



*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN HISTORIA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**(2014)**

**PRESENTADO POR  
OSCAR HERNÁNDEZ MEDINA**

**OSCAR SALDARRIAGA VÉLEZ  
DIRECTOR**

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Yo, Oscar Hernández Medina, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en historia, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría, excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

*Firma*

Oscar Hernández Medina

31 de enero de 2014

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

**Contenido**

	<b>Pág.</b>
<b>Introducción</b>	<b>8</b>
<b>1. El Arte Rupestre.</b>	<b>11</b>
1.1.El desarrollo del Arte Rupestre	11
Pictografías	12
Petroglifos	13
Geoglifos	14
Arte Mobiliar	15
Pulidores o Afiladores	15
Cúpulas	16
1.2.Los primeros datos en Arte Rupestre.	17
1.3.El Arte Rupestre en Colombia.	21
1.4.Los trabajos más recientes en el país (GIPRI)	32
<b>2. Miguel Triana</b>	<b>40</b>
2.1.El contexto de Miguel Triana.	40
2.2.La obra de Miguel Triana.	42
2.3.Triana y su forma de ver lo Indígena en Colombia.	44
2.4.Miguel Triana y el Arte Rupestre	50
2.5.Las cartografías, los límites de etnias en el arte rupestre.	51
2.6.Donde aparecen las piedras pintadas	60
2.7.El Jeroglífico Chibcha	66
<b>3. Wenceslao Cabrera Ortiz</b>	<b>73</b>
3.1.El contexto de Wenceslao Cabrera Ortiz	73
3.2.La obra de Wenceslao Cabrera Ortiz	75

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

3.3. Análisis de sus publicaciones y su quehacer científico	<b>76</b>
3.4. Wenceslao Cabrera Ortiz y el Arte Rupestre	<b>91</b>
3.5. El análisis que hace Cabrera a sus antecesores.	<b>92</b>
3.6. La explicación de Cabrera del Arte Rupestre	<b>97</b>
4. Conclusiones	<b>106</b>
5. Anexos	<b>118</b>
6. Bibliografía	<b>150</b>

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

**Tabla de figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1: Pictografía Une Cundinamarca, Archivo Personal Oscar Hernández	<b>12</b>
Figura 2 Petroglifo Piedra del Fraile. San Francisco Cundinamarca. Archivo personal Oscar Hernández.	<b>13</b>
Figura 3. Geoglifo. La Araña, Geoglifo de la región de Nazca, Perú. <a href="http://www.carreterasperu.net/ica/nazca-nazca.html">http://www.carreterasperu.net/ica/nazca-nazca.html</a>	<b>14</b>
Figura 4. Afiladores, Mesitas del Colegio. Vereda Calandaima. Archivo Personal Oscar Hernández.	<b>15</b>
Figura 5 Cúpulas. Hacienda Misiones. Municipio de Mesitas de El Colegio. Archivo Personal Oscar Hernández.	<b>16</b>
Figura 6. Le Chaffaud (Vienne) Ciervas Grabadas. En: LEROI-GOURHAN André. Prehistoria del arte occidental. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1968.	<b>18</b>
Figura 7. Ilustración de la Nueva Crónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala, 1616 <a href="http://es.wikipedia.org/">http://es.wikipedia.org/</a>	<b>21</b>
Figura: 8 y 9. Acuarelas de la Comisión Corográfica. Piedras de Facatativá (Manuel María Paz) y Gámeza (Carmelo Fernández). En: Libro Patrimonio Rupestre. Historia y Hallazgos. Mesitas del Colegio. 2006. Equipo GIPRI Colombia.	<b>23</b>
Figura 10. Imagen de Isaacs que enciende el debate sobre el origen del hombre. En: Equipo GIPRI Libro Patrimonio Rupestre. Historia y Hallazgos. Mesitas del Colegio. 2006. Equipo GIPRI Colombia.	<b>25</b>
Figura 11. Miguel Triana. El autor copia los jeroglíficos de la piedra de El Ambucal. Municipio de Tocaima, región de los Panches. En: La civilización Chibcha. Miguel Triana edición de 1972.	<b>27</b>
Figura 12. Figuras del núcleo de piedras de la Hacienda Tequendama, Municipio de Soacha. Según transcripción de Uribe y Borda, 1938.	<b>28</b>
Figura 13. Figuras de la piedra "La leona", Soacha. Según Pérez de Barradas, 1941.	<b>29</b>
Figura 14. Documentación del sitio "La pedrera" por Elizabeth H. R. von Hildebrand. Detalle. 1975.	<b>32</b>

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Figura 15. Ficha GIPRI Colombia. Diferentes fichas de registro componen el Modelo metodológico de Registro y Conservación del Arte Rupestre desarrollados por GIPRI Colombia.	<b>37</b>
Figura 16. Simpatía indígena: Ñor Nicasio y su esposa. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>41</b>
Figura 17. Simpatía indígena. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>44</b>
Figura 18. Configuración física del chibcha. Dibujo del maestro Acebedo Bernal. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>48</b>
Figura 19. Con su gorra descopada en la mano y en humilde actitud. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>50</b>
Figura 20. Mapa El país de los Chibchas. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha	<b>60</b>
Figura 21. Transformaciones sucesivas de la rana en la gráfica chibcha. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>68</b>
Figura 22. Representación de la conquista española. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>68</b>
Figura 23. Conmemora las abluciones del Soberano. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>69</b>
Figura 24. Letras griegas del jeroglífico de Pandi. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>70</b>
Figura 25. Descomposición alfabética del mono. Imagen de Miguel Triana. La civilización chibcha.	<b>70</b>
Figura 26. Imagen del P. Cabrera cuando es felicitado por el Señor Ministro de Educación Nacional Dr. Arciniegas, al serle impuesta la medalla de la fiesta de la juventud colombiana. En. Revista Bartolina Nov. 1942 # 149-50.	<b>74</b>
Figura 27. Transcripción del Monolito Panche que realizo Cabrera para la publicación de la revista Bartolina de 1942.	<b>77</b>
Figura 28. Reconstrucción que realiza el equipo de GIPRI 1998.	<b>78</b>
Figura 29. Detalle de las condiciones actuales del Monolito Panche. Sasaima Cundinamarca. Fotografía de Ricardo Prado.	<b>79</b>
Figura 30. Fragmento Tabla. Toponimia Chibcha de Boyacá propuesta por Cabrera en 1949.	<b>86</b>

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Figura 31. Piedra del Sol. Pandi Cundinamarca. Archivo GIPRI Colombia.	93
Figura 32. Roca ubicada en la Vereda Mondoñedo. Madrid Cundinamarca. Archivo personal Oscar Hernández.	95
Figura 33. Tabla de registro y documentación de Cabrera, así como su código.	103
<b>Anexos</b>	<b>118</b>
1. Plancha Numero XXIV Miguel Triana. Piedra del Diablo en Sutatausa	118
2. Lámina 31 Registro Wenceslao Cabrera Ortiz	119
3. Fotografías actuales Piedra del Diablo .Sutatausa Cundinamarca. Retoque digital, saturación y selección de colores que permite apreciar otros elementos dentro de la roca. Archivo Oscar Hernández M	119-120
4. Plancha LIII Miguel Triana Bojaca	121
5. Lámina 17 Wenceslao Cabrera Ortiz Bojaca	121
6. Lámina 17a Wenceslao Cabrera Bojaca	122
7. Vista Panorámica de Chivo Negro. Fotografía Oscar Hernández M.	122
8. Piedras de Chivo Negro	123
9. Detalle de las piedras de chivo Negro Bojaca	123
10. Plancha XVI Miguel Triana Facatativá	124
11. Lámina 10 Wenceslao Cabrera Facatativá	125
12. Fotográfica de GIPRI Colombia Facatativá	125
13. Sistema de Registro del Equipo GIPRI Colombia	126
14. Plancha IX Miguel Triana Soacha “San Benito”	127
15. Lámina 25 Wenceslao Cabrera. Zona Tequendama Esta lámina contiene varias rocas	128
16. Plancha XXVI Miguel Triana - Piedra de Saboya Boyacá	128
17. Piedra de Saboya Boyacá. Fotografía de yacimiento.	129
18. Piedra de Saboya Boyacá Retoque Digital, saturación y selección de colores.	130
19. Plancha XXXIX Miguel Triana. Puente de Boyacá Piedra de Barreiro.	131
20. Vista Panorámica Piedras de Barreiro Puente de Boyacá	132
21. Detalles de las Pictografías de la Piedra de Barreiro Puente de Boyacá Cara 1	132
22. Retoque digital, saturación y selección de colores.	133
23. Detalles de las Pictografías de la Piedra de Barreiro Puente de Boyacá Cara 2. Retoque digital, saturación y selección de colores.	133

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

24. . Cara No 2 Piedra de Barreiro. Puente de Boyacá.	<b>134</b>
25. Plancha XXVII Miguel Triana. Ramiriquí Boyacá.	<b>135</b>
26. Ensamble digital, composición de 5 fotografías, Ramiriquí Boyacá	<b>135</b>
27. Detalle Piedra del Adoratorio - Pictografías Ramiriquí Boyacá	<b>136</b>
28. Detalle Piedra del Adoratorio - Pictografías Ramiriquí Boyacá	<b>137</b>
29. Detalle Piedra del Adoratorio - Pictografías Ramiriquí Boyacá	<b>137</b>
30. Detalle Piedra del Adoratorio - Pictografías Ramiriquí Boyacá	<b>138</b>
31. Plancha XXV Miguel Triana Ramiriquí Boyacá. Los petroglifos de esta plancha se encuentran en una roca aledaña al mural principal	<b>139</b>
32. Petroglifos Ramiriquí Boyacá	<b>139</b>
33. Detalle de una de las caras del petroglifo de Ramiriquí Boyacá	<b>140</b>
34. Detalle de una de las caras del petroglifo de Ramiriquí Boyacá	<b>140</b>
35. Fotografía monolito Panche. Registro GIPRI Colombia 2011	<b>141</b>
36. Monolito Panche. Registro Wenceslao Cabrera Ortiz 1947	<b>142</b>
37. Monolito Panche. Registro GIPRI Colombia 2011	<b>143</b>
38. Labores de Documentación y Registro de GIPRI Colombia 2011 (Fotografía Ricardo Prado)	<b>144</b>
39. Detalle de algunos Petroglifos Monolito Panche 2011	<b>145</b>
40. Plancha XVII Miguel Triana Adoratorio del Sol Pandi Cundinamarca.	<b>146</b>
41. Plancha XVIII Miguel Triana Adoratorio del Sol Pandi Cundinamarca.	<b>147</b>
42. Fotografía de GIPRI Colombia 2006. Pandi Cundinamarca	<b>147</b>
43. Fotografía de GIPRI Colombia 2006. Pandi Cundinamarca	<b>148</b>
44. Fotografía de GIPRI Colombia 2006. Pandi Cundinamarca	<b>149</b>

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

## **Introducción**

En la presente tesis nos hemos propuesto abordar los trabajos de dos pioneros de la investigación del Arte Rupestre colombiano, ellos son Miguel Triana (1859-1931) y Wenceslao Cabrera Ortiz (1919-1993), considerando que sus propuestas de trabajo se constituyen en dos de los estudios más representativos adelantados en el país durante la primera mitad del siglo XX.

Ahora bien, el arte rupestre debe entenderse de forma general como el conjunto de manifestaciones culturales y estructuras estéticas (pictografías, petroglifos, geoglifos) producidas esencialmente sobre rocas, las cuales fueron elaboradas por distintos grupos étnicos, en distintos períodos de la historia humana. Desde esta definición del arte rupestre, los trabajos de Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz representarían dos momentos distintos en la construcción del conocimiento del Arte Rupestre en nuestro país y por consiguiente remiten a la caracterización y diferenciación de las formas en que se ha sistematizado y organizado dicho proceso.

En tal sentido, la historia de la ciencia no es gradual y acumulativa, sino más bien puntuada por series de cambios paradigmáticos más o menos radicales, que permiten reflexiones y análisis sobre las circunstancias que hicieron posible un tipo de saber diferente para disímiles momentos históricos (Kuhn 1974:313-321).

Es por ello que el arte rupestre y las formas en las que se construyó dicho tema en nuestro país remiten a los diferentes tipos de hacer ciencia que hemos construido y por ello se hace pertinente la comparación entre dos de los más significativos trabajos que se realizaron sobre el altiplano colombiano.

Lo que se pretende en este trabajo es hacer un balance histórico de la forma como estos autores, Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz, desarrollaron sus trabajos en torno al Arte Rupestre cundiboyacense. Partimos de la hipótesis de que se trata de dos etapas de registro

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

distintas; y nos proponemos develar las características y particularidades de cada uno de estos dos investigadores, así como el mostrar el modo en que construyeron sus propuestas de análisis y de documentación y registro.

9

En tal sentido, vale la pena aclarar que para comienzos del siglo XX no existían más que algunas descripciones rupestres y la mayoría de estos documentos tenían problemas de registro, entendible tanto por la falta de criterios modernos, rigurosos, para la documentación como porque se detenían más en la descripción del paisaje y descuidaban el Arte Rupestre. Es así como el ingeniero Miguel Triana, ocupado en la construcción de carreteras e infraestructura nacional, tropieza con el arte rupestre, y se inicia en él una inquietud en torno a quiénes fueron los autores de dichas manifestaciones estéticas.

Esta inquietud e interés dio así comienzo a la documentación del Arte Rupestre nacional, hecho que lo llevaría a revalorar el sentido de detenerse juiciosamente en este objeto y a que en 1922 publicara el texto *La Civilización Chibcha*, documento donde hace las primeras reproducciones sistemáticas de las imágenes halladas en las rocas, y reseña el carácter no accidental de estas manifestaciones, por lo cual desarrollará su propuesta de interpretación así como la de sentar las bases de la sociología colombiana.

Por otro lado, Wenceslao Cabrera Ortiz inicia su labor de investigación en 1942 con la documentación y registro del “monolito Panche” y que culminara con su trabajo más citado *Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades. Algunos conjuntos Pictóricos de Cundinamarca* que fue publicado en 1968 en la Revista del Instituto Colombiano de Antropología, donde presenta sus versiones sobre las rocas de Cundinamarca, corrigiendo algunas de las zonas supuestamente trabajadas exhaustivamente por Triana.

Cabrera reconoce la importancia de trabajar previamente sobre un registro que permita plantear, para darle sentido a una interpretación, la hipótesis de las migraciones; pero “*el objeto inmediato es recoger todo el material rupestre de Colombia y clasificarlo debidamente para presentarlo listo para comparación técnica con el resto de los demás*

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*países americanos, colocando así los cimientos para la futura posible interpretación”*  
(Cabrera 1968:85).

En tal sentido, la propuesta metodológica aquí desarrollada, busca realizar reflexiones sobre los resultados de la investigación, es decir, sobre la ciencia histórica interpretada como una serie de afirmaciones sobre el área de la investigación (Topolski 1982:26)

Este trabajo mostrará las características, los procesos, las etapas del registro, así como las técnicas y metodologías utilizadas para el análisis, estudio y registro del arte rupestre por parte de Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz, para ello se realizó el análisis de los textos producidos en este periodo; buscando con ello poder mostrar dos etapas de registro distintas.

Esta tesis abordo ensayo un ejercicio de lo que podría denominarse estudios de la historia de la ciencia, para así poder mostrar las características y algunos de los procesos que han llevado a la configuración de los temas de discusión, en el Arte Rupestre. El trabajo de investigación consistió en una investigación de historia de la ciencia, que analiza los procesos y los elementos que se articularon en las discusiones que en un periodo determinado se dan.

Para el desarrollo de esta propuesta, se realizó la lectura de los textos producidos por Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz, donde se reseñan cuáles eran los referentes teóricos y metodológicos que dieron inicio a las explicaciones e interpretaciones sobre el arte rupestre cundiboyacense.. En tal sentido, ponemos a su consideración los resultados encontrados en dicho proceso, advirtiendo que no por ello, el proceso de comprensión de los mecanismos y estrategias por los cuales se gesta la ciencia en el país, es una tarea que nunca termina, sino que tan solo muestra una pequeña parte de cómo se dieron dichos procesos. De hecho, terminamos nuestras conclusiones refiriéndonos al estado actual de las investigaciones rupestres en Colombia, y a sus distancias y herencias con los trabajos de estos dos disímiles pioneros,

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

## 1. El Arte Rupestre

*La historia del descubrimiento del arte de la Época Glacial representa la frecuente, extraña y novelesca crónica de una investigación, de una osada aventura de la ciencia, de algo intentado y conseguido, de un fracaso y de una promesa. El arte de la Época Glacial –de tan grande importancia y mundiales repercusiones– surgió de la tierra: inconcebible, incomprendido, nunca soñado. De aquel mundo no queda el menor recuerdo: no había leyendas, mitos ni sagas que de él hablasen, no había tradiciones. Aquel mundo se había extinguido en el espacio inmenso del acontecer humano, sepultado bajo el paso de cientos de milenios. Nadie podía presentir o ni siquiera imaginar aquel mundo (Kühn 1971:7)*

11

### 1.1.El Desarrollo del Arte Rupestre

Se entiende el Arte Rupestre como el conjunto de manifestaciones estéticas realizadas por las sociedades humanas en distintas etapas de la historia, sobre paredes, por ello se le ha llamado también arte parietal. El término «rupestre» deriva del latín *rupestris*, y éste de *rupes* (roca). En tal sentido, el Arte Rupestre hace referencia a la actividad humana de plasmar sobre las paredes de cavernas, abrigos rocosos, bloques erráticos, etc., elementos gráficos que con seguridad manifiestan pensamientos, ideas, vivencias, creencias, representaciones, etc.; aunque no podamos saber a ciencia cierta su significado, y quizá tal vez nunca, dado que nos han quedado muy pocas pistas de sus autores.

El arte rupestre<sup>1</sup> es una manifestación estética y cultural que se presenta en casi todas partes del mundo. Sus temas y formas son muy diversos, aunque guardan algunas semejanzas, respecto a las modalidades como a sus técnicas, al tipo de sustratos utilizados, e incluso, a la recurrencia de ciertas formas. Pero en general, el sentido y función de estas manifestaciones para los grupos que las realizaron aún es un tema de estudio en la actualidad (Trujillo 2008:61).

---

<sup>1</sup> En el Congreso Internacional de Arte Rupestre, Ripon (Wisconsin, USA), 1999 se estableció la denominación de Arte Rupestre para designar las manifestaciones estéticas plasmadas en la roca, ya que no pueden ser catalogadas y restringidas a un periodo específico de la historia del ser humano. En la actualidad existen grupos humanos en Australia que continúan realizando este tipo de manifestaciones, situación que muestra cómo este tipo de expresiones siguen estando presentes dentro del devenir histórico del hombre.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Desde el punto de vista de su forma material, que es la única a nuestro alcance actual, existen varias técnicas de elaboración que permiten clasificar diferentes modalidades; se desprenden actualmente cuatro modalidades (acuerdo de Vancouver) (GIPRI 1997:6-7), las cuales se clasifican dependiendo el modo como estas manifestaciones se han realizado, es decir, según el material utilizado y en relación al tamaño y a la posibilidad o no de transporte como objeto denominado mobiliario. De cualquier modo, se requiere que estos objetos hayan sido efectuados en piedra o que originalmente, por razones culturales, se fabricaran en ese material, aunque ahora o en su proceso se han cambiado a tela, madera, etc., entre otras posibilidades. Entre ellas se conocen *pictografías*, *petroglifos*, *geoglifos* y *arte mobiliario* con tradición rupestre.

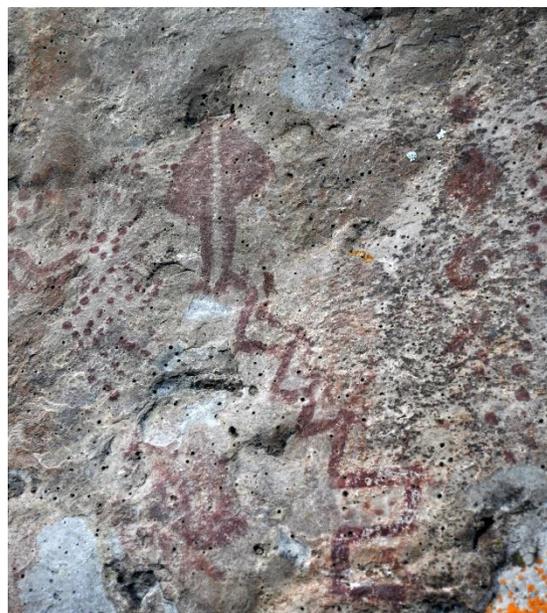
Por otra parte, estas grafías tienen a su vez la virtud de estar en los sitios exactos donde expresamente un grupo humano en forma intencional las plasmó. También se incluyen ahí mismo, las derivaciones que de estas formas arcaicas se produjeran en otras áreas de la actividad humana. Bajo la denominación de Arte Mobiliario con tradición rupestre, se reconoce el conjunto de expresiones que prolongan estos lenguajes.

Existen otras modalidades si se tienen en cuenta la definición del profesor C. N. *Dubelaar* en “*A study on south América and Antillean petroglyphs*”, como son los pulidores o afiladores (*polissoirs*), y las cúpulas (*small cup-shaped cavities*) (Dubelaar 1984:64-81).

*Una Cundinamarca, Archivo Personal Oscar Hernández*

### **Pictografías**

Bajo el nombre genérico de pictografías, se reconocen los “dibujos” o grafos realizados sobre paredes rocas o cavernas. Se trata de una técnica que usa un pigmento que al superponerse en la superficie de la roca, normalmente arenisca, se



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

introduce en el sustrato y se adhiere de tal manera que podría decirse que queda incorporado en la misma (Gipri 1997:8-9).

Dadas las condiciones de las rocas en las que se encuentran las pictografías, éstas sólo presentan dibujos en sus caras laterales. Para encontrarlas, en la mayoría de los casos, basta con observar desde lejos que las que no están escondidas entre el matorral se ven algo rosadas a la distancia; la explicación es simple, la pasta de óxido ferroso se ha desvanecido desde la parte superior; escurriéndose en todo el plano del mural. El Profesor *Dubelaar* también define las pictografías como:

*Las pictografías son dibujos hechos sobre la superficie de la roca usando pintura generalmente roja, amarilla, blanca o negra (algunos casos de pictografías en policromía han sido reportados). La pintura se aplica por medio de un tipo de brocha, una pieza de madera, o simplemente con los dedos del pintor. Con frecuencia se encuentra en lugares protegidos: cuevas y abrigos. Aunque también existen en posiciones expuestas, sujetas a la luz del sol lluvia viento y otras influencias atmosféricas (Dubelaar 1984:64-81).*

*Piedra del Fraile. San Francisco Cundinamarca. Archivo personal Oscar Hernández.*



### **Petroglifo**

Los petroglifos son estructuras formales que se realizaron haciendo incisiones en el sustrato de la roca, por percusión, abrasión o rayado. Con prediseño o sin él, el ejecutor usa la roca para grabar con un instrumento necesariamente más duro. Por medio de surcos de diverso calibre, las formas aprovechan en algunos casos el volumen de la roca y los accidentes que ésta presenta (Gipri 1997:9).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:***  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Los petroglifos se encuentran en cualquier sector de la roca, principalmente en la parte media y alta, aunque en algunos casos se han encontrado en los segmentos inferiores de las mismas. Esto hace que los grabados se hallen escondidos por los materiales que lentamente se han agregado, o por la vegetación que ha crecido allí por años. Se hace entonces necesaria la prospección rigurosa de cada una de las rocas que se halle en la zona, realizando una cuidadosa limpieza en uno de los sectores de la superficie cubierta para poder dar con ellos. (Gipri 1997:9).



*La Araña, Geoglifo de la región de Nazca, Perú.*

<http://www.carreterasperu.net/ica/nazca-nazca.html>

### **Geoglifo**

Los geoglifos son figuras construidas en laderas de cerros o en planicies, usando la técnica de adición de piedras con tonalidades oscuras de origen volcánico a manera de mosaico, para contrastar sobre un fondo más claro característico de desiertos o retirando la capa superficial del terreno, generalmente más oscura debido a la oxidación, para dejar visible el fondo más claro.

Este tipo de representaciones se encuentran principalmente en cinco países del mundo: Estados Unidos, Australia, Inglaterra, Perú y Chile. En América del Sur destacan los geoglifos de Nazca (Perú), los geoglifos amazónicos en el Estado de Acre, Rondonia (Brasil) y los geoglifos de Chug-Chug en el desierto de Atacama en Chile, zona que alberga la mayor cantidad de geoglifos del mundo y algunos de los más antiguos.

En la elaboración de los geoglifos existen tres técnicas básicas: 1. Se remueve el suelo con la vegetación; la figura se forma por contraste del subsuelo rojo-café con su contexto más oscuro. 2. Sobre un terreno con piedras oscuras, filas de piedras son removidas; la figura se forma por el contraste del subsuelo más claro con su ambiente más oscuro. 3. La figura se

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

forma sobre un subsuelo claro poniendo abajo filas de piedras oscuras (Krickeberg 1994: 54-56; Dubelaar 1984:64-81).

### **Arte Mobiliar**

Objetos de uso cotidiano, que poseen decorados análogos o las que se encuentran en las rocas, son considerados prolongaciones de esta tradición artística. Volantes de huso para hilar, objetos producidos para distintas labores domésticas (cerámica, orfebrería), componen, entre otros, un conjunto amplio de instrumentos y utensilios que guardan algunas relaciones con la tradición cultural de los pueblos pintores.

Algunas de estas formas se prolongan en algunos casos en la estética y en la percepción de los habitantes campesinos actuales; lo son, aparentemente, ciertas formas usadas en las rejas de las casas, la decoración de las fachadas (rombos) y algunos objetos mobiliarios (Dubelaar 1984:64-81).



*Afiladores, Mesitas del Colegio, Vereda Calandaima. Archivo Personal Oscar Hernández.*

### **Pulidores o Afiladores**

Los pulidores son surcos alargados y angostos, o cavidades como cúpulas, generalmente se encuentran en los cauces a lo largo de los ríos, algunas veces están sobre bloques móviles. El afilado de bordes cortantes de utensilios de piedra daba como resultado surcos alargados con una sección en forma de "U" o de "V"; el pulimento de los cuerpos, cavidades redondas u ovaladas. Frecuentemente una gran cantidad de afiladores se encuentran juntos en un mismo sitio, tanto los que tiene un corte profundo, como los superficiales. Después de un prolongado uso, un pulidor se volvía muy profundo, éste tenía que ser abandonado y sobre un lugar libre, cerca del sitio anterior, el afilado se llevaba a

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

cabo, produciendo un nuevo amolador (Dubelaar 1984:64-81). Este tipo de manifestación, no sólo se encuentra en rocas aisladas y expresamente seleccionadas para dicho fin. En algunos casos, los afiladores están asociados a grabados rupestres, es decir se encuentran, o bien en la misma roca con los petroglifos, o fueron utilizados como parte del petroglifo (Rodríguez 1998:43).

### **Cúpulas**

*Hacienda Misiones. Municipio de Mesitas de El Colegio. Archivo Personal Oscar Hernández*



Son hoyuelos que generalmente se encuentran en la parte superior de las rocas o en los lomos de las mismas, su tamaño no excede los 5 centímetros de diámetro. Se incluyen como un tipo de manifestación rupestre porque son hechos con un instrumento delgado y en

punta, por percusión indirecta al igual que los surcos. Este tipo de eventos rupestres no son exclusivos del Arte Rupestre colombiano, en la bibliografía sobre el tema se encuentran mencionados los yacimientos de otras zonas del mundo (Dubelaar 1984:64-81).

Se les ha denominado cazoletas, huecos de taza, entre otros. También se encuentran distintas interpretaciones respecto del sentido y función de éstos. Desde calendarios astronómicos, escritura hemisférica, demarcación territorial, sitios de juegos, hasta caminos hacia otros mundos<sup>2</sup>. Sin embargo, no es posible hasta el momento determinar qué papel jugaban estos elementos en las concepciones de mundo de los pueblos que los elaboraron en el área de estudio.

---

<sup>2</sup> El Centro de Estudios Arqueológicos de EE.UU. dice que los Seppa (Sipapu) consideran los huecos con una entrada (Hopi) al mundo inferior.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

**1.2. Los primeros datos en Arte Rupestre**

El inicio de la investigación en Arte Rupestre está ligado al desarrollo de la ciencia contemporánea, la cual inicia en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. El interés generado por el descubrimiento de restos humanos y fósiles que se hallan en las excavaciones producidas por la minería y la construcción del ferrocarril, permiten los primeros reportes sobre el hallazgo de piezas líticas antiguas, que en un primer momento no pudieron ser asociadas a ninguna cultura en particular (Dyson, 2008:10).

El arte rupestre se encuentra en este preciso momento del desarrollo de la ciencia, donde se fundamenta también la física, la biología, y donde surgen las preguntas de investigación sobre cuáles fueron los poblamientos más tempranos de seres humanos, es decir, a los primeros pobladores prehistóricos paleolíticos.

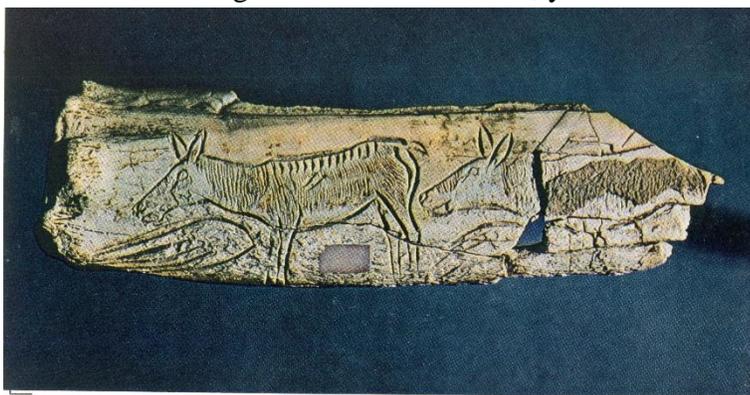
Los primeros datos que se tiene de la antigüedad del hombre fueron proporcionados por exploradores o los anticuarios que trajeron objetos de los pueblos que se estaban conociendo, y ciertos estudiosos enseguida se percataron de que otros objetos, muy parecidos, podían encontrarse entre las ruinas antiguas de la propia Europa -herramientas talladas en piedra, armas de cobre, joyas, etc.- elementos que para la época no había sido contemplados en el proceso de formación de las sociedades europeas y que ahora aparecían como componentes importantes del proceso de configuración de las sociedades del viejo mundo (Lumley, 1984:87-88).

