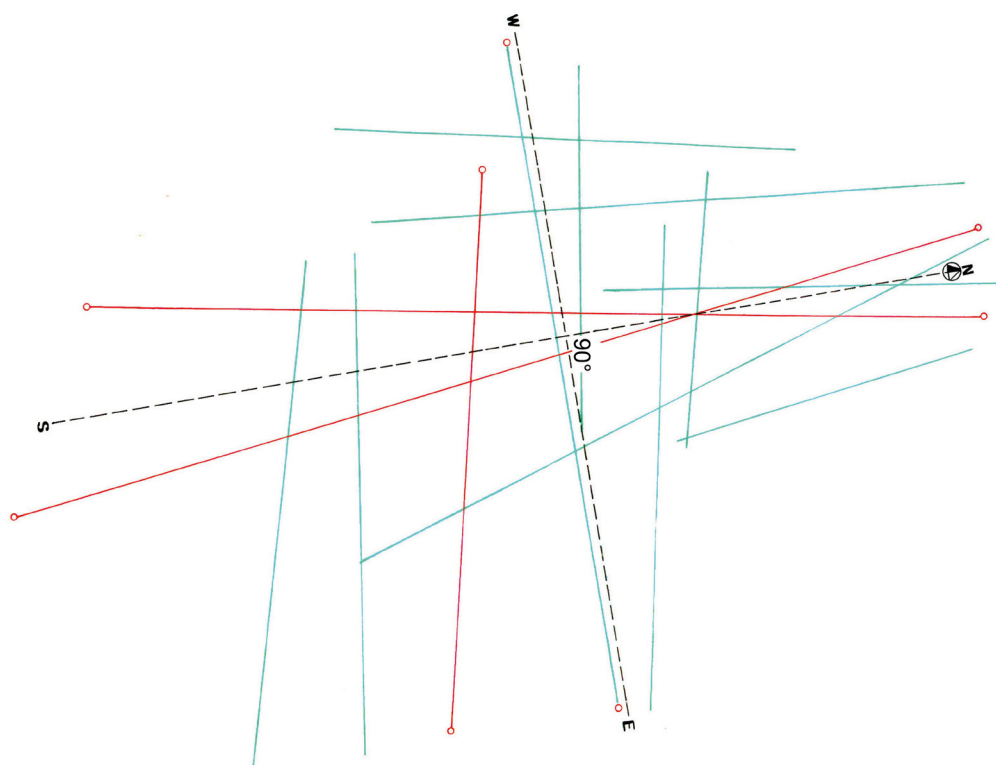


Figura 5.1.42.
Abstracción de los
trazados excavados
y (en punteado) la
dirección Sur-Norte

En años anteriores (el hallazgo del sitio lo hicimos en 1972) hemos tratado de interesar a especialistas en astronomía pero ninguno de los consultados tiene algún interés en esta clase de especulación. Siguiendo las referencias de estudios en arqueoastronomía y con la orientación del arqueólogo español Manuel Santos Estévez, quien nos acompañó en 2009 en una visita al lugar, logramos determinar sobre el terreno que no existen en el paisaje circundante rasgos (elevaciones, apilamientos de rocas, fracturas, etc.) naturales o artificiales que sirvieran de referentes o marcadores, para deducir algún procedimiento de observación astronómica. Por lo pronto, mientras se realiza un estudio especializado, nos hemos hecho a la idea de que se trata de una representación de un cielo nocturno, (Figura 5.1.43)

Los grafismos rupestres en el valle del Río Cabrera, la Cuchilla de Altamizal y de la Cordillera Oriental nos muestran una articulación estrecha con otras maneras de la iconografía prehispánica, que ahora podemos leer en clave arqueológica, lo que nos permite entrever el complejo sistema de comunicación visual aborigen, desde criterios distintos a las simples analogías formales. Las grafías se distribuyen en el paisaje según una estrategia de ocupación del territorio, cuyo movimiento ha quedado signado como marcas en el paisaje.



Figura 5.1.43.
Posible representación
de un cielo nocturno...
con estrellas y lagartos

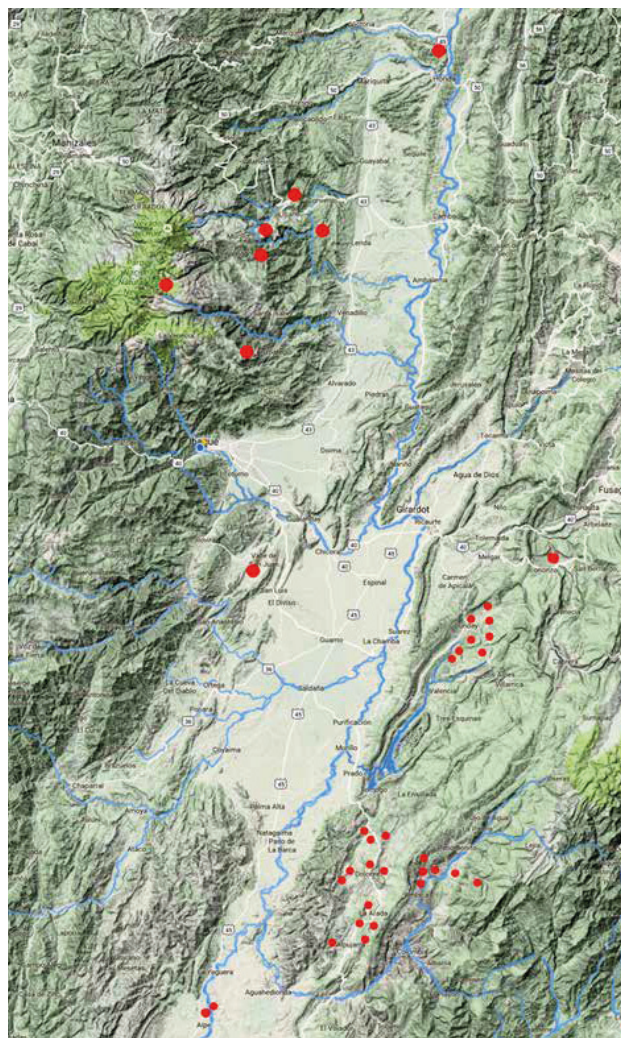


Lámina 2.
Ubicación de las
estaciones y sitios con
arte rupestre en la
fisiografía del Tolima

5.2. El Arte Rupestre del Alto Cabrera desde una Perspectiva Europea

Por: Manuel Santos Estévez

Doctor en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela

Laboratório das Paisagens, Património e Território - Lab2PT,

Universidade do Minho, Braga, Portugal

En el verano de 2009, invitado por la Universidad del Tolima, tuve la oportunidad de participar en los trabajos de campo desarrollados dentro del proyecto: "Prospección Arqueológica del Valle Alto del Río Cabrera" dirigido por el profesor César Velandia. Fue entonces cuando tuve un primer contacto con el arte rupestre de Colombia. A pesar de mi conocimiento limitado del registro rupestre colombiano, me atreveré a expresar algunas observaciones que, como especialista en arte rupestre Europeo, el arte colombiano me ha suscitado. Por lo anteriormente dicho, no voy a realizar un análisis en profundidad sobre el tema. Quisiera que estas líneas fueran consideradas como una relación de impresiones que, algunos paneles rupestres colombianos, me han dejado y no como una aproximación sistemática. Dichas impresiones están lógicamente mediatizadas por mi condición de europeo, por lo que la aproximación al tema será hecha desde una óptica parcial. En todo caso, sería interesante en un futuro, llevar a cabo más análisis comparativos entre los aspectos formales y estéticos del arte rupestre americano y los estilos de arte rupestre existentes en Europa.

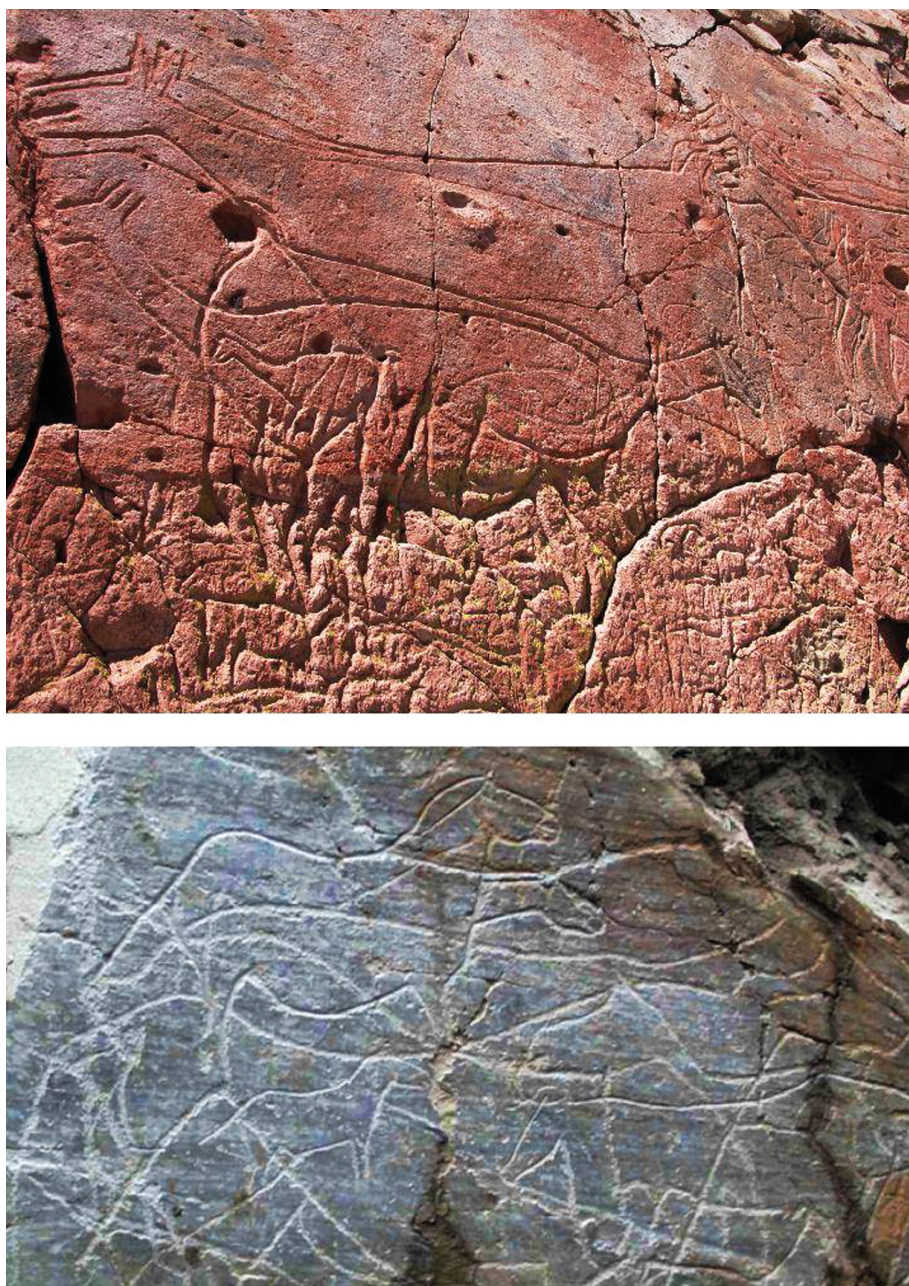
Esta tentativa de comparación, pretende contrastar algunos planteamientos que sostienen que existe cierta compatibilidad de códigos entre la cultura material, la forma de organización social y el sistema de pensamiento, cuyo origen estaría en el materialismo histórico de Marx, y que Lévi-Strauss (1987) desarrollaría en el campo de la antropología. Siguiendo esta línea de pensamiento en la disciplina arqueológica, es posible plantear que, desde cualquiera de los códigos producidos por una misma cultura se pueden estudiar los demás, puesto que responden a unas mismas pautas estructurales (Lévi-Strauss 1986: 237 y ss., Criado 1993: 41, Velandia 2006).

Aunque el alcance de este texto es mucho más modesto, se pretenden señalar algunos aspectos que parecen estar presentes tanto en el arte rupestre

americano, concretamente el colombiano, como en el europeo y que, de algún modo, podría servir como una primera aproximación para comprender ciertas características formales. Dichas características, coincidirían en paneles separados por grandes distancias en el espacio y en el tiempo, pero posiblemente producidos por comunidades con formas socioculturales hasta cierto punto semejantes. Siguiendo un trabajo anterior (Prieto y Santos 2009), se plantea que el análisis de los espacios decorativos es un método útil para estudiar las formaciones socioculturales. Creemos que la decoración se materializa a través de formas espaciales, cuya organización estará determinada por los códigos de representación del espacio vigentes dentro de una determinada cultura. Por lo tanto, se parte de las siguientes hipótesis:

- Existe compatibilidad estructural en los espacios decorativos de los diferentes elementos de cultura material de una misma sociedad.
- Existe coherencia estructural en dichos espacios cuando se detecta un cambio social. De hecho, no solo la propia iconografía (figurativa o geométrica) nos habla del tipo de sociedad, sino la manera de organizarla y concebirla espacialmente en un panel.
- El cambio formal en la organización del espacio de las representaciones puede estar reflejando un cambio cultural en el patrón de racionalidad de las sociedades.

Dentro de estas características formales está la manera en la que son organizados los paneles. En el Arte Paleolítico las composiciones suelen ser muy sencillas. Cuando aparecen grandes conjuntos, salvo excepciones, las figuras están yuxtapuestas agregadas sin formar escenas. En este sentido, llama la atención las semejanzas entre las composiciones de grabados rupestres de cazadores-recolectores de Foz Côa en Portugal y los de Río Salado en Atacama en Chile con el estilo Taira Tulán del periodo Arcaico (Gallardo 2005), (Figura 5.2.1).

**Figura 5.2.1.**

Arriba: Estilo Taira
Tulán en Atacama,
Chile. Abajo:
Grabados paleolíticos
de Foz Côa, Portugal.

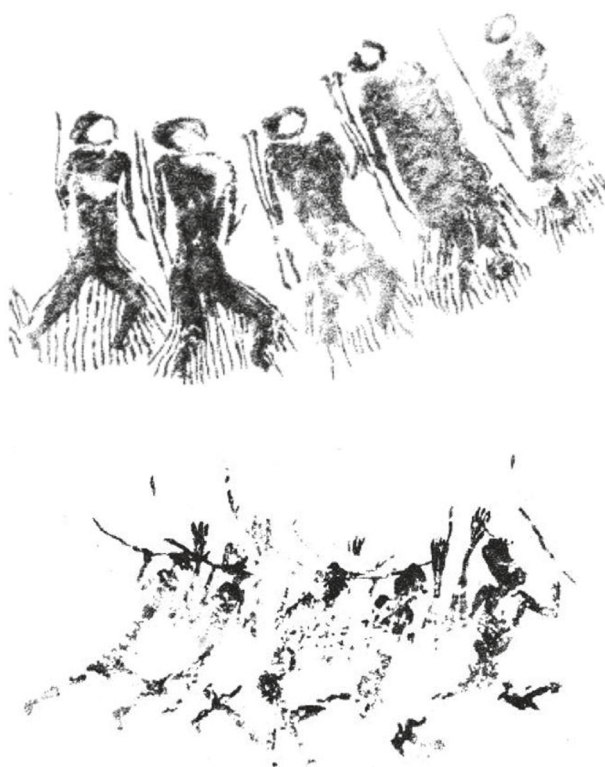
Los cazadores-recolectores de ambas regiones no parecían especialmente preocupados por transmitir un relato, es un arte concentrado en el presente, en el mismo acto de representar. Sería precisamente la acción de dibujar la que estaría dotada de contenido simbólico. En ambos casos, se representan grandes cuadrúpedos en paredes verticales en las inmediaciones de cursos fluviales. Este tipo de paneles no parecen haber sido identificados en Colombia.

Con las primeras sociedades post-paleolíticas aparecen las escenas donde humanos y animales componen narraciones, el tiempo empieza a tener un papel a la hora de organizar las composiciones y la figura humana gana

peso en las escenas. Se recurre a ciertas pautas gráficas, como la perspectiva tridimensional, que permite situar figuras en diversos planos. Los elementos de la composición pueden estar distribuidos siguiendo líneas diagonales para reforzar la sensación de profundidad. También se pueden situar las figuras a diversas alturas del panel, de tal modo que, las figuras inferiores son las más cercanas al plano del observador y las superiores las más alejadas. Este tipo de composiciones se pueden observar en estilos Europeos como el Arte Levantino en España o el Arte Escandinavo septentrional en Suecia y Noruega. En América podríamos mencionar el estilo Confluencia da Atacama (Chile) con una sorprendente semejanza con el Arte Levantino (Figura 5.2.2). En este tipo de composiciones, en las americanas y en las europeas, el movimiento de las figuras y su disposición en soportes verticales obliga al observador a seguir una línea compositiva concreta, algo que no sucedía en los paneles paleolíticos o Taira Tulán.

Otro tipo de composiciones existentes entre los primeras culturas postpaleolíticas son las composiciones que podríamos denominar "topográficas". En este tipo de arte rupestre predominan los diseños geométricos: círculos, líneas, puntos, o la geometrización de formas naturales, como por ejemplo huellas de animales, reptiles, etc. Los dibujos se sitúan en rocas horizontales generalmente a nivel del suelo, con lo que el observador adopta una perspectiva cenital, de hecho las figuras son representadas para ser vistas desde arriba.

Esta forma de representar es la del arte aborígen australiano hecho con arena de colores en el suelo, concretamente el llamado *country* o paisajes aéreos. Se trata de un número reducido de figuras hechas desde una perspectiva cenital sobre superficies horizontales unidas por líneas, este tipo de representaciones funcionan como mapas semánticos que soportan diferentes lecturas. Estos "mapas" aborígenes permiten ser utilizados para describir cosmologías, relatar historias míticas o informar sobre aspectos materiales del territorio, como por ejemplo lugares de caza o puntos de provisión de agua (Munn 1986). Esto mismo pudo haber funcionado con los paneles del primer período del Arte Rupestre Atlántico o en el Arte Rupestre Alpino (Arcá 2004). En el Arte Atlántico, que se distribuye desde la Península Ibérica hasta las Islas Británicas, los círculos se colocan aprovechando protuberancias de la roca, los surcos parecen reinterpretar la forma natural del soporte, surcos sinuosos simulan deslizarse siguiendo las formas naturales de la piedra llegando a introducirse en el interior de las grietas (Figura 5.2.3).

**Figura 5.2.2.**

Arriba: Estilo Confluencia en Atacama, Chile (según F. Gallardo).
Abajo: Estilo Levantino en España (según López Montalvo).

**Figura 5.2.3.**

Petroglifo Atlántico en Galicia (noroeste de la Península Ibérica)

El Estilo Atlántico parece mantener, en cierto modo, esa estrecha relación entre arte y soporte (Santos 2012). Estas mismas características observadas en Australia o en Europa Occidental parecen estar presentes en algunos paneles colombianos. Pensemos por ejemplo en la piedra de El Venado, en Las Lagunas (Alto Cabrera). Este petroglifo presenta dos superficies grabadas, una vertical y

otra inclinada, esta segunda superficie presenta algunos diseños circulares muy semejantes a los situados en la Europa atlántica, ¿Podríamos hablar en este caso de composiciones topográficas?.

Con diseños distintos, pero empleando una perspectiva semejante, se podría mencionar el panel de El Mango (Dolores), o el gran panel de San Pedro (Alpujarra) o el de la Vuelta del Diablo, sobre la carretera a Dolores; en estas rocas los diseños geométricos y figurativos, especialmente reptiles, han de ser vistos desde una perspectiva cenital, puesto que están dibujados en el suelo. En este tipo de composiciones, la dimensión espacial es especialmente significativa, la disposición de las figuras en una superficie horizontal no permite una lectura lineal, el observador puede dirigir su vista de distintas direcciones y, posiblemente en función del desplazamiento de la vista, la interpretación de la composición podría variar.

Esta forma de lectura aparentemente caótica, aunque más bien podríamos denominar lectura abierta, parece estar presente en las pinturas del sitio Los Muñecos cerca de Alpujarra, donde figuras esquemáticas pintadas en rojo aparecen distribuidas de forma aparentemente anárquica en una pared rocosa de superficie irregular en un emplazamiento destacado del terreno. Estas mismas características, desde el color hasta el emplazamiento o la distribución de los motivos son características definitorias del Arte Esquemático de la Península Ibérica en su fase más antigua, encuadrable en el Neolítico antiguo (Hernández 2006), es decir, entre los primeros agricultores del viejo mundo.

En sociedades más complejas, organizadas en jefaturas o cacicazgos, donde se empiezan a mostrar evidencias de desigualdades sociales y una creciente intervención en el medio natural por parte de las comunidades humanas, los paneles rupestres experimentan también una mayor “humanización”. Si en las primeras sociedades la figura humana está casi ausente, posteriormente, entre los primeros agricultores, la figura humana empieza a ser protagonista, en sociedades más complejas la humanización de los paneles puede llegar al punto en el los artefactos, el resultado del trabajo humano, dominan las composiciones rupestres. En este sentido, en el Arte Atlántico de Europa occidental, las escenas están formadas casi exclusivamente por armas y lo mismo ocurre en otros estilos de la Edad del Bronce, como por ejemplo los grabados de los Alpes italianos y franceses (Figura 5.2.4). Los artefactos, generalmente ítems de prestigio, pueden llegar a sustituir a los propios humanos. En ocasiones, los paneles están formados por armas, máscaras u otros objetos que señalan la dignidad de los individuos que los usan y que los distinguen del resto del

cuerpo social. En Colombia se observa este tipo de lenguaje en el petroglifo de Los Naranjos (Támesis-Antioquia) en el que los bancos de chamán funcionan como representación metonímica del propio chamán que no aparece en el panel.

En el Arte Esquemático de la Península Ibérica, durante el segundo periodo datado en el Calcolítico, se observan distribuciones muy pautadas de las figuras, que pueden seguir composiciones triangulares, verticales u horizontales. Las composiciones se tornan más regularizadas, mas estructuradas. Las figuras se distribuyen siguiendo líneas horizontales y/o verticales con ritmos y simetrías evidentes. Es precisamente la cadencia y la nitidez de las composiciones lo que les confiere coherencia. Si dirigimos nuestra mirada

a Colombia, la Piedra Pintada de Aipe en Huila sería un buen ejemplo de esta forma de construir el panel. En este petroglifo, las figuras evitan la tangencialidad, se busca una superficie lisa y vertical en las que las narigueras funcionan como representación metonímica de sus portadores. Como también es común en la Europa de la Edad del Bronce, el panel de Piedra Pintada cubre todo nuestro campo visual y la contemplación de esta composición solo permite un punto de vista, el frontal. Quizás, dentro de este tipo de composiciones, podría ser incluido el panel vertical de El Venado en Las Lagunas.



Figura 5.2.4 .

1) Arte Atlántico en Pedra das Procesiões, Galicia; 2) Arte Alpino, Alpes Italianos; 3) Petroglifo en Támesis, Antioquia.

Conclusión

Para terminar, podemos decir que si bien cada formación cultural desarrolla sus propias formas de expresión y su propia tradición estética, es posible encontrar ciertos aspectos comunes entre sociedades que, aunque no tuvieron contacto entre ellas, sí pudieron desarrollar formaciones socioculturales semejantes en algunos aspectos. Así, tanto en América como en Europa, a medida que avanzamos en el tiempo, se observa un creciente protagonismo del ser humano y de lo artificial en detrimento de las figuras de animales. Por otro lado, se observa un cambio desde lecturas abiertas a través de la disposición de las figuras aparentemente anárquica, hacia composiciones más pautadas y aparentemente más ordenadas. Del mismo modo, se observa en los estilos rupestres más antiguos una mayor importancia del espacio a la hora de componer, mientras que en los estilos más tardíos, que suelen ser más narrativos, el tiempo parece ser el elemento que estructura el contenido del panel. En otras palabras, los paneles podrían estar reflejando transformaciones desde sistemas sociales y de pensamiento hacia sociedades cada vez más jerarquizadas y complejas.

Bibliografía

ARCÁ, A.

2004 **“The topographic engravings of Alpine rock art: fields, settlement and agricultural landscapes”**; En, *C.Chippindale y G.Nash (Eds.) The figured landscapes of rock-art: 318-350*; Cambridge University Press.

CRIADO BOADO, F.

1993 **“Visibilidad e interpretación del registro arqueológico”**; En, *Trabajos de Prehistoria 50: 39-56*.

GALLARDO IBÁÑEZ, F.

2005 **“Arte rupestre, contenido cultural de la forma e ideología durante el formativo temprano en el río Salado (desierto de Atacama, Chile)”**; En, *Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio, nº 33*.

HERNÁNDEZ PÉREZ, M.

2006 **“Artes esquemáticos en la Península Ibérica: el paradigma de la pintura esquemática”**; En, *Arte Esquemático en la Península Ibérica: 13-32. Actas del congreso de Los Vélez 5-7 de Mayo 2004*.

LÉVI- STRAUSS, C.

1986 **La alfarera celosa**; Editorial Paidós, Barcelona.

PRIETO MARTÍNEZ, M. P.

2009 **“Propuesta metodológica para el análisis de los códigos decorativos: comparando piedras y cerámica”**; En, *Estudios Atacameños* 37: 123-138.

SANTOS-ESTÉVEZ, M.

2012 **“Atlantic Rock Art: transformation and tradition during Late Prehistory. En The Prehistory of Iberia: Debating Early Social Estratification and the State”**; Ed. María Cruz Berrocal Leonardo García Sanjuán y Antonio Gilman. Routledge. London.

VELANDIA JAGUA, C.

2006 **“Prolegómenos a la construcción de una semasiología prehispánica”**; En, *Revista Arqueología Suramericana*; 2(2), pp. 205-243.

5.3. Consideraciones Finales

En cuanto a la significación de los grafemas que, según hemos planteado, se trata de representaciones del “par sagrado”, en el cuerpo de los sahumadores y en el contexto gráfico de petroglifos y pictogramas...

“...las variaciones particulares de ciertos tipos iconográficos pueden implicar, también, matices de significado, en la medida en la cual se les asocie con otros signos iconográficos en combinaciones distintas y que se les sitúe en contextos del espacio natural y cultural con diferente significado simbólico...” (Amador Bech, 2007:98).

Si bien, en la explicación que los Desana dieron a Reichel-Dolmatoff, este tipo de grafemas están relacionados con la representación de las normas de la exogamia, habría que considerar la variabilidad que pueden tener entre el contexto del registro arqueológico prehispánico y el contexto de una cultura viva; para atender la crítica que siempre se ha planteado respecto de la analogía etnológica. De igual manera podría proponerse en cuanto a la distancia, ya no en el tiempo sino en el espacio cuando, como ya dijimos, comparamos petroglifos entre las sabanas del Orinoco en Venezuela y la Cordillera Central de Colombia.

En cuanto a la primera objeción, habría que decir que aún dentro de una misma cultura los significados o contenidos de las formas de expresión no son rígidos ni permanecen invariables incluso en el tipo de sociedades frías que argumentaba Levi-Strauss.

Y en cuanto a la segunda, al hacer este juego de referencias entre formas culturales tan similares, a pesar de lo distantes entre sí, surge necesariamente la duda acerca de la pertinencia de hacer alguna correlación formal. Pero, independientemente de la casi nula información histórica que nos permitiera proponerlo, lo cierto es que las “similitudes” están ahí. Considerando los respectivos contextos iconográficos y que la “apariencia” de las variaciones iconográficas no es formal sino estructural, es del todo improbable que puedan deberse a una simple casualidad o, menos aun, a reinversiones paralelas.

La mayor dificultad para relacionarlos está en que “...las razones por las cuales un determinado ítem cultural es trasladado de una región a otra pueden ser muchas y extremadamente diversas, tanto que quizás no hayamos diseñado todavía el tipo de arqueología capaz de identificar cada situación específica...” (Berenguer; 1986:72) A menudo se ha esgrimido como causa de esta dispersión de elementos iconográficos la existencia de “sistemas de intercambio” que generalmente se entienden como intercambio comercial. “...La conquista, la migración y el tráfico han estado, desde un principio, entre las más frecuentes inferencias hechas por los investigadores a partir de similitudes generales o particulares entre regiones relativamente distantes...” (Ib.Id.:72) Pero siempre se ha practicado un tipo de deducción bastante mecanicista que reduce el problema a un debate entre la oferta y la demanda de bienes.

En realidad el asunto es un tanto más complejo que deducir estos sistemas de transferencia de valores económicos a partir de la presencia (incluso, a veces, de la ausencia) de determinado rasgo o patrón cultural. La posibilidad de las relaciones de intercambio de larga distancia se explican según Marshall Sahlins, citado por D. Lathrap (1974:83), por el establecimiento de redes que “...se extienden solas por sus extremidades por una extensión simple de reciprocidad acoplándose preferentemente comunidades extranjeras, aquellas que pueden suplir productos exóticos...” (Sahlins; 1977:315).

Pero, antes que simples mecanismos para establecer relaciones de comercio, dichas redes implican la instauración de redes de comunicación, que son de doble vía y pueden operar a gran distancia; a través de las cuales se mancomunan las cosmogonías –entendidas como gnoseologías del mundo– y los saberes prácticos –que permiten el manejo de dicho mundo–, mediante los procesos

del intercambio cultural. Es sobre las redes de comunicación que se establecen primariamente las relaciones y luego, en consecuencia, el intercambio de bienes y valores, y no al revés. De esta manera los símbolos se mueven más eficientemente que las mercancías sobre los mecanismos de la comunicación que es, el fundamento de las expresiones estéticas que hemos denominado arte rupestre.

La noción “difusionista” (que supone que los procesos históricos son teleológicos) no tiene sentido en esta óptica del problema pues las relaciones que se establecen mediante los juegos de reciprocidad, generan los mensajes lingüísticos: gestuales, icónicos, sígnicos, que posibilitan el intercambio, no sólo de objetos culturales en la forma de bienes y servicios (que provienen del mundo de las cosas), sino también de objetos culturales en la forma de intangibles mito/lógicos, simbólicos y explicativos (que provienen del mundo de las representaciones).



BIBLIOGRAFÍA

.....

ADORNO, Theodor W.

1980 **Teoría Estética**; Ed. Taurus; Madrid.

AMADOR BECH, Julio

2007 “**Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre**”; En, *Anales de Antropología*, Vol. 1 N° 1, pp. 69-116; Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.

ANATI, Emmanuel

1976 **Evolution and style in Camunian Rock Art**; Edizioni del Centro, Capo di Ponte.

ANATI, Emmanuel

1977 **Methods of Recording and Analyzing Rock Engravings**; Edizioni del Centro, Capo di Ponte.

ANDERS, Ferdinand, J. Maarten y G. A. Pérez

1992 **Origen e Historia de los Reyes Mixtecos – Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis Mexicanus**; Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz; Fondo de Cultura Económica; México.

ARGÜELLO, Pedro

2008 “**Tendencias recientes en la investigación del arte rupestre en Suramérica. Una síntesis crítica**”; En, *Arqueología Suramericana* 4 (1): 53-75.

ARNHEIM, Rudolf

1969 **Arte y Percepción Visual**; Eudeba; Buenos Aires.

ARNHEIM, Rudolf

1985 **El Pensamiento Visual**; Eudeba; Buenos Aires.

AUMONT, Jacques

1998 **La Estética Hoy**; Ed. Cátedra; Madrid.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de

2000 **“A espacialidade como instrumento da interpretação da arte rupestre”**; En, *Paisajes Culturales Sudamericanos: De las Prácticas Sociales a las Representaciones*, Tapa 19, pp. 47-61; Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela

BARCELÓ, Juan

2009 **“En defensa de una arqueología explícitamente científica”**; En, *Complutum*, Vol.20 (1), pp.175-196.

BARNEY CABRERA, Eugenio

1964 **El Arte Agustiniiano. Boceto para una interpretación estética**; Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia; Bogotá.

BARON, Naomi

1981 **Speech, Writing, and Sign: A functional view of linguistic representation**; Indiana University Press; Bloomington.

BARTHES, Roland

1971 **Elementos de Semiología**; Ed. Alberto Corazón; Madrid.

BATALLA, Juan

1993 **“La perspectiva planigráfica precolombina y el Códice Borbónico: Página 31 – escena central”**; En, *Revista Española de Antropología Americana*, N° 23, pp.113-134; Editorial Complutense; Madrid.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio

1989 **Ensayo sobre el Origen y Significación del Arte Prehistórico**; Prensas Universitarias; Universidad de Zaragoza.

BENNETT, Wendell Clark

1934 **Excavations at Tiahuanaco**; En, *Anthropological Papers of The American Museum of Natural History*; Vol. XXXIV, Part III, pp.361-494; New York.

BERENGUER, José

1986 **“Relaciones iconográficas de larga distancia en los Andes: Nuevos ejemplos para un viejo problema”**; En, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 1, pp. 55-78; Santiago.

BERENGUER, José y José Luis Martínez

1986 **“El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana”**; En, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N°1, p.79-99; Santiago.

BERMEJO BARRERA, José Carlos

1987 **El Final de la Historia - Ensayos de historia teórica**; Ed. Akal; Madrid

BERROCAL, María Cruz

2004 **Paisaje y Arte Rupestre: Ensayo de Contextualización Arqueológica y Geográfica de la Pintura Levantina**; Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

BOONE, Elizabeth

1994 **“Introduction: writing and recording knowledge”**; En, *Writing without words. Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, E. Boone y W. Mignolo (Eds.), pp 3-26; Duke University Press; Durham.

BREUIL, Henri

1952 **Quatre Cents Siècles D’art Pariétal**; Montignac; París.

BRIGHT, Alec

1977 **“Informe sobre estatuas de piedra. Ibagué, Tolima”**; (Manuscrito), Museo del Oro, Banco de la República; Bogotá.

CABRERA ORTIZ, Wenceslao

1969 **“Monumentos rupestres de Colombia”**; En, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol.XIV, pp. 79-167; Instituto Colombiano de Antropología – ICAN; Bogotá.

CALVET, Louis-Jean

2001 **“Algunas ideas establecidas con relación a la escritura”**; En, *L-J. Calvet, Historia de la Escritura*, p.12-19; Ed. Paidós; Barcelona

- CARDONA, Giorgio Raimondo
1986 **Storia Universale della Scrittura**; Ed. Mondadori; Milan.
- CARDONA, Giorgio Raimondo
1999 **Antropología de la Escritura**; Ed. Gedisa; Barcelona.
- CARTAILHAC, Émile
1902 **“Les cavernes ornées de dessins. La grotte d’Altamira, mea culpa d’un scéptique”**; En, *L’Anthropologie*, XIII, pp. 348-354; París.
- CARTAILHAC, Émile y Henri Breuil
1906 **La Caverne d’Altamira à Santillane près Santander**; Imprimiere de Monaco; Monaco.
- CASO, Alfonso
1963 **“Representaciones de hongos en los códices”**; En, *Estudios de Cultura Náhuatl, Sobretiro Vol. IV*, pp. 7-38; Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM; México.
- CASTAÑO URIBE, Carlos (Ed.)
1988 **“Parque Nacional Natural Chiribiquete. La peregrinación de los Jaguares”**; Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente; Bogotá.
- CASTAÑO URIBE, Carlos
1988 **“Introducción a la arqueología del Parque Nacional Natural Chiribiquete: una aproximación a la exploración pictórica”**. En, C. Castaño Uribe (Ed.), *Parque Nacional Natural Chiribiquete*, pp. 8-29; Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente; Bogotá
- CASTAÑO URIBE, Carlos y Thomas Van der Hammen
1998 **“El simbolismo pictórico de la Serranía de Chiribiquete”**. En, C. Castaño Uribe (Ed.), *Parque Nacional Natural Chiribiquete*, pp. 42-99. Ministerio del Medio Ambiente, Bogotá

CASTAÑO URIBE, Carlos y Thomas Van der Hammen (Eds.)

2006 **Arqueología de Visiones y Alucinaciones del Cosmos Felino y Chamanístico de Chiribiquete**; Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales y Tropenbos; Bogotá

CASTIBLANCO MOLINA, Shirley

2006 **“La orfebrería en la cultura arqueológica de San Agustín – Estudio iconográfico y relaciones con otras culturas del sur-occidente de Colombia”**; Trabajo de Grado, (Inédito); Director César Velandia, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad del Tolima; Ibagué

CATACH, Nina (Comp.)

1996 **Hacia Una Teoría de la Lengua Escrita**; Ed. Gedisa; Barcelona

CHAPA BRUNET, Teresa

2001 **“Nuevas tendencias en el estudio del arte prehistórico”**; En, *ArqueoWeb, Revista de Arqueología*; Departamento de Prehistoria, Universidad Complutense de Madrid; http://www.ucm.es/arqueoweb/numero2_3/conjunto2_3.htm

CHAPARRO, Adolfo

2003 **“De logos a mythos. Crónica de una involución, § 4. El archivo de los pueblos ‘sin’ escritura”**; En, A. Chaparro y C. Schumacher (Eds.) *Racionalidad y Discurso Mítico*; Universidad del Rosario e Instituto Colombiano de Antropología -ICANH; Bogotá.

CIFUENTES TORO, Arturo

1989 **“Prospecciones y reconocimientos arqueológicos en el valle del Magdalena, Municipio de Honda (Tolima)”**; En, *Boletín de Arqueología*, Año 4 N° 3; FIAN, Banco de la República; Bogotá.

CIFUENTES TORO, Arturo

1991 **“Dos períodos arqueológicos del valle del río Magdalena en la región de Honda”**; En, *Boletín de Arqueología*, Año 6 N° 2; FIAN, Banco de la República; Bogotá.

CIFUENTES TORO, Arturo

1993 **“Los petroglifos de Honda – Anotaciones para su interpretación”**; En, *Correo del Magdalena*, N° 2, Abril; pp. 6-7; Honda.

CLOTTE, Jean y David, Lewis-Williams.

2001 **Los Chamanes de la Prehistoria**; Editorial Ariel; Barcelona.

CONKEY, Margaret

1983 **“On the origins of Palaeolithic art: A review and some critical thoughts”**; En, *Trinkaus, E. (Ed.) The Mousterian Legacy: Human Biocultural Change in the Upper Pleistocene, British Archaeological Reports*, 164, pp. 201-227; Oxford.

CONKEY, Margaret

1987 **“New approaches in the search for meaning? A Review of research in “Paleolithic Art”**; En, *Journal of Field Archaeology*, Vol. 14, N° 4, pp. 413-430.

CONKEY, Margaret y Christine Hastorf

1993 **The Uses of Style in Archaeology**; Cambridge University Press; New York.

CONKEY, Margaret y Susan H. Williams

1991 **“Original narratives: The political economy of gender in archaeology”**; En, *Di Leonardo, M. (ed). Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist anthropology in the post modern era*, pp. 102- 139; University of California Press, Berkeley.

CORREAL URREGO, Gonzalo

1991 **“Notas sobre dos sitios con arte rupestre en el Municipio de Aipe”**; En, *Seminario La Arqueología del Macizo y el Suroccidente Colombianos, San Agustín – Huila; Octubre 24 al 26 de 1990. San Agustín 200 Años 1790 – 1990*, pp. 75-83; Fundación de investigaciones Arqueológicas Nacionales – FIAN, Banco de la República; Bogotá

CUBILLOS, Julio César

1946 **“Apuntes para el estudio de la cultura Pijao”**; En, *Boletín de Arqueología*, Vol. 2, N°1, pp. 47-83; Servicio Arqueológico Nacional; Bogotá.

CRIADO-BOADO, Felipe

1991 **“Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje”**; En, *Boletín de Antropología Americana*, Vol. 24, pp.6-29.

CRIADO-BOADO, Felipe

1993a **“Visibilidad e interpretación del registro arqueológico”**; En, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 50, pp. 39-56; Consejo Superior de Investigaciones Científicas - CSIC; Madrid.

CRIADO-BOADO, Felipe

1993b **“Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje”**; En, *SPAL, Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*; V.2, pp.9-55; Sevilla.

CRIADO-BOADO, Felipe

1999 **“Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje”**; En, *CAPA 6, Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje*; Universidad de Santiago de Compostela; Santiago.

CRIADO-BOADO, Felipe

2012 **Arqueológicas. La razón perdida**; Ediciones Bellaterra; Barcelona.

DELGADO, Lelia

1989 **“El Arte y los Componentes Estéticos de la Práctica Social”**; En, *Delgado, L., Seis Ensayos sobre Estética Prehispánica en Venezuela*, pp. 21-50; Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia; Caracas.

DELPORTE, Henri

1979 **La Imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico**; Ediciones Istmo; Madrid.

DERRIDA, Jacques

1978 **De la Gramatología**; Ed. Siglo XXI; México.

DERRIDA, Jacques

1989 **La Escritura y la Diferencia**; Ed. Anthropos; Barcelona.

DIRINGER, David

1962 **“Writing”**; En, *Ancient Peoples and Places*, 25; Thames & Hudson; Londres.

DOWSON, Thomas

1998 **“Homosexualitat, Teoria Queer i Arqueologia”**; En, *Cota Zero*, 14:81-87.

DOWSON, Thomas

2000a **“Why Queer archaeology: An introduction”**; En, *World Archaeology*, 32:161-165.

DOWSON, Thomas

2000b **“Un camí de progrés Queer: Polítiques sexuals i investigació en Art Rupestre”**; En, *Cota Zero*, 16:147-158.

DOWSON, Thomas

2004 **“Teamwork and Archaeology: A guide to developing teambuilding skills in archaeology students”**; En, *K. Croucher (Ed.) Guides for Teaching and Learning in Archaeology*, N° 3; University of Liverpool.

DUQUE GÓMEZ, Luis

1979 **“El oro en las prácticas religiosas de los Muiscas”**; En, *Boletín, Año 2 mayo-agosto*, pp. 1-14; Museo del Oro, Banco de la República; Bogotá.

ECO, Umberto

1981 **Tratado de Semiótica General**; Ed. Lumen; Barcelona.

ECO, Umberto

1999 **“Iconismo e hipoiconos – El debate sobre el iconismo”**; En, *U. Eco, Kant y el Ornitorrinco*, p. 391-461; Ed. Lumen; Barcelona.

ECHEVERRÍA, José

2011 **Glosario de Arqueología y Temas Afines, Tomo I**; Instituto Nacional de Patrimonio Cultural; Quito.

ELIADE, Mircea

1973 **Lo Sagrado y lo Profano**; Ed. Labor; Barcelona.

FALCHETTI, Ana María

1978 **“Pectorales acorazonados”**; En: *Boletín, Año 1, mayo-agosto*, pp. 28-34; Museo del Oro, Banco de la República; Bogotá.

FALCHETTI, Ana María

1989 **“Orfebrería prehispánica en el altiplano central colombiano”**; En: *Boletín N° 25*, pp. 3-41; Museo del Oro, Banco de la República; Bogotá.

FALCHETTI, Ana María

1993 **“La tierra del oro y el cobre: Parentesco e intercambio entre comunidades orfebres del norte de Colombia y áreas relacionadas”**; En: *Boletín*, N° 34-35, pp. 3-75; Museo del Oro, Banco de la República; Bogotá.

FAUST, Franz Xaver

1986 **El Sistema Médico entre los Coyaimas y Natagaimas**; Klaus Renner Verlag; Hohenschaftlarn.

FERRO FARAH, Adriana Ximena

2006 **“Arte Rupestre en el Norte del Tolima”**; Trabajo de Grado (Inédito), Director César Velandia, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad del Tolima; Ibagué.

FÈVRIER, James G.

1948 **Histoire de l'Écriture**; Payot; Paris

FISKE, John

1984 **Introducción al Estudio de la Comunicación**; Ed. Norma; Bogotá.

FLOCH, Jean-Marie

1982 **“Les langages planaires”**; En, *J.C. Coquet et al., Sémiotique. L'école de Paris, Chapitre 6*, p.199-207; Classiques Hachette; Paris

FOUCAULT, Michel

1979 **Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas**; Ed. Siglo XXI; México.

FOUCAULT, Michel

1980 **Microfísica del Poder**; Ediciones de La Piqueta; Madrid.

FOUCAULT, Michel

1989 **“El ojo del poder”**; En, *J. Bentham, L’oeil du pouvoir*, pp.9-28; Ed. P. Belfond; Paris

FRAZER, James

2003 **La Rama Dorada**; Fondo de Cultura Económica; México

GALINDO, Leidy y Katherine Mateus

2006 **“Análisis estructuralista de la iconografía en la cerámica prehispanica del Complejo Montalvo – Tolima”**; Trabajo de Grado (Inédito); Director César Velandia, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad del Tolima; Ibagué.

GAMBOA HINESTROSA, Pablo

1982 **La Escultura en la Sociedad Agustiniiana**; Ed. CIEC, Universidad Nacional de Colombia; Bogotá.

GAMBOA HINESTROSA, Pablo

2008 **“Arte rupestre Colombiano – La Piedra de Letras”**; En, <http://gamboahinestrosa.info/pdf/10.%20arte%20rupestre.pdf>

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1982 **Cien Años de Soledad**; Ed. La Oveja Negra; Bogotá

GELB, Ignace Jay

1952 **A Study of Writing**; University of Chicago Press; Chicago.

GELB, Ignace Jay

1982 **Historia de la Escritura**; Ed. Alianza; Madrid.

GISBERT, Teresa

1991 **“Iconografía indígena. Transformación y pervivencia de los símbolos”**; En, *S. Moreno y F. Salomón (Comp.) Reproducción y Transformación de las Sociedades Andinas, Siglos XVI – XX*; Ed. Aby-Yala; Quito.

GIEDION, Sigfried

1981 **El Presente Eterno: Los Comienzos del Arte**; Alianza Editorial; Madrid.

GIMBUTAS, Marija

1996 **The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500 – 3500 BC – Myths and Cult Images**; University of California Press; Berkeley.

GIMBUTAS, Marija

2006 **The Language of the Goddess**; Thames & Hudson; New York.

GOMBRICH, Ernst

2011 **La Historia del Arte**; Phaidon; Nueva York.

GÓMEZ GARCÍA, Alba Nelly

2015 **Petroglifos. Támesis, Antioquia – Inventario y Evaluación**; Fundación Ferrocarril de Antioquia; Medellín.

GONZÁLEZ, Alberto Rex

1974 **Arte, Estructura y Arqueología**; Ed. Nueva Visión; Buenos Aires.

GONZÁLEZ, Alberto Rex

1977 **Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural**; Ed. Valero; Buenos Aires.

GONZÁLEZ, Leticia

1992 “**Los petroglifos como sistema de representación visual: Algunas reflexiones sobre este tema**”; En, *TRACE, Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*; Le Centre D’Études Mexicaines et Centraméricaines; México.

GREIMAS, Algirdas Julien

1966 **Sémantique Structurale**, Larousse; Paris.

GREIMAS, Algirdas Julien

1973 **En Torno al Sentido. Ensayos Semióticos**; Ed. Fragua; Madrid.

GREIMAS, Algirdas J. y Jean Courtés

1982 **Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje**; Ed. Gredos; Madrid.

GROUPE μ

1993 **Tratado del Signo Visual – Para una retórica de la imagen**; Ed. Cátedra; Madrid.

HAAS, William

1976 **“Writing: the basic options”**; En, *W. Haas (comp.) Writing Without Letters*; Manchester University Press; Manchester.

HAIDAR, Julieta

1997 **“Semiótica y arqueología: Una relación interdisciplinaria necesaria”**; En, *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Vol.4, N° 10-11, pp.121-142*; México.

HALVERSON, John et al.

1987 **“Art for Art’s Sake in the Paleolithic [and comments and reply]”**; En: *Current Anthropology, Vol. 28, N° 1, pp. 63-89*.

HAUSER, Arnold

1962 **Historia Social de la Literatura y el Arte**, Ed. Guadarrama, Madrid.

HJELMSLEV, Louis

1980 **Prolegómenos a Una Teoría del Lenguaje**; Ed. Gredos; Madrid.

HEYD, Thomas

2004 **“Estética del arte rupestre: Trazo en la roca, marca del espíritu, ventana al paisaje”**; En, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, t.16-17, pp.213-230*; Facultad de Geografía e Historia; UNED.

HEYD, Thomas y John Clegg (Eds.)

2005 **Aesthetics and Rock Art**; Ashgate Publishing Ltd.; Hampshire.

HOPPÁL, Mihály

2013 **Shamans and Symbols. Prehistory of Semiotics in Rock Art**; International Society for Shamanistic Research; Budapest

INGEOMINAS

1987 **Recursos Minerales de Colombia. Geología, Tomo 2**; Publicaciones Geológicas Especializadas de Ingeominas; Bogotá.

ISAACS, Jorge

1951 **Estudio sobre las Tribus Indígenas del Magdalena**, [1884]; Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación Nacional; Bogotá.

JIMÉNEZ, Elizabeth

1998 **Iconografía de Tula. El caso de la escultura**; Instituto Nacional de Antropología e Historia; México.

KAUFFMANN DOIG, Federico

1983 **Historia General de los Peruanos, Tomo 1**; Ediciones Peisa; Lima.

KUBLER, George

1975 **La Configuración del Tiempo**; Ed. Alberto Corazón; Madrid.

KUBLER, George

1986 **Arte y Arquitectura en la América Precolonial**; Ed. Cátedra; Madrid.

LAMING-EMPERAIRE, Annette

1962 **La Signification de L'Art Rupestre Paléolithique – Méthodes et applications**; Éditions A.&J. Picard; París.

LATHRAP, Donald W.

1974 “**La antigüedad e importancia de las relaciones de intercambio a larga distancia en los trópicos húmedos de sudamérica precolombina**”; En, Amazonía Peruana, Vol. IV, N° 17, pp.79-97; Lima.

LEGAST, Anne

1980 **La Fauna en la Orfebrería Sinú**; Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República; Bogotá.

LEGAST, Anne

1987 **El Animal en el Mundo Mítico Tairona**; Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República; Bogotá.

LEROI-GOURHAN, André

1968 **Prehistoria del Arte Occidental**; Editorial Gustavo Gili; Madrid.

LEVINSON, Stephen

1996 “**Relativity in spatial conception and description**”; En, *J. Gumperz y S.C. Levinson (Edit.), Rethinking linguistic relativity*, pp. 177- 202; Cambridge University Press; Cambridge.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1958 **Anthropologie Structurale**; Librairie Plon; Paris.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1964 **El Pensamiento Salvaje**; Fondo de Cultura Económica; México.

LEVI-STRAUSS, Claude

1970a “**Una sociedad indígena y su estilo**”; En, *C. Levi-Strauss, Tristes Trópicos*; Eudeba; Buenos Aires.

LEVI-STRAUSS, Claude

1970b “**Lección de Escritura**”; En, *C. Levi-Strauss, Tristes Trópicos*; Eudeba; Buenos Aires.

LEVI-STRAUSS, Claude

1973 “**El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América**”; En, *C. Levi-Strauss, Antropología Estructural*; Eudeba; Buenos Aires.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1995 **Antropología Estructural**; Ediciones Paidós; Barcelona.

LEWIS-WILLIAMS, David

2005 **La Mente en la Caverna. La conciencia y los orígenes del arte**; Ediciones Akal; Madrid.

LEWIS-WILLIAMS, David y David Pearce

2014 **Dentro de la Mente Neolítica. Conciencia, cosmos y el mundo de los dioses**; Ediciones Akal; Madrid.

LLAMAZARES, Ana María

1986 **“Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre”**; En, *Cuadernos*, N.11, pp.1-28; Instituto Nacional de Antropología; Buenos Aires.

LLAMAZARES, Ana María

1988 **“A semiotic approach in rock art análisis”**; En, I. Hodder (Ed.) *The Meaning of Things: Material Culture and Symbolic Expression*; Allen & Unwin Ed.; Londres.

LULL SANTIAGO, Vicente

1988 **“Hacia una teoría de la representación en arqueología”**; En, *Revista de Occidente* N° 81, p.62-76.

LULL SANTIAGO, Vicente

2007 **Los Objetos Distinguidos. La arqueología como excusa**; Ediciones Bellaterra; Barcelona.

MALRAUX, André

1967 **Museum Without Walls**; Doubleday Ed.; Nueva York.

MAQUET, Jacques

1999 **La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte**; Celeste Ediciones; Madrid.

MARTINET, André

1972 **Elementos de Lingüística General**; Ed. Gredos; Madrid.

MARTINET, Jeanne

1976 **Claves para la Semiología**; Ed. Gredos; Madrid.

MARTÍNEZ CELIS, Diego

1995 **“Transcripción de petroglifos: nuevas propuestas”**; En, *Revista rupestre*; N° 1, pp. 28-31. Bogotá.

MARTÍNEZ CELIS, Diego

2002 **“Prospección inicial de los petroglifos del abrigo de Perico – Honda, Tolima”**; En, *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/honda.html>.

MARTÍNEZ CELIS, Diego y Alvaro Botiva

2004 **Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca**; Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH; Bogotá.

MAYR, Juan

1987 **“Contribución a la astronomía de los Kogi”**; En, *J. Arias de Greiff y E. Reichel (Comp.); Etno-astronomías Americanas*, p. 57-68; 45; Congreso de Americanistas; Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia; Bogotá.

MAZEL, Aron

1993 **“Changing fortunes: 150 years of San hunter-gatherer history in the Natal Drakensberg, South Africa”**; *Antiquity*, 66, pp. 758-767.

MEJÍA, Félix

1946 **“Manifestaciones artísticas de los indígenas de Colombia”**; En, *Revista Universidad de Antioquia*, N° 80; Medellín.

MITHEN, Steven

1998 **Arqueología de la Mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia**; *Editorial Crítica*; Barcelona.

MOSER, Stephanie

1996 **“Science, stratigraphy and the deep-sequence: excavation vs regional survey and the question of gendered practice in archaeology”**; *Antiquity*, 70, p. 813-823.

MOUNIN, Georges

1970 **Introduction à la Sémiologie**; Minuit; Paris.

MONTERO RUIZ, Ignacio; A. Rodríguez, J.M. Vicent, y M. C. Berrocal

1998 **“Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre”**; En: *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 55, N° 1, pp.155-169; Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CSIC; Madrid.

NIEMEYER, Hans; G. Castillo y M. Cervellino

1989 **“Los primeros ceramistas del Norte Chico: Complejo El Molle”**;
En, *J. Hidalgo et al. (Eds.) Culturas de Chile - Prehistoria*; Editorial Andrés
Bello; Santiago.

NORDBLADH, Jarl

1977 **“Images as messages in society. Prolegomena to the study of
scandinavian petroglyphs and semiotics”**; En, *K. Kristiansen y C.
Paludan-Müller (Eds.) New directions in Scandinavian archaeology*; pp. 63-
78; The National Museum of Denmark; Copenhagen.

NORDBLADH, Jarl

1978 **“Some Problems Concerning the Relations Between Rock Art,
Religion and Society”**; En, *Acts of the International Symposium on Rock
Art*, pp. 185– 210; Hanko.

NOVOA, César

1992 **Espacio y Forma en la Visión Prehispánica – Búsqueda de
invariantes de visualidad pura en el arte y diseño urbano prehispánicos**;
Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México;
México.

OBERMAIER, Hugo

1925 **El Hombre Fósil**; Comisión de Investigaciones Paleontológicas y
Prehistóricas, Memoria N° 9, Serie Prehistórica N° 7; Museo Nacional de
Ciencias Naturales; Madrid.

ONG, Walter

1994 **Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra**; Ed. Fondo de
Cultura Económica; Bogotá.

ORTEGA Y GASSET, José

1959 **En Torno a Galileo**; Ed. Revista de Occidente; Madrid.

PÁEZ, Leonardo

2010 **“Los Arawaks y las manifestaciones rupestres del norte de
Suramérica. De la Amazonía a la región nor-central de Venezuela”**; En,
RupestreWeb, <http://rupestreweb.info/arawaks.html>

PÁEZ, Leonardo

2012 **“Arte rupestre y totemismo: Una propuesta de aproximación interpretativa para los petroglifos venezolanos”**; En, *Boletín Antropológico*, Vol. 30 N° 84, pp. 118-136; Universidad de los Andes, Mérida.

PANOFSKY, Erwin

1970 **El Significado en las Artes Visuales**; Ed. Infinito; Buenos Aires.

PANOFSKY, Erwin

1972 **Estudios sobre Iconología**; Ed. Alianza; Madrid.

PANOFSKY, Erwin

1975 **Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental**; Ed. Alianza; Madrid.

PANOFSKY, Erwin

2003 **La Perspectiva como Forma Simbólica**; Tusquets Editores; Barcelona.

PARDO ROJAS, Mauricio

1987 **“Términos y conceptos cosmológicos de los indios Embera”**; En, *J. Arias de Greiff y E. Reichel (Comp.); Etno-astronomías Americanas*, p. 69-90; 45 Congreso de Americanistas; Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia; Bogotá.

PARIS, Jean

1978 **Lisible/Visible. Essai de critique générative**; Ed. Seghers, Lafont; París.

PEIRCE, Charles Sanders

1987 **Obra Lógico-Semiótica**; Ed. Taurus; Madrid.

PEIRCE, Charles Sanders

1988 **El Hombre, un Signo (El pragmatismo de Peirce)**; Tit. or. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; Ed. Crítica; Barcelona.

PELLAT, Jean-Christophe

1996 **“Inventario crítico de las definiciones del grafema”**; En, *N. Catach (comp.)*, *Hacia una Teoría de la Lengua Escrita*, p.171-188; Ed. Gedisa; Barcelona.

PERES R., José Henrique

1999 **“Para umha classificaçom e avaliaçom dos sistemas gráficos: Os sistemas gráficos do galego-português e o do espanhol”**; En, <http://www.uvigo.es/webs/h06/web573/persoal/henr/graf/sistgraf/sistgraf.htm>

PÉREZ FLÓRES, José Luis

2000 **“La explicación de lo estético en arqueología”**; En, *Boletín de Antropología Americana*, N°36, pp. 5-46

PIETTE, Édouard

1907 **L'Art Pendant L'Age du Renne**; Masson et Cie. Éditeurs; Paris.

PINTO, Hernán et al.

1994 **Arte Rupestre Guane, en la Mesa de los Santos**; La Bastilla; Bucaramanga.

PLAZAS, Clemencia

1987 **“Forma y función en el oro Tairona”**; En, *Boletín del Museo del Oro*, N° 19, pp. 25-33; Banco de la República; Bogotá.

POLIÁ, Mario

1995 **“La Mesa Curanderil y la Cosmología Andina”**; En, *Anthropologica*, N. 13; Revista del Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú; Lima.

POLITIS, Gustavo

2004 **“Tendencias de la etnoarqueología en América Latina”**. En, *G. Politis y R. Peretti (Eds.) Teoría arqueológica en América del Sur*, pp. 85-117; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Olavarria.

- PORCAR, Juan; H. Obermaier y H. Breuil
1935 **Excavaciones en la Cueva Remigia, Castellón**; Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Volumen 136; Tipografía de Archivos; Madrid
- PRADILLA RUEDA, Helena y Francisco Ortiz
2002 **Rocas y Petroglifos del Guainía, Colombia**; Museo Arqueológico, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Tunja.
- PRADILLA RUEDA, Helena y Germán Villate
2010 **Pictografías, Moyas y Rocas del Farfacá**; Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Tunja.
- PRICE, Sally
1993 **Arte Primitivo en Tierra Civilizada**; Siglo Veintiuno Editores; México.
- RAMÍREZ JÁUREGUI, Daniel
2015 **“Arqueología Preventiva en el Relleno Sanitario del Municipio de Honda, Tolima”**; Informe al Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH; Bogotá.
- RAPHAEL, Max
1945 **Prehistoric Cave Paintings**; The Bollingen Series IV, Pantheon Books; New York.
- RAPHAEL, Max
1946 **“La teoría marxista del arte”**; En, M. Raphael, Marx y Picasso, pp. 9-112; Ediciones Archipiélago; Buenos Aires.
- REICHEL de Von HILDEBRAND, Elizabeth
1975 **“Levantamiento de los petroglifos del Río Caquetá entre La Pedrera y Araracuara”**; En, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XIX, pp. 303-370; Instituto Colombiano de Antropología – ICAN; Bogotá.
- REICHEL DUSSAN, Elizabeth
1987 **“Asentamientos prehispánicos en la Amazomía Colombiana”**; En, *Colombia Amazónica*, pp.129-152; Universidad Nacional de Colombia; Santafé de Bogotá.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1961 **"Anthropomorphic figurines from Colombia, their magic and art"**; En, S. Lothrop (Ed.) *Essays in Precolumbian Art and Archaeology*, pp. 229-41; Harvard University Press, Cambridge.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1968 **DESANA. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés**; Universidad de los Andes; Bogotá.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1969 **"El contexto cultural de un alucinógeno aborigen: Banisteriopsis caapi"**; En, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 13 (51): pp. 327-345.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1978 **Beyond the Milky Way. Hallucinatory imagery of the Tukano indians**; UCLA Latin American Center Publications; Los Angeles.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1985 **"Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena"**; En, C. Aldunate et al. (Eds.) *Estudios en Arte Rupestre – Primeras jornadas de arte y arqueología. El arte rupestre en Chile – Santiago, Agosto de 1983*; Museo Chileno de Arte precolombino; Santiago.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

1988 **Orfebrería y Chamanismo: Un estudio iconográfico del Museo del Oro**; Ed. Colina; Medellín.

REISIG, Christian Karl.

1839 **Vorlesungen über Lateinische Sprachwissenschaft**; Edition and notes by Friedrich Haase; Leipzig.

RENFREW, Colin

1982 **Toward an archaeology of mind**. Cambridge University Press, Cambridge.

- RENFREW, Colin y Paul Bahn
1991 **Archaeology. Theories, methods, and practice**. Thames & Hudson, Londres.
- RESTREPO, Vicente
1972 **Los Chibchas antes de la Conquista Española**, [1895]; Ed. Biblioteca Banco Popular; Bogotá.
- RODRÍGUEZ, Francisco
2004 “**Cognitivismo y lenguaje: ¿Un paradigma que se hunde?**”; En, *Diálogos*, Vol. 39, N° 84, pp.7-50; Universidad de Vigo; Vigo; [http:// www.uv.es/~rodriguf/cognitivismoylenguaje.pdf](http://www.uv.es/~rodriguf/cognitivismoylenguaje.pdf)
- RODRÍGUEZ, Paola y Milena del Rocío López
2005 “**Orfebrería e ideografías rupestres prehispánicas en el Gran Tolima**”; Trabajo de Grado (Inédito), Director César Velandia, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad del Tolima; Ibagué.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques
1980 **Ensayo Sobre el Origen de las Lenguas**; Ed. Akal; Madrid.
- SAHLINS, Marshall
1977 **Economía de la Edad de Piedra**; Akal Editor; Madrid.
- SALGADO, Héctor; A. N. Gómez, R. Rivera, G. E. Rivera, y J. Hernández
2006 **Antiguos Pobladores en el Valle del Magdalena Tolimense, Espinal – Colombia**; Ediciones Aquelarre, Centro Cultural Universidad del Tolima; Ibagué
- SAMPSON, Geoffrey
1997 **Sistemas de Escritura – Análisis lingüístico**; Ed. Gedisa; Barcelona.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo
1970 **Estética y Marxismo**; T.I; Editorial Era; México.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo
1984 **Ensayos sobre Arte y Marxismo**; Editorial Grijalbo; México.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo
1992 **Invitación a la Estética**; Editorial Grijalbo; México.

SANTOS ESTÉVEZ, Manuel ; C. Parceró y F. Criado Boado

1997 **“De la arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados”**; En, *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 54, N° 2, pp. 61- 80; Consejo Superior de Investigaciones Científicas - CSIC; Madrid.

SANTOS, Manuel y Felipe Criado-Boado

1998 **“Espacios rupestres: del panel al paisaje”**; En, *Arqueología Espacial* 19-20, p.579-595; Teruel.

SANTOS ESTÉVEZ, Manuel

2008 **Petroglifos y Paisaje Social en la Prehistoria Reciente del Noroeste de la Península Ibérica**; Trabajos de Arqueología e Patrimonio, TAPA 38; Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - CSIC; Santiago de Compostela.

SAUSSURE, Ferdinand de

1961 **Curso de Lingüística General**; Ed. Losada; Buenos Aires.

SCHAAFSMA, Polly

1984 **“Form, content and function: theory and method in North American rock art studies”**; En, *M. Schiffer (Ed.), Advances in Archaeological Method and Theory*, 8 : 237-277; Academic Press; New York.

SCHAAN, Denise Pahl

1997 **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara – Um estudo da arte pré-histórica na ilha Marajó - Brasil**; Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Porto Alegre.

SCHOBINGER, Juan y Carlos Gradín

1985 **Arte Rupestre de la Argentina - Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos**; Ed. Encuentro, Madrid.

SCHOBINGER, Juan

1997 **“El arte rupestre del área andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas”**; En, *J. Schobinger (Comp.), Shamanismo Sudamericano*, pp. 45-67; Ed. Continente; Buenos Aires.

- SCHULTES, Richard y Albert Hofmann
2000 **Plantas de los Dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos**; Fondo de Cultura Económica; México.
- SENNER, Wayne
1998 **“Teorías y mitos sobre el origen de la escritura: Panorama histórico”**; En, *W. Senner (comp.), Los Orígenes de la Escritura*, pp.11-33; Ed. Siglo XXI; México.
- SEOANE VEIGA, Yolanda
2009 **Propuesta Metodológica para el Registro del Arte Rupestre de Galicia**; Cadernos de Arqueoloxía e Patrimonio, CAPA 23; Laboratorio de Patrimonio – LaPa, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CSIC; Santiago de Compostela.
- SILVA CELIS, Eliécer
1945 **“Contribución al conocimiento de la civilización de los Lache”**; En, *Boletín de Arqueología*, Vol. 1, N° 5, pp. 371-424; Bogotá.
- SILVA CELIS, Eliécer
1946a **“Relación preliminar de las investigaciones arqueológicas realizadas en La Belleza, Santander”**; En: *Boletín de Arqueología*, Vol. 2, N° 1, pp. 33-41; Instituto Etnológico Nacional; Bogotá.
- SILVA CELIS, Eliécer
1946b **“Cráneos de Chiscas”**; En: *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, Vol. 2, N° 2, pp. 43-59; Bogotá.
- SILVA CELIS, Eliécer
1968 **“Arte rupestre comparado de Colombia”**; En, *Silva Celis, E. Arqueología y Prehistoria de Colombia*; Ed. La Rana y el Águila, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Tunja.
- SILVA CELIS, Eliécer
1981 **“Investigaciones arqueológicas en Villa de Leiva”**; En, *Boletín del Museo del Oro*, Año 4, enero-abril, pp.1-18; Banco de la República; Bogotá.

SILVA CELIS, Eliécer

1987 **“Culto a la fecundidad – Los falos Muiscas de Villa de Leiva”**;
En: *Maguaré*, Vol. 5, N° 5, pp. 167-181; Departamento de Antropología,
Universidad Nacional de Colombia; Bogotá.

SIMÓN, Fray Pedro

1942 **Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales [1627/1891]**; Biblioteca de Autores Colombianos,
Ministerio de Educación Nacional; Bogotá.

SONDEREGUER, César

1997 **Estética Amerindia**; Ed. Eme; Buenos Aires.

SONNENSON, Göran

1995 **“Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays”**. Department of semiotics WebSite, Lund Universitet; Lund;
www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/prolegomenaN.pdf

TARBLE, Kay

1991 **“Piedras y potencia, pintura y poder: Estilos sagrados en el Orinoco medio”**; En, *Antropológica*, 75 – 76, p. 141-164; Instituto Caribe de Antropología y Sociología, Fundación La Salle; Caracas.

TOSCANO, Salvador

1952 **Arte Precolombino de México y de América Central**; Ed.
Universidad Nacional Autónoma de México; México.

TRIANA, Miguel

1922 **La Civilización Chibcha**; Escuela Tipográfica, Primera edición;
Bogotá.

TRIANA, Miguel

1970 **EL Jeroglífico Chibcha**; Banco Popular; Bogotá.

TRONCOSO, Andrés

2002 **“Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile”**; En,
Complutum, 13, p.135-153; Madrid.

TYLOR, Edward B.

1977 **La cultura primitiva. Los orígenes de la cultura** [1871], 2 vols.; Editorial Ayuso, Madrid.

UCKO, Peter y Andrée Rosenfeld

1967 **Arte Paleolítico**; Ediciones Guadarrama; Madrid.

ULLMANN, Stephen

1965 **Semántica – Introducción a la ciencia del significado**; Ed. Aguilar; Madrid.

URBINA, Fernando

1991 **“Mitos y petroglifos en el río Caquetá”**; En: *Boletín del Museo del Oro*, N° 30, pp. 3-41; Bogotá.

URBINA, Fernando

1994 **“El hombre sentado: mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá”**; En, *Boletín del Museo del Oro*, N° 36, pp. 66-111; Banco de la República; Bogotá.

VALVERDE, María del Carmen y Victoria Solanilla (Coord.)

2011 **Las Imágenes Precolombinas, Reflejo de Saberes**; Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM; México.

VELANDIA JAGUA, César

1994 **San Agustín: Arte, Estructura y Arqueología - Modelo para una semiótica de la iconografía precolombina**; Ed. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular - Universidad del Tolima; Bogotá.

VELANDIA JAGUA, César

1999 **“The Archaeological Culture of San Agustín. Towards a New Interpretation”**; En, *G. Politis y B. Alberti (Eds.) Archaeology in Latin America, Chapter 10*, p.185-215; Routledge, Taylor & Francis Group; Londres.

VELANDIA JAGUA, César

2003 **“Anti-Hodder (Diatriba contra las veleidades post-modernistas en la arqueología post-procesual de Ian Hodder)”** En, R. Curtoni y M. Endere (Eds.) *Análisis, Interpretación y Gestión en la Arqueología de Sudamérica, Serie Teórica, Vol. 2, p.p. 199-215*; Memorias de la Segunda Reunión Internacional de Teoría Arqueológica en América del Sur, Oct. 4-7/2000, Olavarría; INCUAPA, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; Olavarría.

VELANDIA JAGUA, César

2005a **Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de Santa María - Argentina**; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y Universidad del Tolima; Ibagué.

VELANDIA JAGUA, César

2005b **“Estética y arqueología: dificultades y problemas”**. En, M. Santos y A. Troncoso (Eds.) *Reflexiones sobre arte rupestre, paisaje, forma y contenido, pp. 57-67*. Laboratorio de Arqueología da Paisaxe, Santiago de Compostela.

VELANDIA JAGUA, César

2006 **“Prolegómenos a la Construcción de una Semasiología Prehispánica”**; En, *Arqueología Suramericana, 2 (2), pp. 205-243*; Departamento de Antropología, Universidad del Cauca y Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca.

VELANDIA JAGUA, César

2014 **“Variaciones Irreverentes sobre el Arte de Fumar – Alucinógenos y cultura en el Noroeste de Argentina y el Suroeste de Colombia.”**; En, *Comechingonia Virtual – Revista Electrónica de Arqueología, Vol. VIII, N° 2:68-87* <http://www.comechingonia.com/VOLUMEN%20VIII-2-2014/Velandia%202014.pdf>

VELANDIA JAGUA, César y Jhony Carvajal

2003 **“Prospección arqueológica en el Municipio de Valle de San Juan, Tolima”**; Informe de Investigación a la Oficina de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Uniersidad del Tolima; Ibagué

VELANDIA JAGUA, César y Elizabeth Silva

2004 **“Supervivencia de una cosmogonía prehispánica en el sur del Tolima”**; En, *MUSEOLógicas, Revista del Museo Antropológico de la Universidad del Tolima*, Vol.IV, N. 6/7;

VELANDIA JAGUA, César; L. Galindo y K. Mateus

2008 **“Micolatría en la Iconografía prehispánica de América del Sur”**; En, *International Journal of South American Archaeology – IJSA*, N° 3; Archaeodiversity Research Group & Syllaba Press, <http://www.ijsa.syllabapress.com/issues/articles/ijsa00015.pdf>

VELANDIA, César; A.M. Castro, Y. Carranza, M. Varón, S. Castiblanco, L. Galindo y K. Mateus

2011 **Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de San Agustín, Colombia**; Sello Editorial Universidad del Tolima; Ibagué.

VELANDIA, César; J. Carvajal, D. Ramírez, G. Rivera, Y. Carranza, P. Rodríguez y M. Varón

2014 **BABADUHOS. Exploraciones Arqueológicas en el Alto Río Cabrera, Tolima**; Sello Editorial Universidad del Tolima; Ibagué.

VICENT GARCÍA, Juan Manuel

1995 **“Problemas teóricos de la arqueología de la muerte – Una introducción”**; En: *R. Fábregas et al. (Eds.) Arqueoloxía da morte na Península Ibérica desde as Oríxenes ata o Medievo*, pp.13-32; Biblioteca Arqueohistórica Limia, Serie Cursos e Congresos, Xinzo de Limia.

WASSON, R. Gordon

1983 **El Hongo Maravilloso: Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica**; Fondo de Cultura Económica; México.

WEITZ, Morris

1956 **“The Role of Theory in Aesthetics”**; En, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 15, N° 1, pp. 27-35.

WESTERMANN, Mariet

2005 **Anthropologies of Art**; Sterling and Francine Clark Art Institute; Williamstown

WHITE, Randall

1992 **“Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe”**. En, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 21 (1992), pp. 537-564

WORRINGER, Wilhelm

1978 **Abstracción y Naturaleza**; Editorial Fondo de Cultura Económica; México.

ZAPATA TORRES, Jair

2010 **Espacio y Territorio Sagrado. Lógica del “ordenamiento” territorial indígena**; Universidad Nacional de Colombia, Línea Editorial Investigaciones 1; Bogotá.

ZUNZUNEGUI, Santos

1998 **Pensar la Imagen**; Ed. Cátedra, Universidad del País Vasco; Madrid.