

*GENTES DE RÍO*

*ICONOGRAFÍA y ARTE RUPESTRE*

*Una aproximación al estudio de los petroglifos de las microcuencas hídricas de Corinto y la Burrera, sur del Valle del Alto Magdalena.*

*Cristian Camilo Linares*

*Trabajo de Grado para optar al título de Antropólogo*

*Hernando Javier Giraldo*

*Asesor*

*Universidad del Cauca*

*Facultad de Ciencias Humanas y Sociales*

*Departamento de Antropología*

*Popayán – 2019*

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCION .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITULO 1.....</b>	<b>10</b>
<i>Antecedentes del estudio de arte rupestre .....</i>	<i>10</i>
<i>Estudio de Arte Rupestre en Colombia .....</i>	<i>12</i>
<i>Estudios históricos culturales .....</i>	<i>12</i>
<i>La influencia de la razón científica europea .....</i>	<i>15</i>
<i>La influencia de la etnografía .....</i>	<i>18</i>
<i>Antecedentes de Estudios de arte rupestre en el sur del valle del alto magdalena.....</i>	<i>22</i>
<i>Investigaciones previas en los Zanjones de Corinto y La Burrera .....</i>	<i>23</i>
<b>CAPITULO 2.....</b>	<b>28</b>
<i>Sobre el análisis iconográfico del arte rupestre.....</i>	<i>28</i>
<i>Los Zanjones de Corinto y la Burrera .....</i>	<i>29</i>
<i>Monumentalización de los paisajes rupestres .....</i>	<i>31</i>
<i>Iconografía de los zanjones de Corinto y la Burrera.....</i>	<i>34</i>
<i>Caracterización del arte rupestre.....</i>	<i>35</i>
<i>Zanjón de la Antigua.....</i>	<i>37</i>
<i>Zanjón de la Fertilidad.....</i>	<i>43</i>
<i>Zanjón del Jaguar .....</i>	<i>51</i>
<i>Zanjón del Pez.....</i>	<i>60</i>
<i>Estética del arte rupestre .....</i>	<i>65</i>
<i>Arqueología de la Jagua y el Llano de la Virgen .....</i>	<i>69</i>
<b>CAPITULO 3.....</b>	<b>78</b>
<i>Una aproximación iconográfica a los yacimientos arqueológicos rupestres de los Zanjones de Corinto y La Burrera.....</i>	<i>78</i>
<i>Monumento hídrico, el agua como principio cohesionador .....</i>	<i>79</i>
<i>Etno-historia en los zanjones de corinto y la burrera.....</i>	<i>84</i>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>89</b>
<i>Arte rupestre y el carácter performativo del ritual.....</i>	<i>89</i>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>93</b>

## INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1 figura geométrica biyugal: espiral movimiento de expansión y contracción.....	39
Fotografía 2 detalle de una figura en trazo zigzag.....	39
Fotografía 3 panorámica de una figura en trazo zig-zag.....	40
Fotografía 4 detalle de figura en forma similar a espinas de pez; en la parte inferior: detalle de figura antropomorfa estilizada.....	40
Fotografía 5 forma estilizada de recipiente globular de boca abierta:.....	41
Fotografía 6 detalle de figura antropomorfa bicéfala estilizada.....	42
Fotografía 7 panorámica de un conjunto de líneas paralelas en trazo zig-zag y formas globulares que asemejan una figura antropomorfa en interacción de maternaje.....	46
Fotografía 8 conjunto de figuras geométricas en trazo zig-zag.....	46
Fotografía 9 detalle de figura esquematizada de aparato reproductor femenino.....	47
Fotografía 10 panorámica de conjunto de figuras antropomorfas. En el centro de la imagen figura zoomorfa esquematizada similar a una tortuga.....	47
Fotografía 11 detalle de figura zoomorfa en la parte superior (tortuga). En la parte inferior figura antropomorfa bicéfala estilizada.....	48
Fotografía 12 detalle de figuras zoomorfas: de espinas dorsales de peces esquematizadas.....	48
Fotografía 13 detalle de figura zoomorfa estilizada de un batracio.....	49
Fotografía 14 detalle de figuras zoomorfas estilizadas de batracios.....	49
Fotografía 15 conjunto de figuras antropomorfas estilizadas.....	50
Fotografía 16 detalle de un conjunto de diferentes figuras antropomorfas esquematizadas.....	50
Fotografía 17 figura antropomorfa esquematizada; en la esquina superior izquierda figura zoomorfa esquematizada (tortuga); en la esquina superior derecha figura geométrica circular.....	53
Fotografía 18 figura antropomorfa esquematizada con aparente nariguera y orejeras.....	54
Fotografía 19 figura antropomorfa esquematizada con detalles de parafernalia en cabeza y brazos.....	54
Fotografía 20 figura zoomorfa (primate); figura zoomorfa (anfíbio), figura geométrica biyugal y figura antropomorfa esquematizada.....	55
Fotografía 21 detalle de figura zoomorfa esquematizada reptil (lagarto).....	55
Fotografía 22 detalle figura zoomorfa esquematizada (primate).....	56
Fotografía 23 detalle de figura zoomorfa esquematizada de una gran felino (jaguar).....	56
Fotografía 24 detalle de figura zoomorfa esquematizada (primate).....	57
Fotografía 25 detalle de figura antropomorfa esquematizada similar a un búho.....	57
Fotografía 26 detalle de figura zoomorfa (batracio), a la derecha figura geométrica biyuga.....	58
Fotografía 27 figura zoo-geométrica estilizada de una serpiente.....	58
Fotografía 28 figura fálica.....	59
Fotografía 29 detalle de figuras zoomorfas estilizadas aparentes lagartos.....	59
Fotografía 30 figura zoomorfa esquematizada de un pez.....	62
Fotografía 31 detalle de figura zoomorfa esquematizada de un pez.....	62
Fotografía 32 detalles de figuras zoomorfas esquematizadas de peces.....	63
Fotografía 33 detalle de figura zoomorfa estilizada de un pez.....	63
Fotografía 34 detalle de figura antropomorfa esquematizada.....	64
Fotografía 35 perspectiva del llano de la virgen desde la entrada a los zanjones.....	74
Fotografía 36 panorámica de ingreso a los zanjones.....	80

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1 total petroglifos por zanjón.....	35
Tabla 2 porcentaje de petroglifos por zanjón.....	35
Tabla 3 total petroglifos por categoría.....	36
Tabla 4 porcentaje de petroglifos por categoría.....	36

<i>Tabla 5 número de petroglifos por categoría Zanjón de la Antigua .....</i>	<i>37</i>
<i>Tabla 6 total petroglifos por categoría Zanjón de la Antigua.....</i>	<i>38</i>
<i>Tabla 7 porcentaje de petroglifos por categoría Zanjón de la Antigua.....</i>	<i>38</i>
<i>Tabla 8 número de petroglifos por categoría Zanjón de la Fertilidad.....</i>	<i>43</i>
<i>Tabla 9 total petroglifos por categoría Zanjón de la Fertilidad .....</i>	<i>45</i>
<i>Tabla 10 porcentaje de petroglifos por categoría Zanjón de la Fertilidad .....</i>	<i>45</i>
<i>Tabla 11 número de petroglifos por categoría Zanjón del Jaguar.....</i>	<i>51</i>
<i>Tabla 12 : total petroglifos por categoría Zanjón de el Jaguar .....</i>	<i>52</i>
<i>Tabla 13: porcentaje de petroglifos por categoría Zanjón de el Jaguar .....</i>	<i>53</i>
<i>Tabla 14 número de petroglifos por categoría Zanjón de el Pez .....</i>	<i>60</i>
<i>Tabla 15 total petroglifos por categoría Zanjón de el Pez.....</i>	<i>61</i>
<i>Tabla 16: porcentaje de petroglifos por categoría Zanjón de el Pez .....</i>	<i>61</i>
<i>Tabla 17: total petroglifos por categoría en cada zanjón.....</i>	<i>64</i>
<i>Tabla 18: número de petroglifos por categoría.....</i>	<i>76</i>
<i>Tabla 19: porcentaje general de petroglifos .....</i>	<i>77</i>
<i>Tabla 20: porcentaje general de figuras zoomorfas .....</i>	<i>77</i>

#### **INDICE DE MAPAS**

<i>Mapa 1. Sitio de la investigación.....</i>	<i>30</i>
<i>Mapa 2 panorámica satelital de sur del valle del alto magdalena imagen satelital de google .....</i>	<i>33</i>
<i>Mapa 3 panorámica aérea de las microcuencas. Imagen satelital de google.....</i>	<i>33</i>
<i>Mapa 4 área de influencia arqueológica.....</i>	<i>70</i>
<i>Mapa 5 conjunto de patrones de asentamiento arqueologico de los diferentes periodos culturales en el sur del valle del Alto Magdalena. ....</i>	<i>71</i>

## INTRODUCCION

*Manos Rojas*

*Si pintara ocre rojo en mi propia mano  
y la pusiera en la roca ante mí,  
¿Podría participar en el misterio de antaño al que se me invita desde la roca?*

*¿Podría permanecer serena mientras raspaba y mezclaba la roca polvorienta con la pintura roja  
con mi saliva o con agua que hubiera acarreado sudorosa y ensangrentada por los cortes de las  
hierbas a lo alto del risco?*

*Cuando la pintara,  
un dedo untándola sobre la otra mano,  
y extendiera la mano frente a mí para imprimirla en la roca  
¿Comprendería las voces expresadas en cada gesto rojo? Y, ¿podría verlos vivir?  
¿O simplemente estaría poniendo mi mano en una roca, aquí, por encima de los plateados  
eucaliptos susurrantes?*

*Kari Jones, 1992 (traducción de Carmen Rodríguez Cameselle)*

*Cuando la thë wala Bernada Ramos se vio frente a los zanjones dijo en un tono bajo, como si hablara para sus adentros, pero que aun así todos alcanzamos a percibir “ellos se reunían aquí...y está sucio”. No sé si con la expresión de suciedad se refería a basuras dejadas por visitantes y jornaleros, al desecho causado por la ganadería, o a alguna desarmonía en alguno de los visitantes que estábamos presentes.... De inmediato tomó el chirrincho y hojas de coca de su jigra, y se dio a la tarea de armonizar nuestra entrada. Repartió hojas de coca y nos dio un trago de chirrincho para limpiar nuestras bocas después de mambear la hoja, luego esparció el chirrincho escupiéndolo al aire, pasó la botella dibujando una silueta del lado derecho al izquierdo de su cuerpo, encendió un cigarrillo y continuamos nuestro recorrido mientras el humo envolvente se difuminaba en el viento.*

*Al ingresar a los zanjones la thë wala empezó hablar en Nasayuwe, parecía como si estuviese entablando un diálogo con varias personas, pero a nuestros ojos “iba hablando*

*sola”. Cuando llegamos al primer yacimiento nos indicó que “muchos mayores de tiempos pasados acudieron, y aún acuden a estos zanjones porque nunca se fueron, porque son parte de la memoria del territorio”.*

*Los zanjones de Corinto y la Buerrera no son desconocidos para la comunidad local. La primera vez que los visité fue en una Semana Santa. Justo el viernes santo me dispuse a ingresar a los zanjones, desde la finca Las Palmas. Las palabras de la señora Jaqueline, quien nos había hospedado en la noche anterior fueron: “mijo tenga mucho cuidado, mire que esos zanjones se cierran y se los puede tragar la tierra”. El señor Ángel, su esposo, igual de supersticioso, pero con la mente más en el premio que en el castigo, afirmaba que: “en las noches de viernes santo en los zanjones se ve brillar un tunjo de oro, una guaca”. Nos dice. No es extraño que piense en guacas, puesto que en La Jagua en el centro de Huila la herencia colonial ha dado origen a una tradición guaquera muy popular. El puente que comunica los municipios de El Pital, Garzón y Tarquí y por el cual hay que pasar para ir por camino carretable a los zanjones es llamado el puente de guacas. La Jagua es un gran cementerio prehispánico de diferentes periodos de la historia cultural regional y el saqueo sistemático de la cultura material prehispánica, heredado del dominio colonial promueve una empresa de gentes dispuestas a buscar las “guacas de los indios” con el deseo de hallar oro o vender lo que encuentre en los “entierros” a coleccionistas en un mercado interesado en adquirir no solo el oro, también las “vasijas de los indios”.*

*Muchos jornaleros, generalmente los que se dedican a la vaquería, conocen los yacimientos arqueológicos rupestres en los potreros de Corinto y La Buerrera, de los cuales toman su nombre los zanjones los cuales son empleados para arriar ganado. Es común que en La Jagua la gente tenga alguna noción acerca de la existencia de los zanjones que pertenecieron a los indios, se dice que es un lugar “encantado”, y de hecho así llaman a la formación montañosa donde yacen los zanjones: las peñas del encanto.*

*Desde mi experiencia particular comparto el sentir de la thê wala Bernarda: cuando se ingresa a los zanjones y se encuentra a solas en interacción con la obra rupestre y el entorno geográfico, se percibe la sensación de estar siendo observado. Se sabe que en ese lugar hubo presencia humana, alguien más estuvo ahí mucho antes, y en la soledad de los zanjones subyace la percepción de que esas “otras” subjetividades continúan habitando el*

*espacio, en el cual dejaron rastro de su expresión artística. Surge entonces una dialéctica muy particular entre el objeto y el observador una transformación estética de la realidad.*

*Las artes rupestres están presentes alrededor del mundo desde los albores de la cultura humana. Aunque comparten características comunes, cada manifestación artística rupestre, en las diferentes latitudes, conserva particularidades propias de cada cultura.*

*Desde el 2014 he acompañado las actividades de observación de los petroglifos. Las exploraciones al interior de los zanjones en los potreros de Corinto y La Burrera, se hicieron de manera colectiva porque metodológicamente permiten una aproximación al sentido del arte rupestre surgido de un diálogo interdisciplinario e interpersonal de conocimientos y saberes. Mediante estos recorridos de reconocimiento territorial como primera forma de aproximación al objeto arqueológico rupestre y de contemplación de la obra artística se abordó el espacio geográfico, como soporte de la obra rupestre mediante la iconografía del paisaje. Estas actividades de reconocimiento territorial son una puesta en valor de los bienes culturales –los petroglifos- y naturales -las microcuencas hídricas de Corinto y la Burrera. Sin embargo, también se han presentado factores contraproducentes debido al proceso de gentrificación, resultado de la desarticulación de la economía por efecto de la construcción del proyecto hidroeléctrico el Quimbo y la transformación de la economía local agrícola del centro del Huila hacia una economía turística. Esto presenta una disyuntiva debido al interés que ha venido presentado el yacimiento arqueológico rupestre para el turismo regional. Aunque no se cuenta con un plan integral de manejo arqueológico y restauración ecológica, esto no ha sido impedimento para que se haga reiteradas visitas sin las precauciones que requiere el lugar. En repetidas ocasiones los petroglifos han sido intervenidos de manera inescrupulosa por los visitantes.*

*Desde que se inició la construcción de la represa se desató una álgida discusión debido a la incidencia que tendría el desarrollo del proyecto en el paisaje, la economía agrícola local, la tradición cultural, el tejido psicosocial y el patrimonio arqueológico de la región. De acuerdo con el plan de manejo ambiental, se desarrolló un programa de arqueología preventiva para el manejo del patrimonio arqueológico que se podría ver afectado por la construcción de la represa. De las 74 zonas identificadas de interés arqueológico, finalmente se intervinieron 14, entre ellas los zanjones de Corinto entre el*

*centro poblado de la Jagua; Garzón y la vereda Hato Viejo municipio de El Pital. Los zanjones de Corinto y La Burrera son el yacimiento arqueológico rupestre más grande hasta ahora hallado en el centro del Huila con cerca de 300 petroglifos en un área de 400 m2. Sin embargo, hasta el momento no se tienen ningún plan de manejo y conservación de este patrimonio arqueológico y ecosistémico.*

*Con la en funcionamiento de la hidroeléctrica en 2015, el micro-clima de la región se ha visto comprometido. Debido a la elevación abrupta de la temperatura y la desertificación por efecto del espejo de agua de la represa, las paredes de los zanjones en las microcuencas donde se encuentran grabadas se ha venido erosionando. Con el objetivo de evidenciar la importancia para la arqueología, el arte prehispánico y la memoria cultural regional desde 2016 se ha abordado una aproximación a la naturaleza de dicha obra rupestre y a su contenido simbólico como obra de arte para evitar su silenciosa desaparición. Este proceder ha permitido que el lenguaje iconográfico del arte rupestre haya sido adoptado por los lenguajes artísticos como el tatuaje, el muralismo, la serigrafía, el estencil y estribe como elemento de cohesión, revitalización y memoria territorial.*

*Arte rupestre es una categoría genérica para abordar tanto la estética, como la función, el origen y sentido de las manifestaciones artísticas en la condición humana. Pictogramas -que es la acción de adherir pinturas sobre roca-; Petroglifos -que es la acción de trazar y grabar mediante la extracción de material figuras generalmente en dos dimensiones sobre una superficie de la roca-; y geoglifo -que es la acción de moldear figuras en tres dimensiones en la roca- componen tres conjuntos de formas artísticas muy específicas que se integran entre sí y tienen en común su naturaleza lítica. En cuanto a los pictogramas, se han podido datar mediante el análisis de la composición química de algunos de pigmentos. En cuanto a petroglifos y geoglifos, su composición ha implicado una mayor dificultad debido a que aún no existe un método de datación absoluta para este tipo de manifestaciones artística de la cultura material. Sin embargo, las intervenciones arqueológicas en sitios con arte rupestre han permitido obtener valiosa información, mediante la asociación de objetos con la elaboración de petroglifos, por ejemplo: cinceles de piedra, palestras o restos de comida.*

*Las interpretaciones del arte rupestre en Colombia fluctúan entre teorías materialistas que apelan por la representación figurativa y funcional de antiguas rutas migratorias, que propiciaron el desarrollo de poblamientos tempranos y sistemas de producción. Y las teorías idealistas que apelan a la descripción abstracta de la cosmología un **axis mundo**. Respondiendo a las teorías idealistas del arte rupestre, la teoría generalmente aceptada para su interpretación está vinculada a la teoría chamánica prolijamente discutida por la antropología. Aunque las manifestaciones artísticas han sido objeto de estudios, ampliamente examinado por el discurso antropológico, hasta el momento ni la arqueología, ni la antropología y tampoco la historia del arte logran una interpretación consensuada sobre los orígenes y naturaleza del arte rupestre.*

*Sin una verificación empírica del sentido del arte rupestre tenemos un conjunto de hipótesis aun por examinar. No obstante, la indescifrabilidad objetiva le otorga al arte rupestre una cualidad que transfigura su condición de objeto arqueológico a la condición de obra de arte con la capacidad para interpelar al sujeto que la contempla. Este trabajo no pretende ser una interpretación absoluta sino una aproximación relativa, recordando la célebre frase de Nietzsche: **no hay verdad, solo aproximaciones**. Por lo tanto, recomiendo al lector no ser completamente dogmático ni escéptico, ya que el método científico dista mucho de ser infalible, recordemos que el cálculo es solo una aproximación al límite, por tanto, la ciencia no dispone del monopolio de la verdad, ni de la última palabra para explicar el mundo y la realidad que nos rodea, y tampoco es el mejor sistema de pensamiento que tenemos.*

*El objeto de este estudio es presentar una aproximación que integra la antropología, la arqueología y la historia del arte asumiendo el arte rupestre no solo como objeto arqueológico, también como obra de arte. Para el registro sistemático de los yacimientos arqueológicos rupestres de los zanjones de Corinto y la Burrera se aplicaron las siguientes técnicas de recolección de datos: 1) registro al carbón mediante frotage de los grabados, 2) registro fotográfico de los grabados, 3) registro cartográfico y geográfico de las cuencas hídrica; con este material elaboró un archivo documental para la sistematización de un inventario iconográfico con el cual se desarrolló la siguiente metodología:*

- 1) *Caracterización de los motivos y su cuantificación*

- 2) *Estudio de las composiciones a través de la evaluación de la articulación de los motivos en los paneles o murales*
- 3) *Relación de la iconografía rupestre con la topografía y la ecología del paisaje*
- 4) *Evaluación de algunos datos etnográficos acerca del contenido simbólico de motivos formalmente comparables*
- 5) *Inserción de los puntos anteriores en el sistema cultural más amplio, a través de la relación de las imágenes y sus emplazamientos con los datos obtenidos en las excavaciones arqueológicas regionales.*

*En el primer capítulo se presenta un examen bibliográfico de los antecedentes sobre estudios de arte rupestre en Colombia y el Huila*

*En el segundo capítulo se presenta una descripción geográfica del sitio de investigación y una caracterización del paisaje regional del área de los zanjones de Corinto La Burrera*

*En el tercer capítulo se expone caracterización de la obra rupestre aplicando el método de análisis iconográfico al estudio de la composición estética del arte rupestre, la articulación de los motivos en los paneles y su relación con el entorno geográfico, ecología del paisaje, y la arqueología regional.*

*En el cuarto capítulo se desarrolla una aproximación iconológica acerca del contenido simbólico de los motivos en el arte rupestre de los zanjones de Corinto y la Burrera*

*Es preciso señalar que esta metodología no está libre de error por cuanto se reconoce que en términos arqueológicos resulta en una simplificación reduccionista de la significación del arte rupestre. Por otro lado, desde la contemplación artística esta caracterización responde a la proyección subjetiva de la perspectiva del observador. Por tanto, en un esfuerzo metodológico para reducir la perspectiva subjetiva del investigador, se procedió a la categorización de la obra rupestre, mediante la contemplación polifónica e intersubjetiva. Por tanto, se apeló al registro participativo integrando en el reconocimiento y contemplación de la obra rupestre la participación de la comunidad de la Jagua, en compañía de la señora Zoila Ninco, Angel López pescadores artesanales quienes son profundos conocedores del río y su tradición. El maestro artesano y arqueólogo empírico*

*Cristian Gasca quien tiene un conocimiento especializado de los caminos y paisajes prehispánicos locales; la Mayora y The wala Bernarda Ramos y el lingüista, semiólogo y profesor de la Universidad Autónoma Indígena Intercultural (UAIIN) Abelardo Ramos de Tierradentro, Cauca. Y un grupo interdisciplinario de académicos: Laura Camila Rojas Médica Veterinaria de fauna silvestre y Jonatán Luna antropólogo y ecólogo con quienes se desarrolló el registro e identificación de fauna; Juan Manuel Figueroa maestro en artes plásticas quien realizó el registro fotográfico y el geógrafo Camilo Esquivel quien desarrolló la caracterización geográfica y elaboró las cartografías. A partir de las actividades de reconocimiento territorial elaborado por las comunidades campesinas a nivel local; los aportes interpretativos de la cosmovisión ancestral Nasa, las observaciones biológica, ecológica, histórica, sociocultural y geográfica, se triangularon los resultados del presente estudio.*

## CAPITULO 1

### ***Antecedentes del estudio de arte rupestre***

*Se entiende por arte rupestre el conjunto de obras elaboradas sobre superficies rocosas. Realizadas mediante la adhesión de pigmentos de diferentes orígenes, técnica denominada pictograma; el trazo y grabado de figuras sobre una superficie rocosa conocido como petroglifo, y el modelado y esculpido en piedra o geoglifo. Todas estas manifestaciones artísticas suelen hallarse tanto en abrigos rocosos, en cavernas, en la arquitectura megalítica y en el paisaje abierto.*

*Es preciso resaltar que previo al reconocimiento académico oficial del arte rupestre como obra intencional atribuible a la acción humana en el siglo XIX; en el “nuevo mundo” ya había registros con orientación academicista sobre arte rupestre. Cronistas de indias como Fray Juan de Santa Gertrudis (1756); investigadores y exploradores como Francisco José de Caldas (1797), Agustín Codazzi (1857) escribieron desde mediados del siglo XVII reseñas acerca de estas manifestaciones culturales en la Nueva Granada. En siglo XX los registros adquieren un carácter más sistemático influenciado por el proceder científico, el mismo que posteriormente trazaría la disyuntiva entre arqueología y arte rupestre.*

*Desde los primeros hallazgos de arte rupestre en Europa, de espectacular acabado, el carácter de estos diseños este chocó con la razón imperante del siglo XIX que asociaba los estados salvajes con la ausencia de manifestaciones artísticas. Sin embargo, pasado el choque y la fascinación, las primeras interpretaciones otorgaron al arte rupestre un carácter netamente ornamental. Este arte por el arte, reduce la intencionalidad del acto creativo una función decorativa. Tal vez esta teoría se pueda aplicar a objetos cotidianos de la cultura material, no obstante, no explica las manifestaciones de arte rupestre ubicadas en abrigos rocosos profundos alejados de las zonas de asentamiento con una función más allá de lo netamente decorativo.*

*Las explicaciones estructuralistas asocian el arte rupestre con la construcción de un sistema de símbolos orientados más allá de su función estética por una lógica de clasificación y ordenamiento sintáctico del mundo. Por su parte ejemplo, el totemismo como lo expone Levi-Strauss (1965), lejos de ser síntoma de una histeria colectiva y necesidades*

*insatisfechas como expone la teoría Freudiana, es un complejo sistema de creencias, clasificación y relacionamiento que expresa el vínculo espiritual entre un grupo humano (la cultura) y la naturaleza; en el cual cada grupo humano es descendiente de un objeto natural o especie –peces, felinos, serpientes, aves, plantas etc...- considera tótem que permite configurar un símbolo icónico que incluye una diversidad de atributos y significados para el grupo vinculado*

*No obstante, las interpretaciones de Frazer (1994) fueron generalmente difundidas durante el siglo XX. La magia simpática considera que existe una relación establecida entre la imagen y el sujeto, de forma tal, que actuando sobre la imagen el sujeto actúa directamente sobre la representación figurada. Este contexto otorga al arte primario un carácter ritual utilitario: la humanidad a merced de los elementos y las hambrunas, sobreviviendo en un mundo hostil proyecta a través del arte el deseo de sus de sus necesidades. Por tanto, la magia de caza habría tenido como objetivo asegurar cacerías satisfactorias de las presas, que son representadas siendo agredidas. Por otra parte, la Magia de la fertilidad asociada a la representación de los ciclos de la vida, figuras esquematizadas femeninas, órganos sexuales y actos procreativos estaría vinculada a rituales que procurarían la multiplicación de la especie humana, junto con la proliferación de las especies de caza, para la obtención de materias primas y de carácter ritual.*

*Acercándonos al final del siglo XX, las interpretaciones del arte prehistórico cambiaron sus fundamentos debido al aporte de los estudios etnológicos. En primer lugar, la etnología transformó la imagen “salvaje” del “hombre primitivo”. Investigaciones como *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis (1951)* de Mircea Eliade presentan las primeras aproximaciones a las interpretaciones chamánicas del arte rupestre asociando las pinturas y los grabados rupestres a “fuerzas vitales” vinculadas a las prácticas religiosas. En la segunda mitad del siglo XX Richard Evans Shultes y Gerardo Rachel-Dolmatoff abrieron las páginas de la investigación científica de las sustancias enteógenas, empleadas en las estructuras de la practicas chamánicas de américa del sur. Rachel-Dolmatoff aplicó posteriormente el conocimiento etnográfico adquirido en sus trabajos de campo al análisis arqueológico mediante la Etnoarqueología, metodología que aplica un método comparativo entre la cultura material arqueológica y la cultura inmaterial etnográficamente descrita con*

las que se supone una continuidad cultural entre el pasado prehistórico y el presente cultural. Reichel-Dolmatoff describe el arte primitivo como un complejo de ideas relacionadas con el chamanismo como tema unificador (Rachel-Dolmatoff, 2005, pág. 24) Considerando las anteriores premisas, Williams y Clottes desarrollaron una teoría de carácter neurofisiológico para la interpretación del arte rupestre sustentado en el consumo de sustancias psicoactivas en las prácticas chamánicas del trance y su efecto biológico en el sistema nervioso (Clottes & Lewis-Williams, 2010). El arte rupestre así interpretado correspondería a la representación gráfica de las alucinaciones efecto de estados alterados de conciencia producto de ingesta ritual de enteógenos.