Las culturas recién descubiertas eran consideradas primitivas, y por tanto menospreciadas. No obstante, algunos europeos se dieron cuenta que en Europa, forzosamente, hubo una fase pretérita en la que la cultura también era primitiva. Los primeros datos que se tienen sobre la existencia de pinturas rupestres se remontan a 1575 cuando François de Belleforest publica su texto *Cosmografía universal de todo el mundo* en donde describe por primera vez la existencia de una cueva ubicada en la gran gruta de Rouffignac, que a

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*“cinco a seis leguas de su entrada, se admiran los visitantes fuentes y riachuelos, bellas salas y estancias, pinturas en diversos lugares, y la huella o marca de varias clases de animales grandes y pequeños” (Nougier 1968:3).*

Sin embargo, el descubrimiento de objetos de Arte Rupestre, su importancia y fama será local, y su alcance limitado, lo que da como resultado que el Arte Rupestre siga siendo un asunto de curiosos y aficionados a la prehistoria. Es así como, por asunto del azar, en el curso de unas obras al pie de Salève es descubierto, a finales de 1833, una gruta en la cual se recogen los primeros objetos prehistóricos adornados y grabados: *un bastón perforado de cuerno de reno*, y otro *bastón con la imagen de un pájaro* (Nougier 1968:4). Unos meses más tarde aparecerá la gruta de Chaffaud, en Savigné (Vienne) con un cuerno de reno con dos ciervas grabadas. Estos descubrimientos serán presentados en el Congreso de Antropología de Copenhague, y mostrarán por primera vez que este arte abre las perspectivas sobre los orígenes de la Humanidad, y sobre el remoto nacimiento del sentido estético entre



14 - LE CHAFFAUD (Vienne). Ciervas grabadas.

los hombres de la Prehistoria. Pero permanecerán desapercibidos aún por muchos años más, y solo serán aceptados cuando el cúmulo de descubrimientos sobrepase todas las explicaciones posibles.

En 1833, André Brouillet encuentra unos utensilios esparcidos al interior de una cueva y un fragmento de hueso de reno, y al lavarlo en su casa puede distinguir grabadas en él figuras de dos caballos salvajes. Brouillet creyó que esta pieza era celta ya que la Galia estuvo ocupada por este grupo antes que los romanos, y cuidadosamente guarda estas piezas. Su hijo continuó la tarea de búsqueda en 1840, lo cual le permitió formar un pequeño museo privado de más de 10.000 piezas, el cual será donado en 1851 al Museo de Cluny (Kühn 1971:19-23). Pero solo será entre 1860 y 1870, cuando quede firmemente establecida la opinión de que el hombre que vivió entre los mamuts, los renos y los caballos salvajes, dejó objetos en los que representó la imagen de estos animales (Leroi-Gourhan 1968:3). Será el marqués de Sautuola quien se apasione con

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

el tema e inicie la búsqueda en su hacienda cantábrica, y descubra en 1863 la gruta de Altamira. El aporte que realiza Sautuola es el de establecer una analogía entre los sílex tallados, los arpones y las azagayas, con las obras de arte mobiliario, y con los bisontes policromos del techo. Esta relación es presentada al profesor Villanova quien acepta estas observaciones y en el Congreso Internacional de Lisboa de 1880 presenta sus descubrimientos, siendo una vez más rechazados por los arqueólogos.

19

En 1843, ya había aparecido la gruta de Kesslerloch, en Thayngen (Suiza) con un bastón perforado; en 1860 la gruta de Aurignac, posteriormente, las grutas de Briniquel y Dordogne; así mismo, mes tras mes, aparecerán las de Eyzies, garganta del Enfer, Le Moustier, Laugerie-Basse, Laugerie-Haute, la gruta La Madeliene en Tursac (que bautizará el periodo llamado Magdalenense), y en 1864 son ya lo bastante numerosos los descubrimientos para que Lartet y Henri Christy publiquen un texto sobre “*figuras animales grabadas o esculpidas y otros productos de arte y de industria atribuibles a los tiempos primordiales del período humano*” (Nougier 1968:6), dando inicio ya a la inquietud sobre los hombres de la prehistoria. Y será en 1867, en la Exposición Universal, en donde se incluya una rica sección de arte prehistórico.

En 1878 Lèopold Chiron señala la existencia de grabados en la gruta de Chaubot, en Saint-Martin-d’Ardeche, pero al igual que los anteriores caen en el olvido. Será el marqués de Sautuola quien se apasione con el tema e inicie la búsqueda en su hacienda cantábrica, y descubra en 1863 la gruta de Altamira. El aporte que realiza Sautuola es el de establecer una analogía entre los sílex tallados, los arpones y las azagayas, con las obras de arte mobiliario, y con los bisontes policromos del techo. Esta relación es presentada al profesor Villanova quien acepta estas observaciones y en el Congreso Internacional de Lisboa de 1880 presenta sus descubrimientos, siendo una vez más rechazados por los arqueólogos.

Para esta época es poco comprensible y aceptable la presencia de estas manifestaciones artísticas, en palabras de Ortega y Gasset, *¡No faltaría más! Ello sería un escándalo* (Kühn 1971:7-8).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*“Esta forma de arte era muy avanzada, poderosamente desarrollada... no se la podía clasificar en el marco del crecimiento, del progreso; en el marco que, en el fondo, determinaba el mundo espiritual del siglo XIX.*

*Cuanto más se retrocede en el tiempo, más primitivo, más formalista, más rígido, más abstracto, más primitivo tiene que ser el arte. Es completamente absurdo y contrario a la idea de desarrollo y del progreso suponer que en la época glacial, allá entre 100.000 y 10.000 antes de Cristo siguiera haya habido arte”. (Kühn 1971:7-8).*

El rechazo y la hostilidad hacia estos descubrimientos deben entenderse dentro del contexto de perspectivas evolucionistas que imperaban en el momento, pues imaginar que un hombre, para ellos incompleto en la escala del desarrollo mental e intelectual, hubiese realizado figuras con tal grado de perfección y belleza como las que se habían descubierto era imposible. La creencia en aquellos momentos de que la capacidad artística e intelectual del hombre primitivo no era equiparable a la del hombre moderno, no permitió que se reconociera la validez y la autenticidad de Altamira (Pascua, 2005:3).

Pese a esta hostilidad se logró la aceptación de los descubrimientos de Boucher de Perthes sobre la antigüedad de los sílex tallados. Así mismo, los trabajos de Eduardo Lartet aportaron pruebas sobre los depósitos arqueológicos de las grutas, pirenaicas o periogordinas. Y será hasta 1895, cuando aparece la gruta de La Mouthe a 3 kilómetros de Eyzies, donde Émile Rivière encuentra el éxito al descubrir una lámpara vaciada en una piedra calcárea, con una cabra montés grabada en el dorso, donde se muestra cómo se iluminaban los artífices de La Mouthe; el 28 de septiembre de 1896 se comunica el descubrimiento a la Academia de Ciencias y tiene un efecto favorable entre sus colegas. Así mismo, François Deleau, que se hallaba desde 1874 investigando la gruta de Pair-non-Pair, decide lavar las paredes y descubre que al igual que en La Mouthe los grabados se extiende en ocasiones bajo capas arqueológicas. Ello era evidencia de la antigüedad de dichas manifestaciones, y el 13 de noviembre de 1896 presenta su trabajo ante la Sociedad Arqueológica de Burdeos. Rivière convoca a Denis Peyrony y el 8 de septiembre de 1901 ingresan a la gruta en compañía de Louis Capitan y el abate Henri Breuil y admiten la autenticidad de los trazos. Será Émile Cartailhac quien, en el Congreso de la Asociación para el Progreso de la Ciencias, acepta su

## **Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

validez, y en la revista *L'Anthropologie*, París 1902, dice “*Mea culpa de un escéptico: No tenemos ya ninguna razón para poner en duda la antigüedad de las pinturas de Altamira*” (Kühn 1971:9).

### **1.3.El Arte Rupestre en Colombia**



*Ilustración de la Nueva Crónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala, 1616 <http://es.wikipedia.org/>*

Las primeras referencias al Arte Rupestre en Colombia aparecen en las Crónicas de Indias. Juan de Castellanos, Fray Pedro Simón, Fray Pedro de Aguado, y el Obispo Lucas Fernández de Piedrahita dedican ciertos apartados a mencionar algunos sitios y lugares donde existen rocas con Arte Rupestre, ejemplo de ello es la descripción que se hace del mito de Bochica por parte de Fray Pedro Simón en su visita a Soacha y Bosa:

*“este les enseñó a hilar algodón y tejer mantas, porque antes de esto sólo se cubrían los indios con unas planchas que hacían de algodón en rama, atadas con unas cordezuelas de fique unas con otras, todo mal aliñado y aún como a gente ruda. Cuando salía de un pueblo les dejaba los telares pintados en alguna piedra liza y bruñida, como hoy se ven en algunas partes, por si se les olvidaba lo que les enseñaba; como se olvidaron de otras muchas cosas buenas que dicen les predicaba en su misma lengua a cada pueblo, con que quedaban admirados”*(Simón, 1985, III:375)

He aquí otra descripción, que realiza Piedrahita

*“Adoraban por Dioses a todas las piedras, que decían que todas habían sido primeros hombres, y que todos los hombres en muriendo se convirtieran en piedras, y había de llegar el día en que todas las piedras resucitasen hechas hombres”* (Piedrahita 1688, I: 10).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Estas son algunas de las primeras referencias a Arte Rupestre a la vez que una de las primeras versiones sobre el sentido y función de estas manifestaciones estéticas.

Durante la Colonia las referencias escritas y que den cuenta del arte rupestre son eventuales y esporádicas, esto debido a que muchas tradiciones en las artes y en los sistemas de representación desaparecieron. Algunas tradiciones míticas fueron suprimidas y otras se fusionaron con aquellas que traían los españoles, solo basta recordar el documento de la visita *Juan de Valcárcel (1637)* (Ruiz 1975:48-53) a la zona Muisca y el tipo de recomendaciones que este visitador produjo, para comprender que las políticas coloniales fueron muy precisas para descomponer todas las instituciones precolombinas y desdibujar los lugares culturales donde éstas se reproducían (Mojica 1946:173-177).

Dentro de esas pocas referencias que existen se encuentra el texto de José Domingo Duquesne *Disertación Sobre El Origen Del Calendario Y Jeroglíficos De Los Mosca* (1795), quien recibe una piedra (matriz de orfebrería) de un campesino el cual le muestra cómo se entendía y leía en ella. Con este documento se hacía una explicación del sentido de los símbolos y se realizaba una lectura del modo como esta cultura contaba el tiempo y el sistema gráfico que era utilizado. Aunque no aparecen datos sobre zonas de pintura rupestre ni un estudio sobre diferentes rocas en este trabajo, en él podemos encontrar algunos elementos útiles para la investigación en arte rupestre (Muñoz 1997:15-27)

Después de estos informes iniciales sólo hasta el siglo XIX se vuelven a presentar algunas referencias adicionales a aquellas que se hicieron en el periodo colonial. Así mismo debe recordarse que, ya con intereses nacionalistas, la *Comisión Corográfica* (1850-59) (Restrepo 1993:203-220) dirigida por Agustín Codazzi y su secretario Manuel Ancizar, realizan el intento de comprender la vida cultural de los pueblos precolombinos del país, pero diversos motivos políticos llevan finalmente al fracaso dicha empresa.

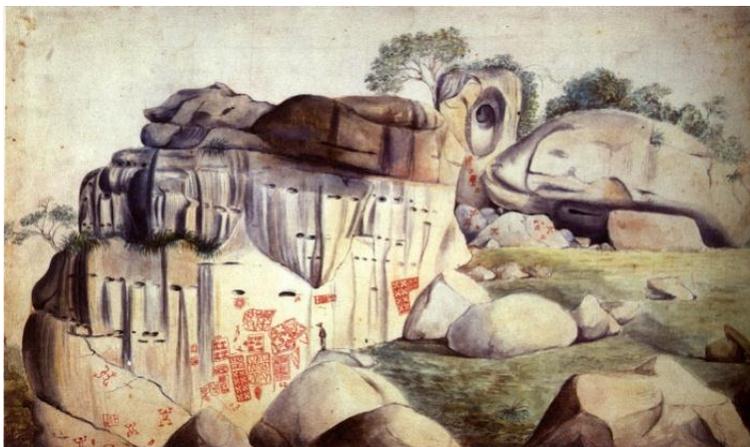
La Comisión Corográfica, cuyo propósito nacionalista es la reconstrucción del territorio y la búsqueda de fuentes diversas para el desarrollo moderno del país, incluye igualmente una

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

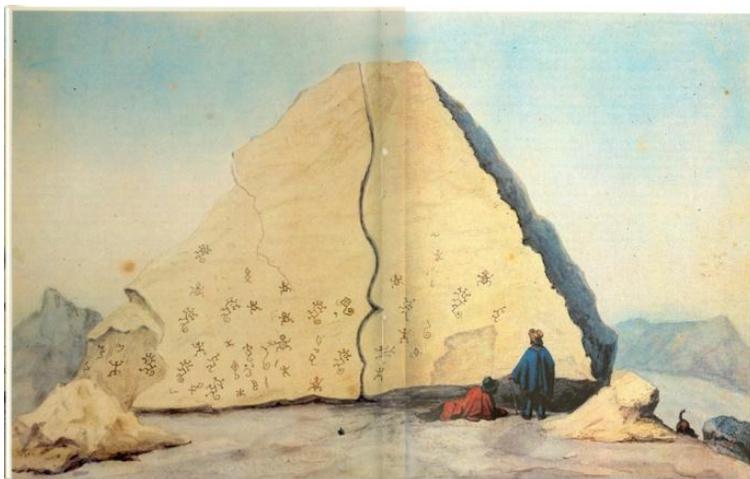
descripción de los grupos humanos existentes en cada provincia y la presencia de monumentos dejados por los antiguos pobladores, que según ellos (miembros de la comisión) fueron desafortunadamente desarticulados bajo un nuevo ordenamiento territorial (Ancízar, 1984:)

Según las referencias, más de cinco personas se encargaron de hacer el *Álbum pintoresco de la Nueva Granada (1850)*, aunque los más reconocidos son Carmelo Fernández, Manuel María Paz y Henry Price, ya que produjeron 151 láminas, y se considera que León Gauthier también participo en la elaboración de las mismas (Sánchez 1999:346-351). Estas láminas incluyeron transcripciones de las pinturas y los grabados precolombinos de Gámeza, Saboya, Pandi, Facatativá en la cuales se incluyen las rocas, los motivos, la escala, lo que les resultaba

más esencial una descripción de la naturaleza, es decir de las plantas del entorno.



*Acuarelas de la Comisión Corográfica. Piedras de Facatativá (Manuel María Paz) y Gámeza (Carmelo Fernández). En: Libro Patrimonio Rupestre. Historia y Hallazgos. Mesitas del Colegio. 2006. Equipo GIPRI Colombia.*



En el año de 1881, el Gobierno Nacional, presidido por Rafael Núñez, creó la Comisión Científica que se encargaría de estudiar los territorios colombianos en lo referente a Ciencias Naturales y a la Geografía, y continuar con ello la tarea de la Comisión

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

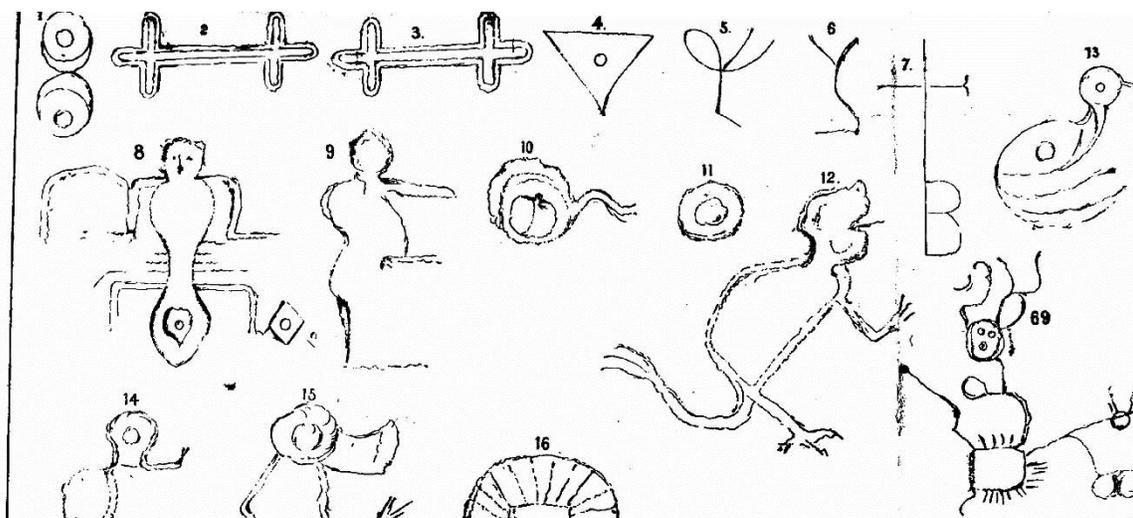
Corográfica. La Expedición estaba dirigida por el argelino Manó y como secretario Jorge Issacs, la cual inicio trabajos por los Estados de Bolívar y el Magdalena, pero debido las diferencias personales entre sus integrantes está se fracciona e Issacs inicia su propio recorrido por el occidente del Estado de Magdalena, entre los ríos Aracataca y Fundación (Valencia 2007:196).

Durante sus exploraciones descubrió yacimientos de carbón cuyas muestras fueron enviadas a Bogotá, pero como muestra del poco interés del Gobierno Nacional este olvida dicha iniciativa, situación por la cual Issacs tiene que sobrevivir durante onces meses don \$200 pesos que la había suministrado el gobierno al iniciar su comisión. De ello son muestra fehaciente la correspondencia en la cual relata que vivió año y medio sin recibir sueldo alguno (Valencia 2007:196). Pero pese a todas estas adversidades publica en la revista “*Anales de la Instrucción Pública*”, su texto “*Estudio sobre las Tribus Indígenas del Estado del Magdalena, antes Provincia de Santa Marta*” (1884). En este texto reseña algunas de las obras rupestres, y según su interpretación, existe una figura en ella la cual se puede corresponder al homínido que debió originar a los pobladores de esta zona. Usando la teoría de Darwin, Isaacs piensa que esta es una prueba del origen de estos pueblos, ahora indígenas. Esta interpretación generó toda clase de objeciones que se sumaron a las críticas que él mismo hacía sobre el estado de atraso en que se encontraba la nación y sobre la forma como era mirada y pensada la ciencia por parte de los más ilustres hombres del país (Rodríguez 2012:173)

El hallazgo de Isaacs generó un debate con Miguel Antonio Caro pues este consideraba que “*los indios eran buena materia prima para la tarea misionera, él era no solo defensor de la educación religiosa, sino del gran valor de la herencia hispana*” (Langebaek, 2009:326), por ello pensar lo indígena fuera de los márgenes tradicionales era imposible, en palabras del uruguayo Miguel Cané, Caro representa “*el tipo más acabado del conservador, dando a esa palabra toda la extensión de que es susceptible*” (Cané, 1992:214-5) (Langebaek, 2009:326).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Este debate pone en evidencia dos visiones encontradas sobre la naturaleza del hombre y que condujeron a que la investigación del tema quedara aplazada por años, pues su desarrollo ponía en peligro las tradicionales maneras de pensar el origen y fundamento de la nacionalidad, es decir cuestionaba y ponía en entre dicho los postulados y los valores de la fe católica y el statu quo vigente.



*Imagen de Isaacs que enciende el debate sobre el origen del hombre. En: Equipo GIPRI Libro Patrimonio Rupestre. Historia y Hallazgos. Mesitas del Colegio. 2006. Equipo GIPRI Colombia*

Otra de esas referencias de la forma como es entendido el país, será la obra de Vicente Restrepo y Ernesto Restrepo Tirado quienes en 1892 realizan uno de los trabajos más sistemáticos sobre los Chibchas antes de la conquista española. Las influencias de los estudios realizados por Vicente Restrepo en la Escuela de Minas en París, le dieron una nueva orientación a los estudios de las culturas prehispánicas en Colombia. Este personaje, que había recibido una formación en ciencias básicas, y muy seguramente la influencia del positivismo, llevo a que su trabajo fuera poco a poco desmontando las seguridades de los pioneros en relación con la denominación de culturas muisca o civilizaciones chibchas (Muñoz 1995:21).

Otras referencias de finales del siglo XIX fue efectuada por Lázaro María Girón, quien en 1892 realiza un trabajo sobre las Piedras Grabadas de Chinautá y Anacutá (hoy Municipio

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

de Tibacuy), este documento fue parte de un informe gubernamental que se presentó sobre dicha región, ante el congreso de la República y en el cual se da cuenta de existencia de siete yacimientos con arte rupestres, así mismo, este trabajo viene acompañado de una serie de láminas donde se registran las motivos rupestres. Girón termina su trabajo diciendo

*“he procurado, señor, hacer simplemente una descripción detallada de los dibujos que me esmeré en tomar, con la escrupulosidad que el asunto requiere, haciendo mención especial de todo aquello que por algún motivo ha llamado mi atención. Ojalá que á la luz de la ciencia tengan algún mérito las inscripciones que por disposición de usted he copiado... deseo se disimule las faltas que mi trabajo adolece; trabajo cuyo único mérito consiste en la fidelidad que fríamente he observado al copiar los signos, y el cariño que pues al hacerlo, por mi deferencia hacia usted y mi amor á los estudios arqueológicos” (En Rupestre N4:76).*

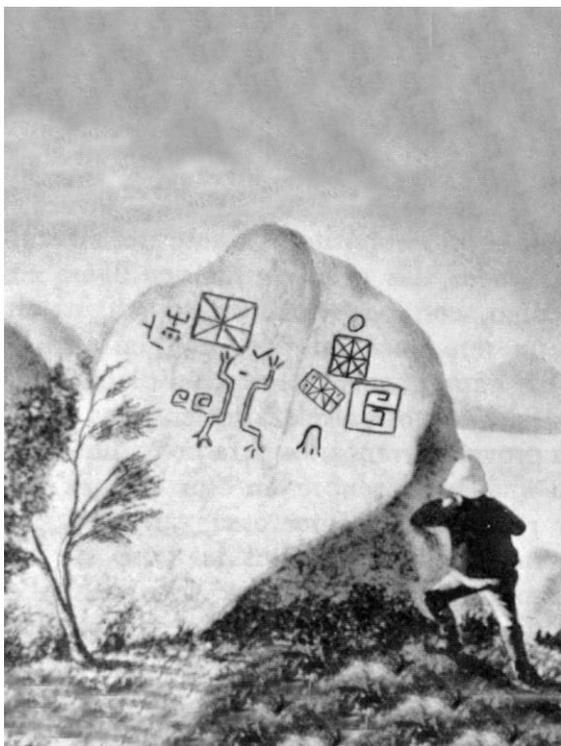
Para esta misma época se publica el texto de Liborio Zerda (1893): *Álbum de Antigüedades Neogranadinas*, el cual realizó mientras se desempeñaba como ministro de Instrucción Pública. El texto es una colección de 125 ilustraciones donde hay una serie de copias a la ténpera de los escudos de armas que la corona española otorgó a las principales ciudades de Colombia, se destaca entre ellos una heráldica el “*Escudo del territorio chibcha*” un escudo ideado por Zerda, en el que agrupa ilustraciones de piezas precolombinas, ideogramas y lugares ceremoniales de los chibchas así mismo existe unas láminas en acuarela y ténpera que hacen referencia a piezas precolombinas Muisca, Tairona y de los indígenas de Marmato y Antioquia. Finalmente y tal vez el mayor interés de este álbum por su valor histórico y artístico, está la serie de veinte acuarelas inéditas que representan pictografías y petroglifos de distintas zonas del interior de Colombia. Muchas de estas inscripciones y grabados han desaparecido, por lo cual estas acuarelas resultan ser el único testimonio de su existencia (Museo Nacional 2013).

En los primeros años del siglo XX, el investigador Alemán Theodor Koch-Grünberg, adelanta algunas investigaciones en el suroccidente brasileño y en gran parte del Vaupés colombiano. El texto describe el inicio de su carrera como etnólogo y resalta algunos apartes específicos de su experiencia en las expediciones del río Xingú (1899), el alto Río Negro (1903) y en el territorio de Roraima (1911), y donde dará a conocer algunas referencias al

## ***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Arte Rupestre de dichas zonas (Kraus 2010:13.-36). Otros trabajos sobre esta misma zona y en los que también se mencionan estaciones rupestres corresponden a los informes de Constand Tastevin, Theodor Konrad Preuss, Helmut Schindler, Johann Spix y Carl Martius (Trujillo 2008:57).

Entre 1910-1920 ingeniero Miguel Triana se interesará por las culturas indígenas del altiplano a las que llama “*Civilización Chibcha*”, trabajo en el cual se realiza una recolección etnológica de textos antiguos y costumbres actuales, el autor se dedica a incluir en su obra distintas referencias de piedras con pinturas y algunas con grabados. Su teoría sobre la interpretación del arte rupestre se dirige a la relación que existe entre los sitios donde se encuentran las pinturas y/o grabados, y el tipo de etnia a la que corresponden. Según esta idea, los sitios rupestres no eran otra cosa que límites territoriales y con ello sus variaciones estéticas mostraban las diferencias lingüísticas o la variedad administrativa de los territorios que diferenciaban los Muisca de la zona norte con los del sur de los departamentos de Cundinamarca y Boyacá. Este trabajo resulta ser uno de los más interesantes materiales que



inician la descripción e interpretación del arte rupestre del altiplano cundiboyacense. Sin embargo buena parte de los futuros trabajos que se adelantaron sobre el tema tomará estas interpretaciones y se pensará que no existían más zonas de arte rupestre que las descritas en el trabajo del Jeroglífico Chibcha

*El autor copia los jeroglíficos de la piedra de El Ambucal. Municipio de Tocaima, región de los Panches. En: La civilización Chibcha. Miguel Triana edición de 1972.*

Es así como el ingeniero Miguel Triana, ocupado en la cultura espiritual y en la documentación del Arte Rupestre y de su estudio, reevalúa el sentido

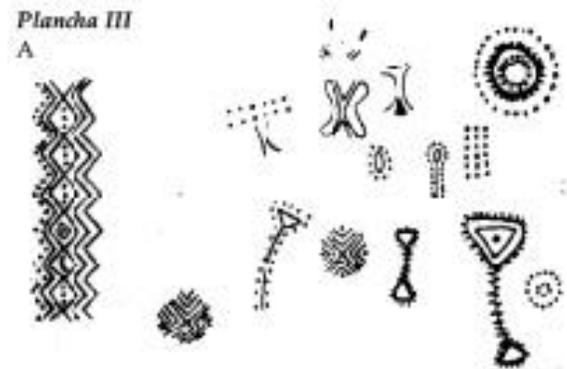
***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

de detenerse juiciosamente en este objeto y en 1922, publica su texto *La Civilización Chibcha*, donde reseña el carácter no accidental de estas manifestaciones.

Luego de esta publicación el investigador norteamericano J. Alden Mason publica en la revista de Ingeniería *The Highway Magazine* (1931) un trabajo en el cual mostraba sus estudios sobre la Sierra Nevada y donde mostraba la colección de material cultural Tairona que había recogido para el *Field Museum of Natural History* de Chicago. Durante las exploraciones el autor confirmó la existencia de una compleja y extendida red de caminos, así como la de grandes aldeas construidas en piedra en el noroeste de la Sierra Nevada (Donama) (Mason, 1931 en Oyuela 1990:48)).

En 1938 Müller, Uribe y Borda presentan algunos aportes en el estudio y en la documentación del Arte Rupestre en el altiplano. Visitan otras zonas y aumentan el número de lugares donde existe arte rupestre (pictografías). Estos investigadores siguiendo la propuesta de Triana argumentan que arte rupestre colombiano se encuentra a mitad de camino en el proceso de invención de la escritura.

*Figuras del núcleo de piedras de la Hacienda Tequendama, Municipio de Soacha. Según transcripción de Uribe y Borda, 1938.*

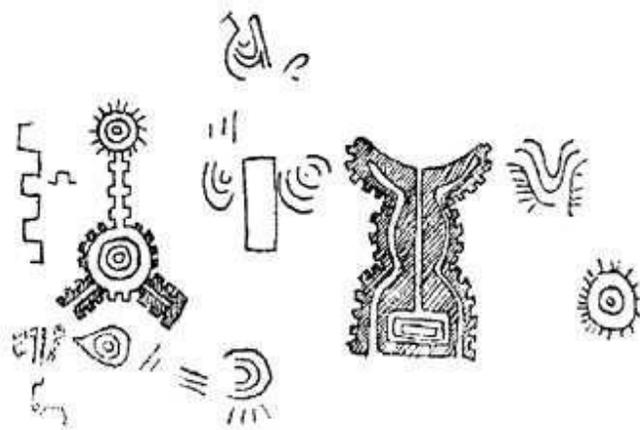


Según Müller, Uribe y Borda (1938) existen dos formas representativas de los signos, una directa y otra indirecta. La forma directa, que es más antigua y primitiva, representa el símbolo mientras que la forma indirecta representa la estructura fonética del mismo. Lo anterior divide el arte rupestre en dos tipos: el primero o representativo en el cual se encuentran figuras humanas y animales así como representaciones meteorológicas como el sol, y el segundo o fonográfico donde se incluyen la figuras geométricas y signos que no representan objetos de la naturaleza. Esta distinción estará presente en la gran mayoría de los escritos posteriores y es la base de la diferenciación entre el arte naturalista y el arte abstracto (Arguello 2003:84).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Luego de esto en 1936 llegará el país el arqueólogo español José Pérez de Barradas, por invitación de Ministerio de Educación Nacional con el objeto de realizar excavaciones en la zona arqueológica de San Agustín. Durante su estadía en el país buscara reivindicar el papel de España, así como el de resaltar el papel de las misiones religiosas en Colombia, por tal motivo, en lo concerniente a las investigaciones sobre los chibchas su autor preferido sea Vicente Restrepo, quien a finales de siglo XIX había logrado elaborar una visión totalmente denigrante del pasado prehispánico colombiano. Con Pérez de Barradas se consolida, pues, la visión anticuarista del pasado indígena, y aunque como arqueólogo está problematizando con diferentes teorías propias de su tiempo, le resta solución de continuidad al elemento indígena en la actual constitución de la nación (Arguello 2003:79).

El texto de Pérez será publicado en 1941, y en lo concerniente a arte rupestre seguirá la línea trazada por Vicente Restrepo que las considera infantiles y carácter de sentido, pero discrepa de este en cuanto a que si considera que puedan llegar a ser objeto de interpretación, y a poner de relieve el papel que tuvieron en la formación de las culturas indígenas los pueblos arawacos (Pérez de Barradas 1941:8).



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

Otro de los trabajos de esta época serán los de Wenceslao Cabrera Ortiz, quien inicia su labor de investigación en 1942 en el sur de Colombia (Departamento de Nariño) y que culminará con su trabajo más citado que fue publicado en 1970 en la *Revista del Instituto Colombiano de Antropología*, donde presenta sus versiones sobre las rocas de Cundinamarca, corrigiendo algunas de las zonas supuestamente trabajadas exhaustivamente por Triana. Buena parte de su tesis está amparada en algunas de las afirmaciones de los trabajos de Triana según la cual fueron procesos migratorios los que hacen posible la distinción entre pinturas y grabados;

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

pero se distancia de este al considerar que estas manifestaciones fueron elaboradas por los chibchas, y considera que estas son producto de grupos *arawacos*, idea propuesta por Pérez de Barradas. Para Cabrera realizar cualquier proceso de interpretación es aventurado y peligroso, pues reconoce la importancia de trabajar previamente sobre un registro que permita riguroso que dé cuenta de la existencia de todos los materiales existentes, y así poder establecer comparaciones con otras zonas de América, al igual que poder plantear hipótesis a cerca de las migraciones que poblaron el territorio. La importancia de su trabajo, radica como él mismo lo expresa que:

*“el objeto inmediato de este trabajo es recoger todo el material rupestre de Colombia y clasificarlo debidamente para presentarlo listo para su comparación técnica con el resto de los demás países americanos, colocando así los cimientos para la futura posible Interpretación”* (Cabrera, 1968:85).

En 1952 José de Vinales publica en la revista del Instituto Etnológico Nacional nuevas referencias de arte rupestre de la zona Arahuaca, y en 1954 aparece el trabajo de Louis Ghisletti en el cual se denuncia 92 zonas en los territorios de Cundinamarca y Boyacá que contienen pinturas y/o grabados, con un número de rocas sin especificar pero que podrían estar en un promedio de 410 rocas. Este trabajo muestra una fuerte influencia de los postulados de Paul Rivet, ya que se fundamenta en un análisis lingüístico complementándolo con aspectos de la antropología física y las semejanzas en la cultura material con base en los datos provenientes de melanesia y polinesia. Es por ello que sus interpretaciones sobre el arte rupestre estén basadas en comparaciones con la iconografía y la mitología de lugares como la isla de Pascua (Ghisletti 1954:36).

En 1959 el investigador cubano Antonio Núñez Jiménez publica su trabajo *Facatativá*, como un texto de interpretación fundamentalmente para las rocas del parque de Facatativá, en donde amplía algunas de las ideas ya presentadas por Miguel Triana. También Fray Miguel Santa María Puerto en 1983 incluye algunas descripciones de rocas pintadas y grabadas en Boyacá dentro de sus estudios del lenguaje escrito de los aborígenes de Colombia (Trujillo 2008:58).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Para la década del sesenta aparece Eliécer Silva Celis quien en 1961 publica un artículo en la *Revista Colombiana de Antropología*, titulado *Pintura Rupestre Precolombina De Sáchica. Valle De Leiva* en el cual esboza sus opiniones generales sobre la interpretación del arte rupestre, ellas se verán finalmente expuestas en su informe sobre los petroglifos del Encanto (Caquetá) en 1963 y resumidas posteriormente en un texto titulado *Arqueología y Prehistoria de Colombia en 1968*.

En 1965 Luis Duque Gómez para la publicación *Historia Extensa de Colombia* realiza un texto sobre los trabajos producidos en etno-historia y arqueología en Colombia y en lo concerniente a Arte Rupestre solo realiza la descripción de algunos de ellos y los tipos de representaciones allí expuestos. Por esto solo se atreve a decir 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” (Duque 1965:221).

Así mismo, dentro de este análisis sobre el cómo se ha ido configurando el tema de lo rupestre en el país, debe citarse al trabajo de Gonzalo Correal, quien en 1970 adelanta excavaciones arqueológicas en el Abra y los Abrigos Rocosos del Tequendama donde se encontraron Artefactos líticos y materiales orgánicos asociados que al ser datados mediante carbono 14 (C-14), dieron una cronología aproximada de entre 7.390 A.C. y 10.460 A.C, que demuestran la presencia humana en el altiplano y entre los cuales había material rupestre asociado a las excavaciones, lo que genera la posibilidad de inferir que este tenga una edad similar a los objetos hallados en dichos lugares, sin bien este trabajo no hace alusión a las pinturas rupestres de la zona, si resulta ser un punto importante en la discusión de la antigüedad de estas manifestaciones.

Otro trabajo de esta misma época es el de Thomas Van der Hammen quien en 1975 adelantó una investigación en torno a la cronología del Pleistoceno y Holoceno de Colombia, donde demostró una larga secuencia de etapas glaciares e interglaciares, en las cuales se ha podido

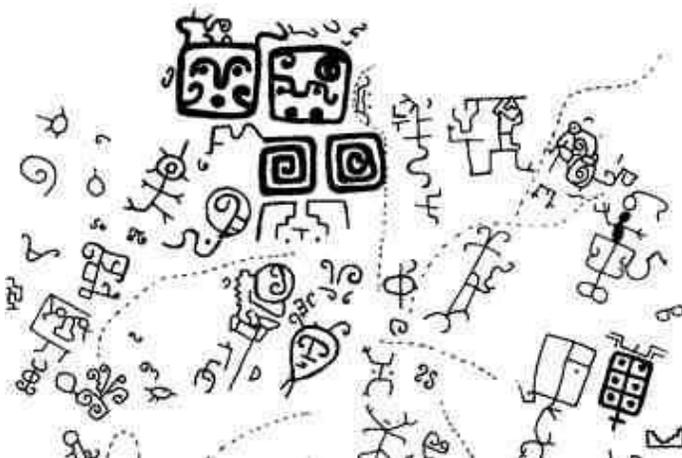
**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

ubicar la presencia de cazadores recolectores, de comunidades del período precerámico. Durante este mismo año se realizará por parte de Elizabeth H. R. von Hildebrand, el levantamiento de los petroglifos del río Caquetá entre la Pedrera y Araracuara, trabajo este sin presentes ya que realizan un registro cuidadoso ya que aplican técnicas modernas y realizan dibujos teniendo presente la utilización de cuadrículas, escala, planos de ubicación geográfica, fotografía (Arguello 2003:82)

32

*Documentación del sitio "La pedrera" por Elizabeth H. R. von Hildebrand. Detalle. 1975*

El anterior análisis muestra de forma breve toda una serie de publicaciones y trabajos que se han realizado en torno al arte rupestre y que nos permite ir identificando recurrencias, problemas propios del trabajo de campo, así como también cuales han sido los elementos que se han privilegiado durante las diferentes etapas de registro y documentación de estas manifestaciones estéticas en el país. Es por ello que ahora se mostrará cual ha sido el trabajo que desde la década de los setenta viene realizando el investigador Guillermo Muñoz y su grupo de trabajo, que lo ha llevado a convertirse en uno de los grupos más estables y con mayor tradición en la investigación nacional del Arte Rupestre en Colombia.



#### **1.4. Los trabajos más recientes en el País (GIPRI)**

Desde la década de 1970 el grupo GIPRI, dirigido por Guillermo Muñoz, ha venido realizando trabajos en torno a la investigación del Arte Rupestre. Las reflexiones teóricas y las labores de registro y documentación hoy permiten entender lo complejo del tema rupestre. En este sentido, busca eliminar las simples opiniones y el sentido común, y desarrollar un trabajo sistemático de documentación rigurosa y una continua divulgación (simposios, conferencias, congresos nacionales e internacionales, la revista RUPESTRE y el libro de El Colegio) hacen parte de los resultados de la investigación de este grupo.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Dentro de las tareas desarrolladas por el equipo GIPRI en las últimas décadas se deben destacar 3 categorías de trabajo: Investigación, Conservación y Divulgación. Los trabajos desarrollados en el proceso investigativo durante estos años han girado en torno a la Documentación, Modelo Metodológico y a la construcción de una extensa Base de Batos, que den cuenta de cada uno de los lugares en los que existen rocas con arte rupestre. Los primeros esfuerzos por documentar las estaciones rupestres surgieron en 1970 como iniciativa personal de Guillermo Muñoz por constatar la veracidad de las transcripciones hechas en los trabajos existentes sobre el territorio nacional. Con este objetivo Muñoz empezó a recorrer cada una de las rocas registradas por Miguel Triana en su texto “*El jeroglífico chibcha y la Civilización Chibcha*”<sup>3</sup>, trabajo que le permitió constatar que la versión publicada por Triana dista mucho de ser fiel a los glifos originales. Dedicaremos un acápite especial a este trabajo sobre el jeroglífico chibcha al cierre del presente capítulo.

En tal sentido este investigador expresa que la

*“desproporción entre los materiales publicados y denunciados y la presencia de cientos y miles de rocas existentes en el territorio nacional, así como al confrontar el conjunto de materiales divulgados con las obras rupestres (in situ) se pudo constatar que ninguna de las transcripciones es fiel al original. La desprevisión con que se asumía la labor de registro se ve reflejada en la calidad del dibujo, la escogencia y privilegio de ciertos motivos desechando otros, el desaliño en el trabajo sistemático frente a una zona y por último la ingenua intención de interpretar sin la documentación suficiente.”(Muñoz, comunicación personal).*

---

<sup>3</sup> Las transcripciones que aparecen en “*El jeroglífico Chibcha*” son dibujos en los cuales faltan algunas de las características que la investigación moderna hace indispensables para el trabajo de sistematización de la labor rupestre, tales como ubicación geográfica del yacimiento, posición del dibujo en la roca, formas y tamaños de las rocas, tamaños de surco o ancho de trazos, entre otras manifestaciones. Estas características son de especial importancia pues determinan eventos específicos que podrían arrojar luz sobre la función o el sentido que tenía para un aborigen una obra de este tipo. La omisión de estos detalles marca la precariedad de la época en el trabajo de documentación, hoy se hace urgente solventar tales deficiencias. La importancia de las particularidades de cada yacimiento podrían ayudar a interpretar el diseño teniendo en cuenta su relación con el contexto que lo rodea. *Comunicación Personal Guillermo Muñoz.*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Dicha situación llevó a concluir a este investigador que las interpretaciones construidas a partir de estas descripciones tendrían serios problemas ya que fueron realizadas bajo premisas y fundamentos poco confiables. En tal sentido, estas discusiones se han ido incorporando dentro de los temas de análisis del equipo que lidera, dando lugar a la articulación de estas dentro una perspectiva de investigación muchos más amplia, pues como este mismo intelectual advierte:

*“Las descripciones rupestres a lo largo de su historia han presentado inconsistencias propias de las condiciones materiales de su época y de la dimensión del tema a investigar, pues la relevancia de un estudio sobre un objeto determinado se encuentra en concordancia con la mentalidad de la cual una sociedad es heredera. Lo anterior se traduce en problemas que deben ser resueltos en la actualidad; si bien, tales deficiencias no son un obstáculo para el avance de la ciencia sino que son parte del proceso, así mismo debe ser entendido que para conocer, la razón debe someterse a procesos que, a su vez, cada investigador juzga cuál de ellos es el más relevante según los intereses que represente un enfoque” (GIPRI, 2003).*

En este sentido, el equipo de trabajo ha visto la necesidad de formular una ficha de registro donde se expongan todas las posibilidades de análisis que se pudieran llevar a cabo sobre el arte rupestre. En esta medida se empezaron a formular las primeras fichas de registro en la década de 1970 y 80<sup>4</sup>, que con la ayuda de los nuevos medios tecnológicos han permitido un mayor rigor documental, dando como resultado que cada día se consolide y se avance en los procesos de transcripción de los materiales rupestres. A lo largo de estos años se elaboraron diferentes fichas de registro que fueron cambiando en la medida que el registro sistemático de lugares iban mostrando las falencias de los procesos de documentación.

---

<sup>4</sup> Las fichas de registro elaboradas por GIPRI han intentado establecer un parámetro gráfico para unificar los criterios con los cuales se aborda el tema del registro de los yacimientos rupestres. En un primer momento se trabajó con base en mediciones de rocas y dibujos en hojas blancas donde se describía la roca en sus tres vistas principales: planta (arriba), alzado (frente) y lateral. Durante muchos años se hizo énfasis en la forma de la roca con lo cual se posibilitaba (a diferencia de los investigadores anteriores) la ubicación de los grabados en la superficie de la roca y, dada la oportunidad, comenzó a ser posible la localización de la roca por parte de otros investigadores interesados, gracias a la visualización total de la misma. Lo anterior, junto con el registro fotográfico, permitió desde entonces tener una visión parcial del evento rupestre. Por otra parte comenzó a ser necesaria su ubicación geográfica y una descripción de los motivos de manera más detallada, pues cuando se hace énfasis en la visual del yacimiento los motivos quedan subordinados al tamaño total de la roca. Documento GIPRI. 2003 texto sin publicar)

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En esta perspectiva se fueron mejorando y reemplazando técnicas y procedimientos poco efectivos. Uno de los logros más determinantes de la investigación iniciada por GIPRI ha sido el poder entender y enfrentar la dinámica misma de la investigación, esto es, poder construir paulatinamente nuevos y más acabados modos del registro, de tal manera que los elementos que fueron apareciendo se pudieran incorporar de manera más eficiente. Esto se ha logrado gracias a una continua discusión, a la actualización constante de la bibliografía y a un ejercicio permanente de autocrítica.

Este trabajo de documentación llevó a que en 1998 el equipo, a través del Ministerio de Cultura y su programa de Becas Nacionales realizara el “*Modelo Metodológico para rescatar y documentar el patrimonio rupestre inmueble colombiano*”. Este trabajo mostró la necesidad de pensar lo metodológico como un elemento importante y determinante dentro de la investigación del arte rupestre, toda vez que

*“La construcción de un modelo metodológico no es solamente un asunto técnico resultado del aporte de las ciencias básicas y de los desarrollos cibernéticos. Tampoco es simplemente un procedimiento ordenado de sistematización de la información sobre un tema determinado. El proceso metodológico debe incluir sin duda lo anterior, pero además, debe ser un organismo teórico que incorpore y de cuenta de las inconsistencias de investigaciones anteriores, muestre los límites de los métodos convencionales, y permita ver el modo como estos antecedentes lo determinan. Lo metodológico debe discriminar todas las cualidades que están en juego y develarlas en lo posible” (Muñoz, 1998:5).*

Esta ficha de registro ha permitido documentar el arte rupestre y generar preguntas de investigación que vinculan nuevos elementos y nuevas posibilidades a la interpretación, el análisis y la misma documentación. El modelo de registro muestra los procesos adelantados a lo largo de la historia del tema, así como la forma en que ha sido valorado y tratado en Colombia, en él se lleva a cabo el registro y documentación de 12 rocas modelo que sirven de ejemplo sobre cómo se debe realizar el trabajo, así mismo se crea una ficha de conservación que permite determinar los factores de alteración a los cuales se ve sometido el yacimiento y que con un análisis riguroso permiten establecer técnicas y procedimientos propicios para la conservación del arte rupestre.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:***  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

La conservación se ha convertido en un elemento esencial en las tareas de registro desarrolladas por el equipo de investigación. Dentro de esta categoría de conservación ha surgido una relación muy estrecha entre las comunidades campesinas que habitan los sectores con arte rupestre, pues son ellos los que en primera instancia han de conservar y mantener a salvo el patrimonio rupestre nacional. Si bien se advierte que no es posible intervenir y controlar todos los factores de deterioro y destrucción del arte rupestre, si se puede generar una cultura que colabore en el cuidado de los predios. El mundo campesino en su relación con el arte rupestre ha creado formas de explicación frente a estas manifestaciones que van desde la suposición generalizada para el país de la existencia de “*guacas*” dejadas por los indígenas, pero que sólo en ciertas épocas del año se muestran, hasta la creencia en el carácter sagrado o maligno de estas zonas y la importancia de no dañarlas pues podrían generar estragos a la persona o la familia de quien atente contra ellas.

Por ello la investigación ha venido recogiendo la tradición oral de las distintas zonas que han venido trabajando, esto le permite comprender con mayor precisión la forma como los pobladores se apropian de estas manifestaciones estéticas. De igual manera, se han realizado una serie de trabajos en la ciudad, entendiendo que buena parte de los habitantes de los actuales espacios urbanos provienen del campo y, por lo tanto, poseen información que puede ser valiosa a la hora de reconstruir el mundo del lenguaje del país.

La importancia de estos estudios y su relación con el tema del arte rupestre está en la conciencia de que buena parte de los habitantes de las grandes urbes desconocen la existencia de dichas manifestaciones, entonces cuando viajan a fincas de recreo o a zonas rurales no se percatan de la presencia de las manifestaciones rupestres y la mayoría de las veces terminan destruyendo los yacimientos o generando procesos de alteración radicales e irreversibles. Esto se ha notado en los procesos de registro y documentación del arte rupestre: en muchas ocasiones se ha llegado a predios donde han aplicado vinilo al conjunto general de rocas, y en otras se han destruido los bloques rocosos con el fin de ser usados en la construcción de viviendas y cercados.

## *Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

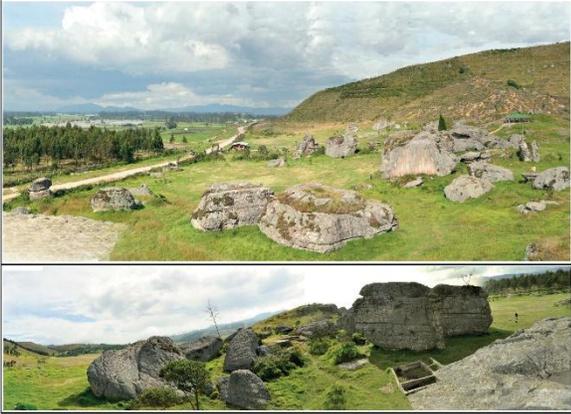
www.gipri.org

**PROYECTO DE DOCUMENTACION DE ARTE RUPESTRE**  
SISTEMA DE REGISTRO Y ARCHIVO DE DATOS  
**FORMATO DE YACIMIENTO**

**GIPRI**  
COLOMBIA

01 NOMBRE DEL YACIMIENTO La Rocas de "CHIVO NEGRO" 02 CÓDIGO CO|CU|BOJ|01|PI|001?   
File Foto V.4000 204 Varios Navega

030 Proyecto	25781- Arte Rupestre BOJACA	040 Cuaderno de salida	
031 Instituciones	GIPRI.	050 Ficha Histórica	
032 Registrado por	GIPRI	007 Cuaderno Tradición Oral	
033 Fecha	Septiembre 2010	008 Laboratorio Digital	ensamble digital



**RECONSTRUCCION**

La zona de *Chivo Negro* fue reportada por Ghisletti y reseñada por Wenceslao Cabrera Ortiz. Sin embargo la Descripción rigurosa de todos y cada uno de los murales nunca fue realizada. Durante algunos años el Equipo de GIPRI, fue visitando el sitio y recogiendo información de la zona, de sus murales y sus características.

Desafortunadamente, durante algunos años el sitio fue deteriorado con la presencia de letreros y sus alteraciones tendrán que ser descritas y evaluadas para realizar las labores de restauración y conservación.

**1 LOCALIZACIÓN**

*Diferentes fichas de registro componen el Modelo metodológico de Registro y Conservación del Arte Rupestre desarrollados por GIPRI Colombia*

Así, la ficha de conservación construida por GIPRI, surge como respuesta a la necesidad de la preservación de estos lugares. Durante muchos años, no se pensó el tema de la preservación como algo impórtate y relevante de ser realizado o considerado por los mismos investigadores; sólo hasta mediados de la década del 1970 en Colombia (internacionalmente)<sup>5</sup> se empezó a considerar el tema. Hasta ese momento, los trabajos de registro se enfocaban en consignar únicamente la forma y la composición de las figuras y dejaban de lado el entorno y las

condiciones del sustrato de las rocas. La investigación hoy muestra la necesidad de aunar todos los elementos posibles. Se sabe que el entorno y la composición geográfica y climática de los sitios son indispensables a la hora de tomar medidas para la conservación del arte rupestre. De igual manera, se entiende que sin estos datos no es posible allanar el camino que conduzca a la comprensión del sentido y función de estas manifestaciones estéticas.

Por ello, los trabajos de conservación y preservación requieren de un trabajo multidisciplinario; pues en el grado de deterioro se involucran procesos climáticos, biológicos, etc., que requieren de la colaboración de expertos para que se puedan generar de

<sup>5</sup> Es importante aclarar que esto concierne sobre todo al arte rupestre a la intemperie, pues en Francia y España se han venido desarrollando estudios, investigaciones y políticas de protección para el arte rupestre en cuevas. Los tipos de deterioro que se presentan en ellas son muy diferentes a los presentados en el arte rupestre al aire libre, los factores de alteración que intervienen en cada una de estas modalidades son muy diferentes, pues las condiciones climáticas en cada uno de ellos difiere enormemente.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

esta manera políticas y procedimientos claros en pro de la preservación de los yacimientos rupestres.

En el terreno de la divulgación, diferentes esfuerzos se han realizado. En las últimas décadas el equipo de trabajo ha generado una serie de estrategias para mostrar a un público cada vez más amplio los resultados y conclusiones parciales de la investigación, entendiendo previamente que sin una labor sistemática y rigurosa no es posible generar procesos de divulgación, pues la importancia del estudio y preservación de las manifestaciones rupestres presentes en el territorio colombiano pasa primero por su estudio cuidadoso. Esta actividad de divulgación y educación se ha llevado a cabo en *Colegios, Universidades, Congresos y Seminarios* en los cuales ha participado el equipo. Si bien dichos espacios han sido de gran ayuda, también se cuenta con una publicación continua, el equipo desde 1995 viene realizando la publicación de una revista “*Rupestre: Arte Rupestre en Colombia*” que a la fecha ha editado un total de 6 números, las cuales han sido posible en algunos casos gracias a la colaboración prestada por algunas universidades, pero que en la mayoría de los casos es realizada por cuenta del equipo.

Esta revista es el medio por el cual el equipo muestra los trabajos de investigación adelantados en el país a lo largo del tiempo, así como el espacio para la publicación de los trabajos de colegas nacionales e internacionales.

En el año 2006 en colaboración con la alcaldía del municipio cundinamarqués de El Colegio, se realizó la publicación del libro “*Patrimonio Rupestre Historia y Hallazgos*”, este muestra el trabajo adelantado por el equipo durante 6 años de registro sistemático en un territorio, y que permite vislumbrar nuevos temas, problemas y discusiones en torno al tema central de la investigación.

Durante la temporada 2006 a 2009 diferentes miembros del equipo de investigación estuvieron desarrollando maestrías y doctorados en arte rupestre a través de la beca Erasmus Mundus, lo que permitió el desarrollo de nuevas metodologías de trabajo y análisis. Dicha

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

situación ha permitido en que desde el año 2010 hasta la fecha se vengán adelantando trabajos de registro y documentación en nuevos municipio de Cundinamarca, tales como Sutatausa, San Francisco, Facatativá, Mesitas del Colegio, entre otros, donde se han podido aplicar nuevos procedimientos y técnicas de investigación que han contado con la colaboración de la Gobernación de Cundinamarca y el Ministerio de Cultura a través de los fondos de la telefonía celular, que han hecho posible que hoy se pueda seguir construyendo un acopio más grande de materiales de arte rupestre, y permite que los paradigmas de investigación se revalúen frente a estos nuevos hallazgos.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

## **2. Miguel Triana**

### **2.1.El contexto de Miguel Triana**

Miguel Triana nació en Bogotá el 26 de noviembre de 1859 y murió el 30 de abril de 1931. Realizó su formación escolar en el Colegio del Rosario (1877), y se formó como Ingeniero civil y militar en la Escuela de Ingeniería del Coronel Antonio de Narváez (1880). Se desempeñó como ingeniero en obras como las de: ferrocarril de Puerto Wilches (1883), carretera central del norte, ferrocarril de Cúcuta, plano acotado de la Laguna de Tota "para estudiar su desagüe y la irrigación del Valle de Sogamoso". Fue fabricante de Cemento Portland, y en 1890 fue Director de obras públicas de Nariño, en 1917 gerente del Tranvía Municipal de Bogotá; y se desempeñó también como profesor de física, hidráulica, geometría, trigonometría descriptiva y dibujo en la facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional (Rodríguez, 2012:173).

A los 22 años de edad entra a trabajar al servicio del geógrafo M. Rottel, quien en ese momento (1877-1884) estaba realizando los levantamientos de la hoya del Orinoco; esta experiencia de trabajo de campo le permitió adquirir una disciplina y una rigurosidad a la hora de realizar las descripciones de los espacios por los cuales se desplazaría a lo largo del país.

Desde esta formación establece relaciones entre el carácter físico del territorio y el carácter cultural de los pueblos que lo habitan. Sus explicaciones deterministas muestran la estrecha relación entre estos dos elementos que él considera cruciales al momento de poder entender el país. Ejemplo de ello es la forma como registra y describe al geógrafo francés desde la perspectiva de los Bogotanos de su época:

*“El hombre, por otra parte, poco tenía de digno de atención o de curiosidad. Un anciano miope, un pobretón de sombrero de fieltro y sobretodo parduzco, de apacible andar y continente humilde; en una palabra, sin ninguno de los signos*

## ***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*exteriores que la imaginación de los criollos atribuyen sin motivo a las notabilidades.” (Triana, 1914:201).*

Esta descripción revela cómo se estructuran estereotipos e idealizaciones sobre lo que debía o no debería ser un académico, así como el estereotipo sobre personas carentes de un nivel cultural y social elevado. Triana se interesó entonces en describir las formas como se construyen los lenguajes y la historia de los sitios, pues para él el registro de estas categorías, junto con las descripciones del mundo físico y material, permitiría entender las particularidades de los grupos culturales que habitan el país (Rodríguez, 2012:130)

Por ello, Triana en su esfuerzo por describir el país afirmaría que “...*puedo decir que a los viajes en Colombia debo más conocimientos que a mis escasas lecturas, más sentido indígena que a mis atavismos y más íntima noción patriótica que a mi Escuela.*” (Triana, 1913:11). En tal sentido, los conocimientos de Triana, en la tradición de la “ciencia viajera” humboldtiana, están relacionados de manera directa con el trabajo de campo, pues en este esfuerzo por moverse por el país y observar va construyendo y articulando su visión del territorio y de sus habitantes.



Triana considera que para poder explicar el comportamiento cultural de los colombianos es necesario poder pensar, mostrar e investigar a los grupos humanos aborígenes del territorio, esto con el propósito de poder entender las múltiples formas como estos grupos humanos se insertaron dentro de los comportamientos cotidianos, y en las formas más elaboradas de la cultura nacional.

Para Triana, no se trataba de recategorizar a las comunidades aborígenes que habían sido denominadas de múltiples maneras, casi todas asociadas a lo demoníaco y salvaje, si no de

## ***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

lo que se trata es de mostrar y poner en evidencia los elementos culturales que estos pueblos poseían y que aportaron en la construcción de lo nacional.

En tal sentido, para Triana, las manifestaciones culturales y materiales de esos grupos tenían una historia y hacían parte de un proceso de cientos de años de perfeccionamiento, experiencia y reflexión. El carácter inteligente de los miembros de dichas comunidades estaría asegurado desde su origen. Se trataría de seres humanos en todo el sentido del término, capaces de la felicidad y de la angustia, que sufrían, se alegraban y que tenían la posibilidad inalienable de la libertad (Rodríguez, 2012:156).

### **2.2.La obra de Miguel Triana**

Entender la obra de Miguel Triana, pasa por entender la forma como construye unas prácticas, unas representaciones frente al término indígena, ya que serán ellos sobre los que pretende como objeto inmediato de su libro: *poner de manifiesto la génesis propia de las ideas matrices del pueblo Chibcha*, y también como segundo objetivo de obra y fin inmediato,

*“echar las bases positivas de la Sociología nacional modeladas sobre la raza autóctona formada aquí por la geología y el clima, raza que se impondrá en nuestra demografía con los atavismos hereditarios, mediante el mestizaje, y por la colaboración de aquel troquel, persistente y eterno”* (Triana, 1972:VI).

En tal sentido, la forma como concibe lo indígena, y las maneras como articula tales criterios, permitirán entender el rol y la función que ocupan estos dentro de su obra.

Lo que entendemos por indígena en Colombia ha sido distinto a lo largo del tiempo. La construcción de imaginarios y representaciones de lo que son los otros es variado y diverso, pues las sociedades producen un conocimiento valorativo sobre sí mismas y edifican a su vez un acervo calificativo de lo que son los otros y de la forma en que deben ser entendidos, imaginados y representados esos otros. En tal sentido, el pensamiento antropológico de Occidente, y buena parte de su legado científico, se basan en una visión peyorativa del otro (Langebaek, 2009:11) por esto, la forma como se ha pensado al indígena en Colombia ha

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

estado permeada por diferentes intereses y necesidades que se articulan en un discurso en unas representaciones y prácticas concretas.

El indígena entonces en Colombia ha sido utilizado como categoría explicativa de lo nacional, como explicación de un ideal de conocimiento sobre el uso y manejo de la naturaleza, “*la idea de que los indígenas se caracterizan por su ancestral sabiduría ambiental y búsqueda de la paz hace parte de un juego de imágenes sobre lo que las culturas humanas son y hacen*”. (Langebaek, 2009:11). Pero esta versión es una idealización contemporánea, ya que en períodos anteriores el indígena ha sido visto como depravado, malintencionado, flojo en un sentido amplio, y poseedor de esas cualidades negativas que el mundo occidental construye para referirse a los otros grupos o culturas.

El presente se imagina como un auténtico residuo del pasado, y no como una plataforma desde la cual se inventa el pasado. En su afán por establecer una política de autenticidad, rara vez ofrece reconstrucciones históricas en las cuales el pasado sea superado, o como mínimo distinto; más bien, por lo general, se concentra en imaginar el devenir cronológico como un escenario en el cual se repiten acontecimientos similares que se deben juzgar desde la óptica de lo moral (Langebaek, 2009:19).

En tal sentido, acercarse a las condiciones que hicieron posible la modernización del país, conlleva el examen de los intelectuales que forjaron dicho proceso y que imprimieron sus conceptos y categorías dentro del quehacer nacional. Por ello, la revisión de la vida y obra de estos precursores así como la de sus trabajos se hace necesario. Lo que se pretende, es dar cuenta de los diferentes caminos cursados dentro de la investigación, advertir las contradicciones que se dan de forma consciente e inconsciente en una época, así como, los procesos sociales alcanzados y los conflictos que siguen aún vigentes.

Por lo tanto, la forma como Miguel Triana construye y configura el concepto de lo indígena dentro de su obra resulta de especial interés, toda vez que pone de manifiesto una serie de representaciones y prácticas en torno a lo que significa lo indígena en función de la

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

construcción de un proyecto nacional y que nos servirá de marco de referencia para entender cómo se construyeron las categorías de análisis que utilizó para leer el arte rupestre muisca.

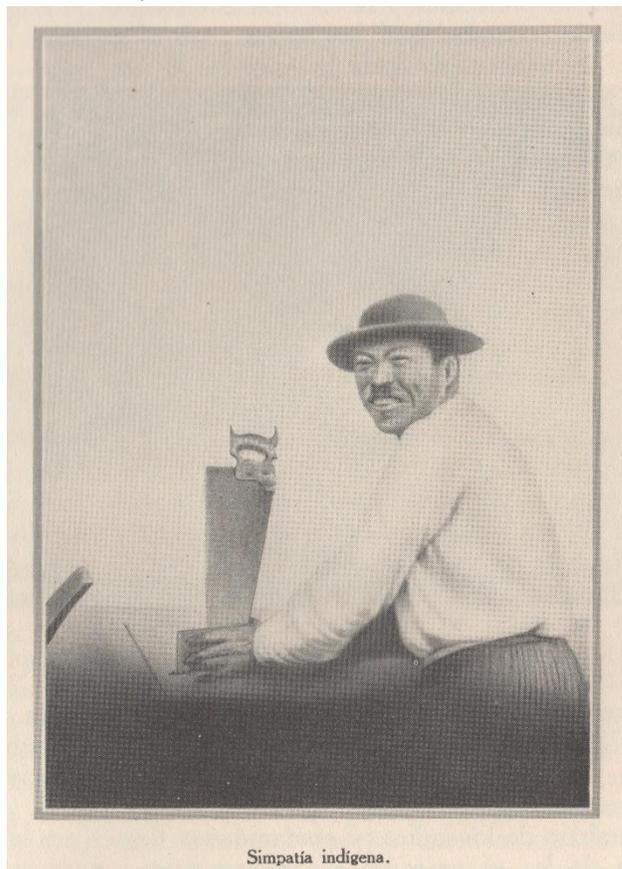
El concepto de representación que se utiliza en este análisis partirá de la propuesta de Roger Chartier (1992) donde se propone tres tipos de indagaciones; la primera hace referencia al análisis de textos, descifrados en sus estructuras, motivo y objetivo, el segundo al estudio de los objetos impresos, de su distribución, de su fabricación y de sus formas y el tercero a la historia de las prácticas que, al tomar contacto con lo escrito, le conceden un significado particular a los textos y las imágenes que ellos llevan. Esta discriminación permitirá entender que las representaciones no pueden ser una copia simple de la realidad,

*“sino que configuras prácticas –escrituras y fotografía- realizadas por sujetos concretos [...] y a su vez moldean prácticas a través de las cuales se busca imponer una autoridad, legitimar proyectos o justificar opciones y conductas –las de civilización [...]”* (Ciavatta, cit. por Pérez, 287:316)

**2.3. Triana y su forma de ver lo Indígena en Colombia**

Durante las largas y extenuantes caminatas que realiza Triana por el territorio nacional, se percata de las difíciles condiciones económicas, sociales, culturales que afronta el país, que traduce como “carencia de civilización”. Esta situación hace que en su obra se registre un profundo desasosiego y un constante reclamo por desarrollar los elementos que considera indispensables.

En su obra *Por el sur de Colombia* (1907) realiza un proceso descriptivo de las situaciones



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

que tiene que afrontar, y que él determina como pintorescas y científicas en su travesía al Putumayo. En este primer texto comienza a mostrar un distanciamiento con la versión que se tenía del indígena, empieza a revalorar las destrezas y habilidades que antes habían sido consideradas como símbolos del atraso. Para replantear esta nueva situación expresa que:

45

*“de los deficientes informes que dan los libros, nos habíamos forjado una fantasía geográfica: la costa plana hasta el pie de la cordillera, cubierta de ciénagas, donde no había quedado un hombre después del exterminio indígena que hizo en 1621 don Pedro Martín Navarro” (Triana, 1907:45).*

Pero al realizar el viaje a estos sitios observa de primera mano que dichas descripciones distaban mucho de la realidad. Así mismo también hallaba problemáticas las valoraciones heredadas sobre las comunidades que habitan estos lugares, de los que se hablaba de una *densa población de indios estúpidos, insectívoros y cristalizados en su atraso*, y nada de ello le parecía acertado. Triana ahora representa al indígena de una forma distinta,

*“ellos son los poderosos, son ellos los conquistadores, ellos son los sabios; porque la lucha fisiológica les dio corazón fuerte, músculo recio y voluntad de acero. Bajo la apariencia sufrida y humilde del indio de la altiplanicie, se oculta la energía paciente, señora del mundo, la que esclaviza la tierra y fecunda la industria, para mediante ella convertir en sus tributarios a los amantes del oro engañoso” (Triana, 1907:81).*

Con esta nueva representación de lo indígena intentaba rechazar aquellas categorías tradicionales, pues los hechos de la cotidianidad le demostraban lo contrario. Triana ve en el indígena todos los elementos que componen los rasgos característicos de las *civilizaciones modernas*, considera que en ese esfuerzo la

*“propiedad, origen de la dignidad humana, base de todo un sistema social, eje donde engranan todas las conquistas de la civilización y fundamento de Provincias y Naciones, tiene su génesis en el humilde Señorío del terruño” (Triana, 1907:83)*

Por esto, dice, los procesos de usurpación que han sufrido desde la conquista de América, no han reducido su condición de seres humanos civilizados. Y para mostrar dicha situación

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

expresa que *este indio fue, es y será la materia, el vehículo y el objeto de la civilización de los países ecuatoriales.* (Triana, 1907:89).

Durante su recorrido al Meta en 1913 dirá que “*no pueda ser gobernante ni legislador ni enviado internacional quien no haya siquiera estudiado el país... Eso si debía consignarse en la Constitución* (Triana, 1913:5). Con esta afirmación sostiene que la estructura política no conoce las realidades de cada una de las provincias de Colombia, y que se continúa todavía imaginando la nación desde la Capital, y que pasados cien años de la independencia la periferia sea un gran espacio vacío, por ello parecería que *¡para gobernar este país no se necesita conocerlo! Y solo viajando por el país se le ama y se deplora que esté subyugado por una aristocracia de políticos que lo desprecian* (Triana, 1913:6).

Esta crítica va a ser una constante dentro de toda su obra, ya que durante todos sus años de profesión no va a encontrar una respuesta a sus innumerables planteamientos. En el texto *Al Meta* expresa que una de las tareas más apremiantes es la configuración de una identidad nacional y dicha propuesta se halla consagrada en este libro, el cual está abierto a la crítica y sabe que hallará,

*“opositores que por desgracia levanta todo plan patriótico, a título de que pudiera hacerse algo mejor. A falta de otro cualquiera que no se ha siquiera planteado en cien años, no parece juicioso seguir indefinidamente el de no hacer nada”* (Triana, 1913:9).

Años más tarde, en su obra *La Civilización Chibcha* (1922) el ingeniero Triana continúa llamando la atención sobre la necesidad de construir los elementos de lo nacional, esta vez desde lo indígena, su intención es apuntalar las bases de la nacionalidad sobre los elementos de las culturas aborígenes del altiplano, por eso expone que

*“quienes creen abstractos y sin aplicación actual los estudios prehistóricos de que se ocupa este libro, no se han puesto a pensar que los indígenas de esta altiplanicie, pasados, presentes y futuros, son el fruto indefectible de la tierra y que hacia su forma física, intelectual y moral van en lucha más o menos dolorosa de adaptación*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

*y modificándose por el mestizaje los elementos de raza blanca que les disputa el campo” (Triana, 1972:21)*

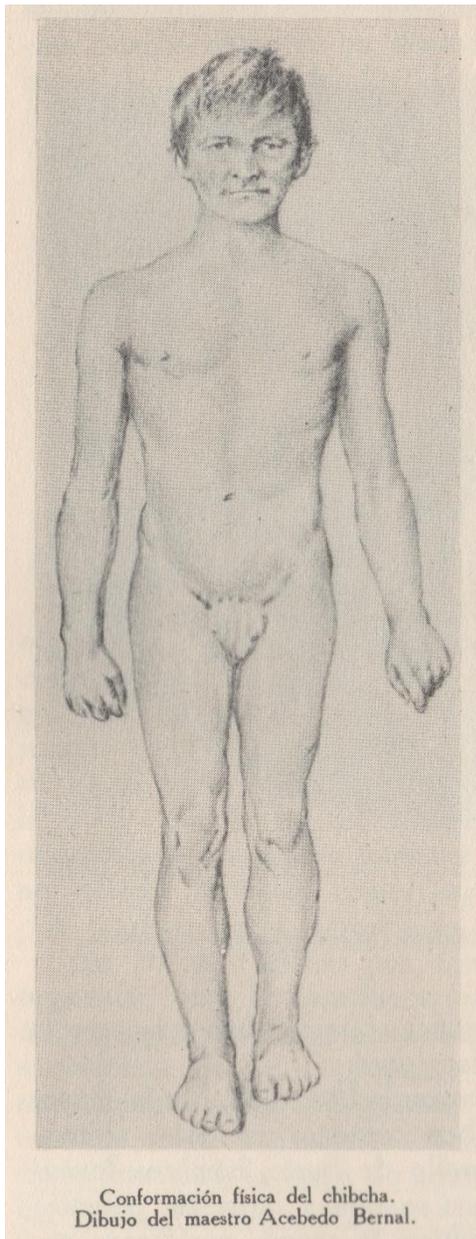
Afirmación esta que cuestiona la valoración de lo que se considera importante, y que muestra como la nacionalidad se ha construido sobre el legado europeo, ya que la sociedad colombiana se considera heredera de las tradiciones españolas.

Entender las motivaciones que llevan a Triana a la realización de sus obras, permite entender la forma en que fueron producidas, impresas y distribuidas estas. *Por el sur de Colombia, excursión pintoresca y científica al Putumayo* (1907), es el resultado de la misión oficial que le encomendara el presidente de la República General Rafael Reyes, y que hacía parte de los planes estatales para ampliar las redes de caminos y carreteras del país, con el fin de hacer más productivos y cercanos los diversos espacios del territorio, luego de la cruenta guerra de “Los Mil Días”, la cual había dejado al país en la bancarrota (Rodríguez, 2012:131).

Miguel Triana fue contratado como ingeniero civil para recorrer, cartografiar y planear un camino en la zona del Putumayo, entre sus obligaciones estaba el entregar un informe oficial sobre el camino de Nariño al puerto de La Sofía, en el río Putumayo. Dicho informe fue entregado, pero adicionalmente, redactó un libro de casi cuatrocientas páginas que en opinión de Santiago Pérez recoge los viajes realizados por un hombre de corazón entero e inquebrantable buena fe (Rodríguez, 2012:131-132).

El texto *Al Meta* (1913) representa el retorno a los lugares por los cuales había iniciado sus labores como ingeniero, pero esta vez, los propósitos de su viaje serán distintos 36 años después de sus primeros recorridos por esta zona. Ahora intenta cumplir con la promesa de *levantar mi débil voz en la Prensa para pedirle a Colombia, a su Parlamento, a su Gobierno, a su pueblo, un simple paso hacia el Destino. ¡El destino misterioso de la Patria está allí! En el centro de la pampa sin límites* (Triana, 1913:3). Triana se propone con esta obra formular un plan concreto que sirva de base para que el Congreso expida una ley que le permita a este rincón del país salir del atraso en la cual se encuentra, eco que nunca encontró.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***



Finalmente, el texto *La Civilización Chibcha* (1922), representa el esfuerzo de muchos años de trabajo recorriendo el país, de conocer esos espacios en los que se mueven cada una de esas prácticas y representaciones de lo que significa lo nacional y de lo que es lo indígena. En tal sentido, la obra de Triana eleva a la categoría de civilización a los grupos que habitaron el altiplano, e intenta desvirtuar la visión pesimista de algunos de sus contemporáneos, como Vicente Restrepo, que consideraban en su obra que *“intento escribir la verdadera historia de la civilización chibcha desembarazándola de las ficciones con la que la han desfigurado los modernos escritores, que han hecho de ella una novela...entre los chibchas sucedió lo mismo que en Roma y donde quiera que el Cristianismo ha tenido que luchar contra la idolatría; la superioridad incontestable de la religión Católica acabó con el gentilismo, sin dejar en pie ninguna de sus prácticas”* (En: Triana, 1972:9).

Fue precisamente este tipo de circunstancias a las que se tuvo que enfrentar Triana cuando postula la necesidad de dar inicio a los estudios sociológicos que

den cuenta de la realidad que componen la nacionalidad colombiana.

Las formas como se lleva en lo cotidiano la experiencia de lo indígena se ve representado en la obra de Triana, en fragmentos como:

*“Los Chibchas precolombinos disfrutaban de un apacible estado de civilización en el orden moral e intelectual por haber equilibrado con el medio su complexión física, es seguro que merced a los beneficios del cambio de ideas que les ofreciera*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*el trato y la comunicación con otros pueblos más adelantados, bajo un régimen de cordialidad comercial de todo orden, hubieran sido capaces de asimilarse una civilización superior, creciente y sólida, por la incrementación de sus conocimientos y por la rectificación diaria de sus modalidades. Si, encerrados dentro de fronteras estrechas sin comunicaciones de intercambio mental con otros pueblos a través de largos siglos de aislamiento, pudieron concebir un sistema del universo de apariencia racional; si coordinaron una teogonía de alcances morales; si lograron un concepto idiomático filosófico; si idearon una forma de expresión gráfica para perpetuar las ideas; si perfeccionaron sus industrias necesarias y llegaron a establecer el régimen monetario; si reglamentaron el principio de propiedad y establecieron sanciones contra sus detentadores; si sintieron la moralidad de la vida y decretaron un código de conducta; si fundaron el Gobierno sobre el principio de autoridad; en una palabra, si se constituyeron en Nación como entidad consciente, echaron las bases sólidas de una civilización creciente e indefinida, prolegómenos por que pasaron todos los pueblos del mundo que alcanzando después, mediante la comunicación mental y el tráfico comercial con otros pueblos, los signos de cultura que hoy admiramos en las Naciones más adelantadas” (Triana, 1972:21).*

En esta “descripción” de los chibchas, Triana intenta argumentar por qué pueden ser considerados civilizados, y por qué son fundamento nuestra nacionalidad. Considera que este pueblo que logró establecer elementos culturales, políticos, sociales en su quehacer diario y que aunque no estuvo influenciado por el contacto directo con las grandes civilizaciones, tiene las condiciones necesarias para dicho reconocimiento.

Por otra parte, dentro de la obra de Triana se pueden encontrar referencias a las versiones que dan sus contemporáneos de los indígenas y de las cuales no logra desprenderse del todo, pues él es producto de esa época, de su formación social, y le es imposible no caer en tradicionalismos y en estereotipos frente a ese otro; por eso se hallan descripciones e imágenes donde el estereotipo del indígena se ve reflejado, ejemplo de ello es el siguiente:

## ***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***



*“bajo la mirada escudriñadora del psicólogo, el indio viejo, exponente auténtico de su raza, ofrece interesantes puntos de estudio. Con la gorra descopada en la mano, en humilde actitud, no parece someterse al análisis, pues adopta un semblante hierático, tranquilo y risueño, tras del cual oculta una incisiva investigación, desconfiada y suspicaz: el observador es objeto, a su turno, de observación en condiciones desventajosas; pues está al descubierto, mientras el indio se sitúa tras el parapeto a mirar con sus ojillos velados y a escucharlo socarronamente, analizando y pensando e interpretando, si se quiere con estúpida malicia, cada palabra y cada gesto: el indio piensa que se le engaña y se anticipa a engañar” (Triana, 1972:30-31).*

Esta descripción da cuenta de la forma como los indígenas actuales se comportan y de las estrategias que utilizan para poder defenderse de la población blanca y mestiza que los utiliza y menosprecia por su condición social, económica y cultural. Es de resaltar la función de las imágenes y pie fotos que acompañaban la edición original del texto de Triana, que hemos reproducido acá, y que fueron destinadas a dar apoyo visual a las afirmaciones escritas. En ellas, al lado de la antropometría racial que manifiesta el dibujo de Acevedo Bernal, que podríamos llamar “el Adán indígena”, la fotografía manifiesta una ambivalente ironía: la “simpatía indígena” afirma a la vez “un alma pura” y una “mirada desconfiada”. Sobre este marco general, entraremos a analizar la mirada de Triana sobre el arte rupestre chibcha. .

### **2.4. Miguel Triana y el Arte Rupestre**

La obra *La Civilización Chibcha* de Miguel Triana, es el esfuerzo de largos años de trabajo de campo, de análisis del ambiente natural sobre el cuerpo y el temperamento de los hombres, así mismo, es el intento de reivindicar a las poblaciones indígenas del país, en particular a la

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

población Chibcha, pues Triana considera que sobre este grupo en particular se deben fundar la sociología nacional, así como el desarrollo social, económico y político del país.

El texto inicia estudiando las posibles corrientes migratorias que pudieron llegar a América, luego continúa con un análisis de la complejidad física de los Chibchas, así como el estudio de las condiciones físicas del paisaje, los diferentes mitos, las características sociales y políticas del pueblo Chibcha.

Luego de esto realiza un estudio sobre las condiciones técnicas e industriales de este pueblo, ya que analiza el desarrollo del trabajo en piedra, los tejidos y las diferentes formas textiles que poseían, la habilidad orfebre y las variantes metalúrgicas a las cuales había logrado llegar, situación que le permite ir configurando la idea sobre la existencia de una verdadera civilización Chibcha.

## **2.5. Las cartografías, los límites de etnias en el arte rupestre**

Miguel Triana considera que el altiplano Cundiboyacense fue poblado por diversas migraciones poblacionales que llegaron al territorio proveniente de varias zonas del país; en particular del valle del Río Magdalena (grupos Caribes) y de los Llanos Orientales. En tal sentido, plantea la existencia de una corriente migratoria que se movía por las estribaciones del valle del Magdalena, las cuales fueron descritas por los cronistas españoles con los nombres de Agataes, Muzos, Colimas, Panches, y Pijaos, pero que normalmente eran conocidos como grupos Caribes. Triana sostiene que dichas tipologías no pueden ser corroboradas, ya que desaparecieron todos los idiomas, tradiciones y costumbres de estos pueblos, pero en cambio, quedan como testimonio de su existencia ciertas piedras donde *ellos grabaron sus mitos y con las que conmemoraron acontecimientos indescriptibles de su éxodo* (Triana, 1972:8).

Triana examina la existencia de dos corrientes marítimas, una que tiene como punto de partida el Océano Indico y que permite navegar de forma rápida y segura hasta llegar a las

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

costas de África y posteriormente arribar al océano Atlántico. Otra corriente que analiza es la de Humboldt en el Pacífico: ambas envuelven el globo y permiten la navegación y circulación de los flujos migratorios, lo cual le permite plantar un segundo movimiento migratorio por el Meta. En tal sentido, estas corrientes muy seguramente permitieron la migración de grupos asiáticos; ya que considera que pudo ser por el Orinoco por donde pudieron llegar estos grupos, debido a sus grandes ríos y a que *asalta la sospecha de que por allí se deslizaron los primeros pobladores de América, procedentes del lejano Oriente* (Triana, 1972:11). Ejemplo de estos movimientos migratorios son los grabados que existen en *un promontorio de basalto inaccesible*, donde se ven grabados a cincel un jeroglífico imponente, *el cual debía poner en pavor en el alma de los sucesivos inmigrantes y que constituirá para la eternidad de los siglos una incógnita sombría* (14). Estas migraciones, propone Triana, abandonan el Orinoco y tomarían la vía del Meta, por lo cual se puede llegar a concluir que si se comparase el jeroglífico de Maipures con los del Asia Menor, podría mostrar indicios de dichas corrientes migratorias debido a ciertas similitudes estilísticas entre ambas representaciones.

Apoyado en la hipótesis de estas corrientes migratorias, Triana considera que una forma de iniciar el estudio de dichos pueblos es el lenguaje, y empieza a preguntarse por el nombre de los espacios geográficos y las posibles relaciones que puedan existir entre las distintas etnias del territorio nacional. Triana propone que al estudiar y entender este dialecto se logra comprender parte de la estructura cultural de dicho pueblo, y así emprende el análisis del idioma Chibcha, revisa la *Gramática en la lengua general del nuevo reyno, llamada mosca* (Lenguaje Muisca) vocabulario elaborado por el Padre Fray Bernardo de Lugo el cual había sido publicado en Madrid, en 1619, el cual constaba de una gramática, un confesionario en español y un confesionario en muisca, para uso era estrictamente misionero. Este trabajo le permite llegar a la conclusión de la existencia de una partícula dialectal (*gua*) que es común desde la costa Caribe, hasta el Magdalena, Cauca y Atrato (Triana, 1972:153).

Diríamos entonces, que el método de Triana consiste en establecer una relación entre los nombres de los lugares y las tradiciones míticas, con el fin de ir generando un mapa del

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

territorio, así como posibles vías de explicación a las manifestaciones rupestres que se hallan en dichos lugares. Este acercamiento resulta interesante ya que va determinando cuáles grabados pueden ser autoría Chibcha, pues Triana determina basándose en el proceso de las migraciones, los nombres de los lugares y la técnica de elaboración de las manifestaciones rupestres, que los petroglifos, es decir los grabados no son de autoría chibcha, sino que corresponde a grupos caribes y que las pictografías o pinturas por hallarse en lugares donde la toponimia de los sitios tiene referentes a dicho idioma si corresponden a los elaborados por este grupo.

Triana asegura que los petroglifos son elaboraciones de grupos Caribes, los cuales demandan un gran esfuerzo, y que los Chibchas poseedores de mayores recursos industriales e intelectuales encontraron una forma más rápida y refinada de pintar las piedras con tintas indelebles. Según Triana, los Chibchas escogieron las piedras sobre las cuales se realizaron estos dibujos y que esta escogencia fue deliberada y reflexionada, ya que se aprecia como todas son areniscas de cantera, y esto debido a su procesó de configuración hace que presenten *una exudación de sílice soluble que al contacto del aire forma un vidriado o barniz brillante que las envuelve* (Triana, 1972:186). Por otro lado, los pigmentos utilizados fueron arcilla ferruginosa, y esto facilita su conservación ya que al contacto con los sílices se hacían indelebles, situación que muestra el grado de desarrollo intelectual de los Chibchas y su nivel de conocimiento sobre cuales rocas debían escogidas, pues los criterios de selección no podían ser arbitrarios al momento de hacer las pinturas.

En un segundo momento del desarrollo de su tesis sobre el espacio que ocupaban los Chibchas, Triana realiza un minucioso recuento de los diferentes textos o fuentes en las que se hacía mención al arte rupestre de zonas aledañas al altiplano y que dan cuenta de la existencia de petroglifos. Considera que las zonas bajas fueron habitadas por grupos diferentes de los Chibchas y que por ello, las manifestaciones rupestres que se hallan en estas zonas son los petroglifos, mientras que los glifos pintados serán propios de las zonas altas. En tal sentido, buscará en dichos textos aproximaciones que le lleven a poder ir estableciendo cuales son los posibles significados, sentido y función de estas expresiones artísticas.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En su tarea de investigar, documentar y registrar las diferentes manifestaciones rupestres observa que

54

*“el viajero, o mejor, el excursionista que se interna en el país podría encontrar ocultas por la selva como encuentra tras los matorrales las tierras incultas o en medio de los cultivos, ciertas piedras nativas cubiertas de figuras incomprensibles, trazadas por los aborígenes en tiempo más o menos remotos... aparecen estas piedras altaneras en sitios eminentes, como mudos testigos de una oscura época en que aquellos lugares estuvieron animados por la agitación de los hombres” (Triana, 1972:163).*

Con esta afirmación, Triana demuestra que estas manifestaciones se encuentran a lo largo y ancho del país y que solo con hacer pequeñas búsquedas empiezan a surgir dichos sitios. Es por ello que Triana expone que estas rocas

*“exhiben el mensaje olvidado de que están encargadas y tal parece que en un lenguaje incomprensible quisieran decir lo que han visto. Los signos expresivos, trazados en ellas con el intento de que transmitieran a las generaciones el acontecimiento palpitante y el suceso trascendental que pasó, permanecen mudos. El signo, la cifra, el rasgo inteligente, símbolos de ideas, que indudablemente revelaban un discurso o sugerían una emoción inquieta, se han paralizado al encanto del tiempo y no encuentran una mirada mágica que los despierte” (Triana, 1972:163).*

Para Triana es un hecho contundente que estas manifestaciones son un lenguaje, pero que debido a la falta de recursos técnicos y a la no comprensión de su estructura no podemos determinar su significado. Así mismo, expresa que *los hombres curiosos que en procura de comprender en vano el misterio de la prehistoria de los pueblos, cuya vida representan en las piedras, tejen hipótesis aventuradas... interrogan sobre ellas candorosamente a los actuales indios, creyendo encontrar dentro de los oscuros cráneos vivos, cristalizado como petrificada a través de varias centurias, la idea que iluminó los cráneos muertos (Triana 1972:164).*

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Por ello continua con la revisión de diferentes textos que le ayuden en la construcción de un cuadro explicativo del arte rupestre, es por ello que estudia obras como las de Humboldt pero ve en ella algunos elementos que cree problemáticos, señalando que este investigador, en busca de dar cuenta del significado y función de estas manifestaciones, *Humboldt inquiere a los habitantes del desecado lago que él concebía en el corazón de América meridional, cómo pudieron ser grabadas las figuras que aparecen en las rocas del Orinoco, y sus imbéciles interlocutores contestan con risa burlona “que en tiempos de las grandes aguas sus padres llegaron en canoas a las cimas de las montañas”* (Triana 1972:164).

En tal sentido, también dirá que Julio Creveaux *encuentra semejanzas entre el tatuaje de sus guías y las pinturas de las rocas de la Guayana*, pero referente a estos dos autores no menciona ninguna obra en particular que haya estudiado (Triana, 1972:164). Para Triana es problemático interrogar a los actuales ocupantes del territorio, pues estos no son los autores de dichas expresiones y por tanto no pueden aportar mucho en el proceso investigativo sobre el significado de los mismos.

Un tercer trabajo consultado es el de Jorge Isaacs “*Estudio sobre las Tribus Indígenas del Estado del Magdalena, antes Provincia de Santa Marta*” (1884) del que afirmará, que si bien es riguroso en el registro de estos yacimientos, caerá también en el error de preguntarle a los lugareños por el significado de los grabados. Del trabajo de Lázaro María Girón *Piedras Grabadas de Chinauta y Anacutá* (1892) en el valle de Fusagasugá, también observa la tradición de preguntar a los habitantes de la región, quienes *se inclinan ver en estos signos la representación de caminos o más bien de cursos de agua*, y agrega que este autor cree corroborar sus datos con la presencia de ranas en la parte superior de las líneas y de la culebra en su inferior (Triana, 1972:164)

Triana entonces considera que todas las observaciones que se han hecho de estos dibujos, ya sea realizada por *sabios o ignorantes*, suponen que tienen una aplicación simbólica. Así mismo, llama la atención sobre el grado de dificultad que se tiene en su elaboración y en la complejidad de dichas manifestaciones, pues *la habilidad técnica que exigieron a sus autores*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*para seguir determinado plan, estilo y uniformidad en cientos de figuras...* (Triana, 1972:165) manifiestan que su elaboración no es azarosa, caprichosa y carente de significado como le era atribuida por algunos de sus contemporáneos. Por otro lado, ve recurrencias estilísticas entre los grabados de diferentes zonas del país y que pudieron ser elaboradas

*“por mil tribus distintas situación que hace que al través de generaciones y peripecias sociológicas angustiosas, les prestan gran importancia a dichos monumentos e imponen al etnógrafo la obligación sagrada de estudiarlos atentamente”* (Triana, 1972:165)

En tal sentido, Triana al intentar dar una respuesta sobre estas manifestaciones expresa que, *la falta de conocimiento sobre el orden, encadenamiento y valor convencional de las figuras* hace que establecer una explicación sea una tarea compleja, ya que dentro de todo lenguaje existe una estructura formal la cual por lo pronto se desconoce, y que sumado a que estas *figuras simbólicas, por necesidad de simplificación, el tipo primitivo va deformándose hasta desaparecer casi enteramente la ley ideológica que lo originó.* (Triana, 1972:165). Con esto lo que Triana intenta es mostrar otro de los elementos que hace difícil su comprensión, *la ignorancia de los idiomas indígenas y los cambios que hayan sufrido éstos al vaivén de las aventuras de los pueblos,* hace que sea casi imposible comprender su objeto y el sentido de los petroglifos.

Fue precisamente por estas mismas circunstancias que Vicente Restrepo lanzó una afirmación que ha pesado mucho sobre los estudios de arte rupestre en el país:

*“mudos en razón misma de su origen, condenados esos signos, por la mano inconsciente que los trazó, a un silencio eterno, jamás podrá la vara mágica de la ciencia hacerlos hablar... los aborígenes de Colombia no conocieron ninguna clase de escritura... los petroglifos no pueden atribuirse a una raza anterior a la que hallaron los conquistadores... el estudio de los petroglifos colombianos es infructuoso para la ciencia”* (Restrepo, 1895:176)

Esta condena que supone infructífera cual cualquier tarea que al respecto se intente, se convertirá en una constante dentro de muchos círculos sociales y académicos colombianos

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

de la época y que harán que el inicio de cualquier trabajo en este campo, se demore mucho más en iniciar ya que su desvalorización hace que cualquier tipo de apoyo estatal no se presente.

57

Ante tales señalamientos, Triana estima pertinente que los etnógrafos se detuvieran como paso preliminar, a *coleccionar los dibujos que contienen, en orden geográfico, con el objeto de estudiar la posibilidad de que representen etapas centenarias de la marcha de las tribus invasoras al territorio colombiano* (Triana, 1972:166). Triana considera que es necesario, si se quiere poder comprender el sentido y función del arte rupestre, que se realice una catalogación exhaustiva de todas y cada una de las rocas, que registren sus motivos de forma individual, que se creen sistemas de información geográfica que dé cuenta de su ubicación, todo ello con el fin de poder corroborar su teoría de las migraciones a la altiplanicie y que había formulado sobre el origen del pueblo Chibcha y de sus descendientes.

Así, considera que como punto de partida ya se cuenta con las planchas realizadas por Jorge Isaacs en el macizo de la Sierra Nevada de Santa Marta y las litografías que este investigador presento en el número 45 de *Anales de Instrucción Pública* en 1884, pero que desafortunadamente están en desorden y sin clasificación alguna, situación que hace que sea complejo su estudio, pero al observar este trabajo se advierte sobre las posibles similitudes que hay con los de otras zonas, por ello expresa *desde luego se ve que allí hay signos que se repiten como una característica en muchos otros dibujos grabados en piedras a centenares de distancia* (Triana, 1972:166).

Debido al trabajo de campo que ha realizado, Triana siente que ha logrado visitar un número importante de piedras con grabados y pinturas, y ese hecho lo lleva poder encontrar recurrencias estilísticas en diferentes zonas. Aunado a esto, la lectura juiciosa de cuanto informe llega a sus manos le permite ir articulando con mayores argumentos su tesis sobre las diferentes migraciones que se desplazaron por el territorio. Triana afirma, también, que durante el trazado de la vía del ferrocarril hacia Popayán tuvo noticia de la existencia de piedras marcadas, muy similares a las del valle del río Bogotá.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Ejemplo de ello son los informes a los cuales logra tener acceso Triana,

*“encontró el señor Tulio Ortiz E., explorador de la hoya amazónica durante los diez últimos años, una inmensa piedra grabada frente al caudal de “La Pedrera”, y en la única eminencia del terreno que se levanta en la llanura, llamada cerro de Coupatí. Según informe que el señor Ortiz le dirige de Roldanillo, fechada el día 5 de febrero de 1920, al señor Guillermo Valencia, la piedra es una estrata granítica plana, de enormes dimensiones, en la cual hay 1365 signos, cuyas fotografías también le remitió en veinticinco planchas” (Triana, 1972:169).*

58

Este documento da cuenta de la existencia de los petroglifos del Departamento de Caquetá, y le permiten ir aunando aún más datos en la comprobación de sus hipótesis sobre las migraciones.

En el valle del Magdalena dará cuenta de la existencia de otros yacimientos rupestres a través de los informes de Enrique Isaacs, “*Piedra Pintada-Aipe*”, donde observa un *muestrario de tunjos y alhajas*, y en otra roca muy cerca ve *círculos concéntricos*, además un *cuadro dividido por medianas y diagonales*, con estos datos apuntala cada vez más los elementos necesarios que sustenten sus hipótesis sobre la forma de ocupación del altiplano. Triana afirma, también, que estas rocas presentan características que se repiten nuevamente a lo largo de las cañadas de los ríos Bogotá y Fusagasugá que conducen a la altiplanicie Chibcha (Triana, 1972:169-170).

Triana, en su necesidad de comprobar las migraciones, realiza un inventario detallado de los diferentes hallazgos y zonas con arte rupestre, así como las diferentes interpretaciones que se le asignan a cada uno de ellos. En tal sentido alcanza a proponer que:

*“con tan abundante documentación, científicamente clasificada, en orden a sus símbolos y teniendo en cuenta la topografía del país y las corrientes marítimas que azotan sus costas, bien podrían estos petroglifos establecer las vinculaciones etnográficas necesarias para ser enrolados en los grandes estudios que sabios americanistas y orientalistas adelantan con el fin de hacer hablar a los jeroglíficos que dejaron los pueblos muertos” (Triana, 1972:170-171).*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Apoyado en la ciencia de su época, Triana cree necesaria la comprobación de la teoría de las migraciones, pues serán las piedras grabadas las que vayan delineando el territorio que ocuparon los Chibchas, y también porque con ello se aclara el *error en que han incurrido los autores de obras sobre etnografías, prehistoria y geografía al atribuir a los Chibchas algunas piedras grabadas*, pues considera también ineludible el establecer una diferencia entre los diferentes grupos étnicos para no cometer errores en la interpretación de cada uno de estos lenguajes. Por ello, expresa que

*“quien haya coleccionado unas tantas de las grabadas y de las pintadas, puede observar en el estilo de los dibujos de unas y otras un carácter bien distinto, tanto en el conjunto como en cada una de las figuras, manifiesta que la diferencia entre grabados y pinturas es de fácil observación y análisis pues descubre en esos dibujos elementos típicos que, por repetirse en numerosas variantes, pueden independizarse para encontrar en ellos la base de una escritura ideológica, como se nota a primera vista”* (Triana, 1972:171-172).

En dos palabras, Triana sostiene la tesis de que estos grabados y pinturas chibchas constituyen una verdadera escritura. Por tanto, para Triana queda justificada la realización de estas investigaciones y la oportunidad de dar cuenta de cómo fue el proceso de ocupación y arribo de las diferentes migraciones al altiplano. Y propone que en dicho propósito se inicie

*“coleccionándolos, clasificándolos y comparados los dibujos de las piedras dispersas en el territorio de Colombia, desde las costas del océano hasta lo más profundos repliegues de los valles que le tributan sus aguas, se podría deducir el grado de desarrollo mental que tenían los diversos pueblos que ocuparon sucesivamente el suelo, su permanencia en él y hasta las circunstancias que concurrieron para su abandono... estas piedras hablan y su enigmático lenguaje será por luengos años la incógnita inquietante y tentadora de los arqueólogos. El estudio comparativo de las inscripciones grabadas en los petroglifos ofrece el más vehemente incentivo para conocer la dinámica social de los pueblos que colmaron el suelo colombiano antes de la devastación que implicó para ellos la conquista española”* (Triana, 1972:173-174).

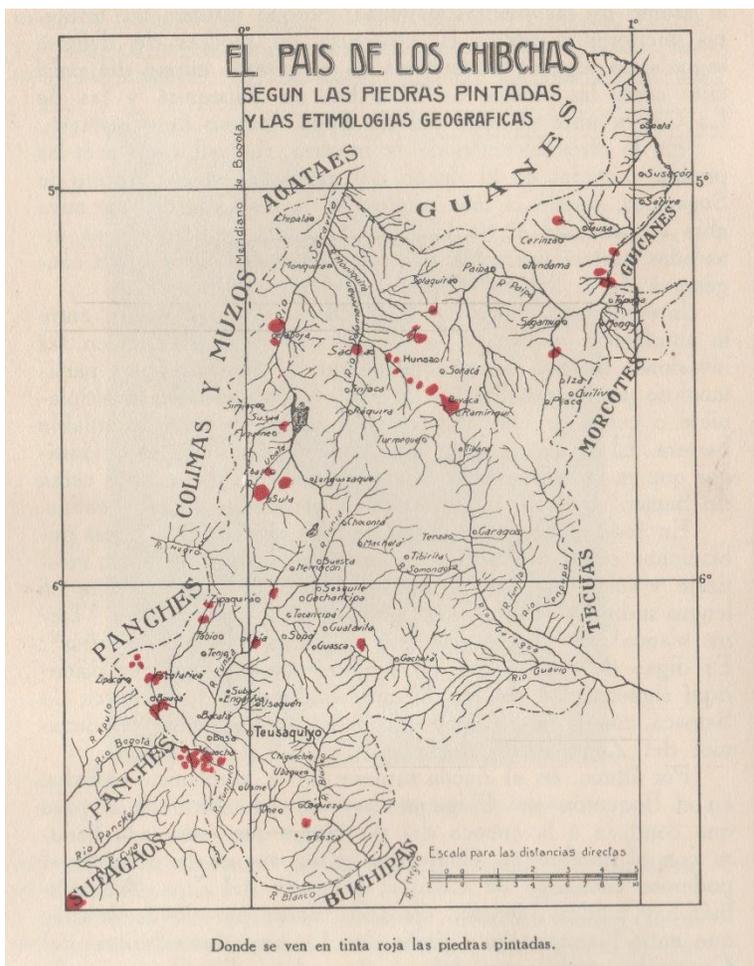
**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

**2.6. Donde aparecen las piedras pintadas**

Triana realiza un esfuerzo de síntesis y comprobación de su tesis sobre la distribución de grabados y pinturas, las cuales pueden ser asociadas a diferentes grupos étnicos. En tal sentido, vuelve a proponer que

*“donde hay piedras pintadas con tinta roja, hay nombres geográficos de etimología Chibcha, y recíprocamente...lo que hemos sacado como consecuencia de la simultaneidad entre piedras y vocablos, es que los jeroglíficos pintados con tinta roja son obra exclusiva de los Chibchas, única conclusión que es necesaria para el desarrollo del presente estudio” (Triana, 1972:177-178).*

Y asegura que excepto las piedras de Pandi (adoratorio del Sol), todas las demás se hallan en la parte plana de los Departamentos de Cundinamarca y Boyacá que fue el lugar ocupado



por los Chibchas. Así mismo, asevera que las rocas se hallan en los sectores de colindancia con otras tribus y que podrían servir para marcar una frontera o sentenciar un pleito entre pueblos.

Triana efectúa un recuento de los diferentes sitios donde existen piedras pintadas y va asociando estas con los nombres de los lugares, lo que le permite inferir que sus planteamientos son correctos. Así mismo, afirma que en los lugares donde no hay piedras, es porque se presentan

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

defensas naturales o porque existen fuertes alianzas. Señala que la región de Soacha no tiene una frontera natural fuerte, por ello abundan las piedras pintadas que sirven como límites al territorio. Por otro lado, al hacer referencia a las piedras del interior de territorio, se justifica sobre ellas argumentando que lo que muestran son los límites administrativos entre el Zipa, el Zaque y Susa, una tercera capitanía que se hallaba al norte, en límites con los grupos Guanes. Triana termina sosteniendo que queda comprobado:

1. *Que las piedras pintadas son obra de los Chibchas.*
2. *Que están situadas en las fronteras, tanto exteriores como interiores de la Nación y algunos Cacicazgos, y*
3. *Que solamente se encuentran frente a los boquerones y puntos estratégicos de defensa.*(Triana, 1972:184)

Por otra parte, Triana considera que las inscripciones hechas por los Chibchas no son puras, ya que en el proceso de contacto con otros grupos fueron asumiendo elementos de las culturas extranjeras, y por tal motivo, es muy complejo el desciframiento y análisis, de dichos lenguajes. En tal sentido, señala que la infiltración de otros mitos en las regiones que ocupaban los Chibchas complejiza mucho más su estudio, hasta hacerlo casi imposible.

A pesar de ello, nuestro ingeniero, intenta explicar el proceso por el cual los diferentes mitos se empezaron a infiltrar en el altiplano, y las diferencias que se pueden establecer entre petroglifos y pictografías. Para ello se vale de las rocas que están en Fusagasugá y de otra que está a la entrada de Soacha llamada “*la Leona*”, a la cual el renombra como la de los mitos. Ve en ellas

*“un hombrecillo estilizado o esqueleto humano en desempeño de funciones, ora sentado, como tejiendo unas grecas en la parte superior del dibujo, ora impulsando dos soles, de once y ocho radios, al costado izquierdo, una con un mechón de trementina en la mano difundiendo un incendio”* (Triana, 1972:188).

Triana propone que este mito es extraño a la zona y que aparece nuevamente en Facatativá en la *Piedra de las Núñez*, la cual había sido ya documentada en el *Álbum de la Comisión Corográfica de 1850*. Otras rocas donde vuelve a hallar dicho mito son: la *Piedra del Diablo*

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

en Sutatausa, la *Piedra del Adoratorio* de Ramiriquí, y la *Piedra de Gámeza*, ejemplos suficientes para él para confirmar la infiltración de mitos en la zona Chibcha.

Otra autor que Triana consulta en procura de dar validez a sus postulados es Carlos Cuervo Márquez, científico y político colombiano que es un contemporáneo de Miguel Triana, el cual ha realizado una serie de expediciones a regiones como *Tierradentro*, los llanos de *San Martín Huila*, *San Agustín* y que le han permitido escribir una obra sobre *Prehistoria y viajes, estudios arqueológicos y etnográficos*, publicada en 1893 en Bogotá y reeditada por la “Editorial América” en Madrid con otros estudios añadidos por el autor. La importancia de este personaje radica en que fueron los estudios publicados en Europa los que despertaron el interés por Colombia, situación que llevo a la venida al país de expediciones como la del Museo Británico, en 1899; y de personajes ilustres como Th. K. Stoepel, y la del director del Museo Arqueológico de Berlín, Th. K. Preuss, entre 1914 y 1915, se sirvió de los mapas hechos por el general para localizar las zonas en las que se encontraban las estatuas de San Agustín. José Pérez de Barradas, abrieron el camino para que en Colombia se fundaran, en 1938, el Parque Arqueológico de San Agustín, junto con el servicio arqueológico del Ministerio de Educación y, en 1941, el Instituto Etnológico, entidades con las que los estudios americanistas empiezan su trayectoria en Colombia, y cuyo precursor fue, entre otros, el general Cuervo Márquez (Biblioteca Virtual del Banco de la República)

La obra que consulta Triana de Cuervo es *Orígenes Etnográficos de Colombia*, donde se manifiesta que entre Duitama, Gámeza y Santa Rosa existe el sitio de Chiticuy, donde hay unas piedras con figuras grabadas de origen caribe (grabados). Situación que atestiguaría otros mitos de origen Caribe en zonas Chibchas y que demuestra el mestizaje entre los mitos.

Por ello, para Triana es necesario tener presente que entre estas dos técnicas petroglifos y pictografías otra diferencia radicaría en que las líneas curvas son Caribes, mientras las formas geométricas son usadas por los Chibchas (Triana, 1972:189).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En su intento por mostrar las migraciones y los contactos entre diversos grupos, nuestro autor recurre a visitar los diferentes sitios que son denunciados en los informes que existen sobre el país. Es así como visita la *Piedra de Gámeza* siguiendo las descripciones que se hallan en el *Álbum de la Comisión Corográfica*; de esta va a concluir que *ella representa una especie de transacción de mitos entre la nación invasora y la invadida*, y que esto se atestigua debido a que en ella hay tanto figuras grabadas como pintadas, y que fueron elaboradas al mismo tiempo, situación que manifestaría el carácter transaccional y de fiesta de esta sitio. *Los dos mitos fundamentales de los Chibchas, la rana, que es propio, y el mono sin cola, que acogieron de los Panches, alternan y se mezclan en esta piedra que es simbólica del mestizaje* (Triana, 1972:190) Al registrar la zona aledaña, Triana documenta otras rocas que le se escaparon la Comisión Corográfica, donde cree observar el complemento de los mitos, y que considera pueden servir en posteriores estudios comparativos.

En el proceso de revisar las interpretaciones que se han hecho de esta roca, considera que la interpretación que realizó Manuel Ancízar en la *Peregrinación del Alpha* fue antojadiza, pues este le asigna un carácter conmemorativo del desagüe de los lagos de Tundama, pero lo que ella representa es la amistad entre dos naciones limítrofes.

Durante sus recorridos en busca de piedras pintadas o grabadas, el ingeniero llega a la conclusión que debido a la influencia de los grupos Caribes, los Chibchas representaron la figura humana en la Piedra de Ramiriquí a través de calaveras, pues la tradición de este grupo es idealizaciones geométricas romboidales. Triana sigue considerando la toponimia como un elemento clave a la hora de poder determinar los sitios donde pueden hallarse piedras grabadas o pintadas. Así mismo, realiza una descripción de otras rocas que se encuentran en este sector, llegando a concluir que esta zona en algún momento sufrió una fuerte oleada de grupos Caribes lo que propicio que las recurrencias estilísticas en esta región sean menores, pese a que se trata de una zona dominada por los Chibchas.

En su empeño de entender la forma como se hallaban distribuidas las piedras pintadas o grabadas, continúa en la exploración de su tesis sobre las migraciones, la cual reconoce que

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

es discutible y problemática, pero sostiene que las poblaciones de las zonas cálidas carecían de los desarrollos culturales que sí habían alcanzado los Chibchas por encontrarse en el altiplano donde la temperatura y el clima era más propicios para el desarrollo de estas. Evidencia de esto es que en *los motivos de fácil interpretación de los petroglifos caribes que grabaron los Panches... sólo se descubre escenas de la vida familiar* (Triana, 1972:195), mientras que las elaboraciones míticas de los Chibchas eran más complejas y las pinturas rupestres mostraban esa estrecha relación entre los mitos y el origen de dicho pueblo.

Es por ello que sostiene que las migraciones que iban rumbo a la altiplanicie fueron tortuosas, dolorosas y lentas, y que esto hizo que los mitos caribes expliquen el porqué de las piedras grabadas, ya que *los cadáveres de los ancianos de las tribus migratorias marcaron el sendero con sus huesos convertidos en piedras* (Triana, 1972:196). Esta explicación está en el mito de Hunzahua, hijo de Sol y su hermana, que cometieron incesto y producto de sus amores transgresores se habían convertido en piedras sagradas, lo cual explica el origen del culto a las piedras<sup>6</sup>, y el porqué de la distinción entre grabados y pinturas.

Triana afirma que este culto por las piedras se halla en una tradición entre los Chibchas que consiste en ir hasta el salto del Tequendama y llevar

*“sobre sus hombros en procesión solemne al niño incontaminado que debía servir al holocausto supremo para propiciar la divinidad cada quince años. Allí sobre aquella serranía erizada cresta, ante un escenario majestuoso en que se imitan los ecos del rumor de la catarata, como un responsorio de los inmortales, se sacrificaba al Moxa y con su sangre se rociaban las piedras sagradas para redimirlas del pecado de Hunzahua y su hermana, los incestuosos hijos del sol* (Triana 1972:197)

Con este rito, Triana explica el por qué son sagradas la piedras, y también que el *Jeque es el guardián absoluto y sobrio, verdadera alimaña humana que pasa la vida allí haciendo*

---

<sup>6</sup> Como cosa contraria al trabajo que se hace actualmente en arte rupestre, Triana referencia que los *guaqueros* suelen utilizar las piedras pintadas como puntos de referencia y que hacen hoyos al pie de estas y suelen encontrar dijecillos de oro. (cita)

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*penitencia. La cifra aislada que en tinta roja señala estas piedras, se nos ocurre simbolizar el nombre o la jerarquía del victimario” (Triana, 1972:198).*

Otros lugares en la Sabana de Bogotá, que son considerados sitios especiales de adoración para los Chibchas, son las piedras de Bojaca y de Facatativá, ya que en los recorridos efectuados por Triana en estas zonas pudo constatar el grado de refinamiento y complejidad de las pinturas; por ello, cree que entre los Chibchas hay altares a ciertas divinidades. Y sostiene que en el Cercado de los Zipas (Facatativá) están las leyendas indescifrables de los misterios del dogma de este grupo, y considera también que en ellas se registraron sacrificios de carácter sanguinario, pero que en ellas existen otras ofrendas de carácter industrial (Triana, 1972:199).

Sobre las pinturas de Pandi, Triana puede observar en ellas *mantas hermosísimamente decoradas, en tableros con cifras paleográficas de semblanzas griegas, en estandartes cubiertos de arabescos simétricamente colocados y en otras figuras que parecen representar fraguas u hornillos de platería. Así mismo considera que donde aparecen la rana y el mono sin cola, los cuales constituyen un orden de la mitología. Situación que le sugiere ofrendas industriales tributadas al Sol, y que las representaciones de animales son el hombre, lo que pondría evidencia la existencia de un sistema religioso entre los Chibchas (Triana, 1972:200).*

*La mayor parte de las piedras pintadas por los artistas Chibchas, siguiendo la tradición de Nemqueteba, sólo exhiben dibujos y decoraciones en forma de grecas y cenefas, más o menos enredadas, que acusan en veces una divagación mental en sus autores” (Triana, 1972:201).*

Este conjunto le permite a Triana formular la hipótesis de la Rana como un símbolo del hombre para los Chibchas mientras que en el caso de los grupos caribes el hombre es representado a través del Mono. Por ello, *sin entrar en interpretaciones infundadas, cualquiera encuentra en estos grupos una intención representativa (Triana, 1972:201).* Pero al intentar realizar la interpretación de las otras piedras pintadas que se hallan por miles en

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

todo el territorio, las considera como simplemente dibujos complejos, abstractos y de mero efecto estético, que adornan los altares

*“El estilo de estos dibujos, resultado de una emoción religiosa, tiene un carácter sui generis, que denuncia la embolismática psicología de los Chibchas” (Triana 1972:202).*

66

Es precisamente esta complejidad la que hace que Triana no pueda ubicar dentro de las piedras pintadas los mitos sobre los diferentes dioses de los Chibchas, y por ello Triana terminará concluyendo que fue debido a las fantasías y a la imaginación de este pueblo que se realizó todo tipo de representaciones, lo que hace que cualquier tipo de interpretación sea desafiante y compleja, y haría que las investigaciones no progresen en ningún sentido.

Hasta este punto, pareciera que su ambiciosa y compleja investigación hubiese llegado, si no al fracaso, al menos a un callejón sin salida: ¿había una lógica, un pensamiento coherente en los grafismos chibchas, o eran fruto de los juegos de una mente infantil, incivilizada? Por ello Triana, en procura de intentar dar respuesta a estos interrogantes formulará dos escenarios posibles de explicación: el primero *El Jeroglífico Chibcha* y el segundo *Dispensos Indicios de Escritura* espacios en los cuales intenta mostrar porque es posible hablar de una civilización.

### **2.7.El jeroglífico Chibcha<sup>7</sup>**

Hablar del jeroglífico Chibcha es posible para Triana, ya que considera que se está frente a un lenguaje simbólico de difícil comprensión pero con una lógica, por ello muestra la estrecha relación existente entre el agua y la mitología Chibcha, ya que se pueden enumerar las diferentes formas de asociación de estas dos entidades.

---

<sup>7</sup> Este título corresponde al capítulo seis, de la tercera parte del libro publicado en 1922 y en 1924 se publicara un facsímil con las láminas que recogen toda sus transcripciones echas por Triana y que lleva el nombre capítulo y donde esgrimirá 18 consideraciones por las cuales se puede llegar a considerar la necesidad de hacer estudiados esta materia. *Petroglifos De La Mesa Central De Colombia El Jeroglífico Chibcha.*

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Los escenarios donde se presentan dichas asociaciones son: 1) el mito de Bachué que da cuenta de cómo la madre de este pueblo surge de las aguas, 2) la representación de la rana dentro de las pinturas es una constante, 3) las prácticas religiosas como el arrojar tunjos a las lagunas o el mito del Dorado, 4) el sol se alimentaba de las ranas en la época de verano. Estas asociaciones se pueden entender si se logra iniciar el estudio de las inscripciones, así como los mitos, y el idioma (gramática), pues será precisamente este análisis el que permita dar cuenta del sentido y función de los petroglifos de la altiplanicie.

En tal sentido, Triana utiliza como documento-modelo las Piedras de Pandi y Facatativá, pues en ellas ve ejemplificados estos símbolos, mostrando cómo la rana se convierte en las pinturas en el alma humana, lo que sería equivalente en los grupos Caribes a los monos, aunque al respecto no pueda profundizar toda vez que el conocimiento sobre los mitos de estos grupos es muy escaso y no dispone de ningún registro al respecto.

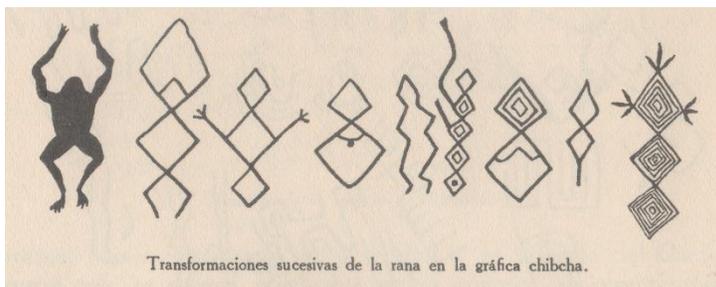
Triana considera que la figura humana no se representa de forma directa dentro de las pinturas, porque se tiene prohibido exhibirse la imagen del hombre de manera textual ante los dioses dentro de estos lugares, por ello los Chibchas recurren a la rana o a la representación de esqueletos, para no ser castigados, y esta idea se puede constatar en las Piedras de Pandi, por ello *el emblema del hombre estilizado desempeña en las inscripciones un papel de fácil interpretación* (Triana, 1972:208).

La rana entonces, se convierte en la figura más representativa de todas ya que debido a sus diversas actuaciones dentro de las pinturas, sus transformaciones gráficas se van complejizando y esquematizando hasta convertirse en una entidad abstracta. En tal sentido, propone Triana que

*“El origen del jeroglífico fue la necesidad de representar las acciones humanas en escenas más y más complicadas, hasta llegar a pretender la relación de acontecimientos históricos y conmemorar las proezas de las tribus y sus caudillos. A fuerza de repetir una misma entidad en diferentes actitudes y con múltiples atributos, se fue simplificando su figura hasta llegar a un rasgo simbólico”*

(Triana, 1972:208).

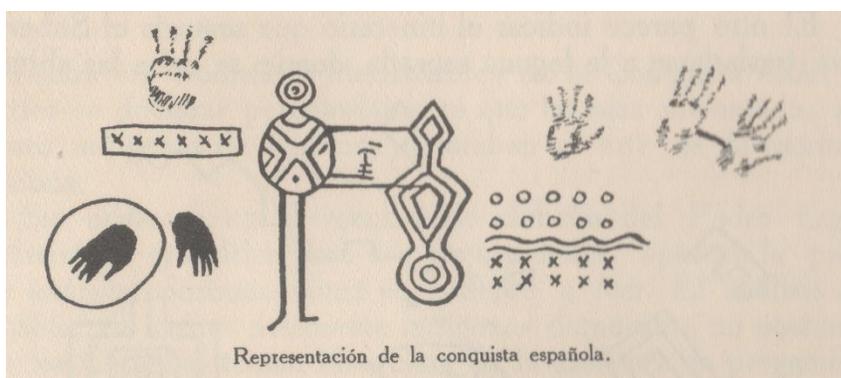
**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***



Por todo esto, Triana propone que el rombo y sus diferentes derivaciones están escenificando el alma muisca y el alimento del Sol, y que dicha estilización se ve en el uso de líneas rectas y

geométricas, y por ello elabora una gráfica donde muestra las diversas transformaciones que ha sufrido este animal simbólico dentro de las pinturas.

Debido a este refinamiento progresivo de los sistemas de representación, Triana juzga que existen todos los elementos necesarios para poder determinar que se ve *claramente el principio de escritura ideológica por medio de los símbolos*, y por esto hablar del Jeroglífico no es erróneo, porque las piedras pintadas que realizaron los Chibchas demuestran que este pueblo usaba esa forma de escritura (Triana, 1972:211). Y como ejemplo de esta posible lectura presenta dos rocas que se hallan en Facatativá, (las “Piedras del Tunjo”), donde según Triana se puede entender con facilidad el significado de cada una de ellas. Aunque, advierte, la interpretación que se pueda llegar a realizar de las piedras pintadas será restringida, ya sea por los elementos que allí se registraron o por los elementos con que se cuenta para su análisis y estudio.

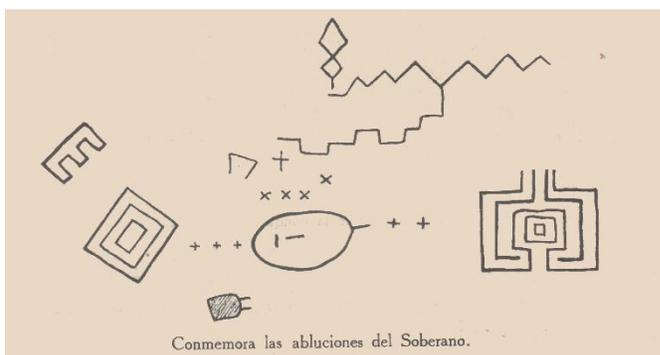


La primera piedra a la que hace referencia se halla en Facatativá y propone que está fue elaborada a la llegada de los españoles al altiplano y que muestra

la aceptación del pueblo Chibcha de los nuevos ocupantes del territorio, lo cual se puede ver en la siguiente descripción:

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*“forma la figura principal de un hombre de pecho circular cruzado con correajes al estilo español, parado sobre dos largas piernas rectilíneas y coronado por una cabeza redonda también, de círculo y punto concéntricos, de cuyo abdomen arrancan dos brazos con los que impone sus manos sobre la figura de rombos concéntricos, representativos del pueblo chibcha, la cual está de pie, a la vera de sus cultivos y su caseríos, por en medio de los que circula el río Funza” (Triana, 1972:212).*

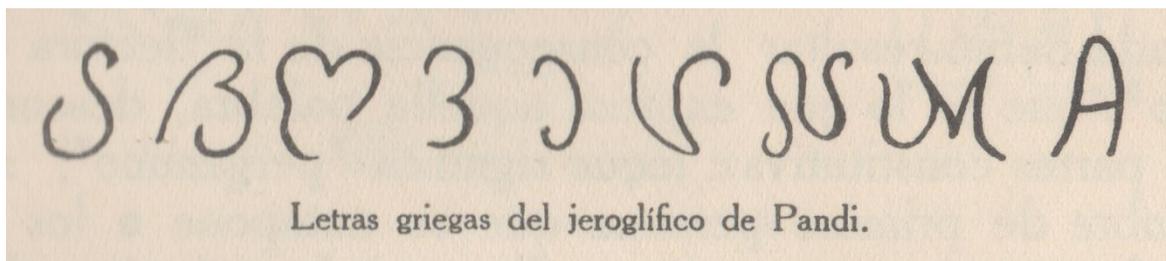


La otra roca de la cual hace mención y que también se halla en Facatativá muestra el itinerario que seguirá el Soberano para trasladarse a la laguna sagrada donde se daba las abluciones de ritual, según la leyenda de El Dorado (Triana, 1972:212)

Esta interpretación lo que pretende, según Triana, es corregir los recurrentes errores que se han difundido sobre el significado de dichas pinturas y desarraigar la popular interpretación propuesta por el Canónigo Duquesne en su calendario Muisca sobre la rana como precursora de las lluvias y la otra interpretación elaborada por Manuel Ancizar como señales del desagüe del altiplano, a lo cual Triana dirá que ambas propuestas no tienen ningún fundamento (Triana, 1972:212).

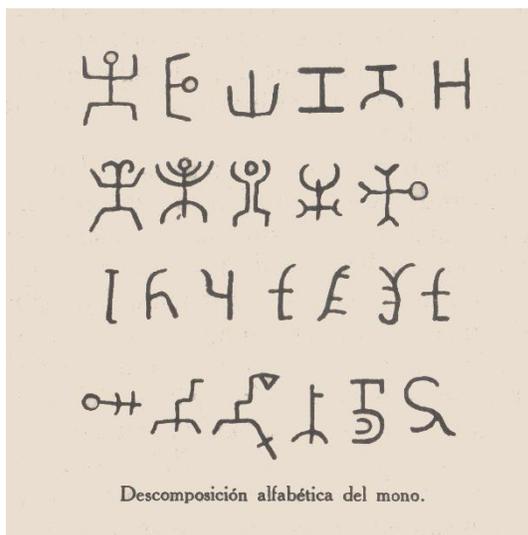
En tal sentido, Triana partirá del vocabulario Chibcha del Padre Lugo, en pro de demostrar la existencia de un lenguaje y una escritura dentro de los Chibchas, pues considera que el análisis de los vocablos y raíces indígenas demuestran que los chibchas tenía idea clara de escritura, ejemplo de ellos es la palabra *ioquezecubunsuca* que significa “*escritura en pergamino*” o “*yo hablo en pergamino*”, lo que denotaría la habilidad de leer y escribir, y que a esto se suman las palabras *hyscua* y *chihyca*, que significan pintar o pintor, por lo cual la habilidad de dibujar en rocas estaría demostrado.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***



Triana propone que en la piedra de Pandi se pueden ver *nueve de las veinticuatro letras del alfabeto griego descubre allí el ojo maravilloso del observador*, y que frente a estos indicios queda demostrada la habilidad que en algún tiempo tuvieron los Chibchas de escribir, pero que podría ser que para el momento de la Conquista de los Españoles, por un proceso degenerativo, esta habilidad se haya perdido y se haya vuelto al sistema de los jeroglíficos. Por tal razón, sería una tarea que ahora deban emprender los arqueólogos colombianos, el de descifrar tales lenguajes y de reconstruir el pensamiento generador que elaboró estas pinturas (Triana, 1972:214).

Triana considera que la forma geométrica de las pinturas constituye un elemento esencial dentro de las inscripciones paleográficas de los Chibchas y que ello es comparable y



observable con las antiguas escrituras de los Chinos<sup>8</sup>, donde se pone de manifiesto tal nivel de estilización. Y como evidencia de ello cita las observaciones que realiza José María de Mier en el museo de París, al observar como en un antiguo manuscrito chino *Kon-gô Ham-gnia Hazamita-hïo*, figuras semejantes a las observables dentro de las pinturas Chibchas. Por ello procede a demostrar a través de las transformaciones de un carácter, la figura del

<sup>8</sup> Es pertinente observar que desde tiempos muy remotos se dio en llamar *chinos* en el Nuevo Reino a los indiecillos de corta edad, probablemente por la semejanza fisionómica que hallaron los españoles ente los habitantes de esta altiplanicie y los súbditos del Celeste Imperio. En comprobación puede verse a la página 303, Vol. II de la *Noticias Historiales*, cómo el Padre Simón califica así a una joven favorita del Cacique Meicuchuca de Bogotá que lo tenía encantado. La costumbre ha subsistido hasta nuestros días. (Triana; 1972:219)

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

mono y la rana, las evidencias para aceptar *la hipótesis de que estos rasgos de apariencia paleográfica... son meros jeroglíficos de valores invalorable, son símbolos representativos en un sistema rudimentario de escritura que tiende a evolucionar* (Triana, 1972:216) y que ejemplo de ello son las piedras que se hallan en las piedras de Ramiriquí y la de Casablanca en Madrid (Serrezuela).

En pro de dar más argumentos sobre su tesis de la escritura de los Chibchas, Triana se valdrá de las publicaciones del Canónigo Leónidas Peñuela y de Narciso Alberti, quienes plantean que existen semejanzas estilísticas entre las pinturas Chibchas y algunos jeroglíficos de las costas de África, y que esta similitud sería posible si se tiene en cuenta para el análisis la posible relación con los Fenicios. Y para tal caso realiza la siguiente descripción:

*“Entre las varias confrontaciones del orden gráfico que hace el Dr. Alberti, nada que convenga tanto al propósito del presente capítulo como la comparación de la figura del mono expuesta en las piedras chibchas con una perfectamente análoga que aparece en la inscripción número 188, lámina 28, Wadi – el – Chaerz, de la Siria Central, reproducida por el conde Vogué en su libro. De lo cual se deduce que aquel emblema antropomórfico, radícula de muchos signos usados por los Chinos en sus inscripciones, tiene su filiación entre aquellos pueblos que inventaron el arte de la escritura fonética”* (Triana, 1972:218)

Estas nuevas posibilidades de comparación darían, según Triana, nuevas perspectivas teóricas al estudio y comprensión de la prehistoria colombiana. Y por ello resulta perentorio el estudio y comprensión del jeroglífico Chibcha, toda vez que el cúmulo de evidencias cada vez atestigua más la existencia de dicho lenguaje y escritura, lo que para Triana resulta imponderable e inaplazable, ya que desvirtuaría a todos aquellos que toman como verdad a los cronistas y que consideran que en América no existía la escritura.

Termina Triana su obra *La Civilización Chibcha* con un relato acerca de una bolita de barro, la cual fue pasada de generación en generación entre los últimos descendientes de los Chibchas, bolita que contenía grabada una serie de jeroglíficos que indicaban los secretos de tan enigmático pueblo, pero debido al desconocimiento de la forma de leer terminó perdiéndose en los rincones de la historia, dejando a su paso el enigma de una civilización

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

muerta, la cual quedará acaso sin resolver y sin entender que dicen los jeroglíficos de los Chibchas.

*“El último de los Jeques espera hasta la extinción de su stirpe el restablecimiento del culto máximo, para cumplir una sagrada misión de su raza, e inconsciente del naufragio de sus ideales y de sus dioses, entrega el emblema de un pasado ignoto al representante de una civilización que lo desconoce, tanto él se ignora a sí mismo. ¡La incompreensión de los actores en este triste apólogo dejó subsistente el enigma de una civilización muerta la cual permanecerá, acaso para todos los tiempos, como un interrogante de esfinge en la prehistoria de América!” (Triana, 1972:222).*

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

### **3. Wenceslao Cabrera Ortiz**

#### **3.1.El contexto de Wenceslao Cabrera Ortiz.**

Wenceslao Cabrera Ortiz nació en Bogotá el 9 de enero de 1919 y murió en San Andrés Islas en 1996. Podemos ubicar su obra en tres diferentes etapas. En un primer período están las publicaciones que realizó como profesor del Colegio San Bartolomé hasta 1942, seguidas de una segunda etapa que inicia en 1946 cuando ya se encuentra como seminarista, firmando sus publicaciones como miembro de la Compañía de Jesús. Y una tercera etapa que corresponde a las publicaciones que realizará después de 1952, año en que toma la decisión de retirarse de su carrera sacerdotal y opta por una vida laica, sin que por ello signifique que rompa sus lazos con dicha congregación religiosa.

Cabrera realizó sus estudios de Bachillerato en el Liceo La Salle de Bogotá, y durante sus estudios en esta institución se integró a los Boys-Scouts logrando ser reconocido como líder de este grupo de muchachos y cuando los Colegios San Bartolomé y la Salle deciden organizar los Boys-Scouts Católicos, este es nombrado el 18 de abril de 1937 como Jefe Scout Católico Nacional, situación que le permitirá impulsar el Escultismo a nivel Nacional con la anuencia de otras instituciones como el Rosario, La Salle, el Gimnasio Moderno en Bogotá y la participación del Colegio San Juan Berchmans de Cali, y San Luis Gonzaga de Cali (Revista Juventud Bartolina 1937:73). Durante este periodo de su vida se formará como autodidacta en geografía, impulsado por su actividad Scouts situación que lo llevó a forjar estrechos lazos con el Colegio San Bartolomé el cual posteriormente lo incorporará como profesor de las cátedras de geografía y geometría.

Durante el desarrollo de su cátedra de geografía con el colegio San Bartolomé realiza variadas excursiones con sus estudiantes a zonas como Sasaima en Cundinamarca y al macizo colombiano (nacimiento del río Magdalena). De dichas excursiones queda registro en la Revista Juventud Bartolina, órgano de difusión de dicha institución. Por ello el primer informe que hace Cabrera aparece en la edición número 146 de abril de 1942, donde plasma

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

la primera descripción del Monolito Panche, con una nota aclaratoria de los editores pidiendo excusas dado que el artículo debió aparecer en la edición de noviembre del año anterior. El texto viene acompañado del primer registro formal de las figuras que fueron documentadas en dicho proceso, así mismo se menciona que el profesor Paul Rivet tuvo la oportunidad de visitar este lugar, (Cabrera 1942:4) pero solo aparece como un dato aislado.



El otro trabajo que publicó Cabrera en esta misma revista, fue en la edición número 149-150 de noviembre de 1942, relatando su visita al macizo colombiano y en particular al nacimiento del Río Magdalena, insistiendo en que era preciso aclarar muchas inexactitudes que sobre dicho río existían hasta la fecha, y a las que sus colegas los geógrafos se aferran al enseñar con datos errados e inciertos (Cabrera 1942b:152).

*Imagen del P. Cabrera cuando es felicitado por el Señor Ministro de Educación Nacional Dr. Arciniegas, al serle impuesta la medalla de la fiesta de la juventud colombiana. En. Revista Bartolina Nov. 1942 # 149-50.*

Después de esto y debido a sus fuertes lazos con la comunidad jesuita, el 10 de diciembre de 1942 ingresa al seminario de Santa Rosa de Viterbo en Boyacá, a la edad de 23 años, situación poco común para los seminaristas ya que estos suelen entrar a edades más tempranas. Allí será conocido como “Chelao” entre sus compañeros, sobrenombre que trae ya desde su época de scout en el colegio San Bartolomé. Debido a su compromiso con la causa de los Scout continúa trabajando con ellos, y cuando regresa al colegio después de haber permanecido 4 años en el seminario, retoma las tareas dejadas de lado temporalmente por su ingreso a la comunidad.

## ***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz: Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En esta nueva etapa de su vida, seguirá interesándose por los temas de la geografía nacional, así como también por el desarrollo de trabajos sobre el arte rupestre y su relación con las comunidades indígenas que posiblemente elaboraron dichas manifestaciones estéticas, publicando varios artículos en las revistas de la Universidad Javeriana y la Revista del Colegio San Bartolomé.

En 1952 toma la decisión de retirarse de la comunidad encontrándose para este momento bajo la categoría de “escolar”, por lo cual no se ordena como sacerdote jesuita, situación que no significó el retiro total de la comunidad ya que sus lazos con la misma siguieron siendo estrechos y fuertes<sup>9</sup>. En 1959 se gradúa en la Universidad Javeriana en la Licenciatura en Filosofía y continúa realizando publicaciones sobre *pictógrafos* y *petroglifos* en “*Hojas de Cultura Popular Colombiana*” (# 61 y 62) en 1956. Su obra más importante será publicada en la *Revista Colombiana de Antropología. Volumen XIV- Bogotá años 1966-1969*, con el título de *Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades. Algunos conjuntos Pictóricos de Cundinamarca*, la cual será analizada más adelante durante el desarrollo del presente trabajo.

### **3.2. La obra de Wenceslao Cabrera Ortiz**

Situar la obra de Wenceslao Cabrera Ortiz y la forma de construcción de sus trabajos de investigación, implica entender cómo Cabrera se reconoció como científico y el modo en que sus trabajos llegaron a ser un aporte al desarrollo de la ciencia del país. Como se mencionó en el capítulo anterior, la manera como en Colombia se han pensado, entendido y representado tanto la ciencia como lo indígena, han venido variando a lo largo del tiempo. En esta parte del trabajo retomaremos algunos de los elementos ya mencionados en la discusión sobre Triana y buscaremos mostrar cuáles de esos elementos se repiten y cuáles son las caracterizaciones nuevas que se presentan dentro de la obra de Cabrera.

---

<sup>9</sup> Archivo Histórico Javeriano. Juan Manuel Pacheco S. J. Catálogo General de la Provincia # 65-70.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En líneas generales, la obra de Cabrera inicia en 1942 y continúa hasta 1970, cuando se publica el último de sus trabajos, sin que por ello signifique que su producción académica termine, ya que en la década de los 80 en conversación personal con el investigador del arte rupestre Guillermo Muñoz (GIPRI Colombia), el autor menciona que tiene un importante trabajo que publicar pero que debido a múltiples circunstancias no la ha podido hacer; desafortunadamente a su muerte sus archivos personales, sus notas y demás documentos desaparecen y no se han podido por el momento localizar dichos materiales que sin duda aportarían al proceso de crecimiento y comprensión del arte rupestre en Colombia.

**3.3. Análisis de sus publicaciones y su quehacer científico.**

Como ya se mencionó, la obra de Cabrera se publicó por primera vez en la Revista Juventud Bartolina del Colegio de San Bartolomé, allí aparecen todas las actividades que se realizaban en el colegio, orientadas a exaltar la actividad académica, deportiva, social y cultural de los miembros de dicha comunidad. Siendo una publicación dirigida a un sector social en particular, es decir a los alumnos, padres de familia y exalumnos, en tal sentido su alcance es restringido. Las publicaciones que Cabrera realiza en ella solo podrán ser leídas precisamente por este grupo en particular, lo que hace que su alcance sea relativo y estrecho.

La lista de artículos que publicó Cabrera en esta Revista es la siguiente: # 146 abril de 1942; Título: *Notable descubrimiento arqueológico*, # 149-150 noviembre de 1942; Título: *El nacimiento del río Magdalena*, # 172-173 octubre y noviembre de 1946; Título: *Las costas de Colombia*, # 174-175 febrero-mayo de 1947; Título: *Técnica Scout*, #193 mayo-agosto de 1952; Título: *La Macarena*. La revisión de esta revista en particular resulta de lo más interesante ya que es en ella donde mayores datos de su vida personal se logra obtener, así mismo, se empieza ya a percibir cuáles son sus intereses y motivaciones intelectuales.

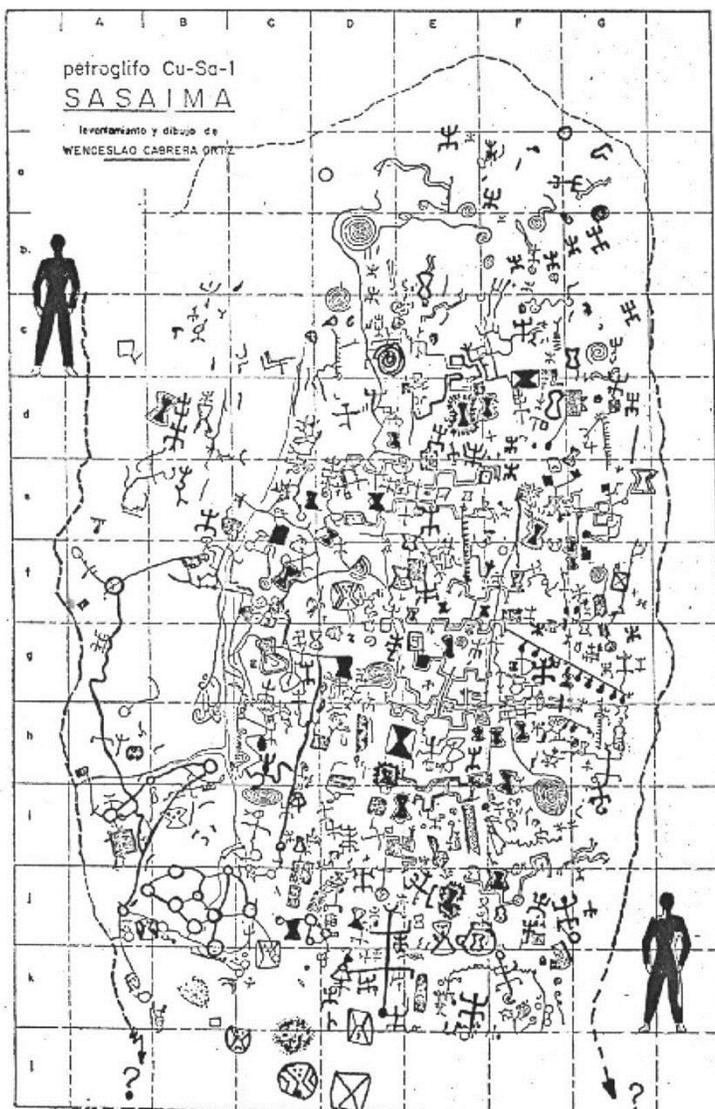
Durante estos años como geógrafo en el Colegio San Bartolomé realizará una serie de visitas y recorridos por el territorio colombiano, lo que le permite ir estructurando un conocimiento más profundo sobre la arqueología nacional. En este sentido, Cabrera publica su primer artículo, *Notable descubrimiento arqueológico* (El monolito Panche-Sasaima), en el que

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

manifiesta su interés de hablar sobre cuestiones científicas y sobre la importancia de dicho descubrimiento para el desarrollo del país (Cabrera 1942:4).

Este primer trabajo es una excelente muestra de su formación autodidacta como investigador, ya que emprende la tarea de copiar cada uno de los motivos allí grabados, y lo sorprendente es que su ejercicio de documentación y registro es pionero en el país, dado que por primera vez se utilizan técnicas modernas en dicho proceso, y se realiza una reproducción rigurosa a escala, copiando cada uno de los motivos respetando en todo momento la exactitud con el original, y con ello se logra tener una idea clara del tamaño de la roca así como también de las condiciones que rodean el yacimiento.

En tal sentido, Cabrera describe primero el tamaño del monolito, así:



*Transcripción del Monolito Panche que realizó Cabrera para la publicación de la revista Bartolina de 1942.*

*“16 metros de largo por 7 de ancho medio, lo que da una superficie para la cara superior de aproximadamente de 110 metros cuadrados. Hasta el momento se han descubierto de tierra 88 metros cuadrados más o menos. Este monolito en la parte que se le conoce, es una superficie plana y que presenta una inclinación aproximada de 20 grados. Se orienta de este a oeste, y en su extremidad*

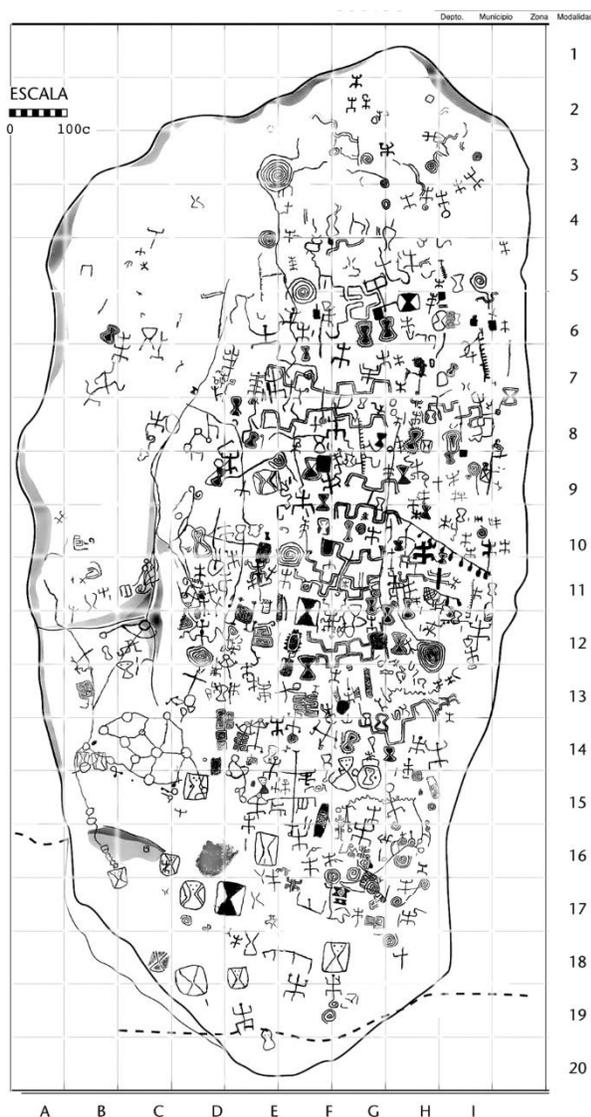
***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*occidental termina sobre un lecho antiguo de una quebrada, la cual pasa ahora un metro por encima debido a la inmensa cantidad de erosión transportados en las grandes crecientes” (Cabrera 1942:5).*

Si se tiene presente esta descripción, se entenderá por qué este trabajo resulta ser pionero en el país, así mismo, la imagen que acompaña la publicación se presenta a escala de modo que aún hoy en día resulta ser una de las reproducciones más exactas que se tienen del mismo.

El grupo de investigación de GIPRI Colombia ha registrado y documentado nuevamente el monolito, logrando registrar algunos nuevos detalles, y mostrar algunas diferencias con la versión de Cabrera. Sin embargo, es necesario poner en evidencia como este investigador, pese a contar con limitaciones y dificultades técnicas propias de su época, logra hacer un registro de gran exactitud, así mismo, cabe dejar en evidencia que pese a la búsqueda de sus archivos queda pendiente determinar cuáles fueron las fuentes que llevaron a este autor a formular su modelo de documentación y registro, quedando este elemento continuar profundizando en la investigación y desarrollo del arte rupestre nacional.

*Reconstrucción que realiza el equipo de GIPRI 1998*



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Por otro lado, Cabrera, a diferencia de muchos otros investigadores no se atreve a proponer ningún significado a dichos símbolos, debido a que consideraba que *“hasta el momento es perfectamente indescifrable ya que su interpretación requiere de bases científicas que nosotros no poseemos en el momento”* (Cabrera 1942:6), actitud poco común para la época, pues otros investigadores (Triana 1922, Pérez 1941) con menos rigor científico se habían arriesgado a realizar dichas interpretaciones sin realizar siquiera la visita a los lugares y sobre la base de publicaciones poco confiables en su registro.

Sin embargo, Cabrera considera que los dibujos de este yacimiento rupestre tienen un profundo significado para los sus autores, así como reconoce que debe existir un orden, un sentido y función para los mismos, por ello expresa que:

*“los dibujos y los signos especiales que se presentan agrupados con un cierto orden y encadenamiento bien notorio, hacen pensar que todo aquel conjunto gráfico guarde un significado concreto de cuya interpretación podrá deducirse beneficios inmensos para la prehistoria colombiana y para el conocimiento más perfecto de la vida de los antiguos pobladores de nuestro suelo”* (Cabrera 1942:5-6).



*Detalle de las condiciones actuales del Monolito Panche. Sasaima Cundinamarca. Fotografía de Ricardo Prado*

Este primer trabajo, publicado a sus 22 años, es tan dedicado y juicioso en su análisis que en él se propone entender cuál fue la técnica de elaboración de los petroglifos, planteando que comprender la forma en que fueron realizados permitirá corroborar las descripciones y propuestas que han hecho Restrepo (1892) Zerda (1893) Triana (1922) entre otros, o en caso

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

contrario formular nuevas propuestas que permitan así poder vislumbrar la forma de vida de los primeros pobladores del territorio. Es por ello que formula que estos dibujos debieron ser

*“hechos tal vez con punzones o cinceles muy finos como se puede constatar fácilmente, forman una serie de dibujos y jeroglíficos complicados, muchos de los cuales es la primera vez que son observados en monumentos de esta clase, habiendo igualmente algunos que sí son conocidos ya en monolitos de origen Panche, rama de los Caribes”* (Cabrera 1942a:6)

80

Luego de este primer artículo, en el mismo año hace otra publicación en la Revista del Colegio de San Bartolomé, desplegando esta vez sus habilidades como geógrafo e investigador, se orienta a corregir errores frente a la geografía nacional y aportar en el desarrollo científico del país. Mapa en mano, decide visitar la zona del *nacimiento del río Magdalena* e ir corrigiendo cada una de las inexactitudes de las cartografías que en el país existen sobre esta zona, por ello es que escribe:

*“si es importante el origen mismo del Magdalena, no es menor la localización o ubicación de sus fuentes, puesto que éstas se encuentran en un sitio orográfico andino de singular importancia para la geografía patria: el macizo colombiano. Por tanto este estudio que iniciamos se ha referir tanto a la hidrografía propiamente, como a la orografía correspondiente”* (Cabrera 1942b:153)

Luego de esto, Cabrera inicia su descripción sobre el macizo colombiano exponiendo que este fue camino nacional muy importante para las comunidades indígenas del país desde tiempos inmemoriales y que prueba de ello es que en tiempos de la conquista a don Sebastián de Belalcázar se le informó de la existencia de una provincia donde existía una ceremonia “El Dorado” y que existía un camino que comunicaba dichas provincias, por ello Cabrera expresa que *“lo que sí es cierto es que este camino es conocido desde hace muchísimo tiempo, o lo que es más, no se tiene noticia de su no existencia; por allí se han comunicado eternamente... los departamentos de Cundinamarca, Tolima y Huila, con el Cauca, Nariño y la República del Ecuador”* (Cabrera 1942b:153).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En este texto Cabrera muestra los detalles de las condiciones físicas del terreno, así como las particularidades de quienes viven en esta zona de país, pues para él es imposible no realizar esta doble descripción. El primer dato que aporta en pro del conocimiento de la geografía nacional es:

*“existe un camino que de San Agustín conduce al macizo, pero ahí otro que tuerce hacia la derecha, otro secundario que conduce directamente al sitio más cercano del Magdalena, de donde se puede ir a un punto extraordinariamente interesante como desconocido en nuestras geografías; se trata de un angostamiento del río debido a la interposición en las orillas de grandes bloques de roca que lo aprisionan por orilla y orilla hasta no dejarle sino una anchura de 2 metros y 22 centímetros en la parte más angosta, y en otra situada a poca distancia de 2 metros y 40 centímetros. Este punto se denomina “el estrecho”... Este accidente geográfico interesante no consta en el mapa particular del río Magdalena hecho por la oficina de longitudes en una escala de 3/2 1000.000 (1 cm:7 klms) que es uno de los más precisos a pesar de algunos errores que iremos dando cuenta a través de estas líneas” (Cabrera 1942b:154-155).*

Luego de esto, Cabrera continúa la descripción de los sitios por los cuales su travesía lo lleva, es así como al llegar al río Quinchana expresa: *“es muy importante y los campesinos ilustrados de esa región se quejaban de que no figuraba en ninguna geografía; en verdad, en el mapa de la oficina de longitudes no consta y eso que se trata de la mejor carta que poseemos por el momento nosotros los colombianos”* (Cabrera 1942b:155) hecho que deja ver su crítica a las instituciones encargadas de desarrollar dichas tareas.

En este artículo Cabrera también realiza un análisis de los textos que se han escrito sobre el país y que gozan de prestigio nacional, y muestra cuáles son los errores de dichos trabajos. Ejemplo de ello es la crítica que realiza a la obra de:

*“el Dr. Joaquín Acosta Obregón, en un artículo sobre el “Cauca y el verdadero origen de los ríos Magdalena y Caquetá” aparecido como apéndice en su obra El idioma chibcha, y anteriormente, en el número 1078 de Cromos en Bogotá. El citado señor exagera muchísimo sobre las dimensiones de la planicie, que no es un valle o meseta que ocupa exactamente el ángulo de bifurcación de las grandes cordilleras central y oriental, y por consiguiente, el centro del macizo colombiano”* (Cabrera 1942b:158)

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Por otro lado, no deja de sorprender también, cómo el texto es una auto-crítica a los geógrafos, pues manifiesta que algunos de sus colegas siguen impartiendo cátedra de geografía nacional sobre bases poco fiables, situación preocupante respecto al progreso de la ciencia en el país (Cabrera 1942b:152).

El siguiente artículo que publicó en Juventud Bartolina, lo realizó en 1946 y en él se ocupa de *Las Costas Colombianas*, haciendo un esfuerzo de síntesis, ensayando realizar una descripción lo más justa posible escribe: “*anotemos brevemente algunas generalidades y recorramos luego ligeramente nuestras costas anotando de paso sus principales accidentes*” (Cabrera 1946:290) Luego de esto da inicio a las descripciones de cada uno de estos lugares, pero sobre la forma como construyó el artículo y sobre las bases documentales que utilizó no aparece ninguna referencia, cosa poco común en su obra, toda vez que siempre recurre a fuentes bibliográficas en pro de dar validez a sus afirmaciones. Como hecho llamativo de este trabajo, llama la atención que la imagen principal que acompaña este texto es la misma de 1942 en donde se aprecia a Cabrera Ortiz con el ministro de Educación, Germán Arciniegas. En el pie de página de la edición de 1942 aparece la referencia de ser profesor y de haber recibido la medalla de la Juventud Colombiana, y en la edición de 1946 se le menciona ya como el Padre y antiguo Jefe Scout.

La tercera publicación que realiza la hace en 1947 sobre *Técnicas Scout*. Texto donde a través de sencillos y prácticos consejos les enseña a los scout católicos, cómo medir distancias tomando como punto de referencia su propio cuerpo, elementos que les serán útiles durante sus excursiones a los diferentes sitios a los cuales hacen patrulla regularmente.

La cuarta vez que publica lo hará en 1952, y esta vez el texto está dedicado a *la Sierra de la Macarena*. Este trabajo es una crítica a la situación vial de la zona y a su total ineficiencia, dando como resultado que los territorios nacionales queden apartados y aislados del resto del país. Así mismo, el texto expone cómo los colombianos no conocen las maravillas geográficas del territorio colombiano, no porque la tarea sea ardua sino porque falta ese

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

anhelo de descubrir y visitar las bellezas naturales de nuestro privilegiado país, y por ello ignoramos las riquezas que este tiene.

Como es común ya desde esta etapa, en las publicaciones de Cabrera el trabajo bibliográfico utilizado como apoyo es profundo y dedicado, mostrando con ello una preocupación por la exactitud y la rigurosidad en el uso de fuentes y herramientas que corroboren sus afirmaciones. Es así como en este texto recurre a trabajos como: “*World’s Highest Waterfalls en la revista Natural History (vol 46)*”; cita también a Mr. E.T. Gillard en su estudio *The Cordillera Macarena, Colombia*, publicado por *The American Geographical Society of New York*, en 1942 (vol. 32 No 3), de donde dice textualmente: *The total drop of the cascades is thus at least 2.100 feet, Making this not Only the highest falls in Colombia but the second highest in the Word* (p 469). Otros documentos utilizados en este escrito son los mapas de la *American Geographical Society*, (mapa de Sud América 1:1.000.000) y el mapa del Meta Elaborado por la *Tropical Oil Company* y la Compañía Shell de Colombia en 1949 a escala de 1: 500.000. Menciona al explorador Creveaux del siglo XIX, al norteamericano F.C. Martín, al geólogo Víctor Oppenheim, (Rev. Academia Colombiana de Ciencias, vol. 4 No 14, 1941) y el otro No 4 del Vol. IX del Boletín de la Sociedad de Colombia (Cabrera 1952:47-49).

Nos parece importante mencionar estas citas para mostrar, de un lado, el estado de los trabajos científicos en geografía americana hacia la segunda guerra mundial, tanto como el grado de actualización bibliográfica internacional que Wenceslao Cabrera demuestra, a falta de más datos sobre su formación como geógrafo, que parecería ser bastante autodidacta, hasta donde nos alcanzan las informaciones.

El siguiente y segundo medio donde Cabrera publicará sus textos es la Revista de la Universidad Javeriana, un total de cinco artículos entre 1946 y 1952, los cuales están dirigidos a un público totalmente diferente que sus anteriores textos, por ello estos son de sus trabajos de más fácil acceso y consulta por parte de los interesados en temas del arte rupestre

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

nacional. Los textos aquí referenciados tienen una particularidad y es que para esta etapa de su vida se encuentra bajo la condición de escolar jesuita.

El primer texto publicado en esta Revista será sobre *La laguna de la Tota* (1946), trabajo de tipo descriptivo en el cual expresa las características del lugar, para lo cual utiliza una pequeña bibliografía y las observaciones que él mismo realizara en terreno, como lo expresa al final del artículo. Las referencias a las comunidades indígenas en este texto son solo 4, en la primera se aclara el significado de la partícula *to* pues tanto Miguel Triana y Ramón Correa le asignan el significado de *perro*, a lo cual Cabrera aclara que este no puede ser ya que las comunidades muiscas no conocieron este animal sino hasta la llegada de los españoles, por tanto dicha explicación no es posible. La segunda vez que se refiere a los indígenas (naturales) los describe como *tímidos* y *supersticiosos*, (lo mismo que decía Triana); la tercera referencia dentro del texto hace alusión a que se encontraron dijes en la laguna producto de las ofrendas que hacían los chibchas a sus dioses, y en la última utiliza a los indígenas para decir que la laguna tiene una gran antigüedad ya que se han encontrado sepulcros indígenas aledaños a la misma.

En 1947 publicará su segundo trabajo sobre arte rupestre *Pictógrafos y Petroglifos*, texto de especial importancia ya que inicia señalando la inquietud que produce la presencia en el territorio de un número importante de dibujos hechos en las rocas y de los cuales muy pocos tienen noticia sobre quien sería su autor ni tampoco cuál es su significado.

Este trabajo lo examinaremos más a fondo cuando se presenten el análisis sobre ***Wenceslao Cabrera Ortiz y el Arte Rupestre***, por lo pronto solo enunciaremos algunos elementos puntuales de esta publicación, los cuales desarrollaremos más a profundidad en dicho apartado.

El primer elemento de análisis es el extenso barrido bibliográfico realizado por Cabrera, donde se enuncia cuáles han sido los trabajos donde se hace mención exclusiva al arte rupestre hasta el año de 1947, segundo elemento, es que enuncia la difícil tarea que significa

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

poder llegar a hacer un proceso de interpretación sin el acopio de una buena base documental, tercero, formula ocho categorías sobre las cuales se han construido las interpretaciones del arte rupestre, cuarto, formula cuatro categorías desde las cuales pueden ser estudiadas las manifestaciones rupestres, y quinto, propone cuatro niveles en la investigación del arte rupestre, y sostiene que todas los anteriores intentos que se han realizado se han hecho sobre bases poco científicas, lo que significa a la postre ser elucubraciones de la mente que nada aportan al conocimiento del mismo. Es por todo ello, que dedicaremos un apartado exclusivo en pro de entender la propuesta de Cabrera en sus textos de 1947 y de 1968.

El siguiente artículo que Cabrera publica en la revista Javeriana, será en 1949 en los números 153 y 154, en coautoría del padre Pedro Ortiz, titulado *Toponimia chibcha de Boyacá*. Este texto recoge una lista extensa de nombres chibchas, que aunque son de uso cotidiano, son un completo enigma para la mayoría en cuanto a su significado. Por ello emprende la tarea de acopiar una lista de los nombres de los lugares geográficos que tienen algún grado de concordancia con *la idiosincrasia de la lengua chibcha, con la inteligencia del sentido, y donde fuera posible, con la topografía del lugar* (Cabrera 1949:152). En tal sentido, los autores advierten que es necesario tener presentes tres normas básicas para poder entender dichas palabras; la cuales son las siguientes:

1. *La lengua chibcha es casi monosilábica, se presenta para reunir en un vocablo de unas cuantas silabas toda una frase llena de expresión.*
2. *Si son verdaderos nombres geográficos, la toponimia es de un valor inmenso para comprobar el sentido de una palabra. En algunos casos se usan nombres y apellidos para denominar un lugar pero sobre estos no trabajara el artículo de Cabrera y Ortiz.*
3. *Teniendo en cuenta la mentalidad primitiva y simple de los indígenas, hemos desechado toda interpretación sutil y alambicada, fruto más bien de la imaginación del intérprete, que de una investigación seria y científica. Preferimos andar sobre seguro que averiguar hipótesis fantásticas; tampoco nos ocupamos de etimologías que no sean de la familia lingüística chibcha* (Cabrera 1949:153).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
**Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Fragmento Tabla. Toponimia Chibcha de Boyacá propuesta por Cabrera en 1949.

154

WENCESLAO CABRERA

**TOPONIMIA CHIBCHA DE BOYACA**

Después de hechas estas recomendaciones menciona que durante el desarrollo del trabajo se hicieron evidentes algunas recurrencias entre los 473 nombres que se recogen, ya que algunas partículas tales como prefijos, sufijos etc., se repiten con mayor reiteración. La	<table border="0"> <tr><td>Ayatá</td><td>55</td><td>v.</td><td>(aia-ta)</td><td>Labranza de adelante.</td></tr> <tr><td>Bacantó</td><td>77</td><td>l.</td><td>(va-ca-n-to)</td><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>Bacatoa</td><td>34</td><td>v.</td><td>(va-ca-to-a)</td><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>Bacotá</td><td>45</td><td>v.</td><td>(ba-co-ta)</td><td>Digno apoyo de la labranza.</td></tr> <tr><td>Baganique</td><td>44, 78</td><td>v.</td><td>(ba-ga-nyquy)</td><td>Digno guarda de atrás.</td></tr> <tr><td>Baracué</td><td>96</td><td>v.</td><td>(ba-va-co-a)</td><td>Fuera del digno apoyo.</td></tr> <tr><td>Batá</td><td>50: r - 2</td><td>v.</td><td>(ba-ta)</td><td>Digna labranza.</td></tr> <tr><td>Batchanta</td><td>96</td><td>l.</td><td>(guat-cha-n-ta)</td><td>Labranza del alto varón.</td></tr> <tr><td>Bayetá</td><td>109</td><td>v.</td><td>(baia-ta)</td><td>Cultivo de la labranza.</td></tr> <tr><td>Bayotá</td><td>100</td><td>v.</td><td>(Cfr. anterior)</td><td>Labranza de la madre.</td></tr> <tr><td>Bisague</td><td>77</td><td>l.</td><td>(biza-gue)</td><td>Semejante a un caracol.</td></tr> <tr><td>Bocotá</td><td>42</td><td>v.</td><td>(bo-co-ta)</td><td>Labranza amiga de Dios.</td></tr> <tr><td>Boiba</td><td>110</td><td>l.</td><td>(boi-ba)</td><td>Merecedor de mantas.</td></tr> <tr><td>Bómbita</td><td>5</td><td>v.</td><td>(bun-vita)</td><td>Región de los bollos.</td></tr> <tr><td>Bonza</td><td>62</td><td>v.</td><td>(bun-za)</td><td>Sin bollos.</td></tr> <tr><td>Boya</td><td>101</td><td>v.</td><td>(boi-a)</td><td>Su manta.</td></tr> <tr><td>Bovasia</td><td>96</td><td>l.</td><td>(boi-a-sia)</td><td>Manta de agua.</td></tr> </table>	Ayatá	55	v.	(aia-ta)	Labranza de adelante.	Bacantó	77	l.	(va-ca-n-to)	Cercado fuera del río.	Bacatoa	34	v.	(va-ca-to-a)	Cercado fuera del río.	Bacotá	45	v.	(ba-co-ta)	Digno apoyo de la labranza.	Baganique	44, 78	v.	(ba-ga-nyquy)	Digno guarda de atrás.	Baracué	96	v.	(ba-va-co-a)	Fuera del digno apoyo.	Batá	50: r - 2	v.	(ba-ta)	Digna labranza.	Batchanta	96	l.	(guat-cha-n-ta)	Labranza del alto varón.	Bayetá	109	v.	(baia-ta)	Cultivo de la labranza.	Bayotá	100	v.	(Cfr. anterior)	Labranza de la madre.	Bisague	77	l.	(biza-gue)	Semejante a un caracol.	Bocotá	42	v.	(bo-co-ta)	Labranza amiga de Dios.	Boiba	110	l.	(boi-ba)	Merecedor de mantas.	Bómbita	5	v.	(bun-vita)	Región de los bollos.	Bonza	62	v.	(bun-za)	Sin bollos.	Boya	101	v.	(boi-a)	Su manta.	Bovasia	96	l.	(boi-a-sia)	Manta de agua.	<table border="0"> <tr><td>55</td><td>v.</td><td>(aia-ta)</td><td>Labranza de adelante.</td></tr> <tr><td>77</td><td>l.</td><td>(va-ca-n-to)</td><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>34</td><td>v.</td><td>(va-ca-to-a)</td><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>45</td><td>v.</td><td>(ba-co-ta)</td><td>Digno apoyo de la labranza.</td></tr> <tr><td>44, 78</td><td>v.</td><td>(ba-ga-nyquy)</td><td>Digno guarda de atrás.</td></tr> <tr><td>96</td><td>v.</td><td>(ba-va-co-a)</td><td>Fuera del digno apoyo.</td></tr> <tr><td>50: r - 2</td><td>v.</td><td>(ba-ta)</td><td>Digna labranza.</td></tr> <tr><td>96</td><td>l.</td><td>(guat-cha-n-ta)</td><td>Labranza del alto varón.</td></tr> <tr><td>109</td><td>v.</td><td>(baia-ta)</td><td>Cultivo de la labranza.</td></tr> <tr><td>100</td><td>v.</td><td>(Cfr. anterior)</td><td>Labranza de la madre.</td></tr> <tr><td>77</td><td>l.</td><td>(biza-gue)</td><td>Semejante a un caracol.</td></tr> <tr><td>42</td><td>v.</td><td>(bo-co-ta)</td><td>Labranza amiga de Dios.</td></tr> <tr><td>110</td><td>l.</td><td>(boi-ba)</td><td>Merecedor de mantas.</td></tr> <tr><td>5</td><td>v.</td><td>(bun-vita)</td><td>Región de los bollos.</td></tr> <tr><td>62</td><td>v.</td><td>(bun-za)</td><td>Sin bollos.</td></tr> <tr><td>101</td><td>v.</td><td>(boi-a)</td><td>Su manta.</td></tr> <tr><td>96</td><td>l.</td><td>(boi-a-sia)</td><td>Manta de agua.</td></tr> </table>	55	v.	(aia-ta)	Labranza de adelante.	77	l.	(va-ca-n-to)	Cercado fuera del río.	34	v.	(va-ca-to-a)	Cercado fuera del río.	45	v.	(ba-co-ta)	Digno apoyo de la labranza.	44, 78	v.	(ba-ga-nyquy)	Digno guarda de atrás.	96	v.	(ba-va-co-a)	Fuera del digno apoyo.	50: r - 2	v.	(ba-ta)	Digna labranza.	96	l.	(guat-cha-n-ta)	Labranza del alto varón.	109	v.	(baia-ta)	Cultivo de la labranza.	100	v.	(Cfr. anterior)	Labranza de la madre.	77	l.	(biza-gue)	Semejante a un caracol.	42	v.	(bo-co-ta)	Labranza amiga de Dios.	110	l.	(boi-ba)	Merecedor de mantas.	5	v.	(bun-vita)	Región de los bollos.	62	v.	(bun-za)	Sin bollos.	101	v.	(boi-a)	Su manta.	96	l.	(boi-a-sia)	Manta de agua.	<table border="0"> <tr><td>Labranza de adelante.</td></tr> <tr><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>Cercado fuera del río.</td></tr> <tr><td>Digno apoyo de la labranza.</td></tr> <tr><td>Digno guarda de atrás.</td></tr> <tr><td>Fuera del digno apoyo.</td></tr> <tr><td>Digna labranza.</td></tr> <tr><td>Labranza del alto varón.</td></tr> <tr><td>Cultivo de la labranza.</td></tr> <tr><td>Labranza de la madre.</td></tr> <tr><td>Semejante a un caracol.</td></tr> <tr><td>Labranza amiga de Dios.</td></tr> <tr><td>Merecedor de mantas.</td></tr> <tr><td>Región de los bollos.</td></tr> <tr><td>Sin bollos.</td></tr> <tr><td>Su manta.</td></tr> <tr><td>Manta de agua.</td></tr> </table>	Labranza de adelante.	Cercado fuera del río.	Cercado fuera del río.	Digno apoyo de la labranza.	Digno guarda de atrás.	Fuera del digno apoyo.	Digna labranza.	Labranza del alto varón.	Cultivo de la labranza.	Labranza de la madre.	Semejante a un caracol.	Labranza amiga de Dios.	Merecedor de mantas.	Región de los bollos.	Sin bollos.	Su manta.	Manta de agua.
Ayatá	55	v.	(aia-ta)	Labranza de adelante.																																																																																																																																																																									
Bacantó	77	l.	(va-ca-n-to)	Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																									
Bacatoa	34	v.	(va-ca-to-a)	Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																									
Bacotá	45	v.	(ba-co-ta)	Digno apoyo de la labranza.																																																																																																																																																																									
Baganique	44, 78	v.	(ba-ga-nyquy)	Digno guarda de atrás.																																																																																																																																																																									
Baracué	96	v.	(ba-va-co-a)	Fuera del digno apoyo.																																																																																																																																																																									
Batá	50: r - 2	v.	(ba-ta)	Digna labranza.																																																																																																																																																																									
Batchanta	96	l.	(guat-cha-n-ta)	Labranza del alto varón.																																																																																																																																																																									
Bayetá	109	v.	(baia-ta)	Cultivo de la labranza.																																																																																																																																																																									
Bayotá	100	v.	(Cfr. anterior)	Labranza de la madre.																																																																																																																																																																									
Bisague	77	l.	(biza-gue)	Semejante a un caracol.																																																																																																																																																																									
Bocotá	42	v.	(bo-co-ta)	Labranza amiga de Dios.																																																																																																																																																																									
Boiba	110	l.	(boi-ba)	Merecedor de mantas.																																																																																																																																																																									
Bómbita	5	v.	(bun-vita)	Región de los bollos.																																																																																																																																																																									
Bonza	62	v.	(bun-za)	Sin bollos.																																																																																																																																																																									
Boya	101	v.	(boi-a)	Su manta.																																																																																																																																																																									
Bovasia	96	l.	(boi-a-sia)	Manta de agua.																																																																																																																																																																									
55	v.	(aia-ta)	Labranza de adelante.																																																																																																																																																																										
77	l.	(va-ca-n-to)	Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																										
34	v.	(va-ca-to-a)	Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																										
45	v.	(ba-co-ta)	Digno apoyo de la labranza.																																																																																																																																																																										
44, 78	v.	(ba-ga-nyquy)	Digno guarda de atrás.																																																																																																																																																																										
96	v.	(ba-va-co-a)	Fuera del digno apoyo.																																																																																																																																																																										
50: r - 2	v.	(ba-ta)	Digna labranza.																																																																																																																																																																										
96	l.	(guat-cha-n-ta)	Labranza del alto varón.																																																																																																																																																																										
109	v.	(baia-ta)	Cultivo de la labranza.																																																																																																																																																																										
100	v.	(Cfr. anterior)	Labranza de la madre.																																																																																																																																																																										
77	l.	(biza-gue)	Semejante a un caracol.																																																																																																																																																																										
42	v.	(bo-co-ta)	Labranza amiga de Dios.																																																																																																																																																																										
110	l.	(boi-ba)	Merecedor de mantas.																																																																																																																																																																										
5	v.	(bun-vita)	Región de los bollos.																																																																																																																																																																										
62	v.	(bun-za)	Sin bollos.																																																																																																																																																																										
101	v.	(boi-a)	Su manta.																																																																																																																																																																										
96	l.	(boi-a-sia)	Manta de agua.																																																																																																																																																																										
Labranza de adelante.																																																																																																																																																																													
Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																													
Cercado fuera del río.																																																																																																																																																																													
Digno apoyo de la labranza.																																																																																																																																																																													
Digno guarda de atrás.																																																																																																																																																																													
Fuera del digno apoyo.																																																																																																																																																																													
Digna labranza.																																																																																																																																																																													
Labranza del alto varón.																																																																																																																																																																													
Cultivo de la labranza.																																																																																																																																																																													
Labranza de la madre.																																																																																																																																																																													
Semejante a un caracol.																																																																																																																																																																													
Labranza amiga de Dios.																																																																																																																																																																													
Merecedor de mantas.																																																																																																																																																																													
Región de los bollos.																																																																																																																																																																													
Sin bollos.																																																																																																																																																																													
Su manta.																																																																																																																																																																													
Manta de agua.																																																																																																																																																																													

lista que se presenta está organizada una tabla que discrimina las siguientes características, 1) se hallan en orden alfabético los nombres excepto el de las poblaciones, 2) se da un número que corresponde al de un municipio, 3) se indica si se trata de una vereda, lugar, cerro, quebrada, río, etc. 4) la cuarta columna es la descomposición o etimología de la dicción, y 5) la quinta columna propone la interpretación del nombre (Cabrera 1949:152).

El siguiente texto que publicará el jesuita será *Por Tierras Colombianas. La Cocha* en 1952, texto en el que emprende la tarea de describir algunos elementos que considera importantes de la laguna, por ello utilizará una estructura similar a la ya usada en el artículo sobre las pictografías y petroglifos, separando la información por subtítulos, así: *situación, nombre, origen, orografía, geología, hidrografía, climatología, características propias y aspecto comercial*. El artículo no contiene bibliografía que respalde las observaciones que realiza, aunque en la introducción del mismo se menciona que se realizó un exhaustivo balance bibliográfico de todos los textos donde se hace mención a dicha laguna, por otro lado el trabajo es una descripción física del lugar así como una recolección sobre algunas tradiciones que se tienen sobre esta.

Por ello, Cabrera describirá como todavía existen algunas tradiciones sobre como

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*“La Cocha tiene todavía mucho de encantada como creen todavía los aborígenes y naturales, de cualquier otra laguna paramuna; muchas tradiciones y leyendas se cuentan queda y misteriosamente en la noches de silencio, cuando fríos los cuerpos las imaginaciones se calientan”* (Cabrera 1952:167).

87

Este relato de Cabrera sobre la laguna muestra cuál es la forma como los aborígenes y naturales, construyen sus formas de pensar y entender estos lugares, es decir, se pone de manifiesto cómo se estructura toda una serie de saberes, lenguajes, memoria e imaginario sobre esos espacios sobre los cuales se desarrolla todo un estilo de vida.

Luego de esta presentación, Cabrera estructura su texto, iniciando por mostrar cual es la ubicación de la laguna; se explica por qué paso de pertenecer a la comisaría del Putumayo a estar administrada por el departamento de Nariño, así mismo, el texto hace una pequeña descripción de donde se encuentra ubicada geográficamente.

El siguiente elemento que Cabrera presenta es el recuento de los diversos nombres que ha tenido la laguna y lo que en lengua kichua o quechua este vocablo significa, es decir sencillamente laguna, por estos los indios o naturales simplemente la llaman la Cocha. Por ello pasa a explicar cuál es el *Origen* de la laguna, cuáles fueron los procesos orográficos por los cuales se formó la laguna, así mismo, sobre cuáles son las explicaciones que dan los naturales del origen de la laguna. El cual él presenta no por ser de su interés, o porque pueda aportar una explicación sobre su formación, sino porque él se reconoce como científico y en tal sentido el hacer la recolección de la explicación mítica es una tarea que tiene que realizar, por ello dirá,

*“no pedimos una explicación de carácter técnico sino que buscamos la explicación mítica, casi diríamos novelesca... es de un interés muy grande desde el mismo punto de vista científico de la interpretación, más a nosotros solamente nos importa como dato interesante y complementario”* (Cabrera 1952:169).

Luego de advertir esto, Cabrera menciona la existencia de un mito llamado “*la leyenda de la Cocha de El Encano*” donde se menciona que la laguna se creó como resultado de dos

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

amancebados los cuales dejaron regar un pilche (calabazo) donde había agua y luego de esto esta fue creciendo. La otra leyenda a que hace mención es que en este lugar existió un valle donde había 7 ciudades las cuales fueron inundadas y de tales ciudades quedo solamente una campana y una imagen, frente a lo cual el autor afirma que no tiene ningún fundamento, y que a lo que se hace referencia es más bien al traslado del pueblo La Laguna al nuevo lugar en los años 1800.

En torno a arte rupestre en la laguna, Cabrera menciona la existencia de tres rocas que son muy importantes para los indios de esta región:

*“la primera es la “rumi-indi” o “rumi-sol”, esto es “piedra del sol”, ya que rumi significa piedra. La segunda, bastante más adelante y camino a Sibundoy es la “rumi-casaranga” o piedra del matrimonio, la cual solían consultar los naturales para saber si era tiempo ya de contraer matrimonio y con quien debían hacerlo; es interesante conocer el método que usaban, y al efecto remitimos al lector si le interesa a la descripción ingenua que hace Fray Jacinto d Quito en un artículo sobre **El Páramo de Bordoncillo** aparecido en la **Revista de Misiones de Bogotá**, tomo XI, pág. 237 de 1935. Este religioso cuenta cómo él la hizo enterrar para borrar así la superstición, y que los indios más viejos se negaron declinando la tarea en los más jóvenes, en los solteros, quienes abrieron un hueco la enterraron; pero al poco tiempo que volvió a pasar por allí Fray Jacinto, anota que la volvió a encontrar fuera; afortunadamente tales agujeros van desapareciendo, entre otras cosas porque ese camino apenas si se transita en la actualidad (Cabrera 1952:171)*

Luego de esta descripción menciona que Miguel Triana reseñó otra roca de esta región, en su texto *Por el sur de Colombia*, donde se describe la piedra “sochita” y que los indios creían que en ella se había convertido una mujer que intentaba destruir al pueblo de Santiago (Cabrera 1952:171).

El tercer medio donde Cabrera publica su obra es en *La revista Hojas de Cultura Popular Colombiana* dirigidas por Jorge Luis Arango<sup>10</sup> (1956), publicación del Ministerio de Educación Nacional, la cual eran unas hojas, de finísima y diferente textura, organizadas tipo

---

<sup>10</sup> Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia. Por: Jorge Orlando Melo [http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas\\_suplementos\\_literarios.pdf](http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/revistas_suplementos_literarios.pdf)

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

cuadernillo, y cuyas ilustraciones marcaban la diferencia de ésta “revista” frente a otras de su época, una condición particular de esta publicación es que los textos que allí aparecen venían acompañados de algún tipo de ilustración, y que podían ser de todo orden, es decir, aparecían publicaciones de carácter científico así como también poemas de los importantes autores nacionales, como también transcripciones de documentos coloniales, y son recordadas por las reproducciones de las acuarelas de la expedición corográfica, o por la coquetería con la que se publicaban, en formato igual a la carta original, las decenas de misivas de agradecimiento y elogio que los escritores de fuera del país mandaban a su editor.

En esta revista Cabrera volverá a publicar su texto de 1947 *Pictógrafos y Petroglifos*, pero para esta edición los cambios que se le hacen al texto son mínimos, pero para efectos divulgativos se le suprimen las citas bibliográficas, se elimina la ficha y las imágenes que acompañaban el texto original, así mismo, el texto es presentado sin la bibliografía, y no se incluye el cuadro con los nombres de los municipios donde existen arte rupestre, por otro lado, el texto es firmado por Cabrera como miembro de la comunidad Jesuita.

El cuarto espacio de publicación utilizado por Cabrera será el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* (Academia de Ciencias Geográficas), en este medio, publicara sus trabajos sobre *Espeleología Colombiana* (1953), trabajo descriptivo de las principales cuevas existentes en Cundinamarca, Boyacá y Santander, y su trabajo sobre *La cueva del Yeso. Estudio Espeleológico elemental* (1954), que al igual que el anterior mantiene una misma estructura expositiva y donde se centra en describir las características particulares de este lugar. El tercer trabajo que publica en este boletín es *La Geografía, el campo geográfico, el profesional de geografía* (1966) trabajo este donde realiza un análisis de la labor del geógrafo, y las múltiples y variadas tareas en las cual puede desenvolverse este profesional..

El último escenario donde expondrá su obra será la Revista Colombina de Antropología, donde publica su texto *Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades. Algunos conjuntos Pictóricos de Cundinamarca* (1968). Publicación que será la más conocida de su obra, ya que a partir de esta, cualquier trabajo en torno al tema del arte

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

rupestre que no incluya un trabajo de documentación y registro riguroso no alcanzará la calidad de este pionero de la investigación rupestre en el país.

En ésta publicación el entonces exsacerdote despliega todos sus conocimientos sobre arte rupestre, dando a la luz una serie de láminas donde se muestran los principales sitios con arte rupestre de Cundinamarca.

Cabrera inicia este texto diciendo:

*“Con verdadero pesar patriótico y preocupación científica estamos presenciando la destrucción de una serie de monumentos arqueológicos, patrimonio invaluable, legado de antiguos pueblos que cruzaron por el territorio de nuestra patria hace muchísimos años. Nos referimos a esas primeras manifestaciones gráficas que sobre grandes bloques de piedra nos dejaron los aborígenes precolombinos y que en medio de su misterioso mutismo ocultan son duda el secreto de esas mentes primitivas” (Cabrera 1968:83)*

Este llamamiento que realiza Cabrera en pro de dar inicio a la investigación en arte rupestre, supone la puesta en marcha de su proyecto investigativo, el cual no logra cristalizar. Pero sí supone una nueva postura frente a posibles vías que han de emprenderse en el futuro en torno al tema del arte rupestre nacional.

Por otro lado, ante lo complejo que Cabrera considera debió ser el trabajo elaboración del arte rupestre, considera que se impone ya un trabajo de investigación y de estudio. Pues de alguna forma se está *siguiendo la huella de seres inteligentes que supieron encontrar un medio perdurable de transmitirnos un mensaje tal vez, por el momento enigmático* (Cabrera 1968:84).

Así mismo, Cabrera al referirse a los indígenas les concede la condición de verdaderos artistas, que plasmaron sus ideas e inquietudes en las rocas de tal forma que hasta nuestros días han podido llegar sus emociones, sentimientos, ideas religiosas, plegarias, etc., y que estos artífices son tribus elementales, pueblos arcaicos, por lo cual no se puede esperar mucho de estos monumentos. En tal sentido, Cabrera al igual que sus antecesores cae en un callejón

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

sin salida, pues de un lado, piensa que los indígenas son “infantiles”, pero de otro no logra dar cuenta del significado -que reconoce complejo- de dichas manifestaciones y termina argumentando que el objeto de su investigación será el recoger todo el material rupestre de Colombia y clasificarlo debidamente para luego si hacer un proceso de comparación con otros países americanos, y poder así sentar los cimientos de una interpretación futura (Cabrera 1968:85).

A continuación se presenta el análisis a la obra de Cabrera en torno al tema del arte rupestre y que se había planteado someramente, cuando se realizó la descripción de cada una de sus publicaciones.

### **3.4.Wenceslao Cabrera Ortiz y el Arte Rupestre**

Los trabajos más importantes de Cabrera sobre arte rupestre, y que lo convierten en un referente dentro de la investigación nacional en este tema son: *Pictógrafos y Petroglifos* 1947 y *Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades. Algunos conjuntos Pictóricos de Cundinamarca* 1968. Estas dos publicaciones son el resultado de su trabajo de investigación y de sus recorridos por el territorio nacional, que lo llevan a encontrarse con estas manifestaciones artísticas frente a las cuales aún no se habían hecho descripciones rigurosas, ni elaborado respuestas claras sobre sus posibles autores ni mucho menos cuál sería su significado.

En tal sentido, Cabrera en su obra de 1947 presenta un texto dividido en siete partes: *Estudios Efectuados, Localización, Qué Representan, Edad de las Marcas, Cuadro Petroglifos y piedras pintadas de Cundinamarca. Clasificación rupestre No 7 y Bibliografía*. En este trabajo realiza un esfuerzo metodológico sobre cada uno de los elementos que se deben tener presentes en la investigación del arte rupestre.

El segundo trabajo 1968 se encuentra dividido en dos grandes apartados, en el primero hace un análisis sobre las *generalidades del arte rupestre y nociones previas*, es decir vuelve y hace

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

un balance documental de los trabajos existentes, para luego continuar con la distinción entre *pedras pintadas y pedras grabadas* y cerrar esta primera parte con una serie de interrogantes sobre el *arte rupestre*. El segundo apartado de este texto lo componen las descripciones que hará sobre los principales grupos pictóricos de Cundinamarca, ellos son: Facatativá 1 y 2, Bojaca, núcleos A y B, Mosquera, Soacha, Sutatausa, Suesca, Zipaquirá y Chía.

### **3.5.El análisis que hace Cabrera a sus antecesores**

Cabrera inicia sus trabajos mostrando la inquietud que produce la presencia en el territorio nacional de un número importante de dibujos hechos en las rocas y de los cuales muy pocos han tenido noticia. Con esta preocupación comienza por buscar las explicaciones que se tienen hasta entonces en el país, llegando a la conclusión de que tales explicaciones solo puede ser posibles desde una investigación científica, toda vez que juzga que lo que se ha hecho hasta el momento carece de dicho rigor, por ello expresa que sus trabajos estarán basados “*en el campo arqueológico hasta donde lo permita no la simple aunque fecunda imaginación sino un criterio un poco más científico es el objeto de este pequeño estudio*” (Cabrera 1947:24).

Para Cabrera también como en Triana, se hace necesario hacer la distinción entre dos modalidades: los grabados (petroglifos) y las pinturas (pictografías). De los primeros dirá que debieron ser hechos con un punzón metálico o en su defecto con otro de una dureza extraordinaria, y el cual deja “*una marca punteada, corrugada, dispareja que sirve precisamente para la identificación, por el tacto del diestro, en los casos en que el aspecto no es suficientemente claro*” (Cabrera 1947:24), de las segundas las pictografías afirma que debieron ser elaboradas de algún compuesto vegetal tipo “achiote” y que presenta una

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

tonalidad rojiza como de sangre arterial, afirmación que no sustenta con ninguna fuente documental.

Así mismo, explica que los trazos por lo general no sobrepasan el centímetro y que estos se hallan incrustados a la roca, de tal forma que fueron cubiertos por una pátina que hoy los integra dentro de la misma roca, y que debieron ser elaboradas de forma dactilar (dedo) ya



que los contornos de los mismos son muy simétricos ya que no se observa la utilización de pinceles (Cabrera 1947:25).

*Piedra del Sol. Pandi Cundinamarca. Archivo GIPRI Colombia.*

Explica también que estas manifestaciones fueron hechas sobre areniscas de grano medio y fino, y que para el caso de las pinturas su color es claro y la superficie bien pulida; y para los grabados las rocas son más duras, ásperas y normalmente no presentan caras especiales ya que las marcas han sido ejecutadas amoldándose a las superficies curvas de las mismas (Cabrera 1947:25).

Cabrera considera que el descuido en que se encuentran los materiales rupestres se debe al desconocimiento que existe sobre ellos en el país, y a que los trabajos que se han hecho no presentan una articulación entre sí, dando como resultado que se han hecho trabajos aislados. Así mismo expresa que el emprender un trabajo serio de investigación de este tema es una labor compleja y ardua, pues representa el realizar un acopio importante de materiales tales como dibujos, fotografías, calcos y demás, esto con el fin de poder dar una explicación parcial sobre lo que pudieron significar estas manifestaciones rupestres.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En tal sentido, inicia por hacer un barrido bibliográfico de cuales han sido los trabajos donde se hace mención exclusiva al arte rupestre, entre estos están: (Duquesne (1848), Acosta (1838), Humboldt (1824), Ancízar (1835), Zerda (1883), Issacs (1884), Restrepo E (1892), Restrepo V (1895), Triana (1922), Robledo (1923), Pérez (1941) entre otros. Así mismo, Cabrera manifiesta que el mismo visitó algunos lugares que aparecen en dichos trabajos y al corroborar la información, es notable la diferencia con las gráficas e imágenes de estos documentos, pues estos no se acercan a la realidad de los yacimientos, situación que amerita con mayor razón la realización de un trabajo más formal y riguroso.

Los primeros documentos que Cabrera revisa son los cronistas Juan de Castellanos, el Padre Zamora, el Padre Fray Bernardo de Lugo y Fray Pedro Simón. 1619 y 1627, de estos trabajos advertirá que consideran que los pueblos americanos no tenían ningún tipo de escritura, pero asombrado de que sí vean en los petroglifos la interpretación del paso del Apóstol Santo Tomás por estas tierras,

*“conque de ese sagrado Apóstol se verifican las señales que se hallan en todo este Nuevo Reino de Granada” (Zamora 1943)*

El siguiente trabajo que revisará será el producido por el Padre Duquesne en 1795 en Tocancipá, en el que este párroco se interesa por el idioma y las interpretaciones que se pueden hacer de las manifestaciones artísticas de los indios, pues este sacerdote estudió una matriz de orfebrería que le sirvió para redactar su texto sobre el calendario muisca y lanza una interpretación, pero como afirma Cabrera, el criterio científico deja bastante que desear (Cabrera 1947:30).

Otros textos que revisará serán los de Joaquín Acosta Ortegón (*El idioma chibcha o cundinamarqués* 1848), las publicaciones de Alejandro de Humboldt donde se mencionan algunas piedras grabadas, el trabajo de Manuel Ancízar (*Peregrinación del Alpha*, 1853) donde se constata la existencia de arte rupestre en Saboya Boyacá, “*este plano está cubierto de jeroglíficos pintados como a pincel con tinta morada indeleble que desde el principio penetró y llenó los poros de la roca*” (Ancízar 1842:72-297-327). Según estas evidencias se

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

demostraba que Ancízar había propuesto que estas pinturas fueron hechas por grupos Chibchas, así mismo, dentro de este trabajo se menciona que Codazzi realizó un texto titulado “*Geografía física y política de la nueva Granada*” la cual es inédita, y donde se dice que existen jeroglíficos, y que se observa en ella muchas ranas esculpidas a cincel, símbolo de abundantes aguas, según la explicación que el erudito Duquesne hace del calendario Chibcha (Cabrera 1947:31)

Posteriormente, Cabrera revisará el trabajo de Liborio Zerda (*El Dorado* 1883) el cual da muy pocos datos en torno al arte rupestre; y el texto de Ernesto Restrepo Tirado (*Tribus que habitaban el territorio colombiano a la llegada de los españoles* 1892) el cual ve que “*entre los chibchas observamos lo que no hemos visto en otras tribus, que todas las figuras, aun las más insignificantes, son simbólicas... en las piedras pintadas o esculpidas se repiten frecuentemente las representaciones de ranas y de figuras cuya forma se deriva de ellas*”, aunque Cabrera menciona que no logra encontrar los datos allí referidos (Cabrera 1947:31).



*Roca ubicada en la Vereda Mondoñedo. Madrid Cundinamarca. Archivo personal Oscar Hernández*

Continuando con el proceso de revisión de los trabajos que se han escrito en Colombia citará el de Vicente Restrepo *Los chibchas antes de la conquista* (1895) en el cual este autor considera que

estas expresiones son arcaicas y carentes de cualquier sentido y función y que perder tiempo en su estudio no es necesario pues no aportaran nada al conocimiento del país (Cabrera 1947:32).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Cabrera, por su parte, se percata de que existe también otra tendencia frente a las explicaciones que se dan en torno a quienes son los autores del arte rupestre y su posible significado. Por un lado están algunos autores que consideran que fueron migraciones las que fueron dejando pintadas y grabadas dichas manifestaciones estéticas. En tal sentido menciona a dos autores postularon dichas afirmaciones: Peregrino Sáenz *Boletín de Historia y antigüedades, Bogotá año XIV, No. 158 mayo de 1922* página 82 y Miguel Triana en su obra *Civilización chibcha* de 1922. De este último dirá que poseía una extraordinaria imaginación que lo llevo a *conclusiones francamente pueriles* (Cabrera 1947:32).

Otro texto que Cabrera estudia es el de Eduardo Posada *Petroglifos Colombianos* (1926) del cual dirá que tan sólo es un mero coleccionador. Del trabajo de Darío Rozo (1938) *Mitología y escritura de los chibchas*, expresa que está basado en las conclusiones de los filólogos españoles Cejador y Franca, y por ello expone que

*“este trabajo es un modelo de esfuerzo paciente y laborioso tendiente a descifrar definitivamente las inscripciones indígenas, y realmente es de admirar la habilidad que despliega el autor sobre los caracteres y signos sobre los que trabaja, llegando a la conclusión de que al menos en ciertas piedras que él analizó detenidamente, la de Casablanca (Madrid, Cundinamarca, Pict. Cu-m54-1) la de Sevilla (El Colegio Petgl. Cu-m23-1 una de Tunja (Facatativá) Pict. Cu-m26-1, la de Viracachá (Boyacá) Pict. B-2122-1 y una de San Agustín (Huila), se descubre perfectamente la escritura chibcha y descifrase mediante la simple lectura; en las figuras 1 y 2 se podrá comprobar eso sin que nos detengamos a describir la formación de cada palabra, la cual puede verse en la obra dicha (Cabrera 1947:32)*

Aunque Cabrera considera que el trabajo es interesante dirá que habrá otra serie de interrogantes sobre los pueblos que habitaron América, por ello *el trabajo del ingeniero Rozo es notable ciertamente pero tiene algunos puntos un tanto vulnerables* (Cabrera 1947:35).

Luego de este analiza la obra de Pérez de Barradas, *“Arte Rupestre en Colombia*, Madrid 1941, de la cual tendrá dos versiones distintas ya que en 1947 dirá que

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

*“con documentación muy retrasada, por lo cual no aparece ningún juicio sobre los últimos trabajos... este autor es parco y juicioso en sus apreciaciones por lo que merece gran confianza” (Cabrera 1947:35). Pero en 1968 frente a este mismo autor dirá “no es ni original ni medianamente completa pues desafortunadamente sus láminas, copiadas en su gran mayoría de las del ingeniero colombiano Miguel Triana, lo fueron muy imperfectamente sin respetar en algunas el magnífico original y aun dos o tres de ellas fueron impresas con figuras hacia arriba (Cabrera 1968:86).*

A demás, la colección de láminas que presenta es deficiente en número y exactitud, y que no visitó los lugares que menciona, circunstancia que lo hace poco fiel con el original lo cual el mismo Pérez en su prefacio confiesa.

### **3.6.La explicación de Cabrera del Arte Rupestre**

Según Cabrera, entender y comprender quienes fueron los autores del arte rupestre, así como cuáles son las posibles vías de explicación del mismo, plantea la necesidad de discriminar varias categorías indispensables antes de poder realizar cualquier formulación.

El primer elemento que hay que tener en cuenta es su **localización**, por ello expresa que en el caso colombiano este se halla a lo largo y ancho del territorio nacional y que son muy escasos los lugares donde no se sepa que existen piedras grabadas o pintadas. Pero que para el proceso de comprensión del mismo se hace necesario hacer la distinción entre Pictografías y Petroglifos, pues cada una de estas dos modalidades ocupa regiones distintas.

Las pinturas se hallan en el centro del país, particularmente en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá, a una altura superior a los 2600 metros sobre el nivel del mar, con excepción de unas rocas que se hallan en Santa Rosa de Palermo en el Huila, las de Pandi en Cundinamarca y las de Zapatoca en Santander (Cabrera 1947:26). En tal sentido sigue los postulados de Miguel Triana frente su distribución geográfica, pero considera que las pictografías del altiplano no fueron elaboradas por los Chibchas, sino que estas son el resultado de corrientes migratorias provenientes del Guaviare, y que esta corriente se dividió

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

en dos grupos: unos tomaron por el Guayabero y el Duda, y el otro grupo tomó la cordillera oriental por Sumapaz a caer a Pandi y Tibacuy y de allí tomó el río Subia hasta llegar a la zona del Charquito y Tequendama donde nuevamente se dividió. Una oleada tomó por Sibaté, Soacha, Bosa, Usme, La Calera, Chía y Suesca para seguir a Boyacá y Ramiriquí, Tunja, Sogamoso. El segundo grupo tomó por Canoas, Madrid, Bojaca, Facatativá, Subachoque, Tenjo, Zipaquirá, Nemocón, Sutatausa, Fúquene, Sáchica, Jordán y Mesa de los Santos (Cabrera 1968:95-96).

Por consiguiente la teoría en torno a los pueblos pintores es que estos se posesionaron sobre zonas de tierras altas del altiplano, donde dieron origen seguramente al pueblo chibcha y por consiguiente el estudio de las pinturas no se pueda hacer de forma individual sino global, pues Cabrera considera a

*“los pueblos pintores dotados de una energía y una resistencia superior, inteligentes y activos con lo que lograron perpetuar su memoria y testimoniaron su mensaje después de tantos siglos”* (Cabrera 1968:96)

A lo que hace referencia Cabrera ahora, es que el estudio y comprensión de las manifestaciones estéticas no puede realizarse de forma separada, sino que debe procurar estar articulado con una gran base documental que permita la comparación de estas expresiones rupestres, lo cual es uno de los intereses básicos de la obra de Cabrera de 1968.

Así mismo, nuestro autor sostiene que el estudio de una sola roca no es significativo, ya que al igual que la historia, se construye con la utilización de variadas fuentes que sustenten y den fuerza teórica y empírica a las afirmaciones que sobre ellas se realizan. En tal sentido, Cabrera considera que ya ha logrado documentar un 50% de las rocas con arte rupestre, situación que le permite formular la primera de sus hipótesis sobre el origen de los misteriosos pueblos pintores (Cabrera 1968:95).

Sobre los petroglifos dirá que se encuentran *en cambio, en tierras bajas sin rebasar el límite de los 2600 metros* (Cabrera 1947:26) y que estos se hallan por lo general en las vegas de los

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

ríos o en las cañadas, situación contraria de lo que sucede con las pinturas que se hallan en tierras altas y no próximas a corrientes de agua. Cabrera también expresa que su catálogo cuenta con un total de 150 rocas, pero que dicho número puede ser mucho mayor si se tiene en cuenta que no se ha realizado un registro más detallado de las zonas, y a que muchas se hallan cubiertas por la maleza, o por tierras rodadas, situación por la cual su conocimiento para la fecha (1947) es limitado.

Cabrera señala que este tipo de manifestaciones se encuentra a lo largo y ancho del país, situación que al igual que las pinturas, evidencia corrientes migratorias. En tal sentido, los petroglifos, al mantener ciertas relaciones de forma serían de más fácil comprensión toda vez que se hallan también en otros continentes como Europa, Asia y Oceanía (Cabrera 1968:98), afirmación esta que Cabrera no respalda en el texto con ninguna referencia a investigaciones al respecto, o con textos en los cuales se puedan hallar dichos elementos.

Cabrera propone que los autores de los petroglifos corresponden a migraciones de pueblos grabadores que llegaron por el oriente hacia el centro del país por los afluentes del Orinoco y el Amazonas, aunque también lo hicieron por el Magdalena, pues las muestras en esta parte del territorio son abundantes. Una corriente de estos pueblos grabadores ascendió por el río Magdalena y a lo largo de sus afluentes se establecieron en climas cálidos en donde dejaron numerosos petroglifos (Cabrera 1968:100).

Cabrera considera que las pictografías y los petroglifos son dos vestigios completamente diferentes dejados por pueblos de muy diversa índole, costumbres y características y que en los sitios donde existe la presencia de ambos, *cabe observar de paso que cada conjunto étnico respetó las “marcas” de los anteriores mirándolas con respeto. Estas inscripciones rupestres fueron como libros sagrados, como altares (?) para pueblos posteriores y a este respecto tenemos la actitud de los chibchas, los cuales ignorantes de o que representaban las pinturas del altiplano, las respetaron mirándolas con temor y cierta veneración; en algunos contadísimos casos dejaron enterrados cerca pequeños tunjos o idolitos* (Cabrera 1968:100).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

El segundo elemento en el proceso de comprensión del arte rupestre, para el exjesuita, sería **que representa**, en tal sentido, “*independientemente del posible significado que encierren las pinturas rupestres, cabe aquí considerar el aspecto estético, y en este sentido el arte aborígen produjo algunos murales importantes y de austera belleza*” (Cabrera 1968:102).

Cabrera expone que son muchos los interrogantes que en torno a ellos surgen, y que esto se debe a la imposibilidad de saber quién es el autor de los mismos, y que significan. Por ello, menciona que la simple observación hace que el investigador se cuestione *por qué son testigos mudos de antiguos acontecimientos, migraciones, sacrificios, fiestas o desarrollo tranquilo de civilizaciones pretéritas* (Cabrera 1947:26).

Por ello Cabrera en tu texto de 1947 (27) propondrá que ante tales cuestionamientos existen ocho interpretaciones que son las más utilizadas y que dan una explicación en torno al arte rupestre:

- 1- *Sitios destinados para llevar a cabo reuniones o mercados,*
- 2- *Conmemoración de grandes cataclismos,*
- 3- *Límites de tribus,*
- 4- *Rutas de migraciones,*
- 5- *Telares y adornos para las mantas dejadas por el dios chibcha Nemqueteba,*
- 6- *Tesoros escondidos por los indios,*
- 7- *Jeroglíficos o escrituras ideografías,*
- 8- *Escritura abecedárica.*

Así mismo, Cabrera propone que para poder estudiar las manifestaciones rupestres se deben tener presentes cuatro nuevas posibilidades:

- 1- *el aspecto artístico de tales figuras,*
- 2- *la valorización económica, es decir, el trabajo, esfuerzo y técnica desplegados en su elaboración,*
- 3- *el estudio comparativo, y*
- 4- *el porqué de esos signos, su lectura, su significación a través del continente americano.*

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Por tal motivo Cabrera (1947:27) propone que para llegar a poder descifrar el significado es necesario realizar los siguientes pasos:

- a. *Acopio sistemático y ordenado de todos los caracteres en varios países de Sur, Centro y Norte América.*
- b. *Clasificación topográfica completa de los petroglifos y pictografías.*
- c. *Relación y comparación mutua de los signos teniendo en cuenta, región, arte, etc.*
- d. *Relaciones del problema con los datos etnológicos y arqueológicos y confección de gráficas, paralelos, mapas, correspondencia con otros signos en diversos países del mundo.*

Temas que para Cabrera son necesarios para poder discutir el significado y función del Arte Rupestre y sin los cuales él considera no se puede llevar a ninguna conclusión en torno a dichas manifestaciones estéticas,

*“pues uno de nuestros errores principales ha consistido en el deseo de interpretar los signos de una roca determinada, considerando aisladamente sin sus necesarias relaciones; de aquí que se hayan dado interpretaciones realmente ingenuas, casi ridículas desde el plano científico, producto de imaginaciones solamente” (Cabrera 1947:27)*

Cabrera señala que es muy común que a las piedras con arte rupestre se les denomine piedras pintadas o marcadas, y que también existe la tradición de considerar que en ellas existen tesoros que los indios escondieron de los españoles, por tal motivo es muy frecuente que muchas hayan sido destruidas en busca de los supuestos tesoros.

El tercer elemento en la comprensión del arte rupestre sería la **antigüedad**, Cabrera empieza por intentar resolver el problema de la antigüedad de las inscripciones en las rocas y por tanto la civilización que las realizó. En tal sentido propone que tanto pictografías como petroglifos son anteriores a los grupos Chibchas pues los naturales de la zona no pueden dar siquiera explicación alguna de lo que significan las mismas. Y que los hallazgos de monolitos tallados en zonas como Ramiriquí, Tunja y Leiva así lo demuestran (Cabrera 1947:36).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Cabrera propone que las pictografías son de origen arawaco, ya que los chibchas nunca llegaron hasta las zonas como Palermo o Pandi entre otros lugares donde se hallan pinturas, y frente a los petroglifos considera que estos fueron hechos por grupos caribes, por ello presenta un cuadro de cada uno de los lugares donde se ha mencionado la presencia de arte rupestre en Cundinamarca, pero frente a este tema no logra profundizar en su investigación, quedando solo esbozado el tema y dejando el interrogante sobre la mesa, para que las futuras generaciones de investigadores continúen de tarea.

El cuarto elemento sería la *interpretación*, frente a lo cual propone que cualquier análisis que no se fundamente sobre bases científicas, esto es sobre una profunda documentación y registro de los materiales rupestre serán ante todo pueriles y sin sentido. Y que *en todo caso hemos de tener siempre presente la mentalidad eminentemente sencilla y elemental de los pintores o grabadores y por tanto no poder pedir ni esperar grandes descubrimientos* (Cabrera 1968:92). Así mismo, cualquier interpretación que se haga al respecto debe evitar el error que se ha cometido y es el de aplicar categorías modernas a la mentalidad de dicha época.

Cabrera considera que en el proceso de interpretación se debe determinar la mentalidad con que pudieron ser ejecutadas las pinturas rupestres, pues es posible que el artista aborigen no se fijara tanto en los detalles sino en las ideas que debía reproducir o el efecto que tenía que lograr sobre los demás, comunicando su mensaje o su plegaria. Por ello Cabrera considera que en el caso de las pinturas donde el pigmento se ha perdido en partes, sea posible en determinados casos tomar la libertad de completar algunas de las figuras que el tiempo ha borrado (Cabrera 1968:88). Valga anotar acá la diferencia científica que soporta los criterios de interpretación entre Cabrera y Triana: para este último, la interpretación del arte rupestre debía ser la búsqueda de una escritura, llegando hasta la “primera operación ideológica” que vinculó un signo a una idea, enunciado propio de la Ciencia de las Ideas del siglo XIX. Mientras que para Cabrera, se trataba más de una lectura psicológica, captar la “mentalidad”, o “grado de desarrollo mental” de los autores, idea acorde con la psicología experimental de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. (Saldarriaga y Dávila, 2012)

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Lo que queda en firme del trabajo de Cabrera es su propuesta de un sistema de catalogación, esto es el código de documentación y registro que él inventa para numerar cada una de las rocas de arte rupestre, lo que le permite ir articulando una base de datos que pueda dar cuenta de la realidad del arte rupestre de Cundinamarca. La base de datos, su código, utilizará las dos iniciales del departamento, siguiendo con las del municipio, el corregimiento, el orden y número de piedras en la zona. Todo esto acompañado de una tabla donde se registran datos como nombre de la roca (si la tiene), modalidad, localización, descubridor, datos que permiten un orden y una secuencia en la clasificación y ordenación de las mismas, que podrá ser completada y luego comparada con la de otras regiones del país y de América.

Municipio o Corregimiento	Piedra		Especificaciones varias:				
	Notación	Nombre	Pgll.	Pict.	R.	Localización	Descubridor a Informador b Dibujante c
ALBAN	Cu-m2-1 Cu-m2-2		si si		si	V. Pantanillo V. Chimbe	P. Ortiz b
ARBELAEZ	Cu-m5-1, 2, 3		si		si	a 2 hs. al E. p.	W. Cabrera a
BOJACA	Cu-m8-1, 2, 3 Cu-m8-6	Chunubá		si si	si	V. Cuvia R. Galindito	M. Triana b Uribe-Borda b
COGUA	Cu-m14-1 Cu-m14-2			si si	si si	H. Los Molinos V. Cardenal	W. Cabrera b Sres. Urbina b
CHIA	Cu-m18-1			si			Anónimo
EL COLEGIO	Cu-m23-1 Cu-m23-2 Cu-m23-3 Cu-m23-4, 5 Cu-m23-10, 11 Cu-m23-15	funerales matrimonio	si si si si si si			R. Calandaima H. Los Olivos H. Argentina H. California H. Las Granjas	L. Saray c G. Ortiz a B. Melo a J. M. Iregui a Vengoechea a Triana a
EL TRIUNFO	Cu-cm23-1 Cu-m23-2		si si		si si	V. Patiobonito H. Misiones	Cabrera b, c W. Cabrera b
FACATATIVA	Cu-m26-1, 2, 3 Cu-m26-7 Cu-m26-8, 9 Cu-m26-15	Tunja de Chueca		si si si si	si	a 6 cuerdas plaza Valle de Corinto cañada Chaguda	Muchos De Barradas b W. Cabrera De Barradas

*Tabla de registro y documentación de Cabrera, así como su código.*

Cabrera afirma que la intención de su trabajo no es la de dar un sentido y función al arte rupestre, y mucho menos poder explicar cada uno de las rocas que tienen arte rupestre. La

intencionalidad del autor es:

*“recoger todo el material rupestre de Colombia y clasificarlo debidamente para presentarlo listo para comparación técnica con el resto de los demás países americanos, colocando así los cimientos para la futura posible interpretación”* (Cabrera 1968:85).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Por último, Cabrera hace un balance de los principales grupos pictóricos del Departamento de Cundinamarca que es la zona del país en la cual más salidas de campo realizará. En tal sentido, organiza y sintetiza una serie de grupos pictóricos que le permiten establecer una secuencia y un encadenamiento de las principales zonas donde existe arte rupestre en el departamento, el cual va acompañado de una descripción como de su respectiva grafica donde se da cuenta de la historia, interpretaciones y fuentes documentales donde se hace mención a cada roca.

104

Su obra terminará presentando, en 1968, la existencia de varias zonas de arte rupestre en el Departamento de Cundinamarca; para lo cual hace una lista donde ubica los principales grupos pictóricos los cuales denomina así: Facatativá 1 y 2, Bojaca, núcleos A y B, Mosquera, Soacha, Sutatausa, Suesca, Zipaquirá y Chía. Estos lugares aparecen en el texto acompañados de descripción donde busca exponer todos los elementos planteados en su obra, y las láminas que vienen enumerada en números decimales y no en romanos como en el caso de la publicación de Miguel Triana, y reúnen en una sola lámina varias rocas de una zona, y solo en algunas ocasiones cuando el mural así lo ameritaba se le dedicó una completa (Cabrera 1968:107).

En cuanto al análisis que podemos hacer de su trabajo, Cabrera presenta, por una parte, una continuidad frente a la valoración de lo indígena respecto de la tradición, es decir, presenta una mentalidad colonial que valora y entiende el arte rupestre y a los indígenas como sujetos infantiles y primitivos. Pero por otra parte, realiza un esfuerzo de ponderación racional que hace que considere las manifestaciones rupestres como complejos lenguajes elaborados que son dignos de investigación científica; por ello Cabrera se posiciona ante el dilema del estudio y la valoración del pasado, situación similar a la que presenta Triana en su obra.

Y finalmente, el aporte que realiza Cabrera a la investigación consiste en la ponderación de cuáles son los métodos y técnicas adecuados en el registro y documentación del arte rupestre, pues como él mismo lo señala, solo es posible realizar cualquier intento de interpretación sobre bases sólidas, esto es recolección rigurosa de todos los materiales rupestres presentes

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

en el país. A pesar de ello, se queda corto frente a su análisis de las migraciones que ocuparon el territorio, pues no logra demostrar cuales serían precisamente los argumentos y las pruebas que apuntalen dicha hipótesis.

Al final del presente documento se realiza una presentación gráfica de los materiales producidos por Triana y Cabrera sobre algunas zonas del país, así como con una muestra fotográfica de los sitios en la actualidad, que sirva de punto de comparación entre los autores sobre dichos sitios, y el estado actual que ponen en evidencia como se ha venido perdiendo dichas manifestaciones estéticas recogidas por los pioneros de la investigación rupestre nacional.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

### **Conclusiones**

Los elementos a resaltar de estos dos autores dentro del presente trabajo de investigación quedaran resumidos así:

#### **Miguel Triana**

1. La obra de Miguel Triana es el esfuerzo de un colombiano por construir desde bases sociológicas positivas (positivistas) la idea de unidad nacional.
2. Triana considera indispensable el desarrollo científico en el país, tanto como unificar las diversas culturas que han poblado el territorio patrio.
3. El desarrollo de la ciencia debe tomar como punto de partida a la misma población colombiana y en tal sentido, debe entender como está configurada, es decir debe desde la sociología comprender la forma como la sociedad colombiana –en especial ciertos grupos antiguos, que él entiende en términos de razas- piensan y entienden su cotidianidad y su idea de progreso.
4. Triana realiza un distanciamiento con la versión que se tenía del indígena, y revalora las destrezas y habilidades que antes habían sido consideradas como símbolos del atraso, por ello considera que sobre (o con) ellos debe formularse el nacimiento de la sociología nacional.
5. Triana se ve enfrentado a una contradicción constante, por un lado el país que considera que está en vías de alcanzar los ideales de progreso de Occidente (Bogotá) y por otro, el país que el mismo recorre y en el cual dichas ideas no se ven reflejadas, pues observa que se trata de un país que no conoce los adelantos del progreso científico, es decir, donde no existen las condiciones materiales ni intelectuales para que sea posible este desarrollo. Ejemplo de esto es la no existencia de mapas viales, y mucho menos existen las carreteras por las cuales el mismo progreso penetre a dichos sitios, en tal sentido, en sus textos realiza una crítica constante a esos detentadores del poder que desde el centro del país piensan la nación, pero que desconocen por entero “la finca” en la cual se hallan.
6. La obra de Triana, para el caso de las sociedades que habitaron el país antes de la llegada de los españoles, propone que fueron corrientes migratorias llegadas de oriente, en tal

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:***  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

sentido recoge las ideas difusionistas imperantes es momento, y plantea que las evidencias que corroboran esta propuesta son precisamente las manifestaciones rupestres, por eso plantea la existencia de dos modalidades, petroglifos y pictografías, como prueba material de dicho proceso.

7. Triana considera que otra forma que poder demostrar cómo se dio el poblamiento de estas regiones es el estudio de los lenguajes, por ello intenta hacer una correlación entre el nombre de los lugares (toponimia), y la posible lógica y gramática usada expresada en las manifestaciones rupestres (procedimiento ideológico), ya que en dicha distinción se podrá ir construyendo el sentido y función de las mismas, así como ir demostrando que fueron migraciones las que poblaron el territorio antes de la llegada de los españoles a América.
8. Triana propone que las manifestaciones rupestres son un lenguaje refinado y que debido a esto el proceso de entendimiento se hace más complejo, manifiestan que su elaboración no es azarosa, caprichosa y carente de significado como le era atribuida por algunos de sus contemporáneos, sino que ve recurrencias estilísticas que darían cuenta de la existencia de una compleja forma de representación, en últimas de un lenguaje, y además, de una *escritura*.
9. Triana considera que la forma geométrica de las pinturas constituye un elemento esencial dentro de las inscripciones paleográficas de los Chibchas y que ello es comparable y observable con las antiguas escrituras de los chinos.
10. Triana en su afán de demostrar su teoría de las migraciones asegura que los petroglifos son elaboraciones de grupos Caribes, las cuales demandaban un gran esfuerzo, mientras que los Chibchas, poseedores de mayores recursos industriales e intelectuales, encontraron una forma más rápida y refinada de pintar las piedras con tintas indelebles.
11. Debido su formación como ingeniero, Triana expresa que la técnica es una forma de poder comprender la diferencia entre los grupos que realizaron las manifestaciones rupestres, y anota que cuando se observan las mismas se aprecia que existen criterios de selección y elaboración y que es necesario tener presente que entre estas dos técnicas, petroglifos y pictografías, otra diferencia radicaría en que las líneas curvas son Caribes, mientras que las formas geométricas serían usadas por los Chibchas (Triana, 1972:189).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

12. Triana propone que las manifestaciones rupestres se encuentran a lo largo y ancho del país y que sólo bastaría hacer pequeñas búsquedas para que empiecen a surgir dichos sitios, razón aún mayor para dar inicio a la investigación en arte rupestre.
13. Triana elabora un mapa de los lugares en los cuales se encuentran las rocas con arte rupestre, y asevera que las rocas se hallan en los sectores de colindancia entre tribus y que podrían servir para marcar una frontera o sentenciar un pleito entre pueblos. Por ello efectúa un recuento de los diferentes sitios donde existen piedras pintadas y va asociando estas con los nombres de los lugares, lo que le permite suponer que sus planteamientos son correctos. Así mismo, afirma que en los lugares donde no hay piedras, es porque se presentan defensas naturales o porque existen fuertes alianzas. Triana termina sosteniendo que quedan comprobados sus argumentos por tres condiciones: *1) Que las piedras pintadas son obra de los Chibchas. 2) Que están situadas en las fronteras, tanto exteriores como interiores de la Nación y algunos Cacicazgos, y 3) Que solamente se encuentran frente a los boquerones y puntos estratégicos de defensa* (Triana, 1972:184). A pesar de la imprecisión en la reproducción de los dibujos, y de lo improbable de sus conclusiones; la idea de hacer una cartografía de las piedras pintadas, a la luz de una hipótesis utilitaria (demarcación de territorios), no deja de ser sugerente como ejercicio de visión de conjunto.
14. Triana formula la hipótesis de la Rana como un símbolo para representar “el hombre” para los Chibchas mientras que en el caso de los grupos caribes el hombre estaría representado a través del Mono; esta propuesta parte de hacer el análisis de los dibujos de la Piedra de Pandi, que está fuera del territorio chibcha (¿) pero que es una de las de mayor importancia. Pero al intentar realizar la interpretación de las otras piedras pintadas que se hallan por miles en todo el territorio, las considera como simplemente dibujos complejos, abstractos y de mero efecto estético, que adornan los altares, y con ello sus hipótesis se muestran finalmente muy débiles.
15. Triana no puede ubicar dentro de las piedras pintadas los mitos heredados sobre los diferentes dioses de los Chibchas, y por ello terminará concluyendo que fue debido a las fantasías y a la imaginación de este pueblo que se realizó todo tipo de representaciones, lo que hace que cualquier tipo de interpretación sea desafiante y compleja, y haría que

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

las investigaciones no progresen en ningún sentido, callejón sin salida que afronta con la formulación del jeroglífico chibcha como vía de explicación.

16. Triana utiliza como documento-modelo las Piedras de Pandi y Facatativá, pues en ellas ve ejemplificados estos símbolos, mostrando cómo la rana se convierte en las pinturas en el alma humana, lo que sería equivalente en los grupos Caribes a los monos. La rana se convierte en la figura más representativa de todas ya que debido a sus diversas actuaciones dentro de las pinturas, sus transformaciones gráficas se van complejizando y esquematizando hasta convertirse en una entidad abstracta. Triana propone que el rombo y sus diferentes derivaciones están escenificando el alma muisca (rana) y el alimento del Sol, y que dicha estilización se ve en el uso de líneas rectas y geométricas.
17. La idea de Triana sobre la rana, así mismo busca demostrar que las propuestas de Duquesne y Ancízar sobre la rana son errores y así desmontar las tradiciones que sobre ella se han creado.

**Wenceslao Cabrera Ortiz**

1. Cabrera manifiesta su interés de hablar sobre cuestiones científicas en sus trabajos, alejado de otras prácticas que “sin fundamento teórico” realizan formulaciones antojadizas, pero también considera que su trabajo, al ser de carácter científico redundará en el desarrollo del país.
2. Su ejercicio de documentación y registro es pionero en el país, dado que por primera vez se utilizan técnicas sistemáticas en dicho proceso, y se realiza una reproducción rigurosa a escala, donde se copia cada uno de los motivos respetando en todo momento la exactitud con el original, y con ello se logra tener una idea clara del tamaño de la roca así como también de las condiciones que rodean el yacimiento.
3. Cabrera, a diferencia de muchos otros investigadores, no se atreve a proponer ningún significado a dichos símbolos, debido a que considera que “*hasta el momento es perfectamente indescifrable ya que su interpretación requiere de bases científicas que nosotros no poseemos en el momento*” (Cabrera 1942:6).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

4. Cabrera realiza profundos y exhaustivos balