

# LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES EN EL ARTE RUPESTRE DE COLOMBIA-SUR AMÉRICA

## ROCK ART REPRESENTATIONS OF ANIMALS IN THE ROCK ART OF COLOMBIA-SOUTH AMERICA

Guillermo MUÑOZ C.

GIPRI-Colombia Coordinator.

Associate Researcher of the “Instituto Terra e Memória – Grupo “Quaternário e Pré-História” do Centro de Geociências (Fundação para a Ciência e Tecnologia)”.

PhD Candidate Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Miembro de la red Iberoamericana de Arqueología

[gipricolombia@gmail.com](mailto:gipricolombia@gmail.com)

[www.gipri.net](http://www.gipri.net)

### Resumen

Esta ponencia debe entenderse como la más reciente aproximación al estudio de las representaciones rupestres de los animales en la Colombia precolombina, realizada por el equipo de investigación de arte rupestre indígena GIPRI. En esta presentación se incluyen aspectos que hacen referencia, en primer lugar al interés expreso de informar a la comunidad de investigadores sobre la alta densidad de sitios de arte rupestre, que eran desconocidos internacionalmente y en segundo lugar, al interés por establecer algunos posibles vínculos con otros vestigios arqueológicos en el área de estudio (altiplano Cundiboyacense. Lo que si resulta constante dentro de la formulación presente, es el interés intelectual por entender este fenómeno cultural, sin recurrir a hipótesis generales explicativas, ni tampoco a la noción usada de los paralelos etnográficos, como tampoco a las tradicionales estructuras tipológicas estilísticas.

### Abstract

*This paper should be understood as the latest approach to the study of rock art of animals in pre-Columbian Colombia, conducted by the Indigenous Rock Art Research Group. This presentation will include two aspects that refer, first that all, to the express interest to inform to the international community about the high density of rock art sites, which were unknown internationally. Secondly, this presentation is meant as a work that refers to the first efforts to establish some possible links with other archaeological remains. And thus, the intellectual interest to understand this cultural phenomenon without resorting to general explanatory hypotheses, nor used the notion of ethnographic parallels, either to the traditional stylistic typological structures.*



## Introducción

Al estar este trabajo en la etapa de sus primeras formulaciones, sin duda tendrá que recurrir a ciertas analogías, sin las cuales no sería posible establecer los mínimos vínculos iniciales. Lo característico de este ejercicio es poner de relieve la desarticulación de las fuentes documentales que normalmente se ocupan de entender las elaboraciones estéticas como asuntos de orden religioso, tema que aun no es claro en la investigación en Colombia, y que tampoco lo es para una buena parte de los trabajos en arte rupestre internacional, aunque esté profusamente invadido por estas formulaciones. Resulta sin duda complejo analizar las representaciones rupestres cuando se aíslan elementos y estos se comparan con otras fuentes documentales, o cuando se usan paralelos etnográficos o se impone de antemano una interpretación (hipótesis general), que se considera suficiente para comprender todas y cada una de las formas de representación, aun perteneciendo a diferentes áreas del mundo (Ukco & Rosenfeld 1967).

El área de estudio está ubicada en la zona centro oriental del país, que tradicionalmente ha sido estudiada como Muisca, cuyo antiguo poblamiento fue ampliado en su cronología con los estudios de cazadores y recolectores en la década de los años setenta (Correal & van der Hammen 1977). Los actuales conocimientos sobre el área, relativos a la historia de clima, y los cambios en los recursos de flora y fauna, han ayudado a reconstruir, con los análisis de las crono-estratigrafías, dando una imagen más coherente de los períodos del poblamiento y sus desarrollos, sus peculiaridades y capacidades y la presencia de ciertos artefactos. En diversos períodos, y muy seguramente un conjunto desconocido de etnias, dejaron pintados y grabados diversos elementos formales. Estos motivos rupestres tradicionalmente se ubican en períodos tardíos, pero estas consideraciones corresponden a un tipo tradicional de enfoque, que supone una cronología y tipología estilística, que no parecería variar en ninguna

de las áreas del mundo. Así las representaciones rupestres del altiplano son imaginadas como formas típicas de un tipo especial de organización humana, cuyo correlato artístico (estético) tendrá que corresponder, sin variación ninguna, a las tipologías de organizaciones agroalfareras, atribución que se hace, a pesar de que se sabe realmente muy poco de sus peculiares características, ni tampoco de sus recientemente conocidas altas concentraciones.

## Sobre el arte rupestre en Colombia.

Hace algunos años no era posible tener información sobre la existencia de Arte Rupestre en Colombia a nivel internacional. Sólo algunas publicaciones especializadas daban cuenta de ciertos denuncios y existían sólo escasas referencias, que correspondían a los finales del siglo XIX y a algunos datos recogidos por algunos autores del siglo XX. El primer esfuerzo por allegar una bibliografía lo mas exhaustiva posible de arte rupestre (investigaciones en América del sur y el área del Caribe) fue hecho por un investigador holandés, que trabajaba en las islas del Caribe, que aún hoy es considerada como la más completa (Dubelaar 1991). Paradójicamente y en contraste, desde el período de la Conquista, pero fundamentalmente desde el Siglo XIX en Colombia, se fueron construyendo un número significativo de referencias de distinta índole sobre la existencia de diversas zonas donde existían rocas con pinturas y grabados. Simultáneamente en este mismo período (Colonial) fueron apareciendo igualmente algunas curiosas informaciones, referencias de objetos, que además de sus condiciones estéticas, ofrecían algunos elementos de información cultural, en especial de unas piezas líticas, que contienen representaciones diversas, interpretadas como calendarios de siembra y cosecha en organizaciones humanas agroalfareras (Duquesne 1884, Humbolt 1878, Zerda 1882). Estas matrices de orfebrería fueron estudiadas en el Siglo XX desde el

punto de vista de la cadena operatoria en la producción orfebre (Plazas 1975) y con ello, se ampliaron significativamente las relaciones entre estos elementos formales y sus vínculos con el mundo de las prácticas médicas (enfermedad y salud), y con las nociones de cuerpo, construidas por estas etnias en el período precolombino, ambiente de temas que generaron caminos diversos para los estudios culturales y las tradiciones orales.

Un tipo especial de información fue organizada en el Siglo XIX con la Comisión Corográfica, que de modo expreso consideró fundamental valorar los monumentos indígenas. En este proceso, los estudiosos de esta época (Codazzi, Ancizar, Fernández, Price 1853), llegaron a tener la capacidad de producir diversos informes, sobre distintos documentos indígenas, determinado sus características como una propuesta republicana de recuperación patrimonial. Dentro del conjunto de actividades científicas de recolección de información también se ocuparon en realizar pinturas de tales vestigios precolombinos, obras de arte efectuadas por personas especializadas, bajo la técnica de la acuarela (Munoz 2010). Muy seguramente con alguna influencia derivada de la Expedición Botánica, se prolongó esta tradición investigativa en la Comisión Corográfica, que igualmente se extendió aun más en las últimas décadas del siglo XIX, en la Sierra Nevada de Santa Marta en el estudio de la “*Tribus Indígenas del Magdalena*” y en la descripción de sus costumbres, que incluyeron igualmente el registro gráfico de número importante de petroglifos (Isaacs 1967).

La continuidad de tales estudios de las culturas indígenas y sus sistemas de representación en los primeros años del siglo XX se efectuó principalmente en el altiplano cundiboyacense (Miguel Triana, 1922, 1970). Las referencias del Jeroglífico Chibcha produjeron una influencia básica en las investigaciones de arte rupestre en otras zonas del país, con la invitación a continuar el trabajo documental, con la obligación de valorar estos vestigios, y a no incomodarse por tener origen indígena. Sobre la mitad del siglo XX, con la misma

tendencia, se informó sobre sitios rupestres en el sur del país (Pérez de Barradas 1950, Cabrera Ortiz 1946, 1970), en el Caquetá (Kosch Grumberg 1905, von Hildebrand E. 1975, Urbina 1995), en el Guaviare (Francisco Ortiz) y en Antioquia (Graciliano Arcila 1956). Todas estas referencias provienen de distintas influencias académicas, de proyectos normalmente individuales y corresponden a los primeros 80 años del siglo XX.

En 1970 el equipo GIPRI, que hace esta presentación inicia sus actividades de registro y documentación del arte rupestre, ayudados por la bibliografía existente (Triana 1922 1970, Pérez de Barradas 1950, Cabrera Ortiz 1946-1970, Núñez Jiménez 1959, Ghisletti 1954), fundamentalmente del altiplano (cerca de la capital, en la población de Soacha), con diversos reportes, descripciones gráficas y algunas fotos, que orientaron las primeras búsquedas.

Todo lo anterior parecería mostrar que, a pesar de que internamente en Colombia se dio un cierto desarrollo en la investigación del mundo estético, de las elaboraciones indígenas y con ellos del arte rupestre, nunca existió el interés por ampliar el conocimiento adquirido de tales trabajos a nivel internacional, ni tampoco el de discutir las perspectivas de investigación en concordancia con los desarrollos y debates existentes en Europa, por lo menos de un modo explícito. Para los estudios del arte rupestre en Colombia no había manera de hacer una cronología y ubicar los motivos y los paneles en el tiempo. Tampoco se desarrolló una exposición del lugar del arte rupestre en la intimidad de las culturas precolombinas con el estudio de las tipologías estilísticas, como sí se hizo en otras áreas americanas, como influencia del proyecto de la prehistoria del paleolítico. Así que no era fácil imaginar sus procesos evolutivos, ni la transformación de los motivos rupestres y sus formas (de lo naturalista a lo geométrico), como tampoco era tan simple determinar qué era lo que exactamente estaba representado.

Las nomenclaturas utilizadas en la prehistoria europea para la determinación formal, no eran

realmente útiles en los estudios del arte rupestre colombiano. Pues en la mayoría de los casos provenían de distinciones sobre las diferencias entre el arte naturalista y las formas derivadas de estos. Las denominaciones usadas en otras latitudes no dicen nada cuando se enuncia antropozoomorfo, solariforme, tectiforme, pues todas son nomenclaturas externas, categorías de designación por analogías, es decir atributos ajenos a la cultura. Aun hoy no es posible establecer vínculos rigurosos entre el arte rupestre colombiano con otros documentos arqueológicos, como tampoco incluir sus estructuras formales dentro de la dinámica explicativa tradicional, pues ésta siempre enajenó el tema del arte rupestre de sus discusiones e informes, a pesar de saber que en las zonas de sus estudios había cientos de vestigios de rocas pintadas o grabadas.

Sin embargo, y a pesar de este proceso, en los últimos cuarenta años, la presencia de personas y grupos activos en arte rupestre en Colombia se ha ampliado significativamente, al igual que el hallazgo de miles de rocas en nuevas zonas, algunas de las cuales, muestran la complejidad y diversidad de sistemas de representación, tema que muy seguramente, en los próximos años, permitirá saber sobre las relaciones, las diferencias y las etapas frente a las nociones que se tienen de poblamiento y de desarrollos autónomos o heterónomos de las etnias comprometidas en este proceso (Muñoz 2006).

Nuevos datos sobre el departamento de Antioquia, del Tolima, Huila, Santander, Valle del Cauca, Caldas, Boyacá, Cundinamarca muestran que no sólo existen nuevas zonas, sino que además existen altas densidades de pinturas y o grabados, desconocidos en el pasado, incluso en zonas donde se suponía que ya estaba todo descubierto y documentado. Dentro de este proceso, es necesario resaltar las investigaciones efectuadas en la amazonía colombiana, en el departamento del Caquetá y Guaviare (von Hildebrand E. 1975, Urbina 1995, Castaño, van der Hammen 1998), en

relación a los grabados de la Pedrera, a las pinturas del Guayabero y del río Guaviare, como de los hallazgos en el Parque Nacional de Chiribiquete, cuyas iniciales prospecciones, permitieron encontrar más de 36 murales, dos de los cuales tienen, no menos de 8000 motivos, incluyendo representaciones diversas, pero fundamentalmente figuras de animales. Una buena parte de estos trabajos son de fácil acceso a nivel nacional, tanto que han sido publicados en los medios convencionales, libros, revistas culturales, como de la información que crece constantemente, por los medios no convencionales de información en internet, tanto en los sitios de discusión de arte rupestre, como de las páginas de web, que con mucha frecuencia, divulgan anualmente un número importante de referencias.



**Figura 1.** Los petroglifos y las pinturas en el sur de Colombia registran las características de los animales. Las investigaciones de Fernando Urbina, Elisabeth von Hildebrand en el Caquetá en petroglifos y los recientes hallazgos de Thomas van der Hamenn y Carlos Castaño de pinturas en el parque nacional de Chiribiquete permiten ver la diversidad de sistemas de representación, incluso dentro de los mismos paneles. Fotos de Fernando Urbina (a y b), y la c es una fotografía publicada en un periódico colombiano.



A pesar de la dinámica interna en el país, este desarrollo nunca ha sido divulgado a nivel internacional, y solamente en los últimos años los colegas del mundo han venido reconociendo la variedad y diversidad tanto de pinturas como de grabados en el territorio nacional. En 1987, Susana Monzón publica un trabajo sobre el arte rupestre suramericano y allí no existían referencias de arte rupestre en Colombia. Por esta razón, se hace hoy importante la presentación del tema de las representaciones de los animales en el arte rupestre colombiano, pues al tiempo que se informa sobre los nuevos desarrollos de la investigación, también se abre un nuevo campo en los análisis de estas representaciones y las posibles vías de estudio.

Al lado de estas circunstancias ya descritas para Colombia, existen otras cualidades en juego, que corresponden a la diseminación y divulgación de ciertos criterios teóricos y metodológicos fundamentalmente europeos. Estos provienen de las tradiciones de la paleontología y de sus contradictorios vínculos con el arte rupestre paleolítico, que fueron poco a poco desfigurando las posibilidades de hacer un ejercicio autónomo de reflexión, sobre el sentido y función del arte rupestre. Esta dificultad se acentuó aun más con las presiones y los sistemas de descripción y análisis exitosos derivados de los estudios complementarios de las ciencias básicas, al servicio de las explicaciones y de las investigaciones del arte rupestre. Y sin embargo, toda esta euforia está llena de objeciones frente al tipo de teoría que se construyó para explicar racionalmente el sentido y función del arte rupestre (Lorblanchet 2006, Chapa Brunet 2001.)

Una de las mayores esperanzas de los colegas en la investigación de los sistemas estéticos presentes en el arte rupestre en América, fue desde el comienzo, imaginar que existían estudios más consistentes en los países que habían desarrollado diversas etapas de investigación, cuya experiencia podría dar más luces hacia los países subdesarrollados. Se esperaba que con sus nociones y experiencias se diera una ayuda para dinamizar, con tales

criterios, una nueva etapa de investigación y conocimiento en el arte rupestre americano. Sin embargo, lo que hoy se puede constatar es que desde el inicio mismo de la investigación en Francia y en España diversas contradicciones e inconsistencias marcaron en el origen un tipo especial de perspectiva, que por su dirección, sus enunciados y por sus formulaciones, quedaron incómodamente puestos en las formas típicas de las interpretaciones premodernas. Se volvió a creer que existe una estructura isomorfa entre las palabras y las cosas y con la ayuda de las ciencias, se restauró una versión camuflada de las posiciones del pensamiento frente a la objetividad aristotélica tomista. Es decir, un realismo ingenuo que no sabe que las ciencias son también un lenguaje del hombre y no una realidad objetiva en la naturaleza. Por ello, las investigaciones de los primeros cincuenta años del siglo XX en Europa sobre arte rupestre se dirigieron a esclarecer solo ciertos aspectos dejando por fuera las cuestiones fundamentales, por sobre todo relacionadas, con sus propias inconsistencias teórico metodológicas. Esto no quiere decir que no exista coherencia, sino que es sin duda toda su formulación anacrónica.

### Contextos reflexivos.

En la década de los años setenta del siglo XX, se inician los primeros contrastes entre la arqueología tradicional y el proyecto de investigación arqueológica presentado por los investigadores Thomas van der Hammen y Gonzalo Correal Urrego, basado fundamentalmente, en las evidencias producidas por los estudios geológicos, paleontológicos y paleoecológicos, que ahora permiten tener una secuencia de la historia del clima, al tiempo que un conjunto de elementos valiosos para los cambios en la flora y la fauna, de por lo menos el altiplano cundiboyacense, en especial de la Sabana de Bogotá y sus alrededores. Hoy tenemos una idea, tanto de la presencia humana, como de la presencia de animales, que son descritos en la secuencia crono estratigráfica de la investigación de *Los*

*Abrigos Rocosos del Tequendama* (van der Hammen y Correal 1977) y que permiten tener una idea del tipo de recursos faunísticos, florísticos, en los cuales los pobladores tempranos vivieron. De igual modo, las reconstrucciones paleontológicas y sus correspondientes estudios sobre dieta alimenticia presentados en la zona Andina (Rodríguez 1999, 2001) aumentan aun más el tipo de dinámicas, que debieron darse entre la naturaleza y los pobladores, al igual que, nociones mucho más precisas del tipo de alimentos y consumos, como de algunas ideas sobre lo que convencionalmente se denomina proceso adaptativo.

Aunque se tiene una imagen más concreta que aquella que tuvieron los investigadores del siglo XIX y de los primeros años del XX, aun no existe un trabajo que pueda explicar el tipo peculiar de elaboraciones intelectuales que produjeron estas etnias en diferentes períodos. Tampoco tenemos una noción suficientemente clara de estas elaboraciones frente a las comunidades indígenas Muisca y a las familias lingüísticas Chibchas, a pesar de que son los grupos humanos mejor documentados, estudiados e interpretados. En este último aspecto, es necesario resaltar la reflexión presentada por Roberto Lleras, que en síntesis reclama la dificultad de tener una idea clara de quiénes son los Muisca. Las razones por las cuales ofrece esta idea polémica, se derivan al poder constatar en el conjunto histórico de los trabajos, que estas investigaciones fueron simplemente estructuras teóricas rígidas o como resultado de procesos políticos intencionales, que con los mismos documentos arqueológicos y etnográficos de los Muisca, podían acentuar uno u otro aspecto. Para Lleras al final de todo este proceso, como conclusión, es posible decir que realmente sabemos muy poco de los Muisca, pero sabemos mucho de las teorías que fueron usadas y de los procesos políticos que paralelamente produjeron estos informes y deformaciones (Lleras 2005). Todo lo cual parecería estar más de acuerdo con la tergiversación del objeto de estudio, que con su real conocimiento y comprensión. Lo

interesante es que este diagnóstico no es sólo privativo de estas etnias en el territorio colombiano, sino que incluye también una buena parte de las objeciones de los arqueólogos europeos ( Raphael 1945, Lorblanchet 2006,) con las primeras aproximaciones teóricas, que se hicieron en los estudios de la prehistoria del período paleolítico y sus relaciones con el arte rupestre.

Las anteriores consideraciones tienen un único propósito: mostrar la dificultad de hacer un estudio ingenuo sobre las representaciones de los animales en el arte rupestre, sobre todo si se tuvieran que escoger únicamente los apoyos producidos por los estudios arqueológicos y antropológicos existentes. Para acabar de complicar el cuadro general de las dificultades, habría que adicionar que cada uno de los grupos de trabajo o los investigadores utilizó una metodología distinta y dirigió su atención a aspectos, que incluso resultan incompatibles y contradictorios al ser confrontados. Por esta razón, se hace indispensable extender la perspectiva y buscar elementos reflexivos aun más amplios, que son sólo posibles al revisar la bibliografía internacional, pues con ella se facilitan nuevos argumentos sobre la experiencia que otros grupos han tenido en las decisiones sobre el sentido y función de las representaciones rupestres, y con ellas, en sus discusiones sobre las razones por las cuales pintaron o grabaron las figuras de los animales. Es posible acceder a debates semejantes en la historia de la investigación del arte rupestre, por ejemplo, en España y en Francia, pues allí se iniciaron, en el siglo XIX y XX, las investigaciones sobre arte mobiliario y los primeros estudios sobre el arte paleolítico (Díaz-Andreu, M. 2002).

### **Los animales y los estudios del arte rupestre en Europa**

Es necesario decir que muchos aspectos teóricos, científicos y situaciones políticas sorprendieron a Europa del siglo XIX, que había prolongado implícitamente una buena parte de sus tradiciones medievales. Las

nuevas teorías de la ciencia, las investigaciones en biología y los conflictos políticos y tensiones sociales generaron un número importante de dinámicas que estarán en la base de las investigaciones de Prehistoria y en los estudios del Paleolítico. Cierta hostilidad expresa a las teorías de la historia, fundamentalmente a su versión dialéctica, produjeron como respuesta la valoración exagerada del positivismo. De igual modo, las tensiones que producía la teoría evolutiva deberían ser desviadas hacia una versión teológica que reconstruyera las diversas etapas del poblamiento, sus diversas fases y desarrollos, con la ayuda de una teleología que no fuera incompatible con la versión bíblica. La revolución rusa y los conflictos en las colonias, sin duda condujeron a dar respuestas a estos retos, que no sólo deberían estar implícitos en las normales dinámicas de las guerras, sino que tendrían que estar incrustadas igualmente en todos los ambientes académicos y culturales. El proceso de restauración del antiguo régimen tendría que responder “científicamente” a la historia de los primeros pobladores de Europa y era necesario probar, por todos los medios, que las versiones tradicionales siempre habían tenido razón. A pesar de que las nociones de la Biblia fueron ampliadas y acomodadas, siempre fue indispensable demostrar que las interpretaciones modernas, que habían trabajado arduamente para la construcción de la subjetividad, estaban equivocadas. Era necesario evitar la modernidad.

Los hallazgos ocasionales, por los trabajos de las minas o por el hallazgo fortuito de una cueva, fueron lentamente produciendo la idea, que hoy es lugar común, sobre la existencia de grupos trogloditas que ocuparon el territorio europeo antes de la presencia del Homo Sapiens. Tanto las herramientas, como el arte mobiliario, fueron poco a poco sorprendiendo a los estudiosos, no sólo porque allí aparecían animales extintos, sino porque las representaciones eran sin duda bastante fieles, o por lo menos muy cercanas a los supuestos animales originales, algunos ya extintos. Así que en buena parte, el arte rupestre ubicado en el arte mobiliario colaboró, y confirmó, la

presencia de una fauna del Pleistoceno, cuyas características pudieron ser ampliadas con los trabajos de excavación. Ante el conjunto de contradicciones que se fueron dando en relación a los hallazgos y a las interpretaciones de los mismos, diversos miembros de distintas instituciones se organizaron para orientar el trabajo de investigación y sistematizar su estudio e interpretación. La creación del Instituto de Paleontología Humana, el apoyo del Príncipe de Mónaco, la presencia de diversos clérigos educados en las tradiciones aristotélico-tomistas, el aporte de Pierre Teilhard de Chardin, hacen posible ver un panorama en el cual, una tendencia se hace hegemónica y con ella se desdibujan otras posibilidades de investigación, que solo aparecerán esporádicamente en algunos investigadores marginales (Teilhard de Chardin 1955, 2002).

¿Cuáles fueron las ideas que se divulgaron frente a la presencia de los animales representados en el arte rupestre, tanto en el arte mobiliario, como en el arte de las cuevas? ¿Qué problemas y qué circunstancias impidieron que el hallazgo de Marcelino Sanz de Sotoluña fuera considerado como auténtico? Una noción derivada del sentido común del proceso evolutivo fue sin duda la que estuvo a la base del proceso, pero también una imagen no moderna de la ciencia moderna. Se suponía que en el Paleolítico Superior los hombres de este período habían logrado, no sólo un manejo refinado del acceso a los recursos, sino que tenían instrumentos de mejor calidad de aquellos que se habían encontrado en los estratos de sedimentos anteriores. Todos sin excepción ninguna fueron considerados primitivos, por contraste con las organizaciones humanas agro-pastoriles del período convencionalmente llamado del Neolítico. Las culturas eran vistas, desde esta perspectiva, como un proceso de ascenso de comunidades primitivas hasta llegar a los grados de desarrollo actuales. Pero esta reconstrucción no era solamente una reconstrucción científica, sino que también era una reconstrucción política, pues con ella se podrían restaurar las antiguas teorías sobre el conocimiento del hombre, la experiencia, sus

capacidades y las razones, por las cuales se producían desarrollos técnicos paralelos a las actividades intelectuales. Así que las pinturas de los animales, es decir, sus representaciones en el arte mobiliario y en las cuevas, sólo podrían estar en el paleolítico superior y en él, sólo en la fase del Magdaleniense, dado que esta era la última etapa, aquella con mayor refinamiento técnico, cultural e intelectual. Pero aún allí en el magdaleniense, las ideas que fueron divulgadas sobre cómo eran las experiencias de estos Homo Sapiens, resultan interesantes y al tiempo, una curiosidad intelectual. Según sus intérpretes, aún no existían, para este tiempo, las capacidades abstractas, por lo cual, las pinturas eran, si se quiere, efectos de relaciones concretas. Resulta muy curioso el tipo de teoría del conocimiento que allí se expone, pues el hombre primitivo, desde esta perspectiva, veía los animales, obligado por ser su alimento, y guardaba una imagen, si se quiere exacta, de su forma, su proporción y sus colores, imagen guardada que reproducía automáticamente en las cuevas, que luego los investigadores encontraron en los siglos XIX y XX.

782

Si el investigador curioso averigua sobre el origen de esta formulación será sorprendido por su real anacronismo. Es inimaginable que en los comienzos del siglo XX aún algunos investigadores utilicen construcciones intelectuales que fueron elaboradas, y esto se sabe muy bien, en el contexto de las comunidades premodernas, es decir, en el período de desarrollo de la filosofía realista en el siglo IV en Grecia. Bajo una divulgación del exitoso positivismo, la noción de mimesis aristotélica se hacía compatible, o más bien se camuflaba, en el origen de las representaciones rupestres, al lado de las evidencias producidas por los hallazgos y estudiadas por la Geología y por la Paleontología.

No dejaron de aparecer contradictores que desde diferentes disciplinas, incluyendo la arqueología, hicieron toda clase de objeciones a aquello que Breuil (1952) había impulsado para entender por qué los animales estaban pintados en las cuevas en períodos muy tempranos. Uno de los más importantes

debates se inicia con Max Raphael (1945), que hereda algunos de sus argumentos a Annette Laming-Emperarie 1962 y a André Leroi-Gourhan (1983,1994). Según Breuil, y siguiendo el tema de sus interpretaciones, todas las figuras de animales estaban, aunque puestas en el mural, aisladas, es decir, ninguna de ellas estaba como una composición y muy al contrario, correspondían a momentos únicos. Según Raphael, el arte rupestre no sólo no es primitivo, sino que es la síntesis de un proceso de diferentes momentos que aparecen en las cuevas imaginados como un inicio, pero que en realidad son un resultado. Así que las representaciones de los animales más antiguas no se originan ni se inician, ni son primitivas por haber sido encontradas e imaginadas como las épocas más antiguas del arte de Europa. A los argumentos anteriores, Raphael agrega que estas representaciones manifiestan uno de los momentos fundamentales de la construcción estética y con ello precisamente todo lo contrario de la teoría de Breuil, su distancia de la naturaleza, al convertir a los animales en obra de arte. Obviamente, Breuil había sacado su teoría de las nociones expuestas por Aristóteles en la Metafísica, bajo la influencia de la noción de *mimesis*.

En el ABC de la filosofía europea es conocido que desde el siglo XVI se tiene una honrosa desconfianza por las teorías del conocimiento, los sistemas de experiencia y la capacidad para adquirir algo nuevo si se usan los modelos de la tradición aristotélico-tomista. Frente a estas escolásticas, los filósofos de la modernidad y de la ilustración dibujan un panorama en el cual no son tan simples las imágenes retóricas de la mimesis aristotélica, ni la teoría de las causas, ni la noción de las sustancias, que son asumidas desde la modernidad con las reglas de la matemática y de la geometría, que se saben elaboraciones de la subjetividad humana y no estructuras de la naturaleza.

Hoy se sabe que existe una mayor complejidad en las representaciones y con ella, de las representaciones de los animales. Hoy se entiende que los murales son estructuras complejas, cuyos motivos deben tener una lógica de la composición. Hoy se conoce

igualmente, que en las cuevas prehistóricas paleolíticas, no sólo tienen figuras de animales, sino que en las composiciones también hay diversas formas, que en la mayoría de los casos, fueron desterradas del análisis, dado que se suponía que para este período los hombres sólo pintaban animales. Pero hoy se comprende también que las capacidades estéticas humanas y el origen del arte y de la cultura no se encuentran en la Europa del Paleolítico Superior. La figura de piedra de Makapansgat, de 3 millones de años, las primeras construcciones de esferas y bolas de 2 millones de años, el primer uso de ocre de un millón seiscientos mil años, los primeros bifases de un millón quinientos, las colecciones de piedras, protofiguras de Berekhat Ram muestran que, como dice Lorblanchet (2006), ya desde esos tiempos, los hombres tenían una capacidad para establecer vínculos con formas estéticas de una cierta complejidad una historia extensa del origen de la cultura, un proceso de los orígenes del arte.

Probablemente las investigaciones actuales de los animales en Europa permiten la reconstrucción que también puede hacer la paleontología y resulta muy sencillo, si se quiere, darse cuenta que en una cueva está representado un león, un mamut o un caballo, y tal y como lo pregunta Morphy en su libro *Animals into Art*, todos sabemos que es un caballo, sin embargo, no sabemos por qué un caballo, y aunque la pregunta parece ingenua, hace referencia precisamente a la dificultad que tiene la investigación del arte rupestre al haber escogido el camino de la descripción de lo inmediato e impedirse las posibilidades de interpretar los niveles lógicos, los lenguajes implícitos, las clases de elaboraciones estéticas, que pueden estar presentes en el pensamiento, no sólo de las comunidades paleolíticas, (Morphy 1987), sino lo que podría ser racional para el estudio de las etnias precolombinas americanas.

El mayor problema derivado de las investigaciones diseminadas por las tradiciones estilísticas y las cronologías estéticas es el haber impulsado sus nociones también en las investigaciones en otros continentes, como si

la fórmula intelectual pudiera ser usada como una plantilla universal. La dificultad está en que la plantilla misma no ha servido para explicar realmente ni siquiera sus propios objetos. Este criterio enuncia, que siendo el arte paleolítico uno de los primeros espacios de poblamiento del homo sapiens, las elaboraciones del arte rupestre en otras latitudes tendrían que ser de formas abstractas y formas geométricas más recientes y menos interesantes, porque en ellas, al contrario del paleolítico, no serían investigaciones de origen. El arte precolombino sería una derivación de esas estructuras y por ello resulta de mayor atención el estudio del arte rupestre paleolítico europeo. Sumado a lo anterior, existen algunas supuestas renovaciones temáticas, que asumen nuevamente, desde una hipótesis general, las explicaciones del arte paleolítico y en consecuencia de las explicaciones del sentido y función del arte rupestre en los diversos continentes.

Hoy parecería igualmente ser una alternativa usar los nuevos caminos escogidos por la interpretación shamánica para entender el sentido y función de las representaciones rupestres paleolíticas y con ello, el origen de las representaciones de los animales. Sin embargo, en el fundamento de sus formulaciones existen las mismas vías que habían sido estructuradas por las primeras formulaciones diseminadas por Breuil. No hay, si se mira con cuidado, ninguna diferencia entre las formulaciones de Breuil y los nuevos desarrollos de las explicaciones shamánicas para el arte rupestre (paleolítico). Ambas parten de los mismos presupuestos gnoseológicos, o si se quiere, de la misma posición del pensamiento frente a la objetividad. En ambos casos la experiencia es entendida como un mecanismo sencillo, de referencia fotográfica, que suele llamarse, en el ABC de la epistemología, como el *realismo premoderno*. Es decir de una relación entre el objeto afuera y los sentidos o del objeto adentro y los sentidos internos, como formas percibidas por los mecanismos neurofisiológicos. En ambos casos, se trata de una formulación pre-moderna. Todo lo anterior no quiere decir que no existan culturas

que poseen lenguajes complejos y niveles de pensamiento, que perciben diversos grados y clases de objetividad. Lo cual no quiere decir que no existan formas culturales que se pueden vincular a estas nociones y que los desarrollos del lenguaje en ciertas etnias podrían estar fundamentados en este tipo peculiar de elaboración shamánica. Lo que no se puede decir es que el mecanismo de relación entre las formas shamánicas y los sistemas de representación sean el producto único de observar los fosfenos o las figuras en la mente, después de un estado alterado de conciencia y que este mecanismo sea el fundamento que explica todas las formas de representación, sus desarrollos y todos y cada uno de los procesos de origen de las representaciones rupestres. Ya la formula se usó y no funciona con total coherencia, pues desperdicia información, homogeniza los procesos y deforma los registros arqueológicos, que tienen mas variedades, que las formulaciones simples de la *evolución tipológica* nuevamente de las figuras de los estados del trance (Lewis-Williams 2002).

### **Representaciones de animales Altiplano Cundiboyacense, Colombia.**

Las primeras referencias sobre representaciones de animales en las etnias del altiplano cundiboyacense corresponden a los informes producidos por los escribanos, cuyas crónicas exponen sus experiencias sobre el territorio, las costumbres indígenas y sin duda, las opiniones que desde la cultura europea fueron construidas bajo el singular mundo encontrado, es decir tanto natural como de las comunidades, cuyas referencias no podrían imaginarse como objetivas. Según los cronistas estos grupos estaban inmersos en toda clase de confusiones, en todos los espacios de sus relaciones. Según estas referencias no sólo las fiestas, sino también sus representaciones, tenían un real aspecto y origen demoníaco. Estaban llenas de situaciones extrañas, de conexiones muy intrincadas, de vínculos incomprensibles, es decir de situaciones que resultaban misteriosas en las nociones de la cultura europea y sin duda extraños a las

nociones religiosas y diferentes a la percepción de los españoles y portugueses. Contemporánea a esta información general del proceso de conquista y colonia también existen referencias de diversos objetos representados fundamentalmente en oro de figuras de animales, algunos sin identificación posible.

Otro fondo documental del estudio está constituido por las informaciones derivadas de los primeros hallazgos de piezas cerámicas, orfebres e incluso textiles, producto del usual desarrollo de la gUAQUERÍA, que se inició en el periodo de conquista y que fue poco a poco refinándose hasta que generó una profesión respetable hasta hace muy pocos años (vandalismo arqueológico). Diversas colecciones privadas fueron acumulándose y éstas fueron paralelas a un tráfico nacional e internacional de objetos precolombinos, que facilitó ciertas opciones a algunos investigadores, pero que produjo como es obvio, la pérdida de diversos documentos, que muy seguramente están ahora en colecciones privadas en el extranjero.

Con todo este panorama, lo cierto es que no siempre resulta fácil identificar los animales de estas representaciones. Lo más característico es la construcción de formas complejas con estructuras que difícilmente son análogas al manejo normal que los sentidos dan para la identificación de los géneros y las especies. Siempre hay la tentación de forzar dichos documentos para hacerlos coincidir con lo que normalmente el investigador imagina que esta allí y claro, mal representado por la incapacidad técnica de los artífices, como siempre fue imaginado desde las tradiciones prehistóricas. Siempre está a la base una noción que imagina que si se es indígena es normal que las construcciones intelectuales sean elementales y por ello, la simple indicación de su forma (su descripción) capturaría la intención de los grupos artífices. Pero la tendencia de las etnias del altiplano parecería consistir muy al contrario, en la combinación de “formas abstractas” que serían concretas para ellos y de estructuras complejas de cierta elaboración, que tienen

algún elemento análogo, que podría ser imaginado como la representación humana o la representación animal. Mientras no se tenga una noción de la estructura cultural, cualquier descripción de las piezas, en donde se dice que existen animales representados, son más atribuciones del investigador que realidades objetivas.

Lo que si resulta cierto es que es indispensable iniciar por las comparaciones formales y las analogías. La colección de las piezas del Museo del Oro, de la Casa del Marqués de San Jorge, del Museo Nacional y de otras instituciones del área del altiplano, son aun hoy objeto de documentación y estudio en el propósito de, por lo menos, establecer algunas analogías entre las representaciones presentes en estas fuentes documentales y el conjunto ya amplio de murales rupestres registrados en los últimos 40 años. En las primeras publicaciones del Museo del Oro (Pérez de Barradas 1941, 1951) es posible encontrar las fotografías o las gráficas de objetos de oro que presentan un número importante de estructuras formales elaboradas, muchas de las cuales tienen algunos elementos que podrían eventualmente asociarse a formas humanas y de animales. La relación posible entre estas estructuras y las representaciones rupestres por veces análogas será un asunto del futuro.

Según las investigaciones de Ann Osborn de los Uwa (macro familia lingüística Chibcha), uno de los temas fundamentales de su cultura estaba basado en el vuelo de las tijeretas, y allí según la leyenda, donde este animal descendía, era posible encontrar vestigios arqueológicos diversos, un amplio territorio, que incluye dos o tres departamentos del país, y que abarcaba esta estructura intelectual, que le daba sentido a este espacio cultural (Osborn 1985). No se trata de algo fácil de captar si no se tienen estos elementos como resultado de los estudios de las culturas, sino se tiene la posibilidad de reconstruir simultáneamente los elementos intelectuales con las referencias arqueológicas y etnográficas, con comunidades aun existentes, que conservan algunas referencias. Así la antropología y la arqueología se complementan en sus enfoques,

para ampliar las ideas que muy seguramente estaban a la base de las representaciones y con ello, de los motivos, algunos de estos presentes en las formas rupestres de un amplio territorio, que muy probablemente también incluían las zonas rupestres del altiplano y con ello los grupos Muisca.

Los estudios de las tradiciones derivadas de los Cronistas (etnohistoria), las evidencias producidas por las excavaciones, cada vez más rigurosas, han demostrado que los indígenas del territorio del altiplano tenían un tipo especial de ordenamiento territorial, con una compleja organización política y cultural y una alta elaboración de carácter ideológico, cuya complejidad es posible de constatar, no sólo por la diversidad de grupos y de etapas de poblamiento, sino por el comercio de objetos y productos (Carl Langebeck 1987) presentes en ofrendas, pendientes, cuentas de collar, en algunos casos, con figuras de animales (ranas, pájaros, etc.) y objetos de diferentes pisos térmicos traídos muy seguramente de provincias lejanas. De otros territorios traían las materias primas, el oro, el algodón, el yopo, las plumas, las hojas de coca, lo que parece mostrar que la relación con los animales no estaba constituida esencialmente como suele darse en algunas ocasiones en los arqueólogos y geólogos, por aquellos que estaban en su entorno, sino que diversas rutas comerciales y estructuras de intercambio, comida, objetos y animales, constituían una variada estructura de posibles ofrendas, con las cuales muy seguramente realizaban toda clase de reuniones propiciatorias y algunas de ellas de posible carácter religioso. No sólo existían sitios especiales para estas ofrendas en los bohíos santuarios (cucas), sino que también se hacían en las lagunas. Las investigaciones sobre esta temática de las ofrendas y los templos ceremoniales han tenido un especial desarrollo para el altiplano cundiboyacense (Casilimas & Lopez 1982, Langebeck 1987, 91,92, 93). Normalmente las relaciones entre el lenguaje humano de los grupos étnicos en las sociedades arcaicas se asocian con religión. Hoy es posible sospechar que no todas las estructuras de estos periodos necesariamente provienen de este fundamento.



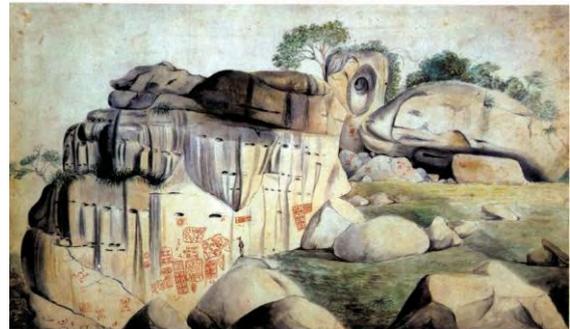
**Figura 2.**

Las representaciones presentes en la orfebrería resultan complejas en sí mismas. Lo son aun más cuando se intenta relacionarlas con las formas rupestres análogas, tanto de las pinturas como de los grabados. Pieza de oro de Boyacá (San Miguel de Sema), fotografía de Guillermo Muñoz, la otra fotografía corresponde a una pieza del Museo del Oro.

**Las fuentes documentales del arte rupestre.**

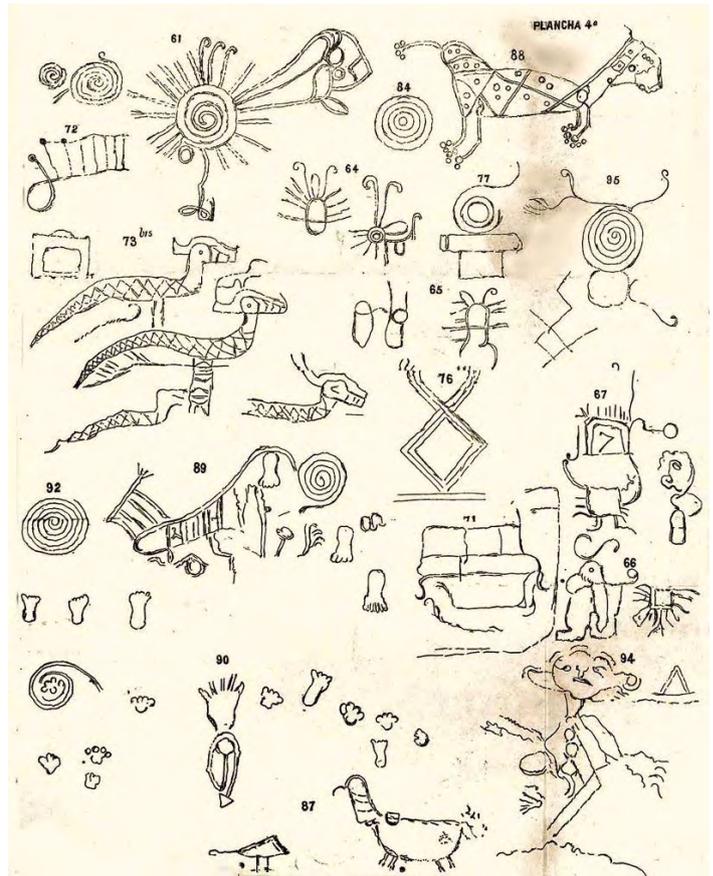
Así el arte rupestre constituye una fuente adicional que, aunque parece complementaria, aumenta la complejidad de los estudios sobre el lenguaje, el pensamiento, los niveles y sistemas de representación de las culturas del altiplano y también del área amplia del territorio nacional. Las primeras referencias del siglo XIX, constituidas por las primeras acuarelas de la Comisión Corográfica, encuentran en la Piedra de Gámeza, la presencia de una estructura formal de las figuras de aparentemente ranas al lado de un conjunto compositivo de estructuras formales geométricas, cuya identificación resulta realmente complicada. De igual modo, en las pinturas registradas en la Piedra de Pandi en Cundinamarca es posible observar la presencia de unas figuras, como una especie de batracios tridígitos, que acompañan a un conjunto complejo de otras formas, en la composición general. También, la Piedra de Faca del actual parque *Las Piedras del Tunjo*, denominado Piedras con Jeroglíficos, cerca de Facatativá, Provincia de Bogotá, se pueden observar figuras muy semejantes, a las anteriores, de “animales”, pero en una composición muy distinta, ahora acompañadas con improntas de manos y con diversas cantidades de rombos. Con todo lo anterior, lo que se quiere resaltar es lo siguiente: no resulta fácil extraer las figuras de la composición general y hacer un

cuadro tipológico de los animales, pues estos están en una composición y su análisis resulta arbitrario al extraerlos de su estructura original.



**Figura 3.** Desde el siglo XIX, se realizaron diversas expediciones para el reconocimiento y estudio del territorio colombiano, en los cuales se encontraron sitios precolombinos y con ellos, arte rupestre. La Comisión Corográfica especialmente dedicó su actividad, en la mitad del siglo XIX, a hacer obras de arte de los monumentos indígenas. Fueron encargados pintores especializados para hacer las acuarelas del álbum pintoresco de la Nueva Granada. Las pinturas de Pandi y de Facatativá permiten ver el proyecto nacionalista implícito. Fotografía de las versiones originales de la Comisión (Museo Nacional de Colombia).

En las investigaciones de Jorge Isaacs, de *Las Tribus Indígenas del Magdalena*, se pueden observar representaciones que no resultan fáciles de relacionar con animales determinados. Pero en los grabados de la sierra nevada de Santa Marta es posible identificar algunos motivos rupestres que parecerían corresponder a elaboraciones intelectuales, que recurrían para sus elaboraciones estéticas, al uso de ciertos elementos que poseen algunos animales, a diferencia de la zona Muisca, en donde son realmente escasos en el arte rupestre. Aparentemente se trata de aves, de mamíferos y de reptiles. Sin embargo, algunas figuras del álbum de los dibujos de Isaacs no son fáciles de diferenciar porque existe una ambivalencia entre las figuras humanas con penachos y con atributos de aves, y lo que realmente se deben identificar como aves, con lo cual se hace bastante difícil decidir si se trata de un animal, o de un humano, o de una figura mezclada de estos dos atributos, lo cual parece ser realmente lo que sucede, además de otras combinaciones que no son perceptibles. Lo cierto es que desconocemos el fundamento de la construcción de los elementos, que terminan por producir una figura compleja. Denominados por los investigadores como de fusión de atributos y, sin saber los fundamentos de su origen su sentido e interpretación, su esfuerzo no será más que una manera de proyectar y atribuir, desde nuestras percepciones, dichos vínculos. Precisamente una de estas figuras de animales, usada por Jorge Isaacs como figura humana primitiva, generó una acalorada polémica, que acompañada por las teorías de Darwin, produjo en Colombia un enfrentamiento con la iglesia católica y el gobierno, y que llevó a su desgracia personal al final de su vida, por la presión política de los gobernantes. Probablemente la figura no era una representación humana, pero lo esencial dentro del proceso fue el modo como ésta fue ingenuamente usada para un debate estéril, que solamente mostró el grado de incivildad que tenía el país y la dificultad de aceptar las tensiones que producían las teorías de Darwin, tema que será resuelto en Europa de una manera si se quiere curiosa y peculiar.



**Figura 4.** A finales del siglo XIX se comisionó al intelectual Jorge Isaacs para completar las expediciones de reconocimiento del país. Ahora en territorio de indígenas, en el departamento del Magdalena. Esta expedición permitió tener una muy importante información sobre las tribus indígenas y los primeros datos sobre la existencia de arte rupestre de esta zona. En la gráfica los dibujos de Jorge Isaacs.

Hoy entendemos que los trabajos de Jorge Isaacs corresponden a uno de los primeros ejercicios de registro, con muy poca infraestructura, pero que mostrarían que los grupos Tayrona, siendo de la macro familia lingüística Chibcha, o sea parientes de los Muisca, tenían una manera muy peculiar de hacer sus representaciones, con diferencias marcadas en algunos temas frente a aquellas que se observan en los petroglifos y pinturas del altiplano cundiboyacense. Hoy se tienen nuevos datos de esta área derivados de las investigaciones de Mason (1931), como también de la reseña de la Piedra de Covadonga (Gipri, 2000). Será esta región un asunto de trabajos posteriores que se vienen formulando para allegar elementos y ampliar así el conocimiento de este territorio y sus peculiaridades estéticas.



**Figura 5.** En las cercanías de Santa Marta, el arqueólogo Mason encontró un conjunto de rocas con grabados. Dentro de la historia de la investigación son estas unas de las primeras fotos de registro de arte rupestre. Los animales representados son aves y roedores. Fotografía de Mason. La otra figura corresponde a la transcripción de un rabado rupestre de Nabuzimaque. Esta gráfica corresponde a una de las expediciones de Juan Carlos Rodríguez a La Sierra. Allí en las cercanías de la población indígena, pudo ubicar un número importante de grabados, en la mayoría con representaciones de animales, algunos no fácilmente identificables

788

El debate sobre el sentido y función de los animales en la estética precolombina, también ha ingresado en el territorio de los diseñadores gráficos, en el ambiente de la arqueología y en los investigadores ocupados del arte rupestre. Resulta interesante reseñar la respuesta realmente polémica que dan los investigadores Rendón a los trabajos producidos en la estructura armónica de la estatutaria agustiniana, en las pintaderas (Consuegra 1968) y en los análisis efectuados, por el investigador Reichel Dolmatof. Según Guillermo Rendón y Anielka Gelemour (Tunebia reserva arqueológica y cultural), las impresiones de estos autores que hablan de la simetría corresponden a análisis teóricos prestados de las tradiciones europeas, de las reglas de oro de la simetría griega y en nada se corresponden con los elementos desconocidos, pero difícilmente interpretados por los criterios usados (Goelmur & Rendón 1972, 1998).

### **Sobre las relaciones de los hombre con los animales**

No es posible suponer que la relación del hombre con los animales sea la misma en todos los casos. Tampoco es posible suponer que sus elaboraciones intelectuales sean equivalentes a ciertos periodos. Hoy es posible constatar que al lado de las representaciones del arte paleolítico existen formas diversas, que según las tipologías, deberían estar en periodos posteriores, y sin embargo, corresponden al mismo período. Tampoco podemos suponer que las etapas cumplidas de cierto tipo de elaboración en una etnia determinada, en un territorio específico, deban tener un recorrido semejante en todas las diversas etnias y que sería muy sencillo hacer la dinámica de las transformaciones para que ésta sea usada en entender el desarrollo o los cambios producidos en otras áreas del mundo, inclusive en etnias que están inmediatamente al lado en un territorio de estudio. Se tienen hoy algunas opciones para imaginar diversos vínculos o por lo menos algunas estructuras que permitirían rebordear el tema desde una perspectiva racional y contemporánea. Sabemos que la investigación que estudia la formación de los lenguajes, y que se ocupan de la formación de las gramáticas, de su capacidad generativa y transformativa, permiten abrir caminos interesantes a diversas formas de organizar las estructuras lógicas de la información presente en los motivos rupestres. Que los idiomas en sí mismos no son equivalentes y que la información que da una cierta lengua es el resultado de un equilibrio de posibilidades, que no necesariamente usan otros grupos. Con esta imagen será posible en

el futuro estudiar algunos elementos de la sintaxis de las representaciones, siempre y cuando existan documentos fieles y esto parece ser, en primer lugar, uno de los aspectos más descuidados en la descripción de lo murales, aspecto que también se heredó de las dinámicas antiguas del desglose apresurado de los motivos para la organización de las formas típicas del paleolítico superior.

La perspectiva que anima esta ponencia no puede ser otra a aquella que se deriva de las elaboraciones modernas de la perspectiva de los científicos e intelectuales que descubrieron con desconfianza las teorías tradicionales de Aristóteles y Santo Tomás y que consideraron ociosas, pues ellas solo decían exactamente lo que ya se sabía. La estructura del arte rupestre convencional está llena de silogismos semejantes a aquellos que Descartes, Bacon y Hume consideraron no pertinentes. La construcción de los lenguajes de la geometría en el siglo XVI fue no la constatación de la geometría en la naturaleza, sino de la geometría en la cultura, es decir, en la subjetividad, y con ella, se produjo, como una fuerza productiva, la construcción del mundo en el que estamos. Con este modo de percibir la realidad humana, los estudios de los animales y los lenguajes presentes en las representaciones producidas por ciertas etnias, (Legast 2000) no podrán usarse para el estudio de otras, pues simplemente no conocemos la intrincada configuración de su origen. La dificultad que tiene el arte rupestre en Colombia, tiene que ver con esta diversidad. Aun en el caso de los motivos rupestres presentes en un área determinada, sabemos que estos corresponden probablemente a distintas etapas y a grupos étnicos que accedieron a estos recursos, y aunque pueden inducirse algunas relaciones, muy seguramente estos grupos tenían una relación peculiar con los animales y con ellos sus representaciones no podrán estudiarse en conjunto.

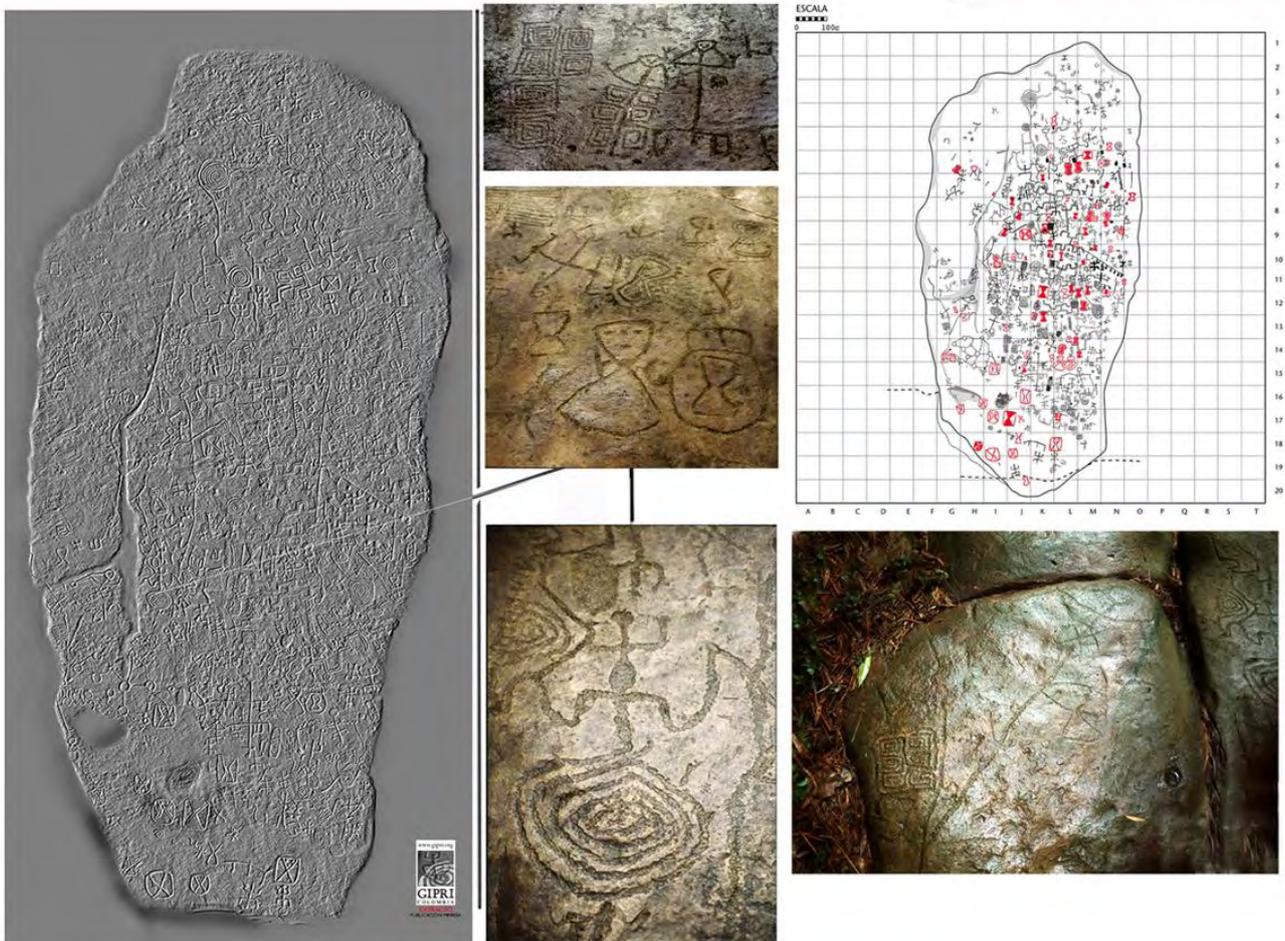
Tal y como se advertía en lo ya dicho, el análisis de la relación del hombre y los animales en las áreas precolombinas del altiplano deberán pasar necesariamente por una etapa de analogías, de aquellas cosas

semejantes a nivel formal que parecerían tener vínculos, sobre los cuales no tenemos aun manera de comprenderlos. Una de las mayores reiteraciones formales corresponde para esta gran área del altiplano a la simplificación de los trazos y a la presentación de figuras que normalmente tienen cabezas triangulares al lado de formas simplificadas de animales, cuyos trazos sintéticos hacen muy complicada su identificación. Lo característico es, si se quiere, el uso de elementos sencillos de pocas líneas, que podrían ser análogos a aquellas elaboraciones complejas que produjeron los intelectuales del siglo XX en la llamada escuela del expresionismo. No sabemos si estas etnias tenían alguna prohibición para pintar o grabar los rasgos completos de las figuras que querían representar, o que sean factibles muchas otras razones, por las cuales se llegó a este desarrollo estético simplificado, que muy seguramente unificaba de modo sintético, ideas y lenguajes con muchos vínculos como lo tiene la cruz cristiana. Lo cierto es que como lenguaje, sus estructuras no intentan para nada estar próximas de la teoría elaborada por Aristóteles, e impulsada por Breuil de la Mímesis. Muy al contrario, podrían, si acaso en la zona de estudio, observarse figuras que intentan tener ciertos equilibrios formales al presentar composiciones simétricas, aspecto que dice poco del sentido, función y de su origen, sino que hace referencia a las atribuciones que hacemos de su estructura formal.

Una de las rocas paradigmáticas de este proceso se encuentra ejemplificada en el yacimiento, descubierto por Wenceslao Cabrera Ortiz en 1942, cuya documentación total, en su primera versión, se hizo en 1985 por Gipri, completando la transcripción más antigua. Se trata de una gran superficie grabada (140 m<sup>2</sup>) de líneas que conectan las figuras produciendo un intrincado y complejo ambiente compositivo. Líneas diversas de arriba abajo parecerían estar acompañadas por figuras de animales o humanas, que podrían indicar las concepciones existentes de un grupo étnico sobre los vínculos y relaciones de los hombres con los animales. Sin embargo, no hay un modo explícito de interpretación. El

intrincado conjunto de figuras sólo parecería encontrar algún sentido en un sector de toda la composición con una representación de un entierro secundario, o de unas figuras adornadas con textiles, cuyo sentido preciso hoy nos es desconocido y que sin duda representa alguna jerarquía, algún poder dentro de los niveles de las organizaciones sociales de cierta complejidad. Lo cierto es que el *monolito Panche* de la roca de Sasaima es lo que podría ser considerado como una piedra paradigmática en el estudio del sistema de representación.

Otro ejemplo de estas formas complejas representadas corresponde a la roca de Buenavista, Boyacá encontrada por José Rozo Gauta y trabajada por Gipri en los años noventa. Allí parecería establecerse una nueva versión de la relación de los hombres con los animales, y al igual que en muchos casos, la reiteración de las cabezas triangulares y de los atributos masculinos y femeninos, puestos en sectores muy precisos del gran mural, en cuya parte superior, en la cabeza de las figuras principales, aparecen unos cuadrúpedos sin posible identificación; lo cierto es que estas etnias habían elaborado un discurso estético



**Figura 6.** El gran Monolito Panche fue descubierto por el dueño de la finca, el doctor Santacoloma, en los años cuarenta, del siglo XX. Toda la roca fue destapada literalmente y se realizó una primera versión de todos y cada uno de los motivos. La cantidad de trazos presentes allí y las conexiones sugeridas muestran, que existe en este documento, una versión importante del modo como los indígenas percibían su relaciones, sus vínculos y distancias con los animales (transcripciones, fotografías y modelos de descripción de GIPRI Colombia).

sobre sus relaciones y diferencias con los animales. La reiteración de cuadrúpedos fueron ubicados en 1974 también por Inés Elvira Montoya en Soacha (Montoya 1974), quien inicio el tema de establecer algunos vínculos con la cerámica y la orfebrería precolombina del altiplano.



**Figura 7.** La roca de Buenavista en el departamento de Boyacá es un excelente ejemplo de la distribución espacial. Lo que parece estar allí representado son las distinciones entre los atributos femeninos y los masculinos. Al centro de la figura dos personajes, y en cada uno de sus costados, representaciones distintas. La presencia de los animales en la roca, en la parte superior, encima de las cabezas de los personajes centrales pareciera mostrar vínculos jerárquicos de relaciones con los animales y ciertas estructuras de poder.

Bastaría con revisar dos textos de las tradiciones antropológicas colombianas para encontrar igualmente la influencia de una formulación de antropología filosófica enunciada bajo los términos de Tótem y Tabú. El primero corresponde a la obra literaria de *La Vorágine* en la cual se describe la muerte cultural de un indígena cuando un cazador le dispara a un ave y en el instante en que el indígena la ve muerta percibe su propio desarraigo con un objeto tótem (Rivera 2004). Un segundo ejemplo de la relación de los hombres con los animales, está suficientemente descrita en la investigación etnográfica de Gerardo Reichel-Dolmatoff, en *Desana*. Allí se exponen los delicados y sutiles vínculos entre los animales y ciertas personas, con las prohibiciones y permisos y las compatibilidades e incompatibilidades de hacer esto o aquello, un intrincado conjunto de redes de significación cultural, que no se podrían entender con descripciones simples, ni tipologías estilísticas (Reichel-Dolmatoff 1986). Si se hubieran estudiado los símbolos Tucano del Vaupés con la nomenclatura europea, difícilmente tendríamos la información que por otras vías pudo descubrir

Reichel-Dolmatoff. Aspectos semejantes en perspectiva podrán ser recogidos por las investigaciones de Levi-Strauss para la *Ciencia de lo Concreto*, texto inicial de su libro *El Pensamiento Salvaje*, que desde una perspectiva kantiana llama la atención sobre la importancia del estudio de los aprioris culturales, sin los cuales se hace muy difícil reconstruir el intrincado proceso sintáctico y semántico presente en las organizaciones humanas ágrafas. El refinado proceso, el lenguaje sofisticado y la peculiaridad de vínculos que establece el aborigen, permiten formular una ciencia de lo concreto, bajo el supuesto que la ciencia europea sería la ciencia de lo abstracto (Levy Strauss 1964).

Si se quisiera reiterar aun más la dificultad de establecer estudios rigurosos para la comprensión de las obras rupestres, se tendría igualmente que tener información sobre las macro familias lingüísticas chibchas, con las investigaciones producidas por Reichel-Dolmatoff para las Tribus de la Sierra Nevada de Santa Marta, con los Kogi, pues probablemente estas etnias guardaban algunos vínculos estéticos entre éstas y las zonas de arte rupestre estudiadas por Gipri del altiplano cundiboyacense (Reichel-Dolmatoff 1985). Hoy resulta sorprendente que los sistemas de formación de los Mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta sean semejantes a los Posgrados y Ph.D occidentales. Un joven que quiera ser sacerdote de la comunidad deberá ingresar, a una corta edad, no sólo a aprender diferentes idiomas, sino que en cada etapa deberá apropiarse de distintas estructuras de conocimiento, distintos vínculos con la

naturaleza, distintas formas de pensamiento, hasta llegar a hablar un lenguaje culto, que solo es posible dentro del ambiente de una élite, que conoce los lenguajes inmediatamente anteriores. Así que no solamente existe una estructura única del lenguaje para la relación de los hombres con los animales. A todo lo anterior, es decir a toda la complejidad, aquí simplemente enunciada, se agrega un aspecto adicional, y es aquel que hace referencia al uso de diferentes plantas o de actividades que producen estados alterados de conciencia, y con ello, generan (desinhiben la vida cotidiana) distintos niveles de lenguaje. Con todo lo anterior, las posibilidades de hablar desprevenidamente sobre la relación de los hombres y los animales no resulta adecuada, pues hay demasiadas cualidades en juego. Sin embargo, es necesario intentar algunos vínculos, aunque estos sean provisionales y deban ser reformulados con el proceso mismo de la investigación, con nuevas articulaciones y nuevas evidencias; por ahora se sugiere un tipo inicial de analogías.

792

### Las representaciones radiadas.

Es de innegable sentido común e ingenuidad imaginar, dentro de una investigación rigurosa, que las representaciones radiadas sean representaciones del Sol. Lo cierto es que una muy buena parte de la estética precolombina, tanto de pinturas, como de grabados, presenta tales composiciones, llamadas eufemísticamente como solariformes. Son comunes las formas que acompañan a los motivos rupestres bordeando la figura con líneas radiadas. Estas composiciones también son observables, tanto en la orfebrería, como en las representaciones de la cerámica y en los textiles precolombinos. No es posible saber aun, si se trata simplemente de ornamentos, que corresponden al uso de plumas, que se han podido encontrar en algunos registros arqueológicos y que también se encuentran descritos en algunas referencias etnográficas en un amplio territorio de Colombia, por lo menos para las macro familias lingüísticas chibchas. Aun con esta objeción, la

investigación de orfebrería y chamanismo vincula ciertas figuras con actividades culturales y las representaciones orfebres en una amplia área que incluye diversas etnias, que estarían representando a través de las figuras de oro, motivos y diseños compartidos enunciados como iconos (Reichel Dolmatoff 1988). La presencia de ornamentos, la utilización de plumas que acompañan las figuras humanas principales o míticas y los flecos en las mantas podrían ser análogos a algunas representaciones radiadas, pero resulta sin duda, muy simple asegurarlo. Una fotografía conservada por Javier Rodríguez y publicada por Gipri en su revista *Rupestre*, muestran como en una celebración indígena, los oficiantes de la misma, además de llevar unas especies de bordones en las manos, están profusamente adornados con plumas (Muñoz 2000). Las máscaras que se usaron para tales celebraciones han sido datadas (Oyuela, Fischer 2006). Es muy posible que exista algún vínculo entre estas celebraciones tradicionales y algunos de los motivos rupestres.



**Figura 8.** En las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, en las cañadas del río Fundación, en territorio Arhuaco se encuentra un extraordinario documento que presenta las elaboraciones intelectuales de los indígenas al representar su concepción de los animales. Cabezas aparentemente humanas y aves de diferentes especies son combinadas en un espacio compositivo en cuyo centro se representa un ave con cabeza humana y con penachos. Esta roca fue registrada y documenta en 1998, dentro del Plan Nacional de Investigación de Arte Rupestre, en colaboración del gobierno francés (Dominique Ballereau, Jean Pierre Luminet). Publicados sus resultados en la revista *Inora* (1999) y en la revista *Rupestre* (2000).

Las representaciones rupestres en el altiplano cundiboyacense, tanto en pinturas como en grabados, cuando sus motivos son cabezas o ciertas formas de animales (animales de cola prensil y cabezas triangulares) van acompañadas de líneas en forma de radios, con diversas variaciones, fundamentalmente, como tocados o penachos. Los supuestos monos encorvados, o animales con cola prensil, son, en algunas ocasiones, también representados con cabezas triangulares y éstas o sus colas, están igualmente radiadas.

Dentro de las tradiciones históricas en Colombia los investigadores suponían que al describir los trazos estaban simultáneamente dando alguna idea sobre la información contenida en los motivos rupestres. Muchos de ellos atribuyeron a un cierto conjunto formal características religiosas. No se sabe aún si estos enunciados correspondían directamente a las influencias de los estudios europeos y a sus presiones eurocéntricas. Lo cierto es que en el Jeroglífico Chibcha, Miguel Triana en 1922, llama a algunos paneles como representativos de escenas mitológicas, votivas o de carácter jeroglífico mitológico (“*dios Suativa representado, signos, piedra de los mitos, figuras de carácter decorativo, jeroglífico de carácter votivo, figuras mitológicas, jeroglíficos de carácter narrativo, inscripciones, grande adoratorio, piedra del diablo, piedra del infierno*”). Lo que hoy podemos decir es que estas atribuciones son como tal formulaciones extrañas, que corresponden más a las ideas del investigador, que a un desarrollo investigativo de su lógica interna. Aun así, lo que resulta valiente de la investigación de

Triana corresponde a su interés por ubicar los grupos del altiplano como una **civilización**, en la cual sus representaciones no podrían ser actos casuales (Vicente Restrepo, 1972), sino información cualificada sobre diversas áreas, formas de lenguaje que tendrían que ser leídos, sino por todos los habitantes, por lo menos por una élite.

Lo que hoy parece posible, dentro de este proceso de investigación, es la escogencia de ciertas unidades provisionales de estudio al constatar una imagen provisional de las reiteraciones, que corresponden al estado actual de las prospecciones y registros, pero que muy posiblemente se ampliarán con las contradicciones y elementos análogos que siempre son producidos como resultado de trabajo de campo. El propósito en realidad es aproximarse a algunos aspectos sobre el mundo estético, su lenguaje y sus vínculos con el mundo social y económico, es decir, con el conjunto posible de relaciones concretas que motivaron la unidad o la diferencia con las representaciones rupestres.

**Figura 9.** Suativa mirando al Valle de Fusungá, fue el nombre con el que bautizó Triana a esta pintura que se encuentra al oriente de Soacha. Aparentemente se trata de una figura humana combinada con atributos de ave y con penachos en la cabeza. Las figuras radiadas son muy comunes dentro de la estética del arte rupestre del altiplano y pueden ser observadas en diversos yacimientos, de distintos municipios. Su interés estriba en que usualmente están acompañadas por cabezas triangulares. La otra fotografía corresponde a un fragmento del gran mural de Sáchica, Boyacá.



El ejercicio provisional que aquí se hace, no debe entenderse como el interés expreso de hacer tipologías, ni tampoco dentro de las tradiciones del arte rupestre, el de vincular apresuradamente cualquier representación como una estructura que se dirige naturalmente al ámbito de lo religioso. Con todo lo anterior, lo que se quiere imaginar (construir) es un nuevo conjunto de vínculos, que exponen críticamente las explicaciones convencionales y ofrecen una alternativa, cuya vocación será la de, por lo menos, intentar pensar las formas, las representaciones de los animales con otros recursos intelectuales.

### Las cabezas triangulares.

Se trata de un tema que no es exclusivo en las descripciones de motivos rupestres en las pinturas, sino que se encuentra en grabados y volantes de uso, como también en la orfebrería y algunas piezas cerámicas. Variaciones de esta temática parecerían indicar algún vínculo aun desconocido, entre estos objetos arqueológicos. ¿Se trata acaso de una prolongación de esta estructura formal en el tiempo, de la utilización de estos motivos por diferentes etnias, o es simplemente la continuación (sin variación) y desarrollo de estructuras formales por la misma etnia en periodos distintos? Los petroglifos de Boyacá, la monumental roca de Sasaima, presentada en el modelo metodológico, los murales de Mongua (Muñoz et al 1998), al igual que algunos de los motivos rupestres que se observan en las inmediaciones de Soacha (pinturas) y en la inspección de policía de Santandercito (grabados), zona limítrofe con esta área, permiten ver que el concepto de cuerpo parece estar relacionado con esta figura, llamada convencionalmente como *figura cabeza triangular*. Las caras y los cuerpos parecen estar asociados a este concepto y representados de manera sintética, con trazos singularmente simplificados, tanto en las representaciones que se suponen de personas como de animales. Lo importante es que todas las formas que representan caras, se dibujan con un trazo sencillo y regular, que reitera la

forma triangular de la cara, (con ojos, nariz y boca), la cabeza, y la máscara, como tres triángulos concéntricos, que son rematados con tocados. La representación de triángulos concéntricos, permiten diferenciar la cara de la cabeza y posiblemente de la máscara.

Al intentar construir una explicación sobre este sistema de representar lo humano, expresado reiterativamente con los triángulos enfrentados por los vértices, que se ensamblan con otras cabezas, aparecen posibilidades de interpretación que aún son muy problemáticas. Quizás estas estructuras están conformando así un diseño que eventualmente hace referencia a algo semejante a los «hijos de», o posiblemente estaría refiriéndose a los vínculos que una comunidad o un individuo tiene, es decir las conexiones con las estructuras de poder (de descendencia) y de familia, cuyo origen peculiar, tendrían una descripción particular. Aunque no sea un ejemplo suficiente, las estructuras formales de las mochilas arhuacas tienen esta característica. Las relaciones que pueden tener los individuos o autoridades de la comunidad con la representación de un personaje mítico son probables y podrían también ayudar a entender el modo de establecer la imaginaria forma de representar. Pero tal vez se trate de una representación que expone los lazos con su mundo paralelo, con su fundamento tal y como lo interpreta Anielka Goelemur de Rendón (1972), investigadora de arte rupestre colombiano, o la descripción de los niveles del mundo (Reichel-Dolmatoff 1985a) y su relación con la historia del origen y su fundamento.

En estas representaciones, con algunas variaciones, se reiteran los triángulos inscritos acompañados por líneas radiales en el contorno (pinturas y grabados). Lo realmente significativo es la recurrencia de estos elementos y su presencia en territorios a más de 200 kilómetros uno del otro, con lo cual se abren posibilidades siempre y cuando se continúen los trabajos de registro riguroso de zonas, que permitan organizar variaciones o nuevos elementos de estudio.

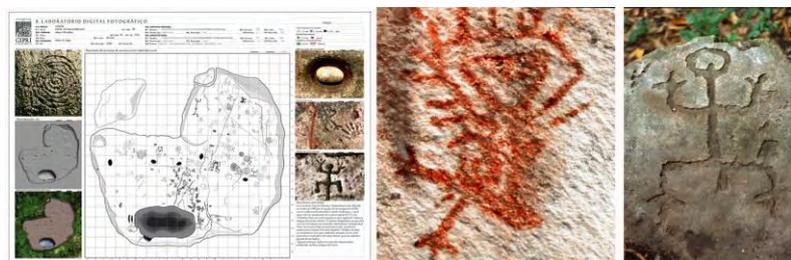


**Figura 10.** Las representaciones radiadas no sólo incluyen las cabezas triangulares, sino, como en este caso, las cabezas enfrentadas por la quijada, tanto en pinturas, como en grabados. Fragmento de mural, pintura de Soacha; petroglifo de El Colegio; pieza en roca cabeza triangular, origen incierto; cabezas triangulares con penachos, mural de Sáchica, Boyacá.

### Las representaciones de las extremidades.

No son muy comunes las representaciones de las manos y patas naturalistas y muy al contrario ellas parecerían estar expresadas con tres dedos, con algunas excepciones (en las piedras grabadas de Albán, Anolaima, Chimbe, Apulo, Cachipay). La forma de expresar las extremidades, tanto de las figuras que suponemos humanas, como de animales se hace con el recurso de líneas simples que nuevamente no solo incluyen el área de estudio del altiplano, sino que tiene una amplia difusión territorial. Estas representaciones tridígitas de las manos son típicas de los grabados de la Piedra de la Risa en el municipio de San Antonio de Tequendama, en

donde resulta, a pesar de las polémicas, bastante fácil asociar los motivos rupestres allí grabados con formas humanas, o entidades imaginarias, (no necesariamente religiosas) pero ellas son terminadas en sus extremidades con tres dedos, como se hace para otros animales (batracios, aves, mamíferos).



**Figura 11** Las representaciones de los animales y de los humanos se hacen en una buena proporción con el uso de manos y pies con tres dedos. Estas representaciones se encuentran tanto en pinturas como en grabados. Piedra de la Tina en Tibacuy, Cundinamarca; fragmento de la Piedra de la Iglesia en Sibaté, Cundinamarca; Fragmento petroglifo de Salcedo en Apulo, Cundinamarca.

El equipo Gipri desde 1985 estaba buscando las relaciones y las diferencias entre las pinturas y los grabados, y con ello sus vínculos y contradicciones, bajo el supuesto de las tradiciones que enunciaban la existencia de dos etnias distintas alojadas en pisos térmicos diferentes (Muisca y Panches). Al terminar el registro de algunas áreas en el altiplano (zona Muisca), el equipo inició la prospección de los municipios de San Antonio de Tequendama y El Colegio (zonas Panches), para percibir de qué manera era real, o no, esta distinción. El resultado actual, si se quiere es desafortunado, pues muy al contrario de lo que parece, por lo menos hoy es posible constatar que existe, para ciertas áreas, una relación entre los motivos de las pinturas y la de los grabados, pues las representaciones tridígitas aparecen en ambas modalidades, al igual que otro conjunto de iconos. El carácter sintético de ambas expone sólo una dirección posible que remite a una compleja elaboración intelectual en donde se ofrece el sentido que esta cultura tenía sobre la objetividad y la experiencia. Estos tres dedos representados son vistos en las tradiciones europeas como incapacidad del artífice (no naturalistas), pero esta valoración en nada ayuda a entender aquello concreto que querían representar, que desgraciadamente se desconoce.

Estas formas tridígitas también son representadas en la cerámica que corresponde cronológicamente al periodo del muisca clásico, con lo cual no se quiere decir que las representaciones rupestres correspondan en su totalidad a esta etapa, pero si quiere decir, que esta forma de representar se prolongo en el tiempo, a pesar de que pueda corresponder a

etnias en periodos distintos.

### Figuras aladas

Son muy comunes las representaciones orfebres en donde al lado de una representación humana se escogen motivos de aves. Así que la primera conexión que se ha venido organizando corresponde a la relación entre arte rupestre y orfebrería. En los tunjos usados en la época de los Muisca algunos topes (alfileres de oro) también tenían representaciones de aves. En relación a las aves, en los motivos rupestres, en la investigación de 1970, en la zona de Fusungá, en el Vínculo y en Terreros, Soacha, al igual que en Sibaté (Piedra de la Iglesia), se pueden observar algunas representaciones que son exageradamente semejantes a aves y algunas con sorprendentes modos de expresión comunes en la orfebrería, pues dejan ver las líneas que se usaban para el manejo de los hilos en el procedimiento de la cera perdida. Diversos mitos parecerían ayudar a entender el por qué de estas representaciones y el por qué ciertos atributos de los motivos representados, tanto en pinturas, como en grabados, parecerían dirigirse a expresar contenidos de valor a pájaros especiales.

**Figura 12.** Las representaciones de aves y figuras aladas se pueden observar tanto en los petroglifos, y en pinturas, como en algunos objetos de fabricación de piezas orfebres. Piedra de Aipe Huila (foto del Municipio); fragmento pintura Soacha, Cundinamarca; matrices de orfebrería del museo de Pasca Cundinamarca. (Fotos de Guillermo Muñoz)



Ya se ha hecho la referencia de las investigaciones en las etnias Uwa con relación al vuelo de las tijeretas (Osborn 1985) y su asociación con zonas arqueológicas. Tanto en las investigaciones de Mason (1931) en Pueblito, como en las transcripciones de los levantamientos hechos por Jorge Isaacs (1967), existen representaciones rupestres de aves (figura 81, 80, 73, 87), como en la Piedra de Covadonga investigada por Gipri en 1998 (Gipri, 2000) en donde existen la representación de no menos de 6 aves, al lado de cabezas con penachos, y estas aves tienen en sus extremidades tres dedos.

### Representaciones de animales con colas prensiles

Durante muchos años las primeras versiones de las históricas acuarelas de la Piedra de Gámeza produjeron curiosidad. En la versión efectuada en 1850 por la Comisión Corográfica aparecen las representaciones de lo que convencionalmente se llaman ranas y unas figuras estilizadas con terminaciones radiales (Ancizar 1956). A raíz de un ejercicio formal relacionado con las representaciones en las vasijas Muisca presentes en el museo de Pasca (Cundinamarca) se originó una cierta curiosidad por una forma típica en cierto tipo de diseños y motivos reiterados en la cerámica. Se trata de una figura que parece corresponder a la representación de un cuadrúpedo, que usa un conjunto de trazos simplificados y que acentúa su aspecto en la cabeza y en la cola. Esta figura, reiterada en una amplia cantidad de documentos, se bautizó inicialmente como la figura *mono encorvado*. Poco a poco se fueron ampliando los hallazgos y las relaciones de analogía entre esta forma peculiar y los diferentes vestigios, que correspondían a, no sólo a amplias áreas, que rompían los límites del territorio estudiado, sino a la variedad y variación de elementos que se suspendían o se agregaban a la forma primaria, si se quiere (Gámeza, Sutatausa,

Cachipay, Ramiriquí). Esta estructura de mono encorvado o de animales con colas prensiles, como los llamados popularmente faras o zarigüeyas (*didelphis albiventris*, del orden de los marsupiales) se encuentran descritos en la orfebrería, en los grabados rupestres, en las pinturas y curiosamente en la cerámica Muisca, y en cerámica arqueológica de otras zonas del país. Lo que parece más interesante corresponde precisamente al modo como ésta forma de cola prensil es representada en la cerámica Muisca del período clásico, indicando que esta tradición gráfica por alguna razón se prolongó en esta etnia que llegó hasta el periodo de Conquista. Esta representación en la cerámica Muisca está hecha de un modo exageradamente simplificado. No se sabe cómo se desarrolla esta dinámica de transformación y de qué dependen sus variaciones, pero debe existir una estructura generativa y transformativa que hace posible que este diseño (estructura de raíz) tenga, algo así como prefijos y sufijos formales.



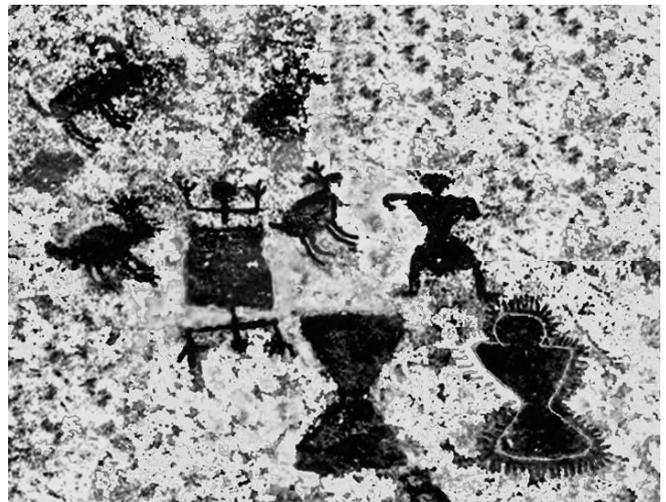
**Figura 13** Los procesos de estudio de las figuras rupestres fueron poco a poco encontrando diversos temas. Uno de ellos corresponde a la reiteración de la figura de los cuadrúpedos con cola prensil. Estos se encuentran identificados en sus variaciones y transformaciones, tanto en pinturas y petroglifos (Piedra de Gameza y Pintura de Ramiriquí, juntos yacimientos en el departamento de Boyacá) como en orfebrería, y diversos tipos de cerámica, pintada o modelada. Estas representaciones de estos animales se encuentran en un amplio espacio del la geografía del territorio. Cerámica de Pasca, Museo del oro.

Aun hoy no es posible hacer una cronología de estas variaciones, pero lo que sí es factible, es hacer una discriminación de sus cambios. No basta con hacer una presentación de sus variaciones y su presencia en cada uno de estos vestigios arqueológicos. Es necesario imaginar un conjunto importante de vínculos entre estas representaciones y sus contextos gráficos. Pero aun así no se está haciendo ninguna cosa distinta a imaginar la coherencia del panel en general. Será fundamental imaginar las razones de su difusión, la carga semántica de sus estructuras, y los vínculos que guarda con las estructuras sociales y su definición sobre el fundamento del poder y del prestigio si es del caso. Las planchas XXV y XXVII, del Jeroglífico Chibcha de Miguel Triana, describen el grande adoratorio de los indios en Ramiriquí, Boyacá. Cuando se visita el lugar se puede constatar que existen unas extraordinarias diferencias entre el mural original y la versión publicada. Al hacer la fotografía de alta resolución y grano fino del mural, no sólo se pudieron encontrar nuevos elementos, detalles de los trazos, sino que también fue posible observar que allí, tanto en el mural, como en su alrededor, manifestaciones de la segunda modalidad, vale decir, de petroglifos (cúpulas). En lo relativo a los trazos, y entorno a la figura principal del “*mono encorvado*” que allí aparece en el costado derecho, esta figura tiene una cabeza humana, o por lo menos a lo que imaginamos es el sistema de representación de lo humano y tiene un cuerpo de animal con cola, que bien podría ser la de un mono o un fara. En las descripciones más rigurosas de la cabeza, es posible observar que tiene penachos pequeños en la parte superior, y unos aretes que se inician con unas figuras en espiral y terminan en unas líneas radiadas, que son sin duda, semejantes a aquellas que se encuentran en la orfebrería Muisca, que son unas pequeñas placas de oro, que eran puestas en los tunjos cuando tenían cierto tipo de aretes. Lo que puede deducirse de este material reciente y del panel de la roca denominada Adoratorio de los Indios, es que allí, acompañando a una figura central, está otra (“*mono encorvado*” o Animal de

cola prencial-fara), que también es una figura humana.

Se sabe muy poco de la divulgación de los temas que aquí simplemente se enuncian. Ante la dificultad de establecer relaciones siempre queda la idea latente que es necesario continuar el trabajo de campo y encontrar más elementos que puedan ayudar a profundizar las ideas aquí expresadas. Sin embargo, también es posible, que muy al contrario, las nuevas evidencias acaben por aumentar el número de factores y hagan más compleja la actividad de estudio. Este es el reto del futuro.

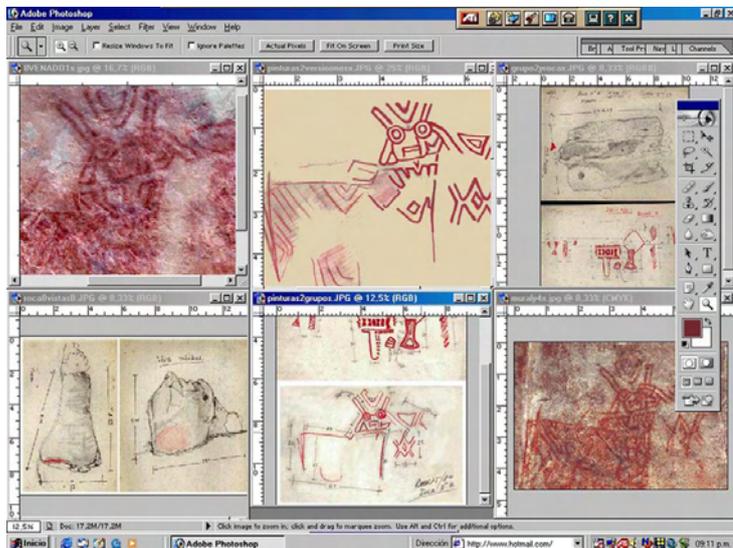
### Las representaciones de venados



**Figura 14a.** La presencia de representaciones de venados no es muy común en los murales rupestres. Sin embargo en una roca de Mongua, Boyacá se muestran estos animales al lado de otras figuras complejas que bien podrían ser representaciones humanas. Los trabajos sobre estos vínculos recién comienzan.

En 1992, a raíz del Seminario de arte rupestre en el instituto de investigaciones estéticas de la Universidad Nacional, un estudiante descubrió una pintura en Boyacá, que tenía una especial representación de venados de cola blanca (*Odocoileus Virginianus*). Allí aparecen distintos sectores con figuras sin duda análogas a aquellas que han sido observadas profusamente en la Piedra de Sasaima (Cabezas enfrentadas por los vértices con penachos). En este caso, los cuatro venados fueron representados con sus cornamentas y

estas tienen tres puntas, al igual que los dedos de las manos de las figuras allí representadas. Una figura humana en forma de espejo, es decir reflejada, se encuentra en el centro de esta representación, al igual que una estructura de espirales. Sin duda estamos frente a una manera muy peculiar de advertir el vínculo intelectual representado de la relación elaborada entre el hombre y el animal, para este caso el venado. Sabemos que dentro de las tradiciones etnográficas este especial mamífero era considerado comida exclusiva para los personajes principales de la comunidad Muisca. En las excavaciones efectuadas en los Abrigos Rocosos del Tequendama (Correal, van der Hammen, 1977) se encontró la presencia de este mamífero. La vía estoica inaugurada por Max Raphael para el estudio de los niveles, grados y clases de las estructuras estéticas conocidas en la historia del arte serán sin duda elementos de colaboración en el futuro, instrumentos en el análisis de tales sistemas de representación, que desafortunadamente desaparecieron de los trabajos comunes de los investigadores, para ser remplazados por las descripciones singulares de las tradiciones breulianas.



**Figura 14b.** En 1980 el equipo de Gipri encontró en el municipio de Soacha una figura cuya complejidad permite manifestar diversos problemas. Aparentemente podría ser la representación de un cuadrúpedo. Representación atribuida de un venado municipio de Soacha Cundinamarca fotografía y transcripciones de GIPRI.

Quedarían por incluir los posibles vínculos que podrían existir con otras representaciones difíciles de identificar como la fauna relativa a los ríos y lagunas, tales como los peces, los batracios, los moluscos. Igualmente no se incluyen aquí las representaciones de los cangrejos, aunque en algunos casos parecerían estar representados. Tampoco es posible identificar la representación de los osos de anteojos, ni de roedores, algunos de los cuales eran incluso domésticos y muy comunes en las regiones de estudio. No sabemos qué vínculos y que estructuras estéticas estarán comprometidas aquí. Lo cierto es que no son identificables, por ser el arte rupestre colombiano un arte no naturalista.

No se incluyen aquí las representaciones de animales presentes en otras áreas del territorio nacional, pues esto daría para un trabajo aun más extenso que una ponencia. Sin embargo, las representaciones de animales de los petroglifos de Putumayo, Nariño, Caquetá, las pinturas de Guayabero, de Chiribiquete, las representaciones de animales de las pinturas de Santander, del Tolima, del Huila, de la Isla Gorgona entre otros, podrán ser objeto de estudio en el futuro.

## Bibliografía

Ancizar Manuel. 1956. *La Peregrinación de Alfa*. Banco de la Republica, Bogotá. Edición original: Bogotá, Echeverría. 1853.

Arcila Vélez, Graciliano. 1956. *Estudio Preliminar de la Cultura Rupestre en Antioquia: Támesis*. En: Boletín de Instituto de Antropología. Universidad de Antioquia. Medellín, Vol 2, No 5, p 5-23, Septiembre.

Breuil, Henri. 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne. Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques*.

Cabrera Ortiz, Wenceslao. 1970. *Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno Primero: Generalidades. Algunos Conjuntos Pictóricos de Cundinamarca*. Bogotá, Rev. Colombiana de Antropología. Imprenta Nacional. Vol. 14. Pág. 79-167.

--1946. *Pictógrafos y Petroglifos*. Tomo II. Boletín de Arqueología. Bogotá.

Casilimas, Clara Inés, y López María Imelda. 1982. *Etnohistoria muisca: de los jeques a los doctrineros*. Tesis de grado Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Castaño, Carlos y van der Hammen, Thomas. 1998. *Parque Nacional: Chiribiquete, La peregrinación de los jaguares*. Ministerio del Medio Ambiente, Bogotá.

Chapa Brunet Teresa. 2001. *Nuevas Tendencias en el estudio del Arte Prehistórico*. Artículo publicado por Arqueoweb Universidad Complutense de Madrid. (Añadido: 19-Feb). <http://www.arterupestre.net/cgi-bin/links/search.cgi?lengua=&query=studi>

Consuegra David. 1968. Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina (Muisca y Tolima). Ediciones Testimonio, Bogotá.

Correal, Gonzalo. van der Hammen Thomas. 1977. *Investigaciones Arqueológicas en los Abrigos Rocosos de Tequendama*. Bogotá.

Díaz-Andreu, M. 2002. *La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX*. En M. Díaz-Andreu Historia de la Arqueología. Estudios. Madrid, Ediciones Clásicas. pp.103-117.

DUBELAAR, C.N. 1991. Bibliography of South American and Antillean Petroglyphs Archaeological Museum Aruba No. 5, (129): 134 pgs, Foundation for Scientific Research in the Caribbean Region, Aruba.

Duquesne, José Domingo. 1884. *Disertación sobre el origen del calendario y geroglíficos de los Moscas*. Papel Periódico Ilustrado, N°- 6670 Bogotá.

Ghisletti, Luis. 1954. Los Muiscas. Una Civilización Precolombina. Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, Bogotá.

Humboldt, Alejandro. 1878. *Sitios de Las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*. Calendario de los indios Muiscas. Capítulo VI Editorial Gaspar, Madrid.

Isaacs, Jorge. 1967. *Las Tribus Indígenas del Magdalena*. Ediciones Sol y Luna. Bogotá.

Laming-Emperaire, Annette. *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Picard, 1962.

LANGEBAEK, C.H. 1987. *Mercados, poblamiento e integración étnica entre los muiscas*. Bogotá: Banco de la República.

LANGEBAEK, C.H. 1991. *El uso de adornos de metal y la existencia de sociedades complejas: una visión desde Centro y Suramérica*. *Revista de Antropología y Arqueología* 7(1-2): 71-90.

LANGEBAEK, C.H. 1992. *Noticias de caciques muy mayores*. Bogotá: UniAntioquia-UniAndes.

LANGEBAEK, C.H. 1993. *Arte precolombino-culturas*. *Gran enciclopedia de Colombia*, Tomo 6, pp 27-42. Bogotá: Círculo de Lectores.

Legast Anne. 2000. *La figura serpentiforme en la iconografía muisca*. In: Boletín Museo del Oro No 46 [ 21-39 ]

Leroi-Gourhan, André. 1994. *Las religiones de la Prehistoria*. Laertes SA, Barcelona.

-1983. *Los primeros artistas de Europa: introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro Ediciones, S.A, [Madrid](#).

Lewis-Williams David. 2002. *A Cosmos in stone. Interpreting religion and society through rock art*. Altamira Press.

Lorblanchet, Michel. 2006. *Les origines de l'art*. Colección: Les origines de la culture. Le Pommier, Paris.

Lèvi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. [México](#).

Lleras Roberto. 2005. *Los Muiscas en la literatura histórica y antropológica. ¿Quién interpreta a quién?* in: Boletín de historia y antigüedades, ISSN 0006-6303, Vol. 92, N° 829, pags. 307-338.

Koch-Grünberg, Theodor. 1905. *Anfänge der Kunst im Urwald (Comienzos del arte en la selva)*, Berlín.

Mason J. Alden: 1931. *Archaeology of Santa Marta Colombia The Tairona Culture*. Part I and II. Field Museum of Natural History de Chicago U.S.A.

Montoya, Inés Elvira. 1974. *El Arte Rupestre en la Zona de Soacha y su Relación con la Cerámica y la Orfebrería Muisca*. Uniandes. Tesis, Bogotá.

Monzon Susana.1987. *L'art rupestre sud-américain. Préhistoire d'un continent.* Coll. Science et Découvertes, Le Rocher, Monaco.

Morphy H. 1989. *Animals into Art.* Unwin Hyman, London.

Muñoz, Guillermo.2010. *La Comisión Corográfica: Un momento fundamental de la historia del registro y de las interpretaciones del arte rupestre colombiano.* Congreso de Historia de Colombia. Sin publicar.

-2006 "Zone 2: Colombia" in *Rock Art of Latin America and the Caribbean.* Thematic Study, 96-107, Centre de Documentation, UNESCO - ICOMOS, Paris, France.

-2000 Covadonga: Primera Expedición Colombo-Francesa in: *Rupestre: Arte rupestre en Colombia: Año 3, No 3, agosto.*

Muñoz et al. 1998. *Modelo metodológico para documentar arte rupestre.* Beca otorgada por el Ministerio de Cultura (Biblioteca Luis Ángel Arango), Bogotá.

Núñez Jiménez, Antonio. 1959. *Santuario de la Rana. Andes Orientales de Colombia.* La Habana, Taller tip. ed. Lex U. Central de las Villas, Cuba.

Osborn, Ann. 1985. *El Vuelo De Las Tijeretas.* Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Bogotá.

Oyuela-Caycedo, Augusto & Fischer Manuela. 2006. *Ritual paraphernalia and the foundation of religious temples: The case of the Tairona-Kagaba/Kogi, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.* Baessler-Archiv 54.2006:145-162.

Plazas de Nieto, Clemencia. 1975. *Nueva metodología para la clasificación de la orfebrería prehispánica: Aplicación en una muestra de figuras antropomorfas (tunjos) de la zona Muisca.* J. Plazas Editor, Bogotá.

Pérez de Barradas, José. 1950. *Los Muiscas antes de la Conquista.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagun. II tomos, Madrid.

- 1941. *El Arte Rupestre en Colombia.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagun No. 1. Madrid.

Räphael Max. 1945. *Prehistoric Cave Paintings.* Pantheon Books, Usa.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1986. *Desana: Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés Bogotá.* 2da Ed Bogotá: Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

- 1985. *Los Kogi: Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.* Bogotá. Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

- 1985 b. *Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena.* In *Estudios en arte rupestre,* ed. by Carlos Aldunate del Solar, José de Berenguer, y Victoria Castro. 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología.

- 1988. *Orfebrería y chamanismo, un estudio iconográfico del Museo del Oro.* Editorial Colina; Compañía Litográfica Nacional, Medellín.

Rendón, Guillermo, Rendón Gelemour. Anielka. 1972. *Tunebia, Reserva Ecológica y Cultural.* Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.

- 1998. *Samoga: Enigma y Desciframiento.* Universidad de Caldas. Manizales.

Restrepo, Vicente. 1972. *Los Chibchas antes de la Conquista,* Bogotá, Biblioteca Banco Popular, Vol. 26.

Rivera, José Eustasio. 2004. *La Vorágine.* Ed. Porrúa. Méjico.

Rodríguez Cuenca José Vicente. 1999. *Los chibchas, pobladores antiguos de los Andes orientales: adaptaciones bioculturales.* Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República, Santafé de Bogotá.

2001. *Los chibchas adaptación y diversidad en los Andes orientales de Colombia.* Colciencias, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología, Bogotá.

Teilhard de Chardin Pierre. 2002. *Christianity and Evolution.* Harvest/HBJ 2002: ISBN 0-15-602818-2.

- 1955. Le Phénomène Humain. (written 1938–40), scientific exposition of Teilhard's theory of evolution.

Triana, Miguel. 1922. *La Civilización Chibcha*. Escuela Tipográfica. Primera edición, Bogotá.

-1970. *EL Jeroglífico Chibcha.*, Banco. Popular Bogotá.

Urbina, F. 1991. Mitos y petroglifos en el río Caquetá. *Boletín del Museo del Oro*. 30: 3-41. Bogotá.

- El hombre sentado: mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá. *Boletín del Museo del Oro*. 36: 66-111. Bogotá

Ucko, Peter & Rosenfeld, Andrée 1967. *El arte paleolítico*. Ed. Guadarrama. Madrid.

Von Hildebrand, E. 1975. *Levantamiento de los petroglifos del río Caquetá entre la Pedrera y Araracuara*. *Revista Colombiana de Antropología*. 19: 303-370. Bogotá.

Zerda, Liborio. 1882. *El Dorado*. Papel periódico ilustrado. Bogotá.