### **Estudio de Arte Rupestre en Colombia**

Existen variados trabajos sobre arte rupestre colombiano; algunas de ellos se reducen al registro fotográfico, otras se remiten construcción de modelos interpretativos. La diversidad de versiones que se dan en la interpretación del arte rupestre recuerda la lectura múltiple del pasado.

La falta de investigaciones sistemáticas y debido a la naturaleza misma del arte rupestre los datos se establecen sobre aspectos que no pueden ser objeto de medición sistemática, verificación empírica y datación absoluta. No obstante, es preciso señalar que las interpretaciones sobre el arte rupestre provienen de corrientes del pensamiento antropológico, por tanto, el análisis crítico de las corrientes interpretativas del arte rupestre permite hacer paralelamente un examen del discurso antropológico.

### **Estudios históricos culturales**

“[...] Se tiene que la tradición histórico-cultural, ampliamente difundida y aceptada para la explicación de las culturas indígenas colombianas, produjo diferenciaciones tajantes de tipo cronológico y geográfico por medio de las cuales se explicaron eventos característicos del arte rupestre” (Arguello, 2004, pág. 1). Siguiendo esta lógica el concepto de áreas arqueológicas, empleado para delimitar una zona que fue habitada y en la cual hubo actividad humana suscitó en el plano metodológico, el abordaje del arte rupestre mediante la inserción de los yacimientos arqueológicos rupestres de acuerdo con su ubicación geográfica al área cultural más próxima.

*Las primeras interpretaciones de arte rupestre correspondieron a los estudios de Ezequiel de Uricoechea (1854) sobre la piedra de Gámeza, Boyacá y la piedra de Pandi, Soacha, las cuales fueron atribuidas a las comunidades chibchas del altiplano cundiboyacense. De acuerdo con Arguello “[...] El origen de los chibchas es explicado por medio de la migración, y el territorio ocupado por ellos mostrado como vacío antes de su llegada. Por tal razón, todos los monumentos del territorio son asignados a esta civilización” (Arguello, 2004, pág. 2). Para demostrar la existencia de una gran civilización asentada en tiempos prehistóricos evidenciada por el desarrollo tecnológico de su cultura material los primeros investigadores como Uricoechea hicieron énfasis en la construcción en piedra de carácter monumental.*

*Por otra parte, las primeras investigaciones sistemáticas en el ámbito de los estudios culturales del arte rupestre son atribuidas a Miguel Triana, quien registró los petroglifos de Facatativá, y los conceptualizó dentro del marco de la relación existente entre las sociedades humanas y el entorno natural. No obstante, en su libro *Jeroglífico Chibcha* considerado el primer trabajo de arte rupestre en Colombia publicado en 1924 la falta de fuentes directas, y una metodología parcializada continúa siendo una constante de limitación para estas primeras investigaciones. Sin embargo, con la consideración de la relación *Hombre-medio ambiente*, Triana, introduce el *Determinismo Ambiental* -corriente del pensamiento occidental heredera del evolucionismo- a los estudios del arte rupestre colombiano.*

*Como resultado de sus investigaciones en Cundinamarca y Boyacá, Triana se percató que generalmente el grabado rupestre suele aparecer en la depresión cálida del valle medio del Magdalena, en tanto las pinturas rupestres se hallaban en las zonas altas de las estribaciones montañosas de los Andes. Conjeturó que dichas diferenciaciones estéticas y técnicas obedecerían a diferencias culturales entre grupos étnicos que ocupaban diferentes pisos térmicos. Triana 1984 señala que los primeros estarían asociados a los Carib, y los segundos a los Chibchas: “la ubicación de los yacimientos rupestres estaría asociada demarcación de límites territoriales en función de espacios de interacción política estrictamente diferenciados entre comunidades étnicas” (Arguello, 2004, pág. 4). En tal sentido la ubicación, correspondería a una situación de fronteras entre cacicazgos. (Rachel-Dolmatoff, 2005)*

*Por otra parte, para los estudios de arte rupestre amerindio ha se propuesto que “la necesidad de simplificar las múltiples escenas llevó a la adquisición de formas simbólicas de tipo geométrico, paulatinamente la rana se va convirtiendo en rombo” (Arguello, 2004, pág. 5). La figuración abstracta es una técnica de representación recurrente, por ejemplo, en los diseños textiles en los cuales diversos mitos son narrados ideográficamente mediante símbolos geométricos.*

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

*En 1941 el arqueólogo José Pérez de Barradas publica su libro El Arte Rupestre en Colombia. En este texto Pérez de Barradas aborda el arte rupestre como evidencia material de la historia etnológica colombiana y acentúa su hipótesis acerca de la función determinante que tuvieron los pueblos Arawacos en la formación de las culturas indígenas de América (Pérez de Barradas, 1941).*

*Pérez de Barradas recurrió a las teorías difusionistas, desde una perspectiva histórico, al igual que Triana, para desarrollar un marco interpretativo que parte de la hipótesis que las culturas primitivas diseñaron un arte esquemático, “característica principal” del arte prehispánico resultado de la influencia e interrelación de muchas culturas en movimiento migratorio. Lo cual lo llevó a considerar una base de conjuntos culturales comunes para toda América. Para el caso colombiano Pérez de Barradas conjeturó una antigua migración chibcha-arawak procedente de Centroamérica y el Caribe; siendo la arawak más antigua y compleja, habría cubierto la mayor parte del actual territorio colombiano. “[...] En el arte rupestre de Colombia -excepto San Agustín- vemos*

*un solo estilo, correspondiente, con toda posibilidad, a la migración arawak, según se deduce con el arte rupestre de la Guayana, el Brasil y Guadalupe" (Perez de Barradas, 1941, pág. 70) De acuerdo con lo anterior, en términos generales, el arte rupestre representaría la delimitación geográfica de una antigua ruta migratoria.*

*Paralelamente en 1947, Wenceslao Cabrera Ortiz publicó un artículo titulado Pictógrafos y Petroglifos. Partidario de las corrientes difusionistas de la cultura y de la tesis de proliferación del arte rupestre prehispánico debido a interacciones de flujos migratorios, Cabrera indica la importancia metodológica de un registro sistemático no solo de las diferencias en la técnica y el estilo entre petroglifos y pictogramas, sino también de la relación del arte rupestre con las condiciones del entorno natural. "[...] ya que es un error interpretar los signos de una roca determinada considerándola aisladamente sin sus necesarias relaciones con el entorno geográfico" (Cabrera, 1968, pág. 27). Cabrera mantiene la idea de la diferenciación entre pinturas y petroglifos debido a delimitaciones territoriales, sin embargo señala que una base cultural originaria explica las semejanzas estéticas entre áreas geográficas diferenciadas.*

*En 1959, Antonio Núñez Jiménez realiza estudios interpretativos de la figura esquematizada de lo que denomina un batracio sobre los 60 murales del parque de Facatativá anteriormente estudiado por Triana. De acuerdo con Argüello "la simbología de los anfibios vincula a la rana con la llegada del agua; y las medidas estacionales anuales para la organización de los ciclos de cultivo" (Núñez, 1959, pág. 71)*

### ***La influencia de la razón científica europea***

*A mediados del siglo XX, la influencia de la teoría sobre el origen del hombre americano postulada por Paul Rivet, (basada en el análisis comparativo de estructuras lingüísticas, aspectos bioantropológicos y patrones de asentamiento arqueológicos, de américa considerados en analogía con datos provenientes de Micronesia, Melanesia y Polinesia) dio "origen" al trabajo científico de la arqueología colombiana con la fusión del Servicio Arqueológico Nacional y el Instituto Etnológico Nacional en 1945 donde concurrieron los trabajos de Gerardo Reichel-Dolmatoff, Luis Duque Gómez y Eliécer Silva Celis, quienes fueran sus alumnos.*

*Las investigaciones de Eliécer Silva Celis sobre arte rupestre en un marco científico componen su estudio arqueología y Prehistoria de Colombia de 1968. Mediante un marco general de analogías etnográficas de estructuras artísticas de carácter mágico-religiosas y datos etnohistóricos plantea la posibilidad de una consideración interpretativa general determinada por factores medioambientales. Conservando en su base conceptual la teoría de las migraciones postuladas por la corriente difusionista Silva Celis asegura que las semejanzas iconográficas de los petroglifos del Encanto en Florencia con los grupos de la cultura agustiniana, obedecen a la descripción de la ruta que conducía hacia el oriente por medio de la vía del río Caquetá (Silva, 1968) en sus aproximaciones interpretativas señala que el arte rupestre representa el culto a los espíritus de los antepasados, quienes proveen subsistencia del grupo; en tal sentido el arte rupestre manifestaría una alegoría a ritos de fecundidad no solo humana sino también del suelo, es decir a la agricultura y también de la caza. Sin embargo afirma que en arte rupestre colombiano los animales aparecen relacionados con cultos agrarios y por tanto, no parece existir presencia de nociones la magia de caza.*

*En 1967, en la investigación titulada hace un estudio de las distintas culturas arqueológicas de las cuales se tiene registro hasta el momento. Mediante criterios de análisis ambientales, cronológicos, etnohistórico y geográfico a partir del estudio comparativo de cultura material de diferentes conjuntos arqueológicos, acerca del arte rupestre, Duque concluye que:*

*Sobre el arte rupestre prehistórico colombiano, nada se puede afirmar, pues, en definitiva, en relación con el significado de sus símbolos y con la época en que fueron labrados o pintados tales signos en las rocas y acantilados de varias regiones del país" tales vestigios arqueológicos tienen un carácter eminentemente simbólico; con la expresión de creencias mágico-religiosas de los aborígenes y en general del hombre primitivo, en todas partes del mundo". (Duque, 1967, pág. 221)*

*La postura conceptual de Duque sentó el precedente para la actual la disyuntiva entre arqueología y arte rupestre. A partir de la década de los sesenta, las investigaciones arqueológicas adoptaron el carácter científico de la razón positiva de la corriente procesual, lo cual dejó en tela de juicio el carácter objetivo de la obra rupestre, debido a la*

*imposibilidad de su datación directa, por tanto, el arte rupestre como manifestación de la cultura material de la humanidad fue desplazada del ámbito arqueológico a los estudios culturales.*

*La tendencia definitiva de lo que serán las referencias a los sitios con arte rupestre se encuentra plasmada en el trabajo de los abrigos rocosos del Tequendama llevado a cabo por Gonzalo Correal y Thomas Van Der Hammen y publicado en 1977. En este texto *Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama*, los investigadores dedicaron una página para referenciar el arte rupestre de la región y no se presenta ningún levantamiento o fotografía de las pictografías. No obstante, por asignación cultural los autores concluyen que: *Estos motivos se encuentran igualmente representados en los elementos decorativos de la cerámica Muisca (Chibcha). Por este motivo consideramos que cronológicamente las pictografías del Tequendama se pueden correlacionar con la época cerámica Muisca, y su edad sería entonces menor que 2.000 o 2.500 años*" (Correal & Van Der Hammen, 1997, pág. 165)*

*A pesar de las dificultades los estudios sobre el arte rupestre colombiano continuaron. En 1984 el Instituto Colombiano de Antropología envió una comisión para valorar y analizar el monumento rupestre del río Guayabero, encabezada por el antropólogo Álvaro Botiva quien no duda en señalar las problemáticas propias de algún tipo de análisis, empero esto no le impidió la aplicación de metodologías interpretativas recurriendo a la diferenciación entre el arte naturalista y el arte abstracto, su relación con el aspecto mágico-religioso. El registro hecho por Botiva es hasta ahora uno de los más sistemáticos y rigurosos, el primero en emplear análisis de pigmentos con los cuales se comprobó que las pinturas del Guayabero fueron elaboradas a base de materiales inorgánicos lo cual imposibilita la datación directa.*

*Con lo anterior, las posteriores investigaciones optaron por una nueva metodología basada en la investigación etnográfica de las tradiciones artísticas de comunidades ancestrales como medio de aproximación al análisis del arte rupestre.*

### ***La influencia de la etnografía.***

*A pesar de los cuestionamientos acerca de la objetividad del arte rupestre como dato arqueológico, algunos autores apelaron a metodologías menos ortodoxas como aquellas interpretaciones elaboradas por Gerardo Reichel-Dolmatoff, las cuales demostraron por un lado que los sistemas de representación de los indígenas no revisten un carácter puramente pragmático, sino que son producto de un proceso de construcción simbólica y de conocimiento similar a un sistema filosófico, y por el otro que este arte se puede asociar con el arte rupestre directamente. En su célebre artículo titulado *Cosmología como análisis ecológico* Reichel-Dolmatoff (1985) asegura que las elaboraciones cosmológicas amazónicas responden a las particularidades adaptativas y por tanto están mediadas por criterios ecológicos que regulan la interacción entre la naturaleza y los grupos humanos. Esta regularización se institucionaliza por medio de normas contenidas en relatos míticos, y para tal caso el chamán o sabedor es el personaje encargado de garantizar el pleno cumplimiento de las normas mediante un diálogo con la naturaleza y demás esferas del cosmos donde se encuentran los espíritus de los animales, a las cuales accede a través de estados alterados de conciencia inducidos por la ingestión de enteógenos.*

*Reichel-Dolmatoff pidió a los indios Tukano que dibujaran las cosas que veían cuando alucinaban como producto de la ingesta de sustancias psicotrópicas. Observó que las representaciones correspondían a las que habitualmente se dibujan en las malocas o en los utensilios cotidianos; así como a las encontradas en las pictografías de la región. Asoció estas similitudes, no a un patrón primitivo común que luego se habría difundido, sino a la reacción neurofisiológica producto de la actividad cerebral distorsionada como resultado del consumo de enteógenos. El arte rupestre, en este sentido, correspondería a una “serie de mensajes codificados que suscitan un carácter normativo por medio del cual se recuerda al observador la necesidad de cumplir las normas que orientan la conducta del grupo social” (Reichel-Dolmatoff, 1997, pág. 12). En este sentido, el arte rupestre es uno de los mecanismos más importantes por el cual los chamanes transmiten su saber” (Rachel-Dolmatoff, 2005, pág. 13). Sin embargo, su interpretación suscita cuestionamientos acerca de las similitudes en los diseños de regiones que se encuentran geográfica y culturalmente apartados, pues es pertinente precisar que el consumo de enteógenos no es una condición general en las diferentes formas de chamanismo.*

*Por su parte los trabajos adelantados por el profesor Fernando Urbina en el marco de la teoría migratoria y los análisis etnográficos comparativos de las áreas comprendidas entre la depresión cálida del valle del alto Magdalena, los Andes orientales y el noreste de la Plataforma Amazónica se enfocan en el estudio de las relaciones existentes entre las culturas amazónicas occidentales concretamente los Uitotos y Muinanes Acerca de los mitos y los petroglifos del río Caquetá, el autor presenta interacción entre de la iconografía y la figura del hombre sentado. Según Urbina (1994) la mitología amazónica asigna al hombre sentado una función determinante en la administración del saber. Esta posición está asociada al ejercicio del poder –generalmente por parte de los caciques y/o chamanes - quienes, de acuerdo Urbina, asumen disposición corporal sedente para impartir sus saberes.*

*Sobre el complejo arqueológico de San Agustín manifiesta que “el origen de estos pueblos está sustentado en una historia migratoria representada simbólicamente en el camino seguido por la anaconda a través de un río y su segmentación que da origen a los distintos pueblos”. (Urbina F. , 1994, pág. 75) En los petroglifos de algunos sitios del río Caquetá aparece lo que pudiese ser la representación del mito de origen de la anaconda, la cual recorrió la amazonia dejando como huella de su paso la formación de los cauces de los ríos. La representación iconográfica de mito se encuentra, según Urbina, figurativamente en la imagen del hombre-serpiente que reviste la idea de la teoría migratoria, lo que explicaría porque los petroglifos se hallan en los lechos de los ríos: asociados a los ciclos del agua, a la obtención de recursos y a ruta de acceso confiables: "Esta concepción está mucho más evidenciada como base cosmovisional en las sociedades agrícolas -sobre todo ribereñas y silvícolas- en las cuales son vitales las correspondencias entre la actividad humana -roza-quema-siembra- con los ciclos naturales -sequía-inundación o sequía-lluvia-" (Urbina F. , 1994, pág. 76). Lo cual permite al autor asignar los petroglifos a la etapa agrícola y cerámica.*

*Las investigaciones más recientes de Urbina, por ejemplo, en el yacimiento arqueológico rupestre del Chirribiquete lo han llevado a replantear sus postulados y considerar que el proceso de elaboración de petroglifos que pudo haberse iniciado temprano con los cazadores-recolectores y no con la alfarería, la agricultura y el sedentarismo. Aunque (Urbina F. , 2016, pág. 26) señala la posibilidad de que las pictografías sean más*

*antiguas y correspondan a grupos de cazadores-recolectores, mientras que los petroglifos sean más recientes correspondientes a comunidades agrícolas y alfareras (Urbina 1994). La base de esta hipótesis reside en la idea de que las pictografías representan escenas en movimiento (caza, recolección) mientras que los petroglifos representan posiciones más bien sedentes. (Correal & Van Der Hammen, 1997)*

*A partir de 1987, con el descubrimiento académico de las pictografías de la serranía del Chiribiquete, el conjunto arqueológico rupestre más grande de América, con 36 yacimientos y cerca de 200 mil pinturas, se han empleado exhaustivos métodos de investigación para determinar su origen y cronología, entre ellos: examen de isotopos para tratar de establecer un periodo de tiempo absoluto mediante el estudio de la composición de los pigmentos; excavaciones alrededor del yacimiento para delimitar posibles patrones de asentamiento correlacionales; registros cartográficos con tecnología GPS y registro digital de los diseños. Los resultados han desconcertado la ciencia moderna porque de acuerdo con Castaño-Urbe (2008), las dataciones muestran fecha que se extienden hasta 20.000 años a.p, lo que contradice las teorías del poblamiento americano que postulan una cronología de alrededor de 15.000 años a.p (Castaño-Urbe, 2008, pág. 2). Los pictogramas, se ha dicho, narran la historia de las interacciones y dinámicas culturales de las comunidades Karijona provenientes de las Guyanas a quienes se atribuye su elaboración.*

*Entre los años 2017 y 2018 las exploraciones arqueológicas en la plataforma amazónica adelantadas por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia han resultado en la declaratoria de un plan de manejo arqueológico que sustenta la declaratoria de la serranía del Chiribiquete como Área Arqueológica Protegida debido, por un lado, a la importancia estratégica y a la majestuosidad del ecosistema, y por el otro, a la inconmensurabilidad de la cultura material indígena ancestral plasmada en las pinturas rupestres. Sin embargo, como característica general, las investigaciones sistemáticas sobre el arte rupestre sufren un casi total abandono. La dificultad para realizar dataciones objetivas y la casi total imposibilidad de realizar una lectura lineal de los diseños parece cerrar cualquier posibilidad interpretativa. Existen pocos proyectos que fortalezcan el desarrollo técnicas de registro sistemático de campo, pocos grupos de investigación que indaguen en la naturaleza de la obra rupestre y que examinen el contexto teórico-*

*metodológico de los estudios de arte rupestre. Aunado a desatención, la explotación ilegal de recursos en las selvas amazónicas amenaza con deforestar la serranía y borrar el legado cultural y natural de este lugar considerado el centro del mundo y del pensamiento ancestral del norte del Amazonas.*

*Desde finales los años 90 el Grupo de Investigaciones sobre el Patrimonio Rupestre Indígena (GIPRI) ha adelantado una serie de investigaciones enfocadas en el registro sistemático y conservación del material arqueológico rupestre mediante la aplicación de tecnologías digitales. En las más recientes investigaciones de Martínez (2016) en la Serranía de Chiribiquete se aplicó un modelo de documentación fotométrico empleando fotografía 360° que permite el registro sistemático y global de entorno. La Experiencia general del GIPRI ha demostrado que es conveniente dejar de lado el registro particular de una roca para trabajar minuciosamente el registro sistemático de “Zonas Rupestres”; con lo cual se obtiene una perspectiva amplia del contexto y se puede llegar a formular temas de investigación correlacionales con n otros hallazgos arqueológicos y otras disciplinas, así más que interpretaciones precisas, se obtienen preguntas concretas que pueden reorientar la investigación.*

*Los trabajos adelantados en los municipios de Tenjo, Soacha, Bojacá y Sutatausa, Cundimarca comprenden los primeros registros sistemáticos participativos coordinados por el profesor Diego Martínez Celis (2015) En este caso la aplicación de una metodología participativa propicio un contexto apropiado para dar paso a la gestión del patrimonio arqueológico rupestre. Y en particular para desarrollar una aproximación preliminar al arte rupestre desde la perspectiva del diseño gráfico.*

*A partir de la premisa de que la valoración del patrimonio cultural pasa primera y inexorablemente por su reconocimiento, se desarrolló el procedimiento de inventarios participativos de sitios con arte rupestre como una estrategia para lograr su protección y preservación en lugar de detenerse en conjeturas interpretativas*

*Las metodologías de registro sistemático participativo incursionan en la revisión, reconocimiento directo en campo y análisis de la información documental mediante el trabajo conjunto que involucra profesionales de diferentes áreas del conocimiento y las comunidades locales, lo cual, para el caso del altiplano cundiboyacense ha favorecido la*

*identificación, y registro de sitios con arte rupestre que se encontraban desconocidos para la arqueología regional.*

*En el contexto académico global, desde la primera década del siglo XXI, los avances de las nuevas tecnologías han contribuido al desarrollo de métodos investigación digital para el análisis de la imagen. Mediante técnicas de obtención de información 3D, la informática gráfica, el análisis e interpretación de modelos digitales, bases de datos espaciales, sistemas de información geográfica y registro fotométrico se ha logrado obtener valiosa información, por ejemplo, del arte rupestre de la península ibérica. Sin embargo, la aplicación de estas tecnologías es escasa en las investigaciones de arte rupestre en Colombia que se han limitado a la expresa descripción del gráfico de los grabados.*

*A expensas de estas nuevas tecnologías en la presente investigación se aplicó la metodología de registro participativo con la cual se involucró a la comunidad de la Jagua en el reconocimiento y preservación del patrimonio arqueológico rupestre local*

#### ***Antecedentes de Estudios de arte rupestre en el sur del valle del alto magdalena.***

*Las investigaciones especialmente en San Agustín e Isnos (Bautista, 2008; Duque, 1996, 1979, 1983; Duque y Cubillos 1993, Hernández de Alba 1979, llanos, 1995; Pérez de Barradas 1937; Sotomayor y Uribe, 198; Velandia, 1994, 2011) han permitido registrar un cuantioso corpus de arte rupestre. Pese a esto, los estudios sistemáticos siguen siendo escasos. Perez de Barradas afirma que para 1914, se menciona “la existencia de grabados en las losas de los templos megalíticos es conocida desde las investigaciones del profesor K. Th. Preuss, pero no les prestó gran atención” (Pérez de Barradas, 1941:47). Por otro lado, el mismo Pérez de Barradas y Hernández de Alba (1937), realizaron el registro de la fuente ceremonial del Lavapatás que es un conjunto de rocas bordeado por cauce hídrico del cual recibe el nombre el yacimiento. Cuenta aproximadamente con 34 figuras talladas sobre la piedra, tres estanques relacionados entre sí por un conjunto de canales que unen a su vez los estanque con las figuras antropomorfas y zoomorfas posiblemente vinculadas al culto de las divinidades acuáticas al relacionar las formas de animales con el agua.*

*Las intervenciones arqueológicas se han limitado al registro de grabados rupestres sin aplicar ninguna metodología de análisis. No obstante, el progresivo registro de las obras de arte rupestre ha permitido determinar que en valle del alto Magdalena los petroglifos se*

*ubican generalmente en las riveras de las cuencas hídricas de los afluentes que vierten sus aguas sobre el cauce del río Magdalena o en las planicies del valle como sucede con el arte rupestre de El callejón de Aipe y piedra pintada, en Aipe, Huila (Cifuentes, 1993, 2004; Santa Gertrudis, 1994), Tarquí (Moreno, 1995), Timaná, La Plata (Sánchez, 1991), San José de Belén y la Escalereta (Agrado), los zanjones de Corinto (El Pital) (Celis, 1972) (Correcha, 1991) (Pérez, 2008) (Rodríguez, 2012).*

### ***Investigaciones previas en los Zanjones de Corinto y La Burrera***

*La primera referencia acerca de los yacimientos de Corinto fue hecha por el investigador Eliecer Silva Celis autor del trabajo Arqueología y Prehistoria de Colombia de 1968. En ese documento, Silva Celis señala en términos muy generales algunas de las similitudes que se pueden hallar entre los petroglifos del Encanto en Florencia, Caquetá y sitios con arte rupestre de Piedrapintada y Corinto en el Huila:*

*La célebre Piedra de Aipe que ofrece entre los numerosos y complejos simbolismos, los siguientes que son comunes a Florencia: los esquemas yugal y bi-yugal, el círculo y la espiral, además el ideograma ofidiforme, la rana, los pozuelos conoides alineados y unidos entre sí por canalículos de igual forma, en el petroglifo de Pital (Huila), se registran la espiral, el círculo y el trazo inciso. (Celis, 1968, pág. 182)*

*La referencia que hace Silva Celis de los “Petroglifos del Pital” no cuenta con una descripción de las características geográficas del lugar donde se hallan los yacimientos, ni con un examen etnohistórico local, tampoco cuenta con una clasificación sistemática de las figuras. El conjunto rupestre de Corinto y la Burrera es enunciado como dato cuantitativo para el desarrollo metodológico de su teoría comparativa.*

*A inicios de la década de 1990, el profesor Llanos, mediante análisis regional sistemático determinó la importancia arqueológica de la margen izquierda de río Magdalena en sentido Sur-Norte. Sobre el sur del Valle afirma que:*

*el territorio de la margen izquierda del río Magdalena perteneciente a los municipios de Agrado, El Pital y Tarquí (...) se relacionan con los estudiados en la región arqueológica de San Agustín (...) si observamos el mapa del departamento de Huila, comprendemos que es posible que este extenso territorio haya sido ocupado por la*

*cultura San Agustín, en tanto que en la mayoría de los municipios que lo conforman se han encontrado las evidencias de su presencia cultural, en las escarpadas serranías de la cordillera central, desde el municipio de San Agustín, pasando por Saladoblanco y el valle del río La Plata, hasta alcanzar la región de Tierradentro, en el departamento del Cauca; lo mismo sobre la parte central donde el río Magdalena sirve de eje (San Agustín, Pitalito, Timaná, Garzón) (...) Las tierras cálidas de Garzón, propicias para la agricultura (...) fueron aprovechadas por los aborígenes que desarrollaron la compleja cultura de San Agustín. (Llanos, 1993, pág. 44)*

*Siguiendo esta hipótesis, Margarita Correcha prospectó superficialmente la margen izquierda del río Magdalena, en un espacio de 7 km desde el centro poblado de La Jagua al puente de Guacas que comunica los municipios de Garzón, El Pital y Tarquí. Desde el valle bajo del río Suaza a la desembocadura de la quebrada Lagunilla determinó que en este recorrido no fue hallada ninguna evidencia arqueológica que pudiera generar algún tipo de interés, exceptuando una cerámica bastante erosionada y líticos que se recolectaron en un cultivo de sorgo, localizado cerca a la quebrada de las Cuchas, finca El Socorro. (Correcha, 1991, pág. 18). Señala la autora que en inmediaciones del puente de Guacas, entre los municipios de Garzón, Altamira, Tarquí, El Pital y El Agrado “se registró un zanjón de aproximadamente 100 m de largo, se reseñaron fotográficamente unos petroglifos ubicados sobre su pared norte. Estos se hallaron aproximadamente a dos metros (2 m) de altura del lecho de la quebrada, presentando diseños geométricos, antropomorfos y zoomorfos. (Correcha, 1991, pág. 18)*

*Entre 2010 y 2015 se desarrolló el programa de arqueología preventiva adelantado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, la Universidad Nacional y la multinacional energética Emgesa en la zona de influencia del embalse del proyecto hidroeléctrico el Quimbo en el sur del Valle del Alto Magdalena.*

*De acuerdo con Rodríguez 2012 el área del sur del valle “fue considerada como de importancia media, dado que si bien los 78 lugares de interés arqueológico registrados, son representativos, no corresponden a hallazgos de nuevas culturas” (PMA CEQ-334) Durante la etapa de formulación del plan de manejo, se prospectaron 78 sitios de los cuales se sugirió*

*el rescate de 22 yacimientos, no obstante previo a la ejecución del plan de manejo arqueológico, se determinó reducir el número de los yacimientos intervenidos a 14. A pesar de esto, la investigación de Rodríguez aportó evidencia material e información sustancial que amplía el universo arqueológico de la región referente a los patrones de asentamiento, unidades de producción agrícola, prácticas alimenticias, unidades habitacionales, centro y formas de entierro, registro de paleo-patologías mediante análisis de piezas dentales, estudio de suelos a través cortes estratigráficos y análisis geológicos y un detallado corpus de clasificación de la tipología cerámica. En cuanto al arte rupestre se levantó un registro digital de los petroglifos y una cartografía de los zanjones en la que se describe la ubicación sistemática de cada grupo de los grabados, sin embargo, aún no se ha desarrollado un plan de manejo adecuado que promueva la conservación de los yacimientos rupestres de Corinto y La Burrera.*

*Por su parte Rodríguez (2012) es el primero en formular una aproximación interpretativa a partir del análisis iconográfico comparativo del arte rupestre de los zanjones de Corinto con simbologías indígenas etnográficamente descritas asociadas al chamanismo. Su argumentativa se da a partir de la integración de las manifestaciones chamánicas, su carácter ritual y las cosmovisiones religiosas prehispánicas (Rodríguez & Cuenca, 2011) en un marco conceptual al que gira en torno a la categoría de chamanismo de Reichel-Dolmatoff (Reichel-Dolmatoff 1985), los análisis etnográficos de Urbina (Urbina, 1991) y el enfoque neurofisiológico de Williams y Clottes (Clottes & Lewis-Williams, 2010) (Levi-Strauss, 1971). Indica que el chamanismo habría estado directamente relacionado con el desarrollo del poder cacical, por tanto, afirma que el chamán habría gozado de un estatus privilegiado como sacerdote (Rodríguez & Cuenca, 2011). Mediante el consumo de enteógenos estos sacerdotes habrían vaticinado el futuro de la población y asegurado el desarrollo del orden social mediante la integración de estructura militar y el control religioso. La iconografía rupestre de Corinto y La Burrera, de acuerdo con Rodríguez incorpora la imagen del hombre sedente o sabedor asociado a la figura del chaman y a la configuración de poder cacical. En cuanto a las características topográficas de los zanjones, señala que estas reproducen metafóricamente el reptar de la “gran anaconda”, de la cual narran los mitos de origen de las comunidades de la amazonia occidental estudiados por*

*Fernando Urbina, imagen análoga al fluir del río por donde ascendieron los primeros grupos humanos.*

*De acuerdo con el concepto de arte chamánico ampliamente discutido por Reichel-Dolmatoff (1985); Rodríguez (2012) asegura que “el Rincón Chamánico” como denomina al zanjón de Corinto sur, fue un espacio vernáculo para la impartición del conocimiento chamánico por parte de los sabedores a los novicios. “[...] Los mensajes grabados en los petroglifos son obra de gente iniciada en el chamanismo que aprovechó estos espacios para los rituales sagrados de iniciación” (Rodríguez C. J., 2012, pág. 182). En cuanto a la geografía particular del lugar señala, que esta puede asociarse por analogía metafórica al mito de la gran serpiente estudiado por Urbina en los petroglifos de Caquetá, “[...] los zanjones podrían ser la representación natural del recorrido ancestral de la serpiente posiblemente al igual que los pueblos de la amazonia, el zanjón podría representar el río Anaconda por donde descendieron los primeros grupos humanos” (Rodríguez C. J., 2012, pág. 183)*

*Para aproximarnos desde la icnografía del a una la arqueología del arte rupestre se requiere tanto de la elaboración de un sistema metodológico para la obtención y registro de la información, como de un marco interdisciplinar para el análisis de sus componentes estéticos.*

*El estudio del arte rupestre no consiste únicamente en el desarrollo de un modelo técnico resultado de los aportes de las ciencias básicas y de los avances tecnológicos. Los métodos de datación por uranio-torio han permitido datar pictogramas como los hallados en las cuevas de Altamira, España o La Serranía del Chiribiquete, Caquetá, Colombia. Sin embargo, en lo referente a petroglifos aun un no existe un mecanismo de datación absoluta que permita datar la obra rupestre. Se han adoptado métodos de datación de rocas provenientes de la geología como la técnica uranio-plomo, no obstante, esta metodología permite determinar la edad de la roca, pero no la cronología de la obra rupestre. En este sentido, el análisis del arte rupestre no es simplemente un procedimiento de sistematización de la información positiva sobre un objeto determinado. La metodología para el estudio de los grabados rupestres está limitada por la falta de sistemas de datación eficientes, pero por el contrario florece por el carácter artístico de la obra. Por tanto, el método de análisis debe*

*recoger y organizar los aportes de diferentes disciplinas, entre ellas, la historia del arte, la etnografía, la geografía, la arqueología en conjunto con las diferentes interpretaciones sobre la historia del arte rupestre. En este orden lo metodológico debe permitir discernir la naturaleza de obra rupestre en tanto obra de arte y objeto arqueológico.*

*En cuanto obra de arte, y más próximo al análisis antropológico, el procedimiento para la interpretación del arte rupestre ha consistido en un método comparativo que contrasta y sistematiza “analogías culturales”. Este modelo parte del registro de las manifestaciones simbólicas presentes en la obra artísticas, la cosmogonía y la cultura material cotidiana de sociedades contemporáneas de cazadores, pescadores y recolectores que no conocen la producción agrícola ni el pastoreo, por tanto consideradas más cercanas a los albores de la prehistoria humana. Mediante la comparación del objeto arqueológico, en este caso el petroglifo, y el registro etnográfico el análisis trata de establecer la posible intencionalidad de la obra rupestre. Este método centra su análisis en la lógica de las estructuras simbólicas del mito a través del componente semiótico del pensamiento simbólico y componente semántico de las narrativas míticas.*

*En cuanto objeto arqueológico, el análisis funcional del arte rupestre parte de la relación existente entre la obra rupestre, el entorno geográfico y el contexto arqueológico. Este método hace énfasis en la representación de la función material de la obra rupestre mediante su correlación con los demás emplazamientos en los paisajes lo que permite identificar modelos de ocupación y organización del espacio. Metodológicamente, requiere del registro y descripción sistemático del espacio geográfico donde yace la obra rupestre y el reconocimiento de las áreas arqueológicas aledañas lo que permite identificar tipos de interacción entre las sociedades humanas y el paisaje (Salas, 2017).*

*Dado que tanto la obra artística como el objeto funcionalmente diseñado poseen un componente estético, no se puede escindir el concepto en uno u otro sentido (Ballestas, 2010) Emoción y función están presentes en atributos que devienen en símbolos que se materializadas en la expresión artística.*

## CAPITULO 2

### ICONOGRAFÍA, ARQUEOLOGÍA Y ARTE RUSPESTRE

#### ***Sobre el análisis iconográfico del arte rupestre***

*El estudio del arte rupestre en tanto objeto arqueológico como obra de arte debe integrar el examen iconográfico. La iconografía es una técnica de análisis de la Historia del Arte, su adopción en las primeras décadas de siglo XX “se asoció con la reacción en contra del análisis eminentemente formal de la pintura en términos de composición o colorido a expensas de la temática” (Burker, 2005, pág. 44) La iconografía recurre al análisis sistemático de las imágenes para desarrollar una aproximación interpretativa del contexto estético de las obras.*

*De acuerdo con el análisis iconográfico convencional, la aproximación sistemática al significado requiere metodológicamente de tres niveles de análisis. Panofsky describe estos tres niveles de interpretación correspondiente a los niveles de significado de la obra artística. El primero es la descripción preiconográfica en la cual se identifican los motivos con objetos reconocidos; este significado elemental es aprehendido al identificar ciertas formas visibles con objetos conocidos mediante la experiencia práctica” (Panofsky, 1998, pág. 13). El segundo es el análisis iconográfico que vincula las imágenes con conceptos convencionales asociados a la composición de las figuras, este significado convencional es inteligible y requiere “estar familiarizado, no sólo con el mundo práctico de los objetos y las acciones, sino también con el mundo de costumbres y tradiciones culturales, que ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite” (Panofsky, 1998, pág. 14) Finalmente, el tercer nivel procura discernir el contenido temático del sistema simbólicos representado en la obra artística; este significado intrínseco es “el principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, determina incluso la forma en que el hecho visible toma” (Panofsky, 1998, pág. 15) la Metodología parte con una percepción inicial, luego se hace generación de conocimiento mediante la descripción técnica y los registros que permiten una caracterización del estilo y finalmente aproximación del estilo y sentido estético de la obra.*

*En el contexto de la arqueología y el arte rupestre, el análisis iconográfico comparativo del contenido temático de diferentes lenguajes gráficos indígenas ha contribuido a una rica y variada conceptualización de los paisajes con arte rupestre como espacios rituales mágico-religiosos, marcadores territoriales, transmisores de conocimientos comunitarios, conservadores de tradiciones mítico-poética , registro de actividades sociales. Esta disposición del espacio, deliberadamente organizada, con funciones bien definidas es el resultado, no solo de la transformación material, también, de la transformación estética de la realidad como mecanismo cohesionador que da sentido a la configuración de la cosmovisión y al orden del mundo.*

### **Los Zanjones de Corinto y la Burrera**

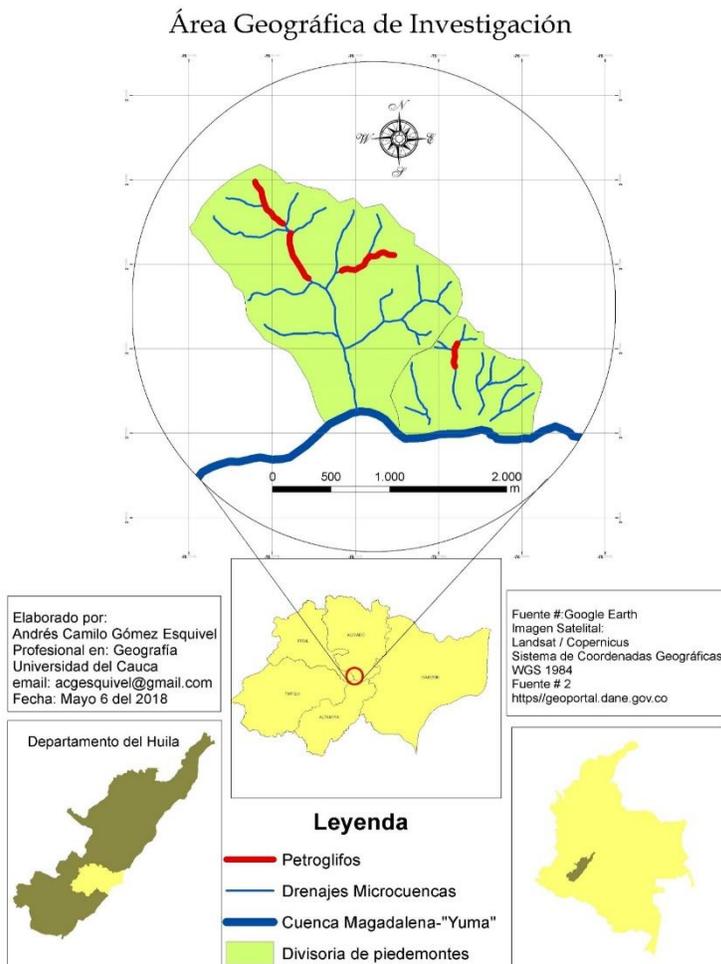
*Entre los Municipios de El Pital, Agrado y Garzón en el centro del Huila se encuentran los yacimientos de Corinto y la Burrera. Ubicados en inmediaciones de las veredas Hato Viejo (El Pital); Yaguilga (Agrado) y el centro poblado La Jagua (Garzón) Los yacimientos arqueológicos rupestres de Corinto y La Burrera geográficamente son un eje sinclinal en el piedemonte de la Serranía de Las Minas formado por una serie de colinas y explanadas conocidas como glacis, muy irregulares y heterogéneos surcados por una red de pequeños afluentes del río.*

*Dos microcuencas hídricas en los potreros de Corinto y la Burrera con una extensión geográfica de 400 ha dan forma a los zanjones que llevan el mismo nombre. Estos zanjones son una formación aluvial de cantos rodados que tienen su origen en la parte superior de una elevación montañosa, a 1050 msnm. Como resultado de la erosión causada por las corrientes descendientes el agua ha zanjado la ladera oriental de la montaña, creando cañones que superan en algunos casos los 40 m de altura desde la base aluvial de sus desembocaduras a 700 msnm, en el río Magdalena*

*Dispuestos en paneles o murales, los petroglifos se hallan al interior de los zanjones. Cuatro conjuntos de petroglifos fueron grabados sobre una capa arenisca cementada de aproximadamente de un centímetro de grosor que cubre las paredes cuencas.*

*El yacimiento arqueológico rupestre de Corinto se compone de tres zanjones: **El Zanjón Norte** que contiene los zanjones **A** y **B**; y **El Zanjón Sur**. **El Zanjón Norte A** se halla*

en las coordenadas  $81^{\circ} 65' 10'' E$ ,  $73^{\circ}31'30'' N$  a 810 msnm. **El Zanjón Norte B** está ubicado en las coordenadas:  $81^{\circ} 68' 33'' E$ ,  $73^{\circ}26'11'' N$  a 806 msnm. En tanto que **El Zanjón Sur** se encuentra en las coordenadas  $81^{\circ} 69'20'' E$ ,  $73^{\circ}22'30'' N$  a 796 msnm. El cuarto yacimiento corresponde a los petroglifos del zanjón de la Burrera, que se hallan en la vereda Yaguilga del municipio del Agrado – Huila; aproximadamente a 1 km de distancia de los zanjones de Corinto en sentido norte sobre las coordenadas  $2^{\circ}10' 12'' N$ ,  $75^{\circ} 42' 48'' O$  a 760 msnm.



Mapa 1. Sitio de la Investigación

### ***Monumentalización de los paisajes rupestres***

*La obra de arte rupestre es una acción artística sobre la geografía del paisaje, y esta demanda y genera una relación directa con entorno. Todo estudio que pretenda abordar la significación de las imágenes rupestres debe tener en cuenta que este tipo de manifestaciones se encuentran en interacción directa con el paisaje, aspecto que en cierto modo define la naturaleza del arte rupestre.*

*Algo que queda claro frente al arte rupestre es su carácter de monumental. De acuerdo, con la definición clásica de la geografía humana la acción de los grupos humanos transformó el medio natural en un medio geográfico moldeado por el curso de la historia. El surgimiento de la agricultura, hace unos 10.000 años a.p propició el crecimiento demográfico, el desarrollo técnico, económico y político de sociedades sedentarias jerarquizadas que habrían necesitado de un registro sistemático, especializado y eficaz para su administración: la escritura. No obstante, previo a la escritura, 65.000 años a.p la representación gráfica y la comunicación visual desprovista de contenido lingüístico registraron la acción y el pensamiento humano. La producción de un lenguaje gráfico sobre soporte rocosos constituye una acción consciente para modificar simbólicamente el espacio geográfico otorgándole valor simbólico en el paisaje.*

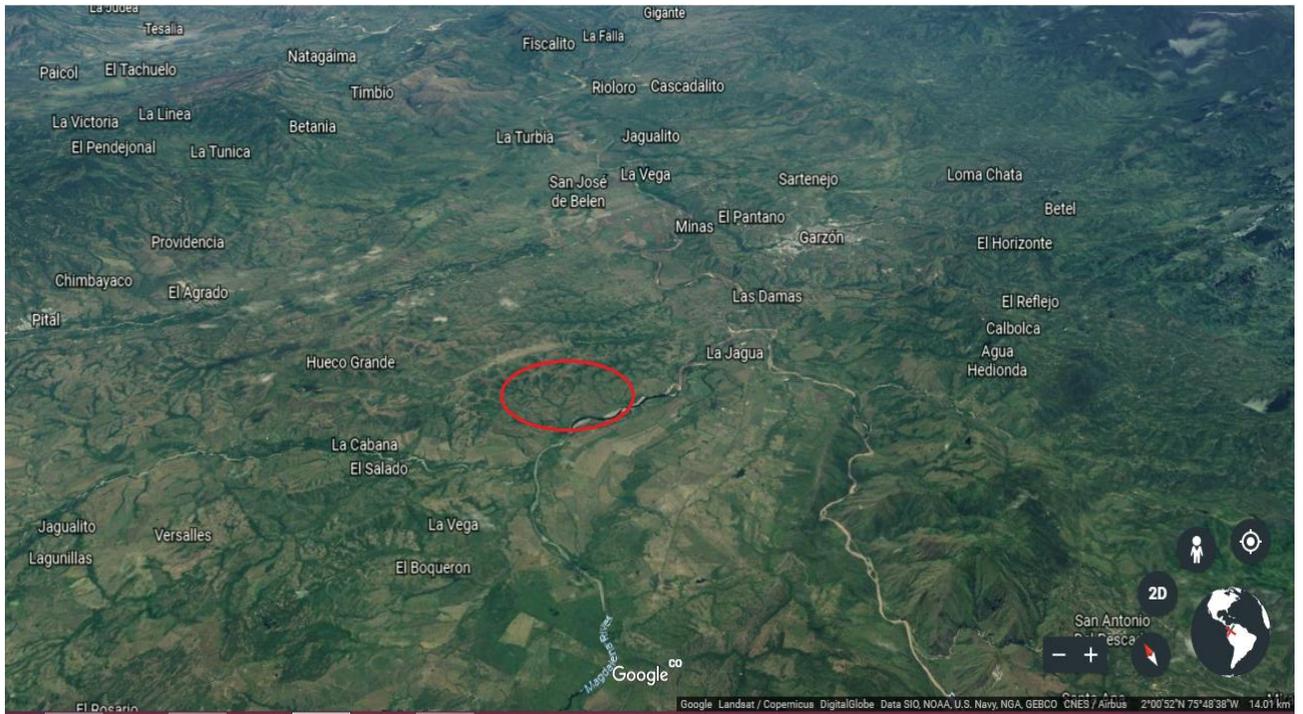
*Dollfus define el espacio geográfico como el espacio accesible a la humanidad empleado para su existencia (Dollfus, 1976, pág. 9) Éste es dinámico, cambiante, diferenciado y su apariencia es visible en el paisaje. Diversos factores determinan tanto el uso material como simbólico del espacio: la densidad de poblamiento, la organización económica, el desarrollo técnico. Sin embargo a diferencia del espacio geográfico, el orden simbólico del paisaje cultural le otorga “sentido una parte del espacio terrestre que se expresa por su fisionomía en un estilo particular de organización espacial nacido de la unión de la naturaleza y la historia: el paisaje” (Dollfus, 1976, pág. 32)*

*Por su parte, para estudiar la transfiguración del espacio geográfico en paisaje (Burker, 2005) aplica el análisis iconográfico a las formas que adopta el paisaje cultural al cual denomina como “la naturaleza transformada por las diferentes formas de intervención humana” (Burker, 2005, pág. 53) Señala que en el caso del paisaje, árboles y campos, rocas y ríos producen en el espectador una serie de asociaciones conscientes o inconscientes “*

(Burker, 2005, pág. 54) *las cuales posibilitan la representación de la configuración simbólica que expresa un determinado orden de mundo o cosmovisión.*

*De acuerdo con Boado 1998 el análisis de los emplazamientos rupestres debe considerar tres aspectos, geografía, visibilidad y tránsito (Boado, 1998) (Rodríguez C. J., 2016). En su trabajado sobre el arte rupestre en el norte de Galicia, España, Boado, desde una perspectiva geográfica y un manejo de escalas regional y local ha identificado que los emplazamientos rupestres del norte de Galicia responden a rutas de tránsito que conectan zonas de asentamiento. Para Boado 1998 el análisis de los paisajes culturales rupestres desde una perspectiva arquitectónica permite otorgarle al conjunto de la zona estudiada el carácter de monumento; así, obtenemos una imagen estética del emplazamiento en relación con su visibilidad en el paisaje. (Boado, 1998, pág. 71) (Salas, 2017)*

*La monumentalidad de las microcuencas hídricas de Corinto y la Burrera de 311mts de altura las hace claramente discernibles en el paisaje. Su abrupta elevación y rugosa topografía contrasta con la geografía del valle. La ubicación estratégica de los zanjones entre el valle y el pie de monte de la serranía lo hace un corredor biológico estratégico que conecta la vertiente oriental de la Codillera Central con la vertiente occidental de la Cordillera Oriental. Esta afloración permite el paso de especies que se desplazan entre el abanico aluvial de la cuenca hídrica de la Yaguilga y la desembocadura del río Suaza.*



Mapa 2 Panorámica satelital de sur del valle del alto Magdalena. (Obsérvese la ubicación de las microcuencas en centro del valle en medio de las cordilleras Central y Oriental). Imagen satelital de Google



Mapa 3 Panorámica aérea de las microcuencas. Imagen satelital de Google

### ***Iconografía de los zanjones de Corinto y la Burrera***

*El yacimiento arqueológico rupestre en las cuencas Corinto está compuesto por tres zanjones. Al primer zanjón (Corinto norte A) se le asignó el nombre de La Antigua, debido a que los grabados presentes en este yacimiento se encuentran altamente deteriorados, algunos casi borrados por la acumulación de minerales y materia orgánica sobre la superficie grabada. Al segundo zanjón (Corinto norte B) se le asignó el nombre de La Fertilidad, atendiendo a las recurrentes imágenes estilizadas de órganos reproductores. Al tercer zanjón (Corinto sur) se le asignó el nombre de El Jaguar en referencia al detalle de un grabado que parece describir la figura de un Jaguar o genéricamente un felino. El yacimiento arqueológico de la cuenca de la Burrera, consta de un zanjón al que le fue asignado el nombre de “El pez” debido a las imágenes de peces que se hallan en su interior.*

*Para la elaboración del archivo, se aplicó la técnica de registro al carbón. El total de los petroglifos fueron calcados en pliegos de papel periódico para definir el área de la superficie de los grabados, y tener un contexto previo a la sesión de registro fotográfico. El archivo cuenta con un total de 60 planchas de registro al carbón y 80 fotos. La sistematización de la información se desarrolló mediante el examen comparativo de los registros fotográficos, las copias al carbón, las observaciones de campo y la geografía del paisaje. A partir de la descripción y clasificación de las unidades graficas que componen los yacimientos se sistematizo un archivo iconográfico*

*Hasta el momento se han registrado un total de 282 petroglifos en el yacimiento arqueológico rupestre de los zanjones de Corinto y La Burrera. El zanjón de La Fertilidad es el que presenta el mayor número de grabados con 159 petroglifos; seguido por el zanjón de La Antigua con 71; El Jaguar contiene 39 grabados y finalmente El Pez posee 13*

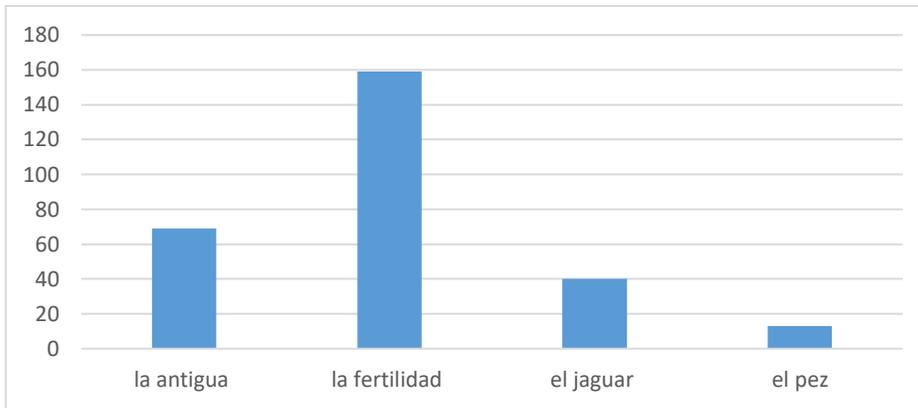


Tabla 1 Total petroglifos por zanjón

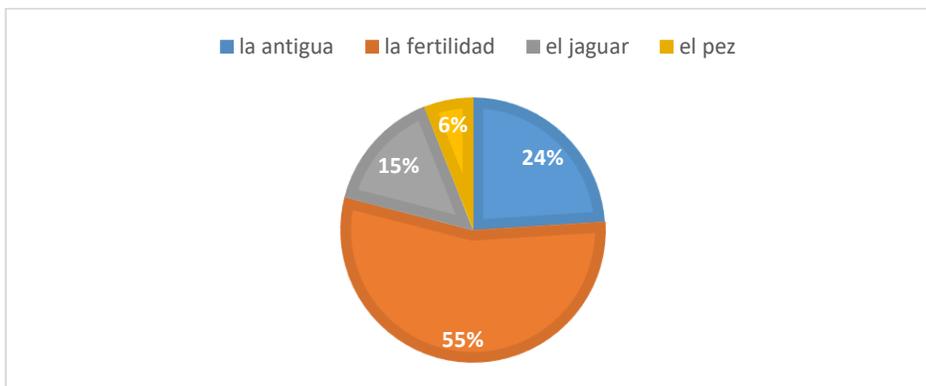


Tabla 2 Porcentaje de petroglifos por zanjón

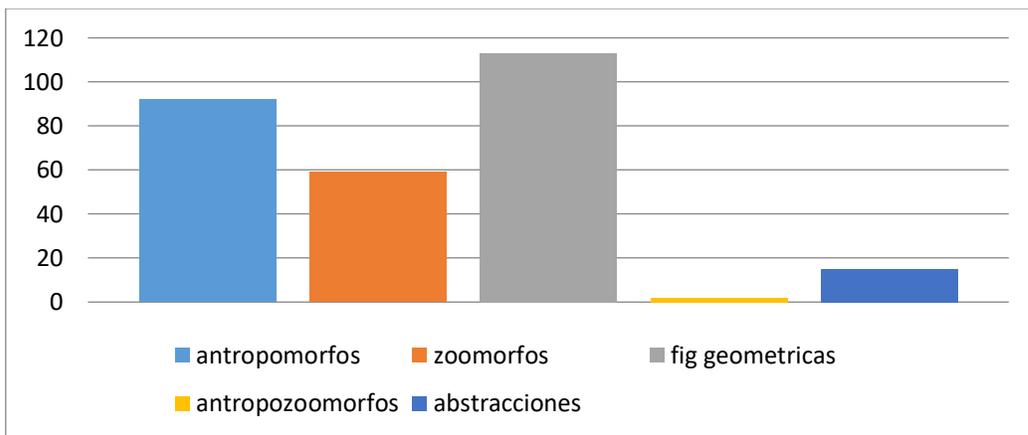
*En lo concerniente a la historia del arte, la antropología y la prehistoria aún permanece abierto el debate acerca de la función del arte rupestre. En tanto objeto arqueológico las diversas interpretaciones que se han planteado alrededor del mundo no dejan de ser interpretaciones aun por demostrar. Por otro lado, en tanto obra de arte, el arte rupestre revela en distintos grados y niveles del significado expresiones que interpelan la necesidad estético-comunicativa propia de la condición humana y que nos remite a la pregunta ¿Por qué la humanidad hace arte? y su respuesta solo puede encontrar en las artes mismas.*

### **Caracterización del arte rupestre**

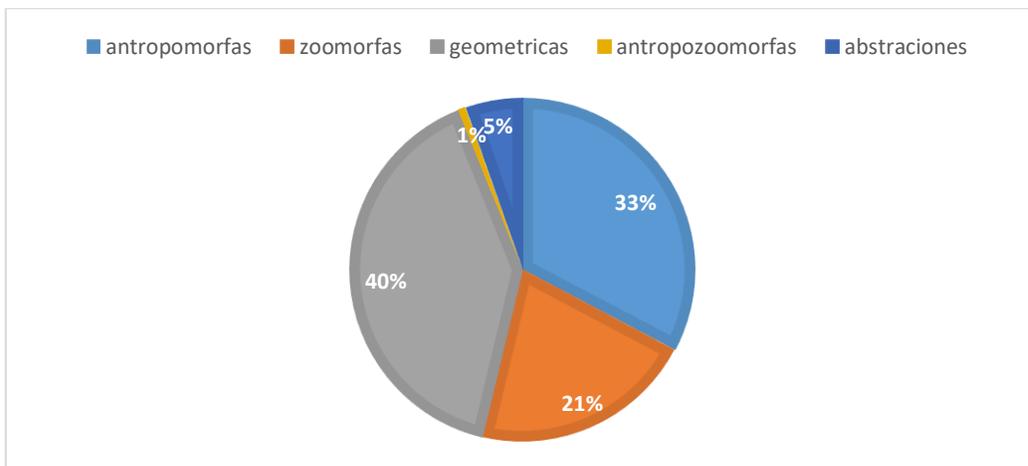
*Las categorías empleadas corresponden a una descripción esquemática de las formas representaciones de imágenes antropomorfas, zoomorfas, geométricas,*

*antropozoomorfos y abstractas en la icnografía de los zanjones en las microcuencas hídricas de Corinto y La Burrera*

*Al tomar en conjunto el yacimiento arqueológico rupestre de los zanjones de Corinto y la Burrera se puede observar que los diseños con mayor presencia corresponden a figuras geométricas seguidas por número menor de figuras antropozoomorfos. Por otra parte, en tanto las figuras geométricas corresponden al 40%, las figuras antropozoomorfos solo registran un 1%,*



*Tabla 3 Total petroglifos por categoría*



*Tabla 4 Porcentaje de petroglifos por categoría*

## Zanjón de la Antigua

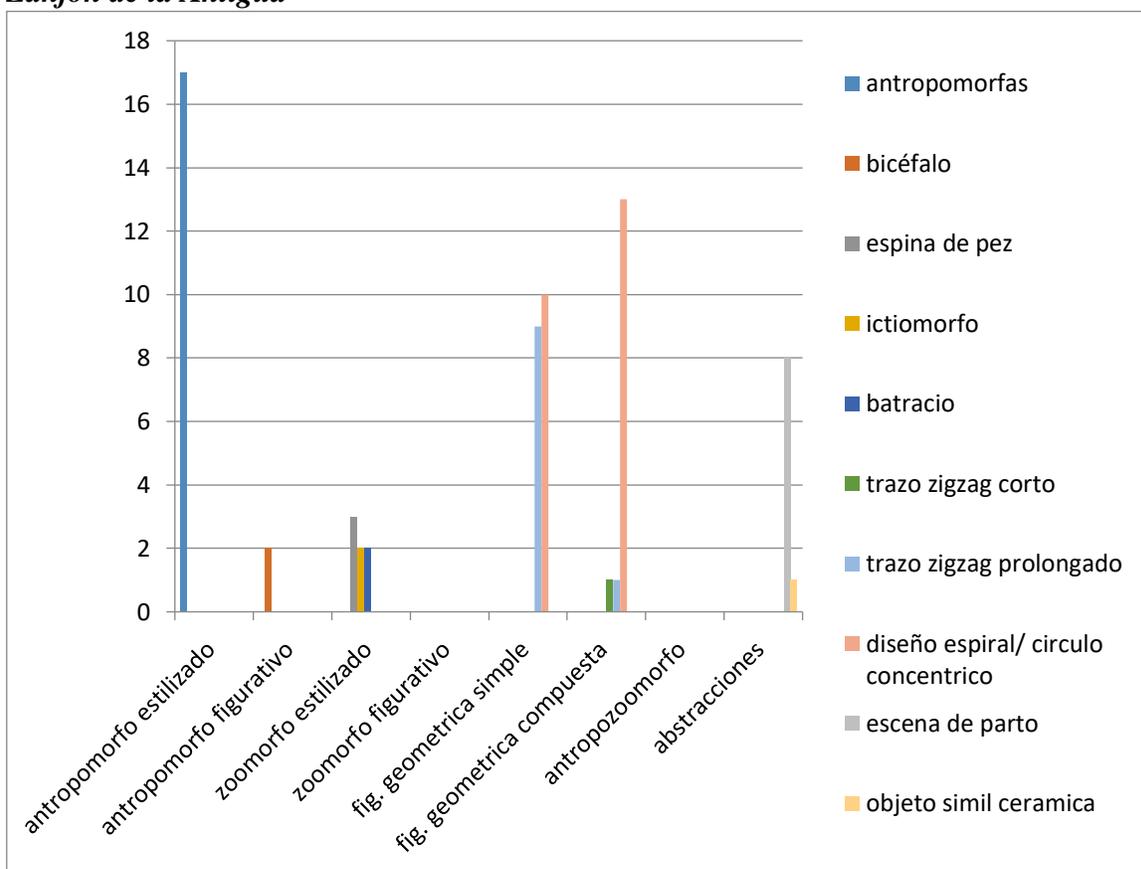


Tabla 5 Número de petroglifos por categoría zanjón de La Antigua

En el zanjón de La Antigua hay un total de 69 petroglifos distribuidos en 22 paneles y 7 figuras aisladas. Las figuras geométricas son los que aparecen en mayor número; el grabado de forma biyugal o espiral que representa un movimiento de expansión y contracción (fotografía 1).. Las figuras geométricas corresponden a incisiones lineales individuales que forman diseños simples en trazo zig-zag corto y prolongados que asemejan el serpentear de los reptiles, el recorrido del río o la representación estilizada de las cordilleras que circunscriben el valle del Alto Magdalena (fotografía 2), (fotografía 3) Porcentualmente las figuras en trazo zig-zag corresponden a la mitad de los grabados hallados en este zanjón, seguidos por las figuras antropomorfas que componen una tercera parte de los grabados (fotografía 4). Aparece también la representación de un tipo figura esquematizada similar a un recipiente globular de cuello abierto propicio para el acarreo

de agua (fotografía 6) y en menor medida un tipo de figuras antropomorfa bicéfala (fotografía 7).

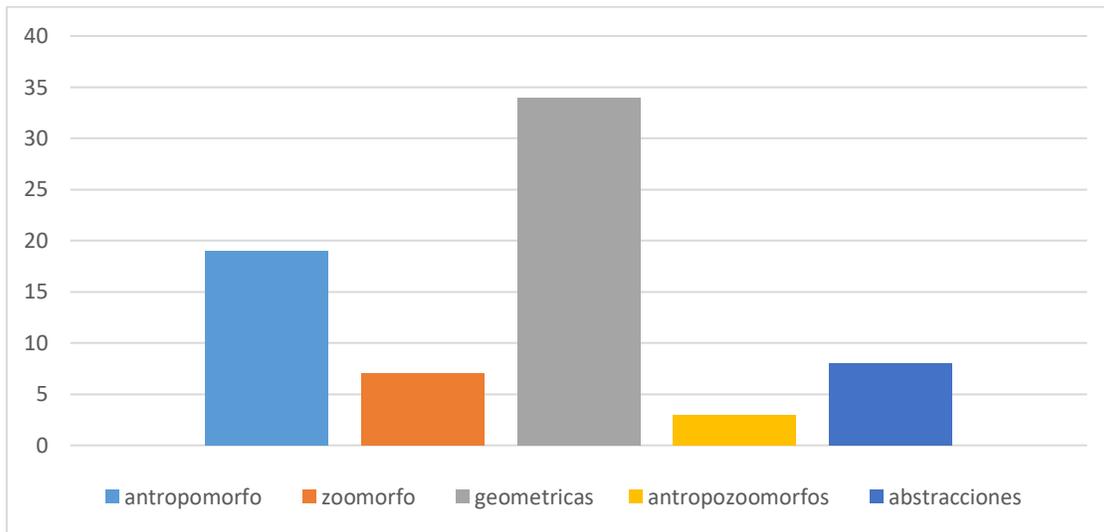


Tabla 6 Total petroglifos por categoría Zanjón de La Antigua

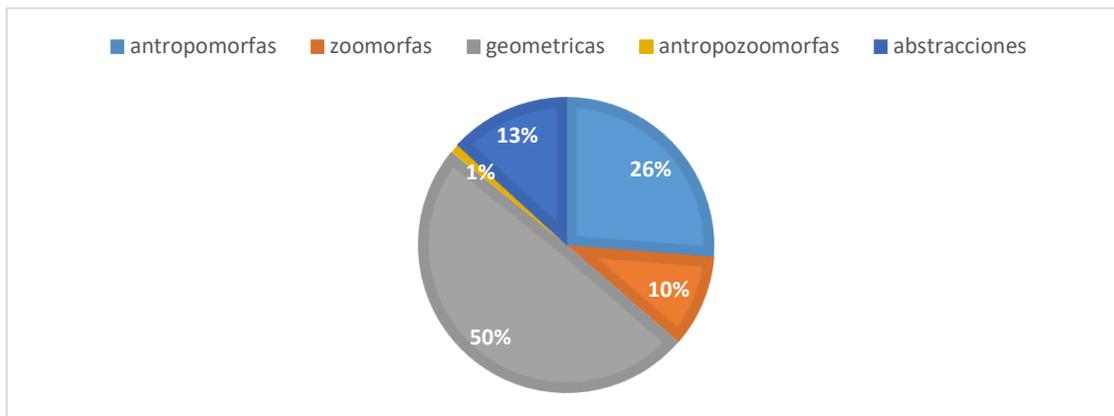


Tabla 7 Porcentaje de petroglifos por categoría zanjón de La Antigua.



*Fotografía 1 Figura geométrica Biyugal: Espiral movimiento de expansión y contracción. Foto: J. M Figueroa.*



*Fotografía 2 Detalle de una figura en trazo zigzag. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 3 Panorámica de una figura en trazo zig-zag. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 4 En la esquina superior izquierda detalle de figura en forma similar a espinas de pez; en la parte inferior: detalle de figura antropomorfa estilizada.. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 5 Forma estilizada de recipiente globular de boca abierta: foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 6 Detalle de figura antropomorfa bicéfala estilizada. Foto: J.M Figueroa*

## Zanjón de la Fertilidad

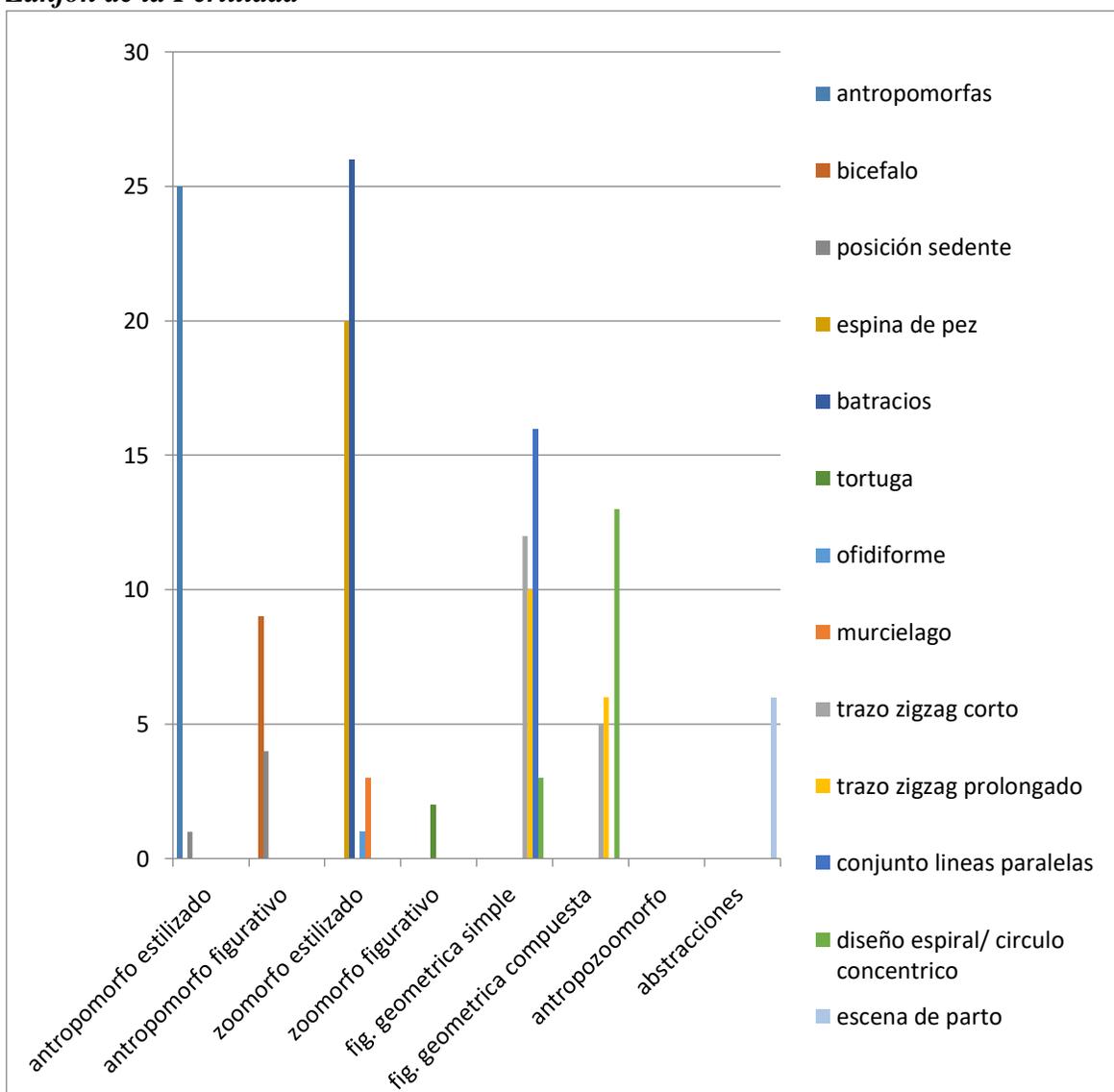


Tabla 8 Número de petroglifos por categoría zanjón de La Fertilidad

De los 4 zanjones, el zanjón de La Fertilidad es el más grande. En él hay un total de 159 petroglifos que corresponden a la mitad del total de grabados que se hallan en el yacimiento arqueológico rupestre de Corinto y La Burrera. En este zanjón hay 11 paneles y 3 figuras aisladas y al igual que en La Antigua, las figuras geométricas son las que tienen mayor presencia, correspondiendo a incisiones individuales y conjunto que forman diseños simples y compuestos en trazo zig-zag. Un conjunto de figuras de líneas paralelas en trazo zig-zag ha sido considerada como una escena de maternidad asociada al acto de amamantar (fotografía 7); en tanto que la (fotografía 8) muestras trazos zig-zag semejantes a úteros

humanos. El grabado altamente figurativo de un aparato reproductor humano similar a un útero en el costado superior izquierdo del panel N° 5 es el que más resalta debido a los detalles de su composición. De esta figura uterina surgen formas antropomorfas que cubren el panel en torno a la figura central de lo que parece ser un anfibio (tortuga), (fotografía 9); (fotografía 10). En cuanto a las representaciones zoomorfas, las figuras esquematizadas de especies acuáticas principalmente batracios que se hallan en diferentes paneles son los más recurrentes. En la (fotografía 11) se puede apreciar una figura antropomorfa junto a la figura zoomorfa esquematizada de lo que aparenta ser una especie de tortuga. Por otra parte en la (fotografía 12) se observan formas estilizadas de diseños en forma de espinas de pescado que son comunes en los paneles 3, 4 y 6.

El número de figuras antropomorfas esquematizadas en el zanjón de la Fertilidad es mayor que en la antigua; al igual que las formas esquematizada de batracios (fotografía 13), (fotografía 14). También presenta figuras antropomorfas de seis extremidades en lo que parece la representación esquematizada de un proceso de parto (fotografía 15), (fotografía 16).

Las figuras zoomorfas a que aparecen en este zanjón ponen en cuestión la afirmación de Rodríguez, quien señala que solo en zanjón sur -denominado por él como “rincón chamánico”- se hallan representaciones zoomorfas.

Aunque las proporciones en el número de grabados por categorías varía bastante en el zanjón de La Fertilidad, pareciera, de acuerdo con el diagrama de porcentajes que las figuras antropomorfas y las figuras geométricas tienden a igualarse en cantidad siendo el número de figuras antropomorfas y también zoomorfas mayor en La Fertilidad que en La Antigua.

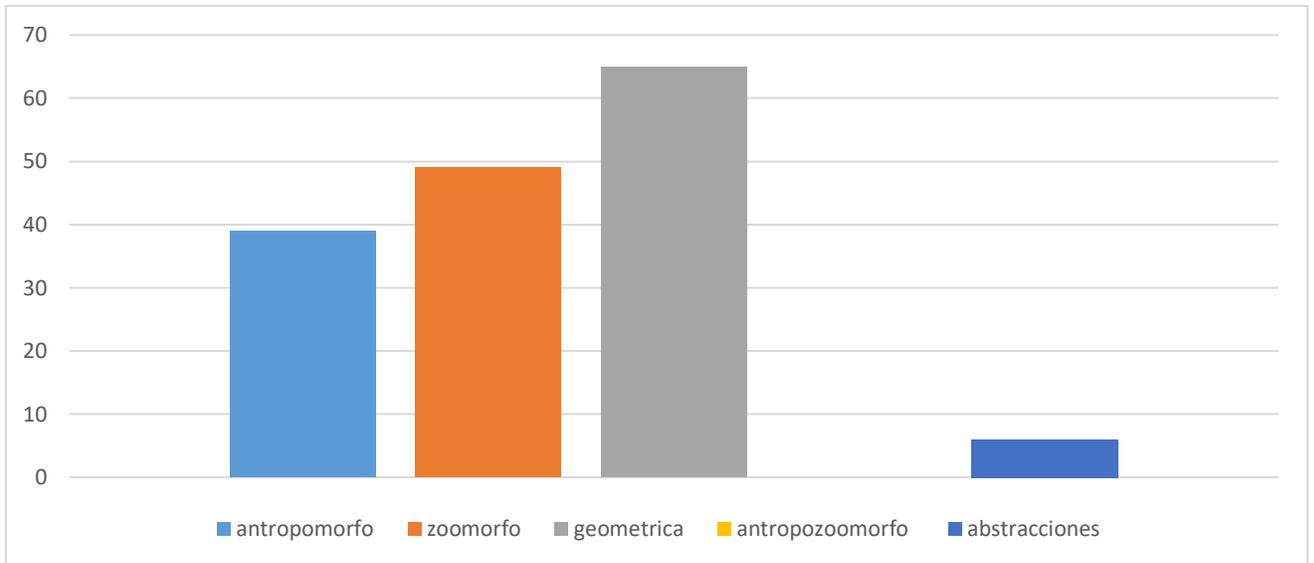


Tabla 9 Total petroglifos por categoría zanjón de La Fertilidad

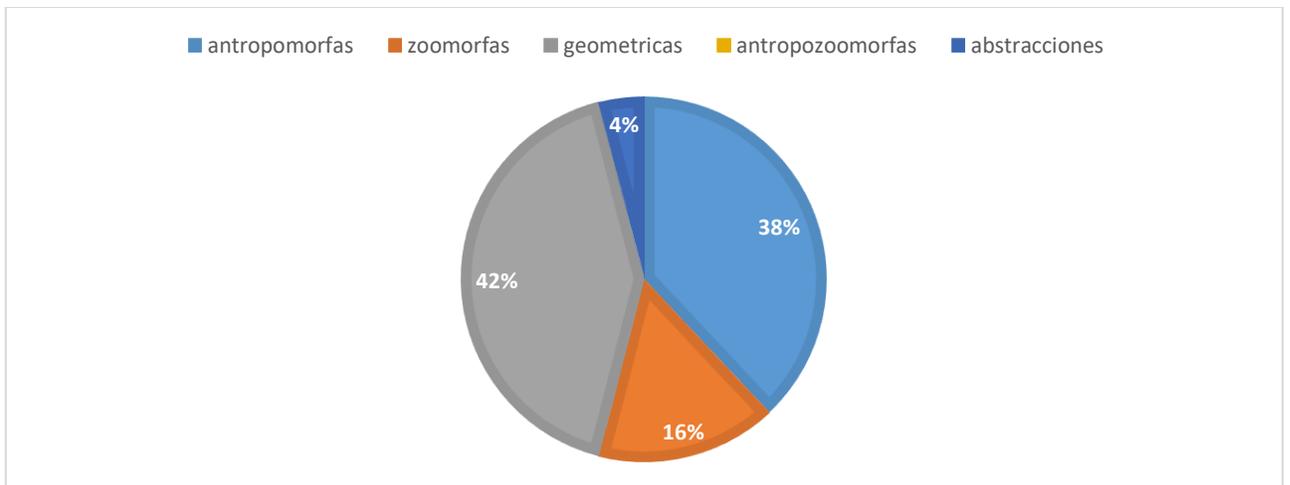


Tabla 10 Porcentaje de petroglifos por categoría zanjón de La Fertilidad



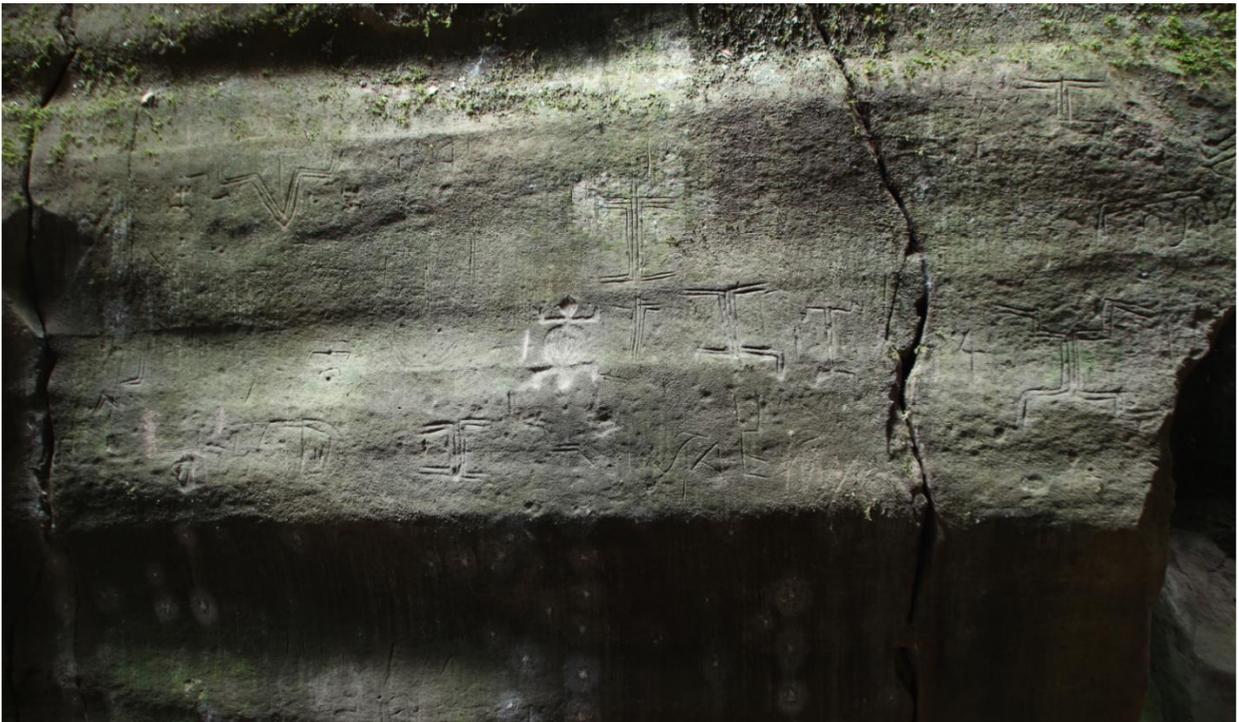
*Fotografía 7 Panorámica de un conjunto de líneas paralelas en trazo zig-zag y formas globulares que asemejan una figura antropomorfa en interacción de maternaje. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 8 Conjunto de figuras geométricas en trazo zig-zag. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 9 Detalle de figura esquematizada de aparato reproductor femenino. Foto J.M Figueroa*



*Fotografía 10 Panorámica de conjunto de figuras antropomorfas. En el centro de la imagen figura zoomorfa esquematizada similar a una tortuga. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 11 Detalle de figura zoomorfa en la parte superior (tortuga). En la parte inferior figura antropomorfa bicéfala estilizada. Foto: J.M Figueroa.*



*Fotografía 12 Detalle de figuras zoomorfas: de espinas dorsales de peces esquematizadas. Foto J.M Figueroa.*



*Fotografía 13 Detalle de figura zoomorfa estilizada de un batracio. Foto J.M Figueroa.*



*Fotografía 14 Detalle de figuras zoomorfas estilizadas de batracios. Foto: J.M Figueroa.*



*Fotografía 15 Conjunto de figuras antropomorfas estilizadas. Foto: J.M Figueroa.*



*Fotografía 16 Detalle de un conjunto de diferentes figuras antropomorfas esquematizadas. J.M Figueroa..*

## Zanjón del Jaguar

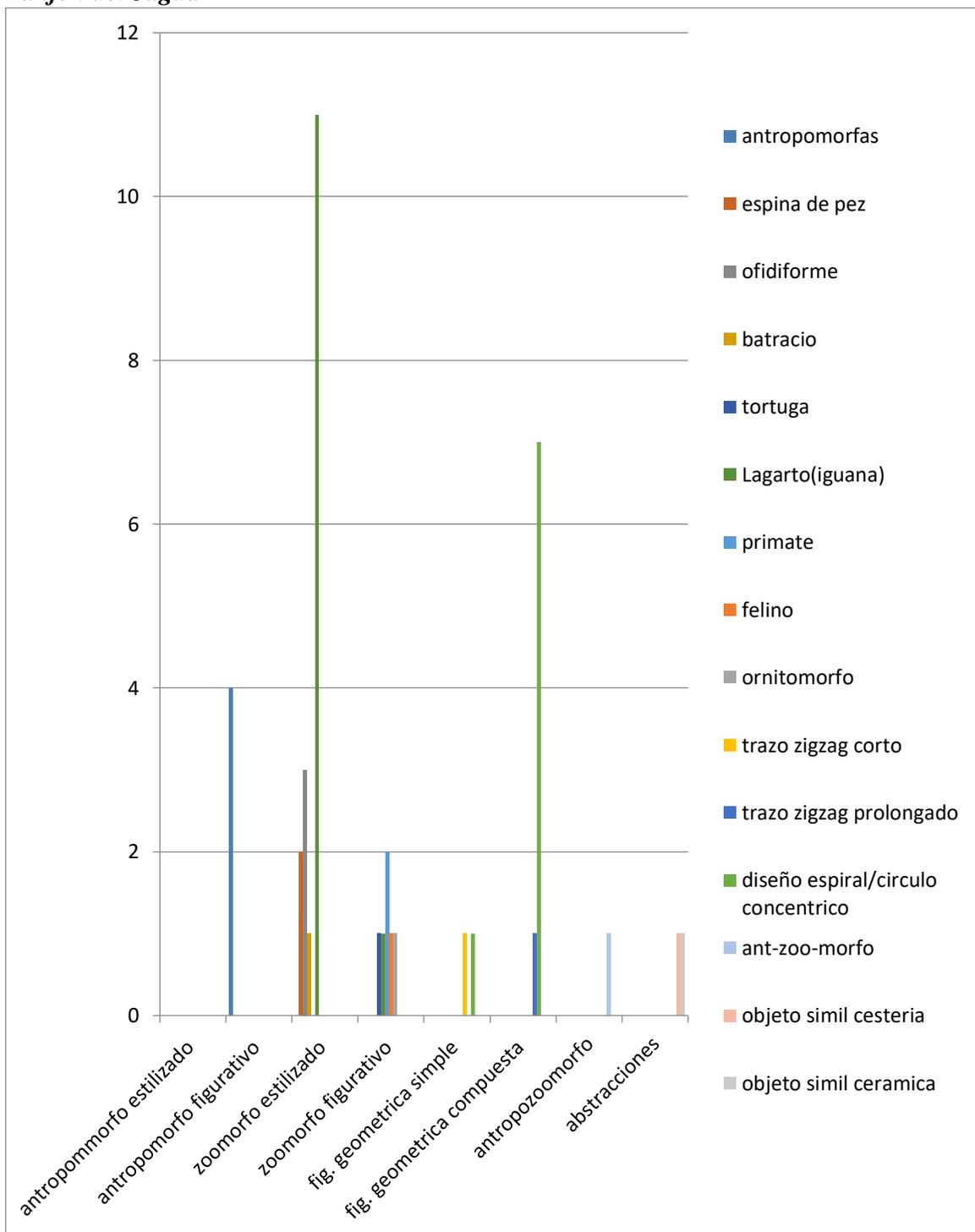


Tabla 11 Número de petroglifos por categoría zanjón del Jaguar

En el zanjón del Jaguar, llamado por Rodríguez el “rincón chamánico”, el número de petroglifos se reduce drásticamente en relación a los zanjones anteriores, sin embargo la tipología de los diseños es de carácter figurativa. En El Jaguar podemos mayor detalle en el

diseño de las figuras antropomorfas y zoomorfas, además hay una notable reducción en las figuras geométricas. A simple vista, durante las jornadas de prospección se pudo observar el cambio de estilo al pasar de los zanjones de La Fertilidad y La Antigua al zanjón del Jaguar.

En el zanjón del Jaguar hay un total de 39 petroglifos que se hallan ubicados en 6 paneles y 4 figuras aisladas. En este zanjón hay figuras antropomorfas muy detalladas y de relativa gran envergadura en relación con los diseños anteriores (fotografía 17), (fotografía 18), (fotografía 19), (fotografía 20) El conjunto de figuras zoomorfas está compuesto por las siguientes especies un tipo de lagarto similar a una iguana (fotografía 21), un primate (fotografía 22), un imponente jaguar en la parte superior izquierda del panel 6, junto con la figura de una tortuga en la parte inferior de recha de la imagen (fotografía 23), una figura esquematizada de otro tipo de primate (fotografía 24), la representación del rostro un búho (fotografía 25), un pequeño anfibios junto a una espiral (fotografía 26), representaciones estilizadas de serpientes (fotografía 27). Los trazos en zig-zag comunes en los zanjones anteriores no aparecen en este conjunto de grabados. Las pocas figuras geométricas que se hallan en este zanjón corresponden a círculos concéntricos (fotografía 28). En el panel 5 aparecen figuras estilizadas de lagartos. (fotografía 29)

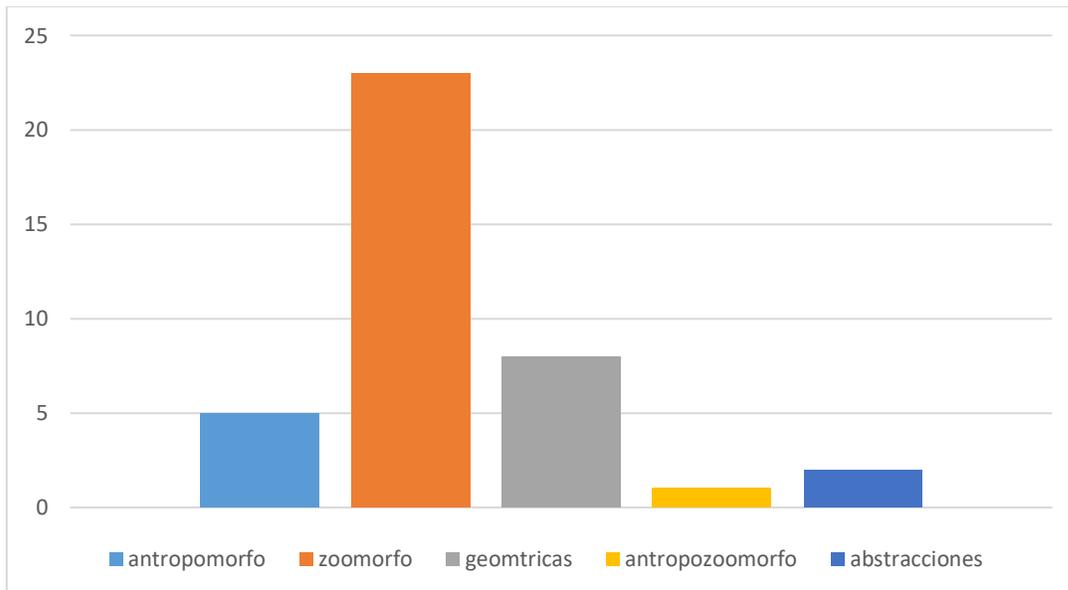


Tabla 12 : Total petroglifos por categoría zanjón de El Jaguar

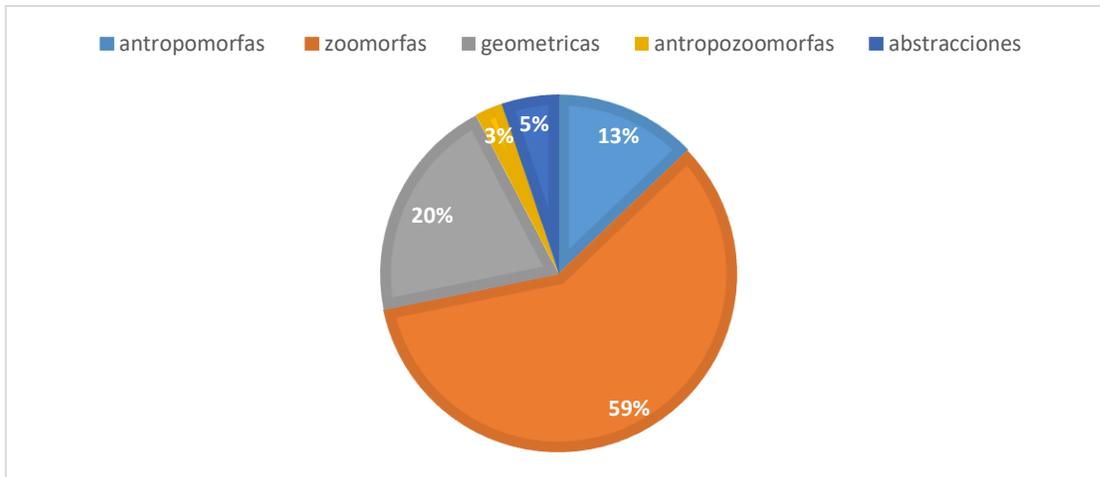


Tabla 13: Porcentaje de petroglifos por categoría zanjón de El Jaguar



Fotografía 17 En el centro de la imagen figura antropomorfa esquematizada; en la esquina superior izquierda figura zoomorfa esquematizada (tortuga); en la esquina superior derecha figura geométrica circular. Foto: J.M Figueroa.



*Fotografía 18 Figura antropomorfa esquematizada con aparente nariguera y orejeras. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 19 Figura antropomorfa esquematizada con detalles de parafernalia en cabeza y brazos. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 20 En la esquina inferior izquierda figura zoomorfa (primate); en el costado izquierdo figura zoomorfa (anfibio), en el centro figura geométrica biyugal y figura antropomorfa esquematizada. Foto: J.M Figueroa.*



*Fotografía 21 Detalle de figura zoomorfa esquematizada reptil (lagarto). Foto: J.M Figueroa*



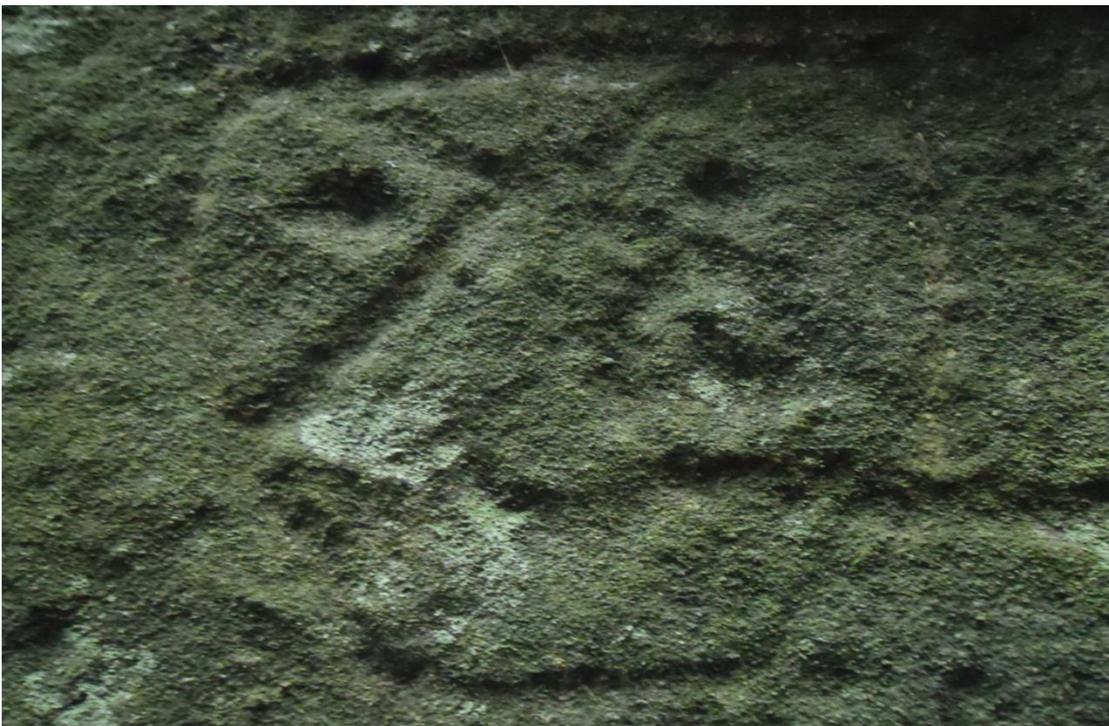
*Fotografía 22 Detalle figura zoomorfa esquematizada (primate). Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 23 Detalle de figura zoomorfa esquematizada de una gran felino (jaguar). Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 24 Detalle de figura zoomorfa esquematizada (primate). Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 25 Detalle de figura antropomorfa esquematizada similar a un búho*



*Fotografía 26 A la izquierda detalle de figura zoomorfa (batracio), A la derecha figura geometrica biyuga. Foto: J.M figueroa.*



*Fotografía 27 Figura zoo-geométrica estilizada de una serpiente*



*Fotografía 28 Figura fálica. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 29 Detalle de figuras zoomorfas estilizadas aparentes lagartos Foto J.M Figueroa*

## Zanjón del Pez

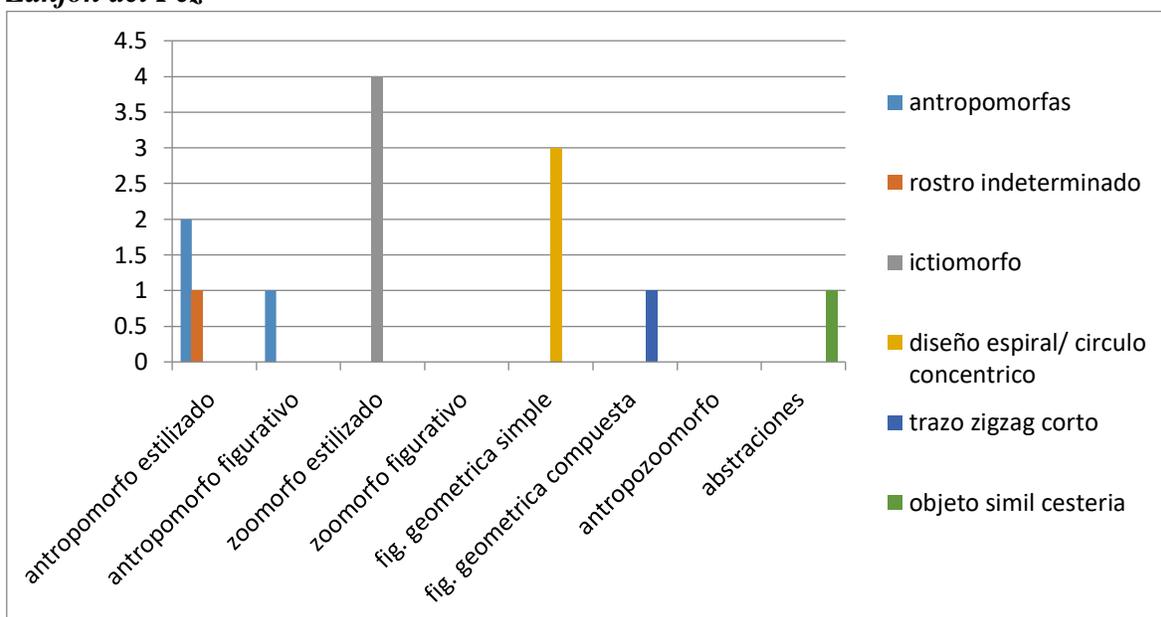


Tabla 14 Número de petroglifos por categoría zanjón de El Pez

Finalmente, el zanjón de El Pez, que es el más pequeño en términos del número de petroglifos que se hallan en él. Tiene un total de 13 grabados distribuidos en 2 paneles y 2 figuras aisladas. Las figuras zoomorfas, corresponden a la representación figurativa de gran acabado de peces. El grabado de un pez resalta a primera vista por el detalle de su diseño (fotografía 30). En cuanto a los demás diseños estos componen una gama variada de figuras estilizadas de peces de diferente forma lo que permite inferir que hacen referencia a diferentes especies (fotografía 31), (fotografía 32), acompañadas por la imagen estilizada de una figura antropomorfa (fotografía 33). En este zanjón el número de figuras antropomorfas es menor en cuanto al tamaño, aunque la tipología es similar a la del zanjón de El Jaguar, (fotografía 34) En el zanjón del Pez, el número de petroglifos es muy reducido en relación con los zanjones de La Antigua, La Fertilidad y El Jaguar. No obstante los grabados de El Jaguar y el Pez son mucho más elaborados en términos estilísticos y varían considerablemente en términos tipológicos.

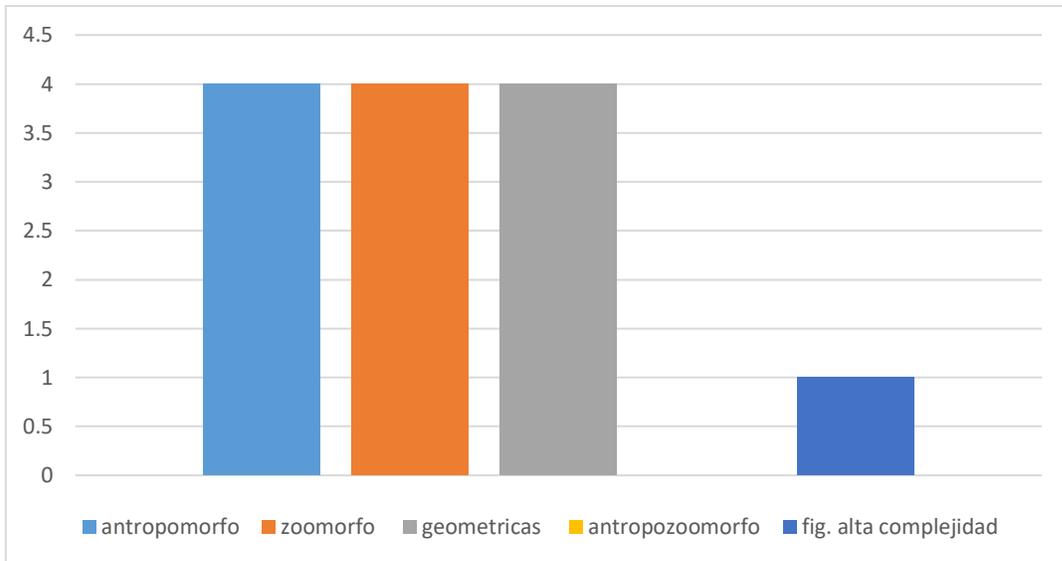


Tabla 15 Total petroglifos por categoría zanjón de El Pez

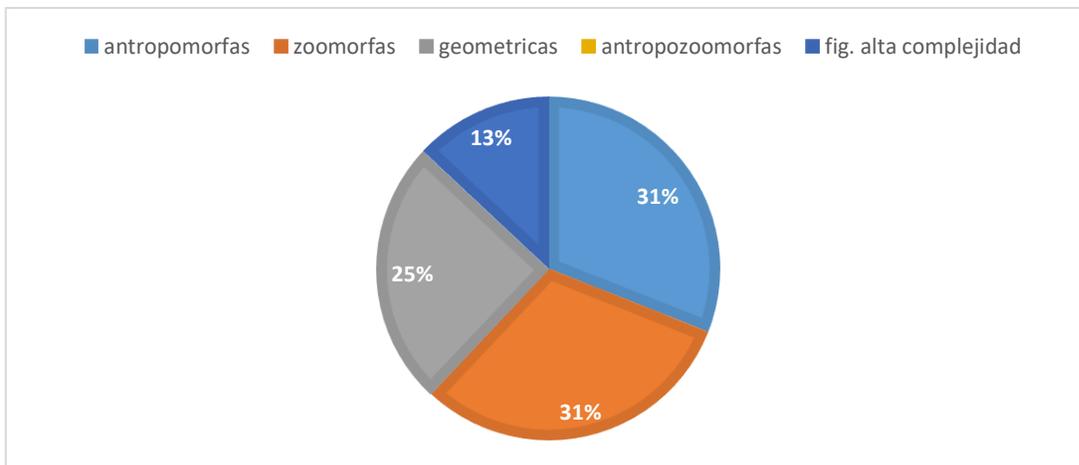


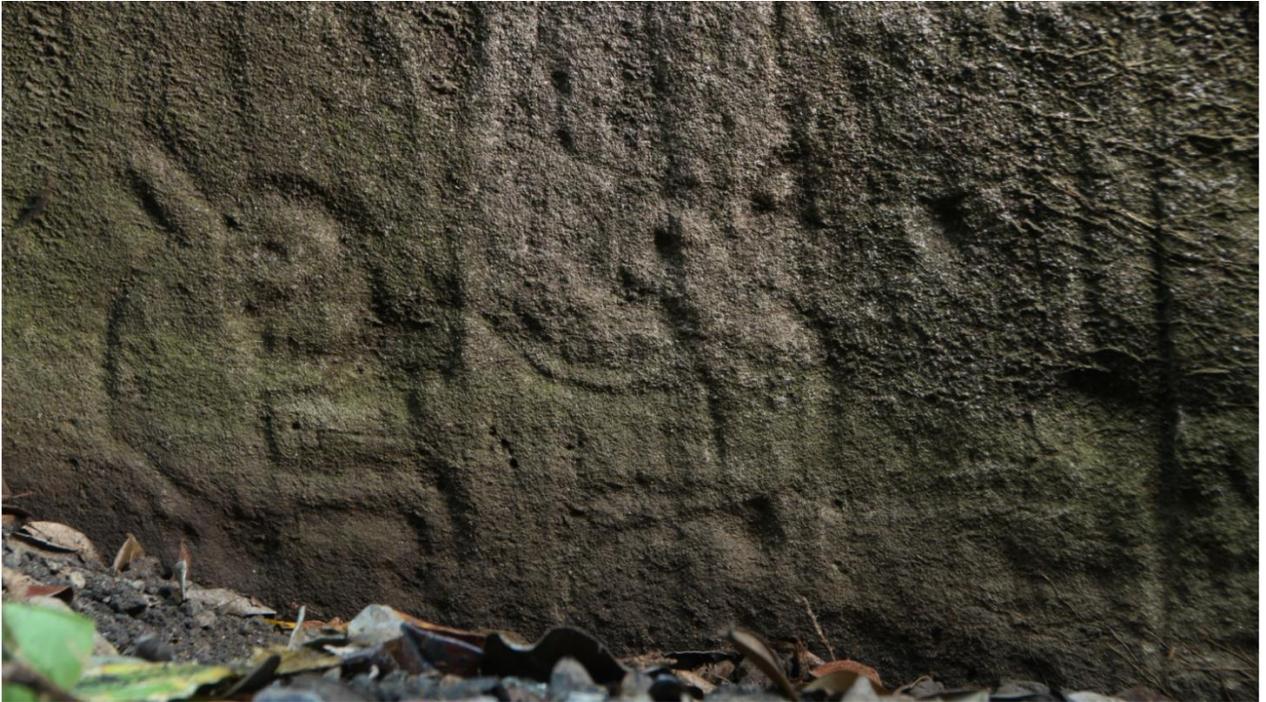
Tabla 16: Porcentaje de petroglifos por categoría zanjón de El Pez



*Fotografía 30 Arriba a la derecha figura zoomorfa esquematizada de un pez. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 31 Detalle de figura zoomorfa esquematizada de un pez. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 32 Detalles de figuras zoomorfas esquematizas de peces. Foto: J.M Figueroa*



*Fotografía 33 Detalle de figura zoomorfa estilizada de un pez. Foto: J.M Figueroa*



Fotografía 34 Detalle de figura antropomorfa esquematizada. Foto: J.M Figueroa

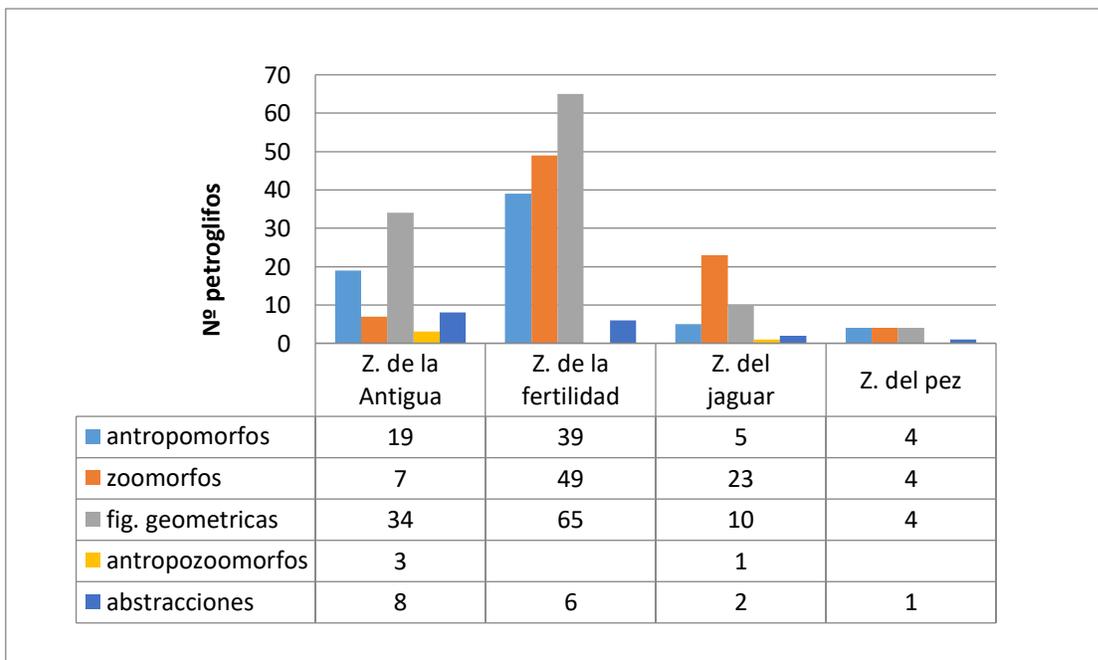


Tabla 17: Total petroglifos por categoría en cada zanjón

### ***Estética del arte rupestre***

*El relacionamiento estético es una de las formas más antiguas de interacción del hombre con el entorno vinculada estrechamente con los orígenes de la magia, el mito, la religión y la producción material de objetos (Galván, 2002) Según Levi-strauss “el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura” (Levi-Strauss, 1971, pág. 90) A diferencia de otras formas de posesión de la naturaleza por la cultura como la técnica, el trabajo, la organización de la economía o el parentesco, es propio del arte la afirmación y significación del ser de la naturaleza. Por tanto, la plástica, la estética, la iconografía son importantes para definir el arte de una cultura como experiencia del sistema de valores (Patiño, 2017)*

*El abordaje de yacimientos arqueológicos rupestres como obra de arte con un significado que se devela identificando formas estéticas nos obliga a indagar por la naturaleza del pensamiento simbólico. La semiótica de Pearce otorga al símbolo una naturaleza propia que lo diferencia del signo. El símbolo tiene un sentido ambiguo, dependiente de la contemplación y está abierto a la interpretación. En tanto que el signo tiene un sentido directo. Aunque la relación entre el significante y el significado suele ser arbitraria, una vez establecida esta conexión es unívoca. El signo se convierte en vehículo para la intención comunicativa, que se expresa de manera relativamente sencilla mediante un conjunto convencional de signos que pertenecen a una conciencia colectiva. Umberto Eco, señala que el signo es una forma del significante que el destinatario humano deberá llenar de significado (Eco, 1986, pág. 52) El significado es una convención que no está intrínsecamente contenida en el signo, sino en la cultura que da forma al significado. Muchas ideas, relaciones entre las cosas y el estado de las cosas, acciones, interacciones y transacciones son representadas simultáneamente a través de signos*

*En su teoría transcultural del arte (Colombres, 2005) señala que el humano es un ser simbólico inmerso en una red construida por el lenguaje, los mitos, la escritura, el arte..., Mediante la formulación de los pictogramas se han transmitido ideas en todas la culturas, mucho antes de la codificación de la representación gráfica como sistema de escritura, La simplicidad estructural de los elementos visuales le proporciona al signo no lingüístico facilidad de percepción y memoria. (Colombres, 2005, pág. 17) Su utilidad no es menor entre*

*las culturas alfabetizadas contemporáneas. Por el contrario, es mayor. En las sociedades tecnológicamente desarrolladas, la exigencia de comprensión inmediata, requiere de iconos muy eficaces para producir una respuesta rápida. Un ejemplo de esto lo podemos observar en la era de la comunicación digital y sus servicios de mensajería instantánea; en la cual los llamados Emoticones desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX, son empleados para superponerse a las limitaciones de tener que comunicarse sólo en forma de texto. En una conversación escrita no hay tono. En el lenguaje hablado son las inflexiones de nuestra voz las que marcan la intención del acto de habla, pero esta carencia en el lenguaje escrito exige un tipo de expresión gráfica más específico si se quiere transmitir una idea con precisión. La rapidez en la comunicación digital requiere de una economía lingüística, y en este sentido, el emoticón sirve para transmitir ideas y expresar sentimientos, enfatiza el mensaje y clarifica ideas implícitas, economizan la expresión y, por otro lado, juega un papel fundamental en la desambiguación del mensaje, dotando a las ideas expresadas de un contexto específico.*

*La tabla 17 muestra como el número de figuras geométricas es mayor en los zanjones de la Antigua y la Fertilidad, los diseños antropomorfos y zoomorfos responden a formas sintetizadas. En tanto que en los zanjones del Jaguar y el Pez las formas antropomorfas y zoomorfas tiene un diseño figurativo. En petroglifos y pictografía encontramos dos formas de representación estética de la realidad claramente discernibles. Una es la expresión artística figurativa que es la que representa objetos o figuras del mundo natural y la expresión artística abstracta que es aquella que no representa nada que este físicamente presente en el mundo natural. Este arte abstracto no representa objetos de la realidad que percibimos empíricamente, sino que crea composiciones de formas y sentido que no se corresponden con objetos o figuras reconocibles en el mundo material. La estética es percepción sensorial y conocimiento sensible, lo que llamamos arte rupestre es el resultado de la experiencia estética de su realizador. El arte abstracto y el arte figurativo surgen de experiencias estéticas distintas y afectan al espectador de maneras distintas.*

*En el arte figurativo, el sujeto percibe axiomáticamente la realidad que le rodea y la representa de manera descriptiva. La iconografía cerámica del periodo formativo 3000 a.p muestra trazos figurativos muy naturalistas. (Legast, 1995) y (Gault, 2012) coinciden en*

*señalar que frente a la iconografía de la fauna precolombinos nos encontramos con un conjunto de figuras zoomorfo diverso. Si observamos la colección bibliográfica del Boletín de Arqueología del Museo del Oro, podemos detallar que entre las décadas de 1980 y 1990 hay un marcado interés por el estudio del carácter estético de las manifestaciones de la cultura material artística en la escultura, la megalítica, la orfebrería, alfarería de las culturas arqueológicas de San Agustín, Tierradentro, Nariño, Tumaco-La tolita, Calima, Quimbaya, Muisca, Sinú y Tairona. La clasificación iconografía de este universo estético ha permitido la identificación de una faunística o conjunto de representaciones zoomorfas muy detallado. Encontramos 3 filos animales. Estas familias corresponden a un conjunto vertebrados compuesta por mamíferos entre los que se hallan, el jaguar y el tigrillo, micos, zarigüeyas murciélagos, armadillos, pecaríes, venados, nutrias; entre las aves: la perdiz, el búho, el pájaro carpintero, las guacamayas, el tucán, el colibrí, el cóndor; entre los reptiles: babillas, iguanas, caimanes, serpientes lagartijas, entre los anfibios: sapos y salamandras y una variada representación de peces. Otro conjunto son los artrópodos que lo integran cangrejos, ciempiés y arácnidos y un conjunto de moluscos conformado por caracoles almejas y ostras. En el conjunto de trabajos sobre la faunística en la iconografía prehispánica de (Sotomayor, 1990); (Rodríguez B. E., 1992); (Legast, 1993); (Legast, 1995); (Ulloa, 2002) encontramos que este universo estético es el común denominador de la iconografía prehispánica y lo encontramos sistemáticamente en la cultura material precolombina y extensamente detallado en la tradición orfebre como lo muestran los análisis iconográficos de (Nieto & Falchetti, 1983) (Rachel-Dolmatoff, 2005) (Patiño, 1988) (Patiño, 2017) (Gault, 2012).*

*En el suroccidente colombiano hasta hace 1000 a.p existió la tendencia común de representar una fauna variada que denota por parte de los artesanos una observación sistemática de las especies y sus comportamientos (Legast, 1995) En la Orfebrería y en la tradición metalúrgica del suroccidente colombiano podemos ver una iconografía común debido al intercambio cultural desde épocas tempranas del desarrollo cultural (Patiño, 1988).*

*En el arte abstracto, el sujeto se enfrenta a una realidad que se le presenta caótica y mediante el proceso de abstracción se condensa la experiencia estética sintetizándola en*

*formas estilizadas. Tanto el arte abstracto, se basa en la construcción de formas esquemáticas que trascienden las apariencias del plano físico en un acto de conceptualización y ordenamiento del mundo. Al hacer una identificación del canon de diseño gráfico en la iconografía de las grandes culturas arqueológicas de Colombia, encontramos que, en su composición tres formas geométricas simples: el triángulo y el zigzag; el círculo y la espiral y el cuadrado; dan forma a la identidad grafica precolombina. Estas figuras específicas simples crean figuras generales complejas. Los patrones geométricos son comunes en la pintura corporal, las pictografías, los petroglifos, la pintura decorativa en la arquitectura megalítica funeraria y en la alfarería, en textiles, y en cestería siendo estos el vehículo de comunicación de la experiencia estética. Los motivos representados en el diseño gráfico precolombino tienen que ver con el entorno natural pero la temática de su producción de sentido es ritual. Son sistemas de comunicación visual de la cosmogonía mediante una narrativa estética*

*Este proceso de abstracción grafica permite la realización de diseños mediante la regularización geométrica de la figura para posibilitar su reproducción sistemática (Ballestas, 2010) Las iconografías de las expresiones estéticas de las sociedades precolombinas, emplean recursos expresivos gráficos basados en la sintetización y regularización de la imagen. (Ballestas, 2010). En los trabajos sobre el análisis de los patrones de diseño en la iconografía prehispánica de (Chaves, 1981); (Franch, 1982); (Ortiz, 1988); (Maya, 1990); (Moreno E. C., 1990); (Galván, 2002); (Pantoja, 2005); (Castaño-Uribe, 2008); (Ballestas, 2010); (Velandia J. C., 2011); (Aroca, 2013); (Echenque, 2016), encontramos que los procesos de abstracción, sintetización y regulación de imagen es un recurso de diseño común le otorga a esta iconografía su identidad gráfica.*

*Mediante la disección de la composición grafica en los trabajos (Franch, 1982); (Galván, 2002); (Pantoja, 2005); (Ballestas, 2010); (Velandia J. C., 2011); (Martinez C. D., 2015) podemos encontrar una morfología grafica en la cual las figuras geométricas simples son el resultado de un proceso compositivo de abstracción gráfica y sintetización armónica de la imagen. La serpiente, por ejemplo, está presente en la iconografía indígena desde el periodo formativo (Ugalde, 2006, pág. 402). La podemos encontrar en a lo largo de la iconografía precolombina. En la iconografía de Tierra dentro y San Agustín las serpientes*

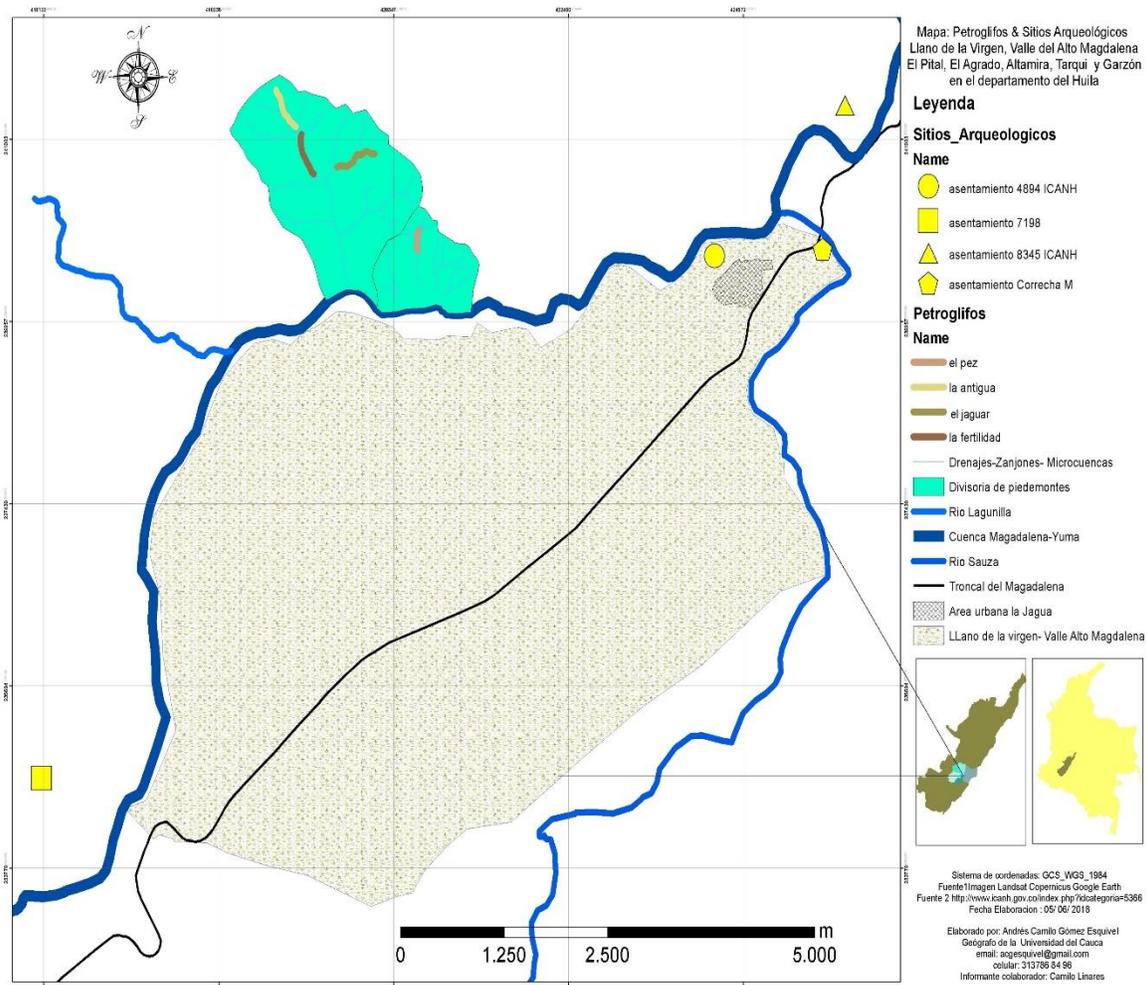
*lagartijas y ranas son comunes. La serpiente es fácilmente reconocible por la estilización de sus rasgos anatómicos en espiral o líneas en zig-zag. Al igual la abstracción de la figura de la rana en los Andes Muiskas está asociada a la forma geométrica del rombo.*

*El arte figurativo y el arte abstracto han convivido simultáneamente en las manifestaciones de arte rupestre desde los albores de humanidad. Las variantes estética entre los petroglifos de los Zanjones de La Antigua y La Fertilidad basados en diseños geométricos; y los petroglifo de El Jaguar y El Pez basados en diseños figurativos, según (Rodríguez C. J., 2012) evidencia el tránsito de un periodo cultural a otro, considera, que existe una relación iconográfica entre petroglifos agustinianos –La chaquira, Morelia, La fuente de Lavapatas-y los petroglifos de Corinto y La Burreara. Esta relación iconográfica coincide, según el autor, con el tránsito cultural del Periodo Formativo Superior al Clásico Regional 2800 a.p caracterizado entre otras cosas por una expansión territorial y la conformación de grandes cacicazgos. (Rodríguez, 2012). (Patiño, 2017) asume que la especialización de la técnica artística es el resultado de jerarquización de la estructura social. Esta relación material arte-poder se hace evidente en expresiones artísticas de alta complejidad técnica, que requieren de obtención sistemática de recursos y de un consumo elevado de energía como la orfebrería, tejido textil, la alfarería, la megalítica escultórica y arquitectónica. Por el contrario tiene menor presencia en formas artísticas más sencillas pero no menos significativas como la cestería, la pictografía, el petroglifo y la pintura corporal. Considero que en el caso particular de las variaciones de estéticas en el arte rupestre de los zanjones de Corinto y la Burrera, son resultado de la interacción de diferentes experiencias estéticas, más que el resultado de un desarrollo social progresivo. Diferenciaciones estilísticas y estéticas supondrían variaciones en la configuración simbólica de los sitios, más que expresar el paso evolutivo de una sociedad simple de cazadores y recolectores nómadas a una sociedad compleja agrícola, sedentaria pre-estatal.*

### **Arqueología de la Jagua y el Llano de la Virgen**

*Frente a los zanjones de Corinto y La Burrera se extiende el llamado Llano de la Virgen los estudios arqueológicos de las prácticas funerarias han aportado valiosa información sobre el grado de organización social y especialmente sobre su cosmovisión*

(Rodríguez 2016). Entre 2012 y 2014 fueron halladas 16 tumbas asociadas al Periodo formativo que se encontraban orientadas en sentido oeste, en dirección a los zanjones.

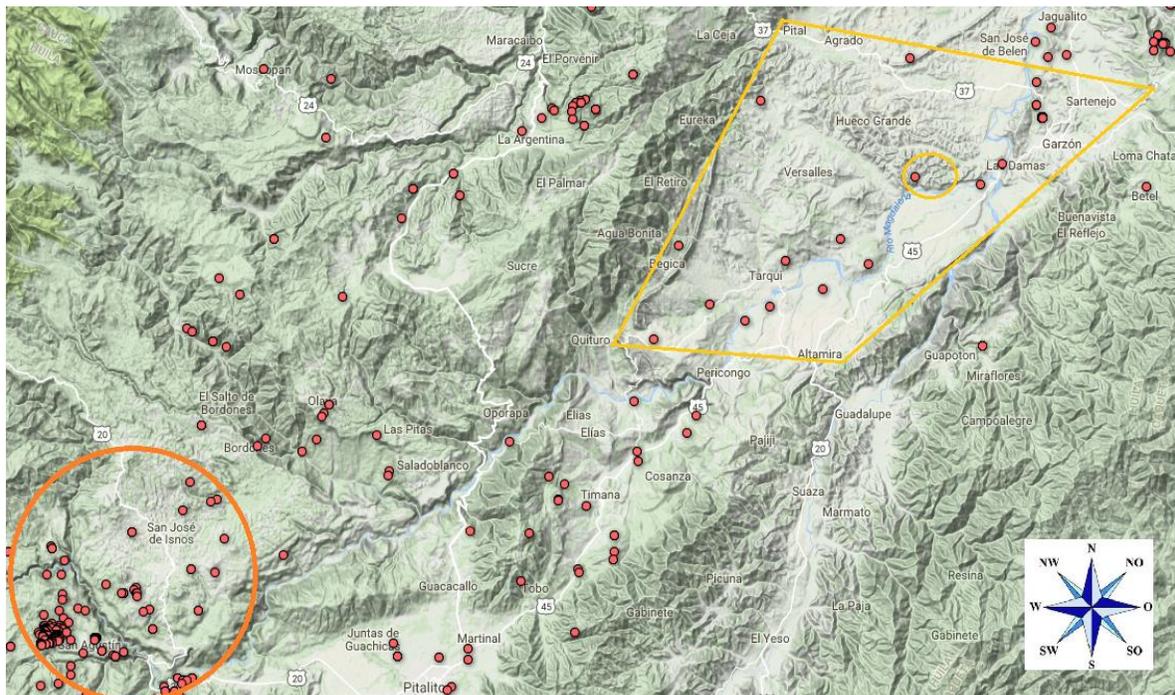


Mapa 4 Área de influencia arqueológica

El periodo formativo cronológicamente corresponde al tiempo comprendido entre el año 3000 a 1800 años a.p donde se da inicio a la agricultura y la alfarería regional del Valle del alto Magdalena, este periodo “se caracteriza por el desplazamiento desde el bosque alto andino hacia altitudes menores [...] los grupos humanos eran pequeños y dispersos ocupaban tanto los pisos templados como las zonas cálidas en el valle del río magdalena [...] y se empleaban una amplia diversidad de recursos vegetales de diferentes pisos térmicos, tanto silvestre como cultivados fundamentalmente el maíz y yuca.

Los análisis de suelos adelantados por la arqueología regional en las últimas tres décadas han determinado que el patrón de asentamiento agrícola en la depresión cálida del

valle del alto Magdalena se produjo en las terrazas bajas donde el acceso al agua es mucho más eficiente y los suelos mucho más fértiles (Correcha, 1991) (Llanos Vargas, 1993) (Rodríguez, 2012). Entre tanto, hay una reducida concentración de patrones de asentamiento sedentarios en las terrazas altas debido a la elevación topográfica que condiciona el acceso al agua del río; además, los suelos arcillosos restringieron la actividad hortícola. Sobre este tema (Correcha, 1991), (Llanos Vargas, 1993), (Martínez, 1995), (Rodríguez, 2012) han sustentado que el déficit productivo de los suelos explicaría el reducido número de asentamientos permanentes y la baja tasa demográfica en la zona sur del valle del alto Magdalena. Si se observa el mapa arqueológico regional, se puede ver que demográficamente los asentamientos humanos en los diferentes periodos de la historia cultural son mayores en las estribaciones del Macizo en relación con la parte baja del valle.



Mapa 5 Conjunto de patrones de asentamiento arqueológico de los diferentes periodos culturales en el sur del valle del alto Magdalena.

Sobre esta diferenciación (Castiblanco, 2020) plantea una sociología del arte para ubicar los grados, clases y niveles de relación del humano con la naturaleza y sus vínculos sociales, para establecer una visión dinámica en los procesos de construcción de la experiencia estética. (Llanos, 1993) Argumenta que existe presencia de la cultura san Agustín en la depresión cálida del alto Magdalena. Pero, por su parte (Moreno G. L., 1995)

*señala que “son escasos los rasgos culturales agustinianos en la parte baja del valle, esta situación indica una diferencias étnicas que acentuaron rasgos de tipo regional pero dentro de una misma estructura cultural”. De hecho, aun con las variaciones estéticas particulares de cada periodo cultural, la icnografía del periodo Formativo del alto Magdalena presenta características estructurales de diseño comunes en la expresión estética y la identidad gráfica de los siguientes periodos de la historia cultural regional (Gomez & Cubillos , 1993); (Llanos, 1997); (Velandia J. C., 1994); (Velandia J. C., 2011); (Echenque, 2016). Sin embargo, existen grandes diferenciaciones en las artes plásticas de ambas regiones. Al comparar las expresiones artísticas de la depresión cálida del sur del valle del alto Magdalena con las del Macizo podemos observar de forma evidente una clara diferenciación. En el Macizo la escultórica, la megalítica funérea y el grabado rupestre son mucho más especializados que en la parte baja del valle. Esta especialización de la técnica evidentemente responde a una relación arte-poder que se encuentra registrada en la actividad cultural de grandes cacicazgos ya que estas manifestaciones artísticas requieren de un mayor consumo de recursos y energía.*

*Históricamente la producción agrícola en el bosque seco tropical ha presentado limitantes debido a la reducida profundidad del estrato húmico. Sin embargo, la alta tasa de bases en la composición arcillosa de los suelos es propicia para la horticultura y la producción de cultivos de ciclo corto como el maíz. Estas características habrían condicionado el desarrollo de una economía hortícola especializada y una economía de caza y pesca que es común a muchos pueblos indígenas que habitan ecosistemas similares (Andrade, 1988). En tanto que mejores condiciones para el cultivo habrían asegurado un base demográfico elevada en el Macizo Sur con una producción de excedentes propicia para garantizar el desarrollo de sociedades jerarquizadas con amplio desarrollo técnico.*

*Sobre los orígenes de la agricultura y los medios de producción en sur del alto magdalena, señala Rodríguez*

*“que a juzgar por el uso de plantas silvestres durante el formativo y el consumo de raíces como la achira, la arracacha y la yuca en gran cantidad que se evidencia en las caries que presenta los restos dentales por consumo de carbohidratos de un individuo paleoamericano hallado en la Jagua, es posible señalar que el cultivo de*

*plantas en el sur del alto magdalena surgió antes que la alfarería posiblemente en el precerámico como muestran los restos del paleoamericano” (Rodríguez C. J., 2016, pág. 196).*

*Los estudios palinológicos han aportado muestras de polen maíz en el macizo sur que datan de 4300 a.p, en tanto que muestras en el alto Caquetá datan de 4650 a.p. (Llanos, 1997) Podríamos considerar que la agricultura del maíz llegó al sur de valle del alto magdalena precedente del alto Caquetá. La muestra de fitolitos extraída de los restos dentales de 21 individuos de los periodos precerámico y formativo hallados en La Jagua y el Llano de la Virgen se puede coligar una dieta predominante de maíz.*

*Los restos óseos de estos individuos indican uso de plantas cultivadas acompañada por el consumo intermitente de proteína animal. Rodríguez 2016. De igual forma, dada la importancia del río magdalena se considera que la pesca fue una actividad económica fundamental “se podría suponer que el pescado debió haber constituido una fuente importante en la ración alimenticia de la población prehispánica” (Rodríguez C. J., 2016, pág. 197). La presencia de animales pequeños en la muestra registrada por Rodríguez 2016 se debe “a su alta tasa reproductiva y facilidad de captura [...] dentro de la muestra se observa un amplio uso de anfibios como recurso alimenticio” (Rodríguez C. J., 2016, pág. 199) Los batracios son una especie con alto promedio reproductivo y su captura no implica mayor esfuerzo. Su relación vitalicia con el agua ha hecho de este una figura representativa de los cultos agrícolas, vinculado generalmente a los ciclos de lluvias. En el zanjón de corinto norte B esta figura aparece reiteradamente de forma estilizada. Y en la zona arqueológica aledaña a los zanjones de Corinto y la Burrera, entre la Escalereta y La Jagua, en sentido noroccidente; Rodríguez (2016) registro la presencia de 11 conjuntos de especies entre estas un conjunto de moluscos, dos conjuntos de anfibios un conjunto de reptiles en este caso serpientes, cuatro conjuntos de mamíferos del orden roedor lo que permite inferir el consumo de mamíferos de tamaño pequeño, junto con anfibios y en menor medida otros reptiles. Aunque los restos de peces son reducidos, tal vez por la fragilidad de los huesos, no podría pensarse que la pesca no jugó un papel fundamental a causa de la ausencia de dichos restos; esto puede deberse a otros factores como la forma de cocción y/o usos de los restos como sucedió en el la Escalereta donde “las espinas de peces fueron tostados para obtener*

*fertilizante” (Rodríguez C. J., 2016, pág. 200). Además hay registros de la actividad de pesca en el valle del alto Magdalena que se evidencian en los casos de dos individuos que presentan exostosis auditiva, uno en la desembocadura del río Páez; el segundo en la Jagua, lo que indica que ambos individuos eran pescadores especializados que buceaban en las profundidades del río. (Correcha, 1991) (Llanos, 1993) (Martínez A. , 1995) (Rodríguez C. J., 2012) (Rodríguez C. J., 2016) En los trabajos de arqueología en el valle Neiva fueron hallados restos de animales donde sobre salen los restos de tortugas (morrocoy) peces y conchas. La actividad de pesca tuvo mucha importancia, siendo esta una actividad especializada con un lugar específico en el espacio domestico para el desarrollo de todas las actividades relacionadas con esta (Sanchez, 2017, pág. 93)*



*Fotografía 35 Perspectiva del Llano de la Virgen desde la entrada a los zanjones. Foto: J.M Figueroa*

*La evidencia arqueológica local muestra que una temprana organización económica basada en la obtención de los recursos de la cuenca hídrica; como sucedía hasta hace poco en el centro poblado de la jagua, donde la economía local estaba estrechamente arraiga al río, cultivos colectivos se asentaban en la vegas o terrazas bajas y una sólida economía de pesca artesanal garantizaba una dieta rica en proteínas. Los grabados de Corinto y La Burrera habrían hecho parte de un espacio de aprendizaje del conjunto de reglas constitutivas propias de una sociedad pescadores, un espacio ritual de comunicación con el orden cosmológico. Al representar aspectos de la realidad el arte está significándola, El arte*

*rupestre de los zanjones de Corintio y la Burrera forma un espacio de significación. Por tanto, si decimos que la obra de arte tiene un contenido no es en relación a la cualidad de sus materiales, de los soportes o de los significantes, sino por el tipo de relación que demandan o genera. (Legast, 1995) El espacio geográfico desempeña un rol activo en la conformación de los significados de la obra rupestre, de modo que las manifestaciones artísticas rupestres no son imágenes colocadas sobre la superficie rocosa, sino el resultado de la experiencia estética del mundo extraídas detrás de las roca y materializadas en el petroglifo. En este sentido, la materialización de la configuración simbólica del entorno en lugares de significación humana otorga a los sitios con arte rupestre el carácter de paisaje ritual (Anschuetz, Wilshesen , & Schieck, 2001)*

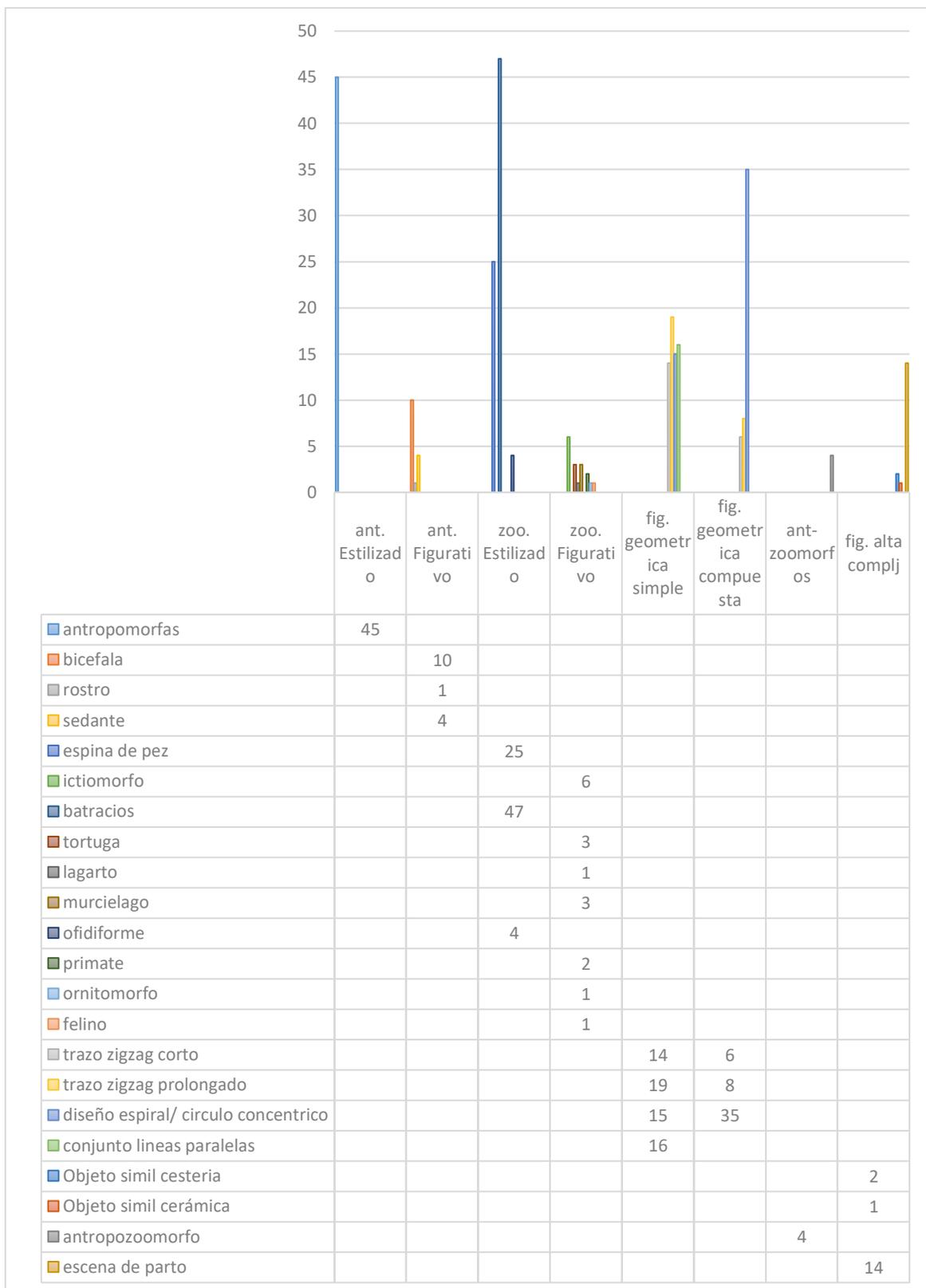


Tabla 18: Número de petroglifos por categoría

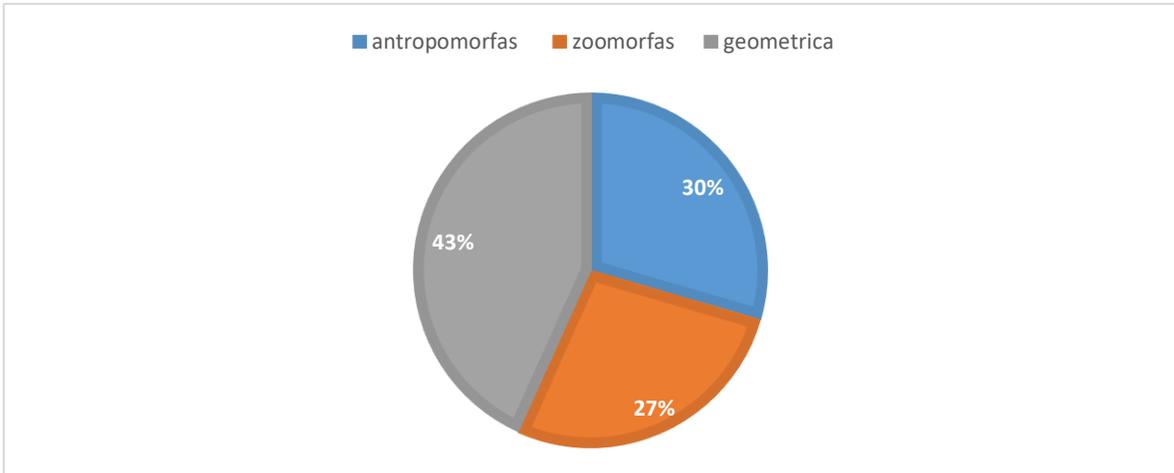


Tabla 19: Porcentaje general de petroglifos

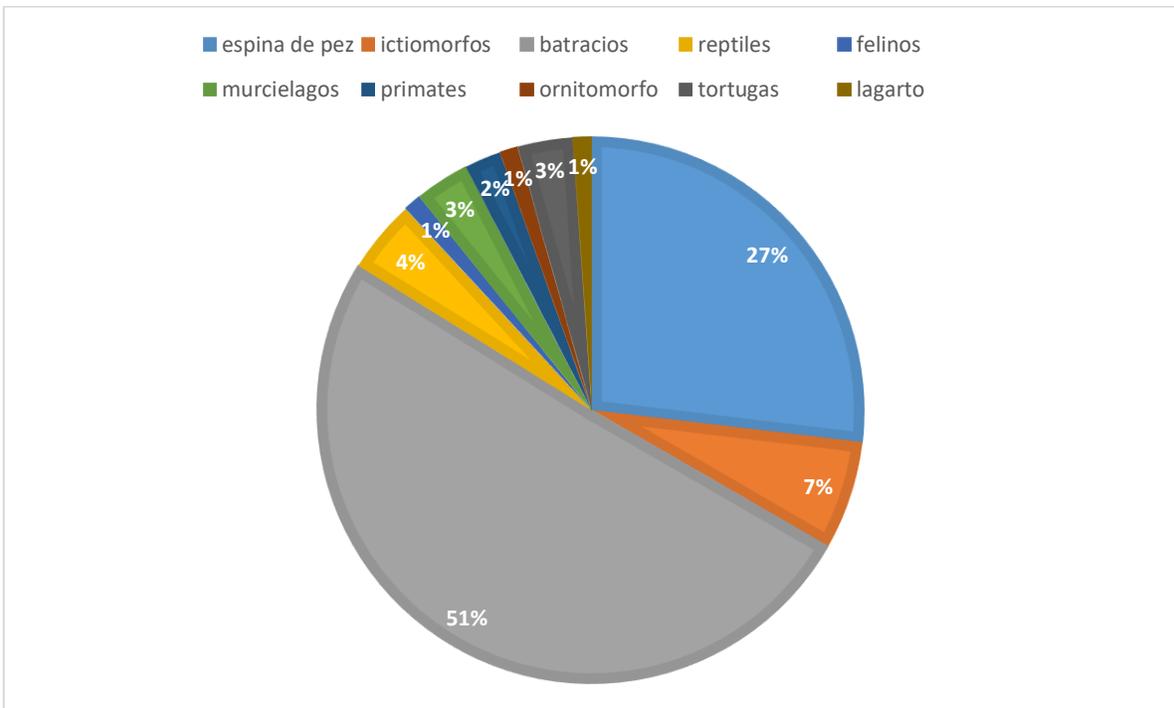


Tabla 20: Porcentaje general de figuras zoomorfas

## CAPITULO 3

### GENTES DE RIO

#### ***Una aproximación iconográfica a los yacimientos arqueológicos rupestres de los Zanjones de Corinto y La Burrera***

*En su reconocido ensayo “cosmología como un análisis ecológico” (Reichel-Dolmatoff, 1997) argumenta que la cosmología Tucano del noreste de la selva amazónica corresponde al desarrollo de “un conjunto de normas adaptativas, que controlan el crecimiento de la población, la explotación del ambiente natural y la agresión interpersonal” basado en la creencia que “los espíritus de los animales producen enfermedades y restringen la caza excesiva. De un modo similar un corpus de creencias que reglamenta tanto el sexo como los hábitos alimenticios, busca regular la natalidad y contrarrestar las conductas socialmente no aceptadas” para Reichel-Dolmatoff esta configuración cosmológica obedece a un “auténtico esquema de adaptación ecológica”, en el cual el sujeto indígena es presentado como un pensador altamente pragmático, artífice de intrincados modelos filosóficos y planificador de esquemas morales (Reichel-Dolmatoff, 1997).*

*En un breve ensayo sobre la cosmología Makuna, Kaj Harem discute aspectos que influyen directamente el uso que hace esta comunidad sobre el medio ambiente de la selva tropical. “Las ideas que los Makuna tienen acerca de la naturaleza se estructura en torno a un tipo de ecosofía, entendida como una actitud moralmente cargada hacia la naturaleza, que informa y guía sus prácticas de manejo de recursos” (Harem, 2004, pág. 121)*

*En este orden construcciones cosmológicas como que cada parte del río, cada afluente y quebrada tienen sus propios peces que pertenecen a territorios particulares del río donde tienen sus casas, donde guardan todos sus bienes, herramientas e instrumentos otorga a los peces un carácter subjetivo que identifica lo animal por analogía con lo humano. Sin embargo los animales no son solamente como los humanos, las diferentes formas de vida son manifestaciones de una esencia común que comparten todos los seres. La cacería es concebida como un tipo de intercambio entre las diferentes formas de vida que habitan los diferentes planos del cosmos. Quien caza debe ofrendar para no interrumpir con el equilibrio*

*cósmico. Hay fuertes sanciones ideológicas construidas en la cultura económica Makuna contra la sobre-explotación del medio. La restricción de la caza y la pesca más allá de las necesidades de la unidad doméstica, sustenta conductas normativas que limitan la cacería ó el comer pescado, especialmente si ha sido atrapado en sus casas de baile y nacimiento en las cabeceras de los ríos donde se da el desove.*

*El río, en este sentido, es un ecosistema y a su vez un mundo; con sus propias reglas. Los peces son su gente, la cosmología Makuna considera que el río tiene memoria, tiene historia de tiempos remotos cuando los peces eran gente y los ancestros caminaban por las cuencas que hoy son los ríos a través de los cuales se trazaron antiguas rutas migratorias.*

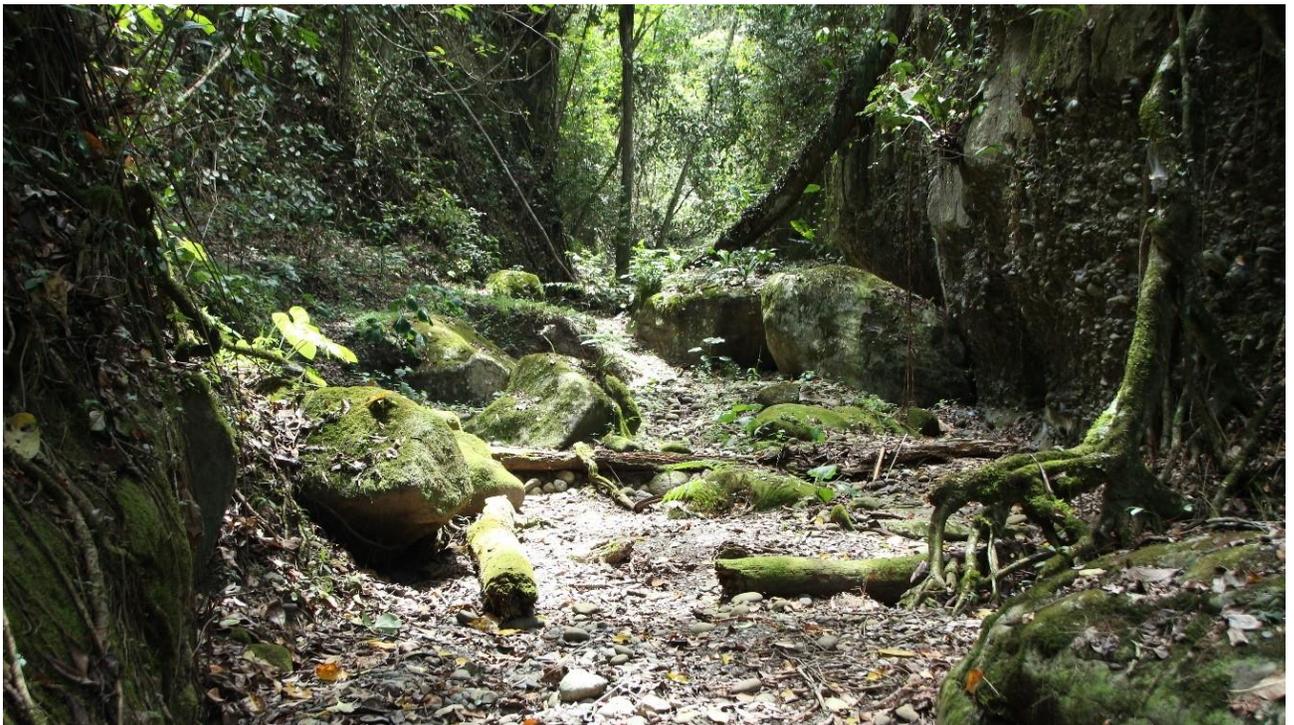
*La filosofía de la naturaleza es conocimiento ecológico convertido en creencia, lo cual le otorga valor normativo. A menudo esta sabiduría tradicional está ligada a los lugares, así que el paisaje está lleno de historias, leyendas, conocimientos y poder que ayudan a las actividades estructurales y organizan las relaciones” (Anschuetz, Wilshesen , & Schieck, 2001). La etnografía ha dado cuenta que en las comunidades amazónicas, a nivel cosmogónico la concepción de la caza y la pesca se entiende como un intercambio recíproco entre hombres y animales, moldeado a semejanza de la relación que regula el intercambio entre grupos sociales y/o el intercambio de energía en un sistema ecológico. La visión de peces y animales de caza como clases de gentes que viven en malocas como los hombres, también prohíbe la caza y la pesca en los lugares de nacimiento. En efecto, abundan en la selva y el río santuarios protegidos de la pesca y la caza. Estos sitios o monumentos constituyen una suerte de reserva natural, que protege los recursos básicos de los cuales depende la continuidad de la existencia de la gente. (Harem, 2004)*

*El arte rupestre es un compendio de lo imaginario, del orden natural y del sentido simbólico que configura denotativa y connotativamente el paisaje, es la materialización del mito mediante la expresión artística. El arte es la representación simbólica del ritual (Patiño, 2017)*

### ***Monumento hídrico, el agua como principio cohesionador***

*El arte rupestre a diferencia de otros elementos de la cultura material es un objeto arqueológico inmueble que se integra íntimamente con el paisaje. En el monolito de la famosa fuente ceremonial del Lavapatas, podemos hallar un espacio ritual que yace al*

*interior de la cuenca hídrica de una quebrada que lleva el mismo nombre. Hacia 1946 Pérez de Barradas describió el lugar como un sitio dedicado a los cultos del agua y la fertilidad atendiendo a su ubicación e iconografía. La llamada fuente está compuesta por tres estanques conectados por un sistema de canales por donde fluyera el agua, y en los cuales se haya figuras antropomorfas que representan escenas asociadas al parto y figuras zoomorfas, específicamente reptiles y anfibias que cosmogónicamente han sido relacionados con el agua, la producción de alimentos y fundamentalmente con los ciclos reproductivos. Este lenguaje iconográfico describe un orden cosmogónico y ecológico inteligible a partir de la aprehensión de la realidad visual, la observación detallada del entorno natural y la integración de la experiencia etnográfica.*



*Fotografía 36 Panorámica de ingreso a los zanjones. Foto: J.M Figueroa*

*La iconografía de los yacimientos arqueológicos rupestres de Corinto y La Burrera es el resultado de la observación, conocimiento y representación del medio geográfico transfigurado en paisaje ritual. En su conjunto las figuras responden a ideas estructuradas en torno a un ecosistema acuático y las especies representadas están vinculadas entre sí por*

*el reconocimiento de su interacción ecológica; formando un monumento ritual cuya ocupación simbólica del espacio está estrechamente vinculada con el agua.*

*En su estudio del paisaje cultural prehispánico de los petroglifos de sanagustín (Echenque, 2016) da cuenta de que existe una relación en el suroccidente colombiano que tiene a configurar los petroglifos como delineadores unidades en el paisaje, se observan en las cuencas alta de los ríos patio, magdalena, Caquetá y cauca.*

*Los sitios geográficos, por ejemplo, la cuenca de un riachuelo se transfigura en paisaje cultural por la acción humana al imprimirle valor normativo como sitio de pesca. Las microcuencas hídricas de los zanjones de los potreros de corinto y la burrera son el soporte monumental de una obra artística rupestre en la cual 57% de la iconografía representada está asociada con especies y actividades directamente vinculadas con el río. En las figuras zoomorfas, que corresponden al 27%, se observan formas esquematizadas de reptiles, peces y anfibios, particularmente batracios—siendo estos últimos los que tienen mayor presencia—. Todas estas especies se caracterizan, entre otras cosas, por parir camadas de neonatos compuestas por varias decenas de individuos, en algunos casos cientos, esta prolífica fertilidad sustenta la elevada densidad de sus poblaciones. Precisamente, en los zanjones de Corinto norte A y B junto a estas figuras se hallan grabadas figuras de aparentes partos humanos.*

*Aunque no hay figuras en acto abierto de caza, la figura de un de un jaguar de gran envergadura que yace representado una única vez de forma estilizada en la esquina superior izquierda del panel 6 en el zanjón de Corinto Sur, en una posición de dominio y ventaja sobre especies de reptiles, anfibios, serpientes y tortugas que están grabadas en la parte inferior y que en el orden natural componen parte de su dieta. Aunque es sabido que las presas favoritas del jaguar en áreas como la Orinoquia o la Amazonía son: capibaras, ciervos jóvenes tapires y pécaris, su dieta en áreas como el bosque seco tropical la componen roedores de menor tamaño, caimanes, tortugas, monos, y peces. Además, el jaguar destaca por ser un cazador solitario que se alimenta de especies que captura tanto en tierra como en el agua, y al igual que el tigre y el puma, el jaguar se caracteriza por ser un buen nadador, sus territorios de caza comprenden afluentes hídricos que surca nadando y en los cuales caza abiertamente. Por tanto, no es de extrañar que la figura del felino-jaguar aparezca*

*representada dentro de una cuenca hídrica ya que este depredador comparte una directa relación con el agua*

*En el zanjón de la burrera se observa un contexto iconográfico que presenta 3 tipos de figuras de peces grabados en la pared norte. Ubicados en sentido ascendente, su disposición en el espacio los presenta en un movimiento a contra corriente, una conducta común en algunas especies de peces de agua dulce que se desplazan río arriba a las cabeceras o nacederos de los ríos para desovar. Frente a estos, en la pared sur, se encuentra el grabado de una figura antropomorfa sin atavíos, que parece estar presenciando la subienda de peces.*

*La espiral se encuentra reiterativamente en todos los zanjones, pero talvez la forma más representativa es que la presenta la figura 11. De acuerdo con Rodríguez (2012) este motivo representa el cambio constante, el movimiento dialectico de expansión y contracción alusivo al ciclo de la vida y la muerte. Este componente dialectico se puede extrapolar a la iconografía del área arqueológica rupestre de Corinto y La Burrera la cual da forma a dos nociones diferenciadas pero complementarias entre sí. La primera: una noción reproductiva asociada a la figura de especies prolíferamente fértiles, tales como anfibios (batracios), reptiles, y peces que garantizan la propagación de presas de caza, común mente consumidas por los primeros pobladores del valle; y por otro lado, una noción predadora que reduce y restringe la sobrepoblación presente en la figura del gran felino-jaguar que se alimenta de todas las especies que aparecen representadas en los grabados. Sin embargo, estas nociones no se limitan exclusivamente a la cacería, también representan la integración del animal y el entorno en la configuración de la estructura cosmológica. Los batracios, por ejemplo, se reproducen generalmente en temporadas de lluvias, durante las cuales se forman pocetas de agua donde pueden desovar sus huevos; en diferentes culturas de los Andes su figura está asociada directamente a los ciclos de la lluvia y en este sentido con la periodización de los ciclos de cultivo.*

*Las investigaciones arqueológicas muestran una comunidad de pescadores especializados, uso técnico de los restos de pescado (espinas como fertilizante) elevado consumo de peces, anfibios, reptiles y pequeños roedores, una temprana agricultura de secano, y una integración de las especies mencionados a la cosmología y cultura funeraria.*

*En este contexto considérese las siguientes perspectivas en la que múltiples significados están unificados por analogía o asociación de hecho o pensamiento mediante un proceso de condensación en el que muchas ideas son representadas simultáneamente en dos polos semánticos, uno normativo y otro sensorial. En un orden ecosistémico la representación iconográfica del arte rupestre de los zanjones de Corinto y la Burrera ilustra el ciclo ecológico de transferencia de energía que se da al interior de una comunidad biológica; la interacción ecológica entre las especies grabadas se puede describir metafóricamente como una espiral trófica en constante intercambio de energía. En un sentido económico, la cacería y la pesca es un medio de producción -aunque dependiente de los ciclos reproductivos- que permite la obtención de recursos alimenticios con una alta tasa de proteínas. En un sentido ecológico la depredación es un mecanismo de regulación de la población que contribuye al equilibrio de los ecosistemas evitando la sobrepoblación. Y en el plano cosmológico esta iconografía representa un ciclo que le otorga orden a los diferentes planos del cosmos permitiendo conceptualizar nociones básicas sobre la naturaleza de las formas de vida y sobre la vida misma. En este sentido es posible conjeturar los zanjones de Corinto y la Burrera como un paisaje ritual, un Axis mundi, un centro ceremonial donde se encuentran diferentes planos del cosmos.*

*Cuando se entre en interacción con lo zanjones acontece una transformación de la realidad estética. El entorno natural se presenta como fuente primera de todo conocimiento porque a partir de la observación del medio ambiente se configuran las conceptualizaciones básicas sobre la vida, su origen y su fin. Pero, ¿como se explica que a pesar de haber sido rodeados por una fauna diversa los grupos indígenas prehispánicos muestran solo ciertas especies selectas del mundo que los rodeaba? En su trabajo comparativo sobre iconografía del suroccidente Legast (1995) señala que “el animal además de ser una parte importante de la dieta, es una subjetividad donde los seres humanos proyectan diversas manifestaciones de su comportamiento y así el animal se integra a la cosmogonía de los mitos indígenas” (Legast, 1995, pág. 264) por tanto “el mundo animal figurado en el material arqueológico no es únicamente un indicador de la fauna existente o de las especies de caza sino el reflejo de la integración del animal mismo al concepto de la vida y la visión mágico-religiosa de la realidad” (Legast, 1995, pág. 264) Los objetos, los actos, los animales figurados en este*

*proceso ritual no son solamente abstracciones sino que participan de los poderes y virtudes que representan.*

### ***Etno-historia en los zanjones de corinto y la burrera***

*Cuenta Miguel A. Cabrera M. quien fue miembro de la sociedad americanista de París y de la sociedad Geográfica de Colombia, citado por Barrera (1972), que en extremo sur del valle del alto Magdalena, muy cerca del área de las microcuencas donde se hallan los yacimientos arqueológicos rupestres de Corinto y la Burrera, en lo que hoy se conoce como las veredas Lagunilla y Hato Viejo del Municipio de El Pital:*

*Doña Isabel de la Zarza y Herrera fundó en noviembre del año de 1664 una capellanía de misas por la suma de 250 patacones, fincándola en las tierras del partido de La Lagunilla [El Pita]” [...] pocos años después “don Manuel de Rivera, quien en 1685 año en que murió doña Isabel era cura doctrinario del partido de La Lagunilla y capellán de ésta y otra capellanía fundada por la misma señora Doña Isabel, en las tierras de Hato Viejo (Pital) (Barrera, 1972, pág. 12)*

*El historiador Sebastián Lamilla, también citado por Barrera (1972), acota que en esta zona “[...] Diversas tribus diezmadas y dispersas, acosadas por la conquista, pertenecientes a los andaquies, garrones, pejoyes y achipiés, vagaban sin asilo durante los últimos lustros del siglo XVII en los dominios que fueron del último de sus Caciques Pitaló o Pitayó” (Barrera, 1972, pág. 10); de donde provendría el nombre de la encomienda de el Pital. Barrera considera que el nombre Pital está asociado “a la memoria de su antiguo jefe o cacique, pues es aceptable que estas tribus le dieran dicho nombre a la región, aun cuando hoy haya sufrido un proceso de colonización y por tanto una alteración idiomática llamándose Pital”. (Barrera, 1972, pág. 11).*

*En el contexto toponímico el nombre Pital coincide con expresiones lingüísticas del Nasa yuwe. Por ejemplo, en el Departamento del Cauca existe dos poblaciones de origen indígena Nasa, llamadas Pitayó, y el Pital. Sin embargo la toponimia no es homogénea, en la Serranía de la Minas (El Pital), hay también muchos sitios con nombres de origen quechuas tales como Yaguilga, Guacayo, Guacanas, Oporapa, Chimbayaco, posiblemente por efectos de la colonización y la movilización de quechashablantes como esclavos y en*

*algunos casos como traductores que consignaron su idioma en el paisaje diversificando la toponimia de la región.*

*Por otra parte, de los nombres anotados en la visita de Diego de Ospina de finales del siglo XVI, entre los indígenas Otongos ubicados en las estribaciones orientales de la serranía de las Minas aparece el nombre del indio Yaguilga, en una región referida de origen Yalcón; este nombre se conserva en la toponimia de la cuenca hídrica de una quebrada que nace en la serranía y atraviesa lo que habría sido territorio Yalcón hasta desembocar en río Magdalena.*

*Tanto Juan Friede (1952), como Pedro José Ramírez Sendoya (1951) aun que difieren en algunas apreciaciones coinciden en señalar que en el Valle del Alto Magdalena se asentaban cuatro grandes naciones indígenas. Para (Friede, 1953) estas eran: Páez (Nasa), Pijao, Andaki y Guanacas que integraban un conjunto de más de 20 comunidades tribales que ejercían presión sobre las tierras del valle provenientes de diferentes latitudes: el macizo sur; la cordillera oriental; la cordillera central y el piedemonte amazónico. Según Sendoya las comunidades indígenas referidas eran: Andakis, que se extendieron hasta el Caquetá y Putumayo, Timanaes en el extremo sur del valle, Yalcones que ocupaban la serranía de las minas y la parte centro-occidental del valle y finalmente Paeces (Nasa) asentados en las estribaciones de cordillera central hasta la desembocadura del río Paéz.*

*De acuerdo con la descripción etnohistórica de la ocupación de los territorios del centro y sur del Valle del Alto Magdalena elaborada por (Sendoya, 1952), el área donde se hallan los yacimientos arqueológicos rupestres de Corinto y la Burrera habría correspondido a territorio Yalcón. Sin embargo, de los asentamientos prehispánicos del valle del alto Magdalena descritos por Friede y que hicieron parte de la provincia de Timaná, La Jagua es el que encuentra más próximo a los yacimientos rupestres de Corinto y La Burrera. De acuerdo con Silva 1992 quien cita al historiador Gabino Charry, para el año 1671 ya existía el sitio llamado La jagua. Por tanto, Silva considera que es impreciso hablar de una “fundación”, debido a que La Jagua se encontraba habitada desde remotos tiempos previos a la conquista española.*

*Jenaro Díaz Jordán en su texto proceso histórico de los pueblos y parroquias de la Diócesis de Garzón afirma que:*

*Sean tenido muchas vacilaciones acerca del origen del Naranjal y de la Jagua. Es sabido que al principio dependieron del Curato del Pital por los tiempos del Dr. Castillo y del Dr. Cleves (Sacerdotes). Y el Pital, es sin duda alguna de origen Páez [Nasa]. Sin embargo, las crónicas de la orden de San Agustín afirman que tanto la Jagua como el Naranjal son de origen Tama, y a ello nos atenemos, porque los Agustinos fueron fundadores de estos dos pueblos y los reductores y misioneros de los Tamas y Andaquies (Díaz, 1959, pág. 161)*

*En cuanto a la comunidad Tamas el mismo Díaz Jordan escribe que estos procedían “del valle de Neiva, la cordillera oriental y las vegas del Caquetá” (Díaz, 1959, pág. 161) Y en referencia a los Andaquis Luis Carlos Herrera señala que “los andaquies no fueron los primitivos habitantes de macizo Colombiano y sus cercanías entre el suaza y el río Magdalena donde los hallaron los conquistadores, sino venidos del sur de antiguas razas amazónicas que ocuparon esas tierras” (Herrera, 1981, pág. 40)*

*En una relación de 1759 citada por Silva (1992), un hombre llamado Francisco solicita al arzobispo de Popayán permiso para ingresar al Valle del Alto Magdalena a catequizar los indios Andaquis y Charaguaes, estos últimos una comunidad indígena del noroeste amazónico vigente en la actualidad, quienes también aparecen denominados en otros apartados del documento como indios charaguaes, en otras se dice charaguajes en algunos más choreguaejes (Sic) (Silva 1992: 49).*

*A pesar de la inconsistencia en el nombre con el que se hace referencia a la comunidad indígena Koreguaje propiciada por la deficiente aproximación fonética y a la falta de consenso entre los conquistadores a la hora de nombrar los poblados coloniales debido a que “[...] las fuentes de donde se inspiraron los españoles para designar a los indígenas del alto Magdalena provenían de nombres de sitios, “apellidos” indígenas, palabras indígenas, nombres de pueblos y remembranzas que hacían parte de los elementos de nominación aleatorios (Uribe, 1983); existe la posibilidad que las referidas naciones Andaki y Tama correspondan a nominaciones dadas por parte de los españoles a los grupos prehispánicos provenientes del piedemonte la amazónico como los referidos Koreguaje, desplazados y reorganizados durante la colonia y no a la auto-representación propia de cada pueblos ya que no se encuentra registros previos al siglo XVII.*

*Los investigadores del arte rupestre en Colombia; de finales de siglo XIX y mediados del XX señalaron que la distribución del arte rupestre en el paisaje responde a una antigua ruta migratoria a través de las cuencas hídricas y afluentes de grandes ríos como el Magdalena, Caquetá, Orinoco, amazonia que fue seguida por comunidades Arawak, Chibcha y Carib, entre estos últimos los Karijona a quienes se atribuye la elaboración de las pictografías de la serranía del Chirribiquete.*

*La iconografía cerámica del periodo formativo presenta trazos naturalistas donde se dio mucha importancia a los ritos de fertilidad (Llanos, 1997) que coincide con la iconografía del arte rupestre de los zanjones de Corinto y la Burrera que presenta formas de serpientes, aves, reptiles y de jaguares comunes en las cosmologías amazónicas. Existe una relación iconografía en tre los petroglifos de el alto caquetr valle del Neiva, los del sur del valle del alto magdalena Relación con el agua y el macizo con la presencia de animales acuáticos anfibios, peces y reptiles (Celis, 1968) (Urbina F. , 1994) (Echenque, 2016) (Sanchez, 2017) (Llanos & Alarcon, 2000) Desde una perspectiva migracioncita estas similitudes iconográficas pueden estar asociadas a contactos entre individuos de diferentes pueblos.*

*La tipología cerámica del periodo Formativo denominada Tachuelo Pulido es considerada un componente fundamental del desarrollo cultural de las sociedades de los andes centrales y el Valle del Alto Magdalena; también “se observa que durante todos los periodos de la historia cultural regional los estilos varían, adoptando la decoración mediante presión digital y corrugada propia de las sociedades de la amazonia y la Orinoquia. Rodríguez 2016: 266) Estas técnicas cerámicas se conservan en la tradición alfarera de Pueblo Nuevo, un pequeño caserío en la vereda San Joaquín, municipio de El Pital, ubicado a 14 kilómetros de los yacimientos rupestres de Corinto y La Burrera. La economía de este poblado del valle del alto magdalena depende exclusivamente de la producción cerámica practicada por las mujeres que han sabido conservar técnicas prehispánicas de elaboración de cerámicas como el esculpido mediante rollos de arcilla, el pulido con cantos rodados, el bruñido con arcilla y la decoración mediante el esculpido, el corrugado y el grabado inciso de la pieza. Por otra parte, el estudio de restos funerarios ha planteado “que la tradición de tumbas con pozo elíptico sin cámara con cuencos dispuestos*

*boca abajo sobre el cuerpo se explica por la influencia cultural del alto Caquetá” Rodríguez 2016: 266). Existe una constante interacción entre las comunidades de la amazonia y el sur del valle del alto Magdalena en esta frontera fluida (Ramirez, 1995).*

*Con toda la información recolectada mediante trabajo de campo y examen estético del corpus iconográfico del sur del valle del alto magdalena, considero que la iconografía de los yacimientos arqueológicos rupestres de Corinto Y la Burrera tienen su origen en el periodo Formativo, ya que este se caracterizó por la convergencia de dos factores altamente determinantes expuestos por la evidencia arqueológica: 1, el constante flujo y concurrencia de corrientes migratorias provenientes de la amazonia hacia el bosque seco tropical; y 2, el influjo de esta actividad migratoria en el desarrollo de la alfarería, y la horticultura en el valle. Las corrientes migratorias provenientes de la Amazonia encontraron en el sur del valle del alto Magdalena una zona de transición andino- amazónica con pasos entre montañas bajas, como el valle de Balsillas-El Pato que une el valle del Alto Magdalena con el Alto Caquetá; o más al sur el paso por Belén de los Andaquies. Por estos caminos se trazaron rutas que permiten integrar en una frontera fluida en el macro espacio Andes-Amazonia lo que propicio el intercambio tanto de recursos como de cultura... Aunado a esto, las narrativas históricas en las crónicas eclesiásticas arguyen que las comunidades que ocupaban el llamado valle de las tristuras a la llegada de los españoles correspondían a comunidades provenientes de alto Caquetá y plataforma amazónica.*

*Conservándose durante los siguientes periodos de la historia cultural regional e influenciada por los flujos migratorios, en las microcuencas de Corinto y la Burrera se dio forma a un espacio ritual de carácter monumental demarcado por petroglifos con una rica iconografía acuática que hoy silenciados por los avatares del tiempo permanecen impávidos como únicos testigos de la expresión artística de estas gentes de río.*

## CONCLUSIONES

### ***Arte rupestre y el carácter performativo del ritual***

*¿Por qué la humanidad hace artes?; es un cuestionamiento profundo que solo las artes pueden responder. El acto creativo consigue transformación estética de la realidad experimentada. En la tradición indígena la realidad emotiva que deriva en la experiencia estética de los pueblos originarios desborda cualquiera de las nociones de arte en el pensamiento occidental contemporáneo. El arte como acto de expresión de una individualidad será desconocido por las civilizaciones indígenas prehispánicas. El arte nativo está entroncado estructuralmente con el ritual, no es una representación del ritual, es ritual en sí mismo, constituyente del orden social y religioso, y vehículo de culto y de configuración del orden cosmológico.*

*(Tunmer, 1988), señala que el ritual no es tan sólo un lenguaje simbólico sino también un conjunto de acciones llevadas a cabo por los participantes (actores) que están afectados por el rol que desempeñan en la representación del ritual. Estas acciones, son las que dan al ritual su carácter performativo, por tanto, performance y ritual se imbrican íntimamente, podría decirse que uno deviene en el otro simultáneamente. Tanto la performativa como la ritualidad hacen referencia a una visión centrada en las actividades humanas, son un proceso construcción de sentido, que reinscriben en el presente los saberes, actitudes, disposiciones y hábitos corporales contenidos en la cultura y que al hacerlo posibilitan su actualización y transformación.*

*Para (Schechner, 2012), en el performance ritual se realizan un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos, mientras que en el performance estético se busca provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social. Así, tanto el performance ritual, como el estético tienen una estructura básica que engloba las diversas modalidades tanto del drama estético, como del ritual y el drama social.*

*En su Interpretación de las Culturas, Geertz (2003), manifiesta que toda significación solo puede contenerse en los símbolos. Y señala que estos son dramatizados y*

*tiene resonancia sobre lo que se conoce y modo de ser del mundo (Geertz, 2003, pág. 118) lo que hemos llamado una transformación estética de la realidad.*

*Para Schechner, el drama estético y el drama social convergen y son contenidos por el performance ritual, al que define como “la capacidad de enmarcar y controlar, de transformar lo crudo en lo cocido” (Schechner, 2012, pág. 89) y en este sentido, la geografía en paisaje.*

*El performance ritual puede caracterizarse por su tradicionalismo y aparente falta de variación para lograr que una serie de actividades parezcan idénticas o consistentes con otras precedentes y, de este modo, adquirir eficacia simbólica para controlar el espacio y el tiempo (Schechner, 2012) un paisaje no es sólo el resultado de los significados consistentes que le adjudica la gente, sino más bien el producto del acto de “habitar el mundo”*

*En ese “habitar el mundo” la topografía de los sitios con arte rupestre, los accidentes naturales de los soportes rocosos, los recursos y condiciones naturales que definen el campo visual deben ser considerados fundamentales en la identificación iconográfica del contenido estético. La forma y la significación de las imágenes dependen de las características naturales del paisaje, de los significados culturales asignados a los soportes o sitios utilizados, por tanto, los sitios con arte rupestre cobran significación por el tipo de imágenes diseñadas y su organización espacial dentro de los soportes. La eficacia simbólica de esta iconografía del paisaje es saberse parte de la naturaleza.*

*En el arte rupestre se integran el performance ritual y el performance estético. El modelo básico del performance se compone de una secuencia de comportamientos que se inicia con la reunión de un conjunto de individuos en torno a un centro (las cuencas hídricas de Corinto y La Burrera) en el cual se ejecutan acciones (la intervención artística rupestre en el espacio geográfico), y tras la experiencia de ese suceso se ratifica un cambio de situación en la naturaleza del espacio dando origen en este caso al paisaje.*

*El ritual condensa la creación artística. El mito es la expresión del pensamiento simbólico, el ritual es a su vez la materialización del mito y el performance la actualización del ritual. El performance ritual permite instituir un orden dentro del caos sin reducir las*

*fuerzas constitutivas del mismo. La elaboración de arte rupestre en todas sus manifestaciones es un acto ritual.*

*En el arte provenientes de la América nativa está contenida la complejidad del entramado de los mitos y los ritos de la magia y lo sagrado que le otorgan así un valor único. A través de la expresión estética del ritual un espacio geográfico es transfigurado. La acción de transfigurar la tierra en paisaje efectuada por medio del arte rupestre nos recuerda que esta manifestación son como Toccas Heyd las llamo “una marca del espíritu”.*

*Para finalizar quiero señalar que es necesario precisar técnicas de intervención mínimamente invasivas que generen datos formales. Por otra parte, los petroglifos continúan expuestos a daños causados por la ganadería intensiva, la irrupción de la actividad extractiva de la represa el Quimbo; e imbricada con esta situación, ahora el turismo arqueológico y rural amenaza seriamente con desconfigurar la memoria ancestral de los yacimientos rupestres, lo que hace necesario desarrollar un plan integral de manejo arqueológico y restauración ecológicas de los yacimientos que garantice la conservación tanto de los petroglifos como del ecosistema y su biodiversidad. Aunque los recorridos y actividades de reconocimiento y revitalización territorial han sido positivas, es necesario reiterar que aún no existe un sentido de apropiación comunitario de los yacimientos. No obstante, la estética del arte rupestre se ha ido integrando a las expresiones artísticas de los artesanos locales. La adopción de esta iconografía en la cultura material cotidiana y el espacio público sigue dando vida y favorece su continuidad*

*Debido a que no existen, por el momento, mecanismo para el análisis del arte rupestre este exige ser examinado desde una perspectiva interdisciplinaria, no como dato científico sino como obra de arte. Considero que es indispensable desdibujar las fronteras entre las diferentes disciplinas del conocimiento para ampliar los paradigmas y los espectros del pensamiento humano. La aproximación a la obra rupestre mediante su contemplación estética en tanto material arqueológico, pero fundamentalmente como obra artística es una perspectiva que favorece la revitalización de los lenguajes artísticos ancestrales.*

*Los recorridos de reconocimiento territorial son una forma de contemplación que permite reafirmar el valor histórico y cultural que los petroglifos de los zanjones de Corinto y La Burrera exigen y otorgan a la memoria ancestral de los territorios. Respondiendo a las*

*condiciones a las que se enfrenta el valle del Alto Magdalena, siguientes investigaciones deberán dar cuenta de la relación entre las actividades económicas extractivas, el patrimonio arqueológico, el turismo y las memorias colectivas de los territorios.*

*Como conclusión sabemos que la instauración del modelo económico feudal de la encomienda y la explotación material de las tierras impulsó la concentración de las fuerzas productivas en “pueblos de indios” en los cuales, mediante la evangelización el conquistador acentuaba el orden colonial asegurando la apropiación los medios de producción y de la mano de obra. Los desplazamientos forzados y la reorganización sistemática de las comunidades indígenas en poblados sin ningún elemento de cohesión como el lenguaje, el territorio o la cosmovisión, aunado a la reducción física y cultural, propició la desarticulación del orden territorial y la tradición ancestral, lo que dificulta la asociación directa de los petroglifos de los zanjones de corinto y la burrera con una alguna de las comunidad indígena prehispánica que habitaron el valle del alto magdalena referidas durante el periodo colonial. Sin embargo, la etnohistoria regional plantea la hipótesis de que el poblamiento del valle del alto Magdalena haya correspondido a antiguas migraciones amazónicas. Y por tanto, las comunidades prehispánicas asentadas en el sur del valle tengan su origen en comunidades del noroeste amazónico.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, A. (1988). *Desarrollo de los Sistemas Agrícolas Tradicionales en la Amazonía*. *Boletín del Museo del Oro*, 39-59.
- Anschuetz, K., Wilshesen, R., & Schieck, C. (2001). *Una Arqueología de los Paisajes Perspectivas y Tendencias*. *Journal Archeological Research*, 157.
- Arguello, P. M. (2004). *Historia de la Investigación Rupestre en Colombia*. Obtenido de *Rupestreweb*: <http://www.rupestreweb.info/colombia.html>
- Aroca, A. A. (2013). *Análisis de los diseños en los Hipogeos del Parque Arqueológico de Tierradentro, Cauca, Colombia*. *Revista U.D.C.A Actualidad y Divulgación Científica*, 525-534.
- Ballestas, R. L. (2010). *Las Formas Esquemáticas del Diseño Precolombino de Colombia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Barrera, J. G. (1972). *Dos Razas un Pueblo*. Garzón, Huila: Arquidiócesis de Garzón.
- Boado, F. C. (1998). *La Monumentalización del Pasiage: Percepción y el Sentido Original en el Megalitismo de la Sierra Barbanza, Galicia, España*. *Trabajos de Prehistoria*, 63-80.
- Burker, P. (2005). *Visto y no visto: uso de la imagen como Documento Histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Cabrera, J. W. (1968). *Pictografía y Petroglifos*. *Revista Colombiana de Antropología*.
- Castaño-Urbe, C. (2008). *Tradición Cultural Chiribiquete*. Obtenido de *Rupestreweb*: <http://www.rupestreweb.info/chiribiquete2.html>
- Castiblanco, G. M. (2020). *Estética Amazonica y Discusiones Contemporáneas: Arte Rupestre de la Serranía La Lindosa*. *CALLE 14 Revista de Investigación*, 14-39.
- Celis, E. S. (1968). *Arqueología y Prehistoria de Colombia*. Tunja: Prensa de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Chaves, M. A. (1981). *Los Animales Mágicos en las Urnas de Tierradentro*. *Revista Española de Antropología Americana*, 69-94.
- Colombes, A. (2005). *Teoría Transcultural del Arte: Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol.
- Correal, G., & Van Der Hammen, T. (1997). *Investigaciones Arqueológicas en los Abrigos Rocosos del Tequendama*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Correcha, H. M. (1991). *Reconocimiento Arqueológico en el Valle del Río Suaza*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.
- Díaz, J. G. (1959). *Proceso Histórico de los Pueblos y Parroquias de las Diócesis de Garzón*. Garzón: Arquidiócesis de Garzón.
- Dollfus, O. (1976). *El Espacio Geográfico*. Barcelona: Oikos-tau.

- Duque, G. L. (1967). *Historia Extensa de Colombia: Tribus Indígenas y Sitios Arqueológicos*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Echenque, P. C. (2016). *Paisaje Cultural de los Petroglifos de San Agustín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Eco, U. (1986). *La Estructura Ausente: Introducción a la Semiótica*. Madrid: Editorial Lymen.
- Franch, J. A. (1982). *Arte y Antropología*. México: Alianza Editores.
- Friede, J. (1953). *Los Andaki: 1538-1947*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Galván, F. M. (2002). *Arte Arte Rupestre: Epistemología, Estética y Geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura*. Obtenido de Rupestreweb: <http://www.rupestreweb.info/mendiola2.html>
- Gault, E. (2012). *El Hombre y el Animal en la Colombia Prehispanica. Estudio de relación el orfebrería*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 11-30.
- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedesia.
- Gomez, L. D., & Cubillos, J. C. (1993). *Arqueología de San Agustín Exploraciones Arqueológicas del Alto de las Piedras*. Bogotá: Fondo de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Harem, K. (2004). *Ecosofía Makuna*. En F. Correa, *La Selva Humanizada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Herrera, L. C. (1981). *El Huila Adolescente*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Legast, A. (1993). *Fauna en el Material Precolombino Calima*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Legast, A. (1995). *Iconografía Animal Prehispanica en el Suroccidente de Colombia*. En C. Gnecco, *Perspectivas Regionales en la Arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Legast, A. (1995). *Los Símbolos Animales de Malagana*. Boletín de Arqueología, 3-80.
- Legast, A. (1998). *La Fauna Muiska y sus Símbolos*. Boletín de Arqueología, 3-105.
- Levi-Strauss, C. (1971). *Arte, Lenguaje y Etnología*. México: Siglo XXI Editores.
- Llanos, V. H. (1993). *Presencia de la Cultura San Agustín en la Depresión Cálida del Alto Magdalena, Gazón-Huila*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Llanos, V. H. (1997). *Industrias líticas de San Agustín*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Llanos, V. H., & Alarcon, G. J. (2000). *Por los Caminos del Alto Caquetá*. Boletín de Arqueología, 3-57.
- Martinez, A. (1995). *Exploraciones Arqueológicas en la desembocadura del río Páez en el río Magdalena, Gigante, Huila*. Boletín de Arqueología, 45-56.

- Martinez, C. D. (2015). *Inventario de Sitios con Arte rupestre del Municipio de Bojacá* . Bogotá: Fundación Erigaie.
- Martinez, C. D. (2015). *Inventario Participativo de Sitios con Arte Rupestre del municipio de Tenjo* . Bogotá : Fundación Erigaie .
- Martinez, C. D. (2015). *Reconocimiento, Documentación, Registro y Divulgación de Sitios con Arte Rupestre del municipio de Soacha*. Bogotá: Fundación Erigaie.
- Maya, S. C. (1990). *Símbolimo en la Representación Gráfica Embera*. *Boletín del Museo del Oro*, 103-119.
- Moreno, E. C. (1990). *Mantas Muiskas*. *Boletín del Museo del Oro*, 61-75.
- Moreno, G. L. (1995). *Arqueología de San Agustín: Patrones de Poblamiento Prehispanico en Tarquí, Huila*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Nieto, C. P., & Falchetti, A. M. (1983). *Tradicón Metalúrgica del Suroccidente Colombiano*. *Boletín del Museo del Oro*, 1-32.
- Nuñez, J. A. (1959). *Facatativa, Santuario de la Rana, Andes Orientales*. Michigan: Departamento de Investigaciones Antropológicas e Investigaciones Geográficas, Universidad Central de Las Villas.
- Ortiz, G. F. (1988). *El Símbolismo en la Cestería Sikuani*. *Boletín del Museo del Oro*, 25-37.
- Panofky, E. (1998). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pantoja, R. A. (2005). *Textualidad del Chumbe: Notas preliminares para una Estética Nasa*. *Revista de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca*, 77-108.
- Patiño, D. (1988). *Orfebrería Prehispanica en la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador, Tumaco-Tolita*. *Boletín del Museo del oro*, 17-31.
- Patiño, D. (2017). *Tumaco-Tolita. Cultura, Arte y Poder en la Costa Pacífica*. *Antropología, Cuadernos de Investigación*, 40-54.
- Perez de Barradas, J. (1941). *El Arte Rupestre en Colombia*. Houston, Texas: Diana Artes Gráficas.
- Rachel-Dolmatoff, G. (2005). *Orfebrería y Chamanismo: Un Estudio Iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores.
- Ramirez, M. C. (1995). *Frontera Fluída: Entre Andes, Piedemonte y Selva*. Bogotá: Cuadernos de Historia Colonial.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1997). *Cosmología como Análisis Ecológico*. En G. Reichel-Dolmatof, *Chamanes de la Selva Pluvial* (págs. 7-22). Londres Themis Books.
- Rodriguez, B. E. (1992). *Fauna Precolombina de Nariño*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Rodriguez, C. J. (2012). *Arqueología en el Valle de las Tristuras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Rodriguez, C. J. (2016). *Vida y Muerte en el Sur del Valle del Alto Magdalena, Huila. Bioarqueología y Cambio Social. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia .*
- Salas, M. R. (2017). *Arqueología del Paisaje. Calí: Universidad del Valle.*
- Sanchez, C. A. (2017). *La Sociedad Comunal en la Historia Antigua. Arqueología del Valle de Neiva. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.*
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. México: Fondo de Cultura Económica.*
- Sendoya, R. P. (1952). *Diccionario índio de Gran Tolima: estudio lingüístico y etnográfico sobre dos mil palabras indígenas del Huilay del Tolima. Bogotá: Minerva.*
- Sotomayor, T. H. (1990). *Enfermedades en el Arte Prehispanico Colombiano. Boletín del Museo del Oro, 63-73.*
- Tunmer, V. (1988). *El Proceso Ritual. Madrid: Alfaguara Taurus.*
- Ugalde, M. F. (2006). *Difusión en el Período de Desarrollo Regional. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 397-407.*
- Ulloa, A. (2002). *Rostros Culturales de la Fauna. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.*
- Urbina, F. (1994). *El Hombre Sentado: Ritos, Mitos y Petroglifos en el Río Caquetá. Boletín del Museo del Oro, 68-111.*
- Urbina, F. (2016). *Arte Rupestre de la Serranía de la Lindosa. Ensayos de Historia y Teoría del Arte, 7-37.*
- Velandia, J. C. (1994). *San Agustín Arte, Estructura y Arqueología. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.*
- Velandia, J. C. (2011). *Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de San Agustín, Colombia. Ibagué: Leon Gráficas Ltda.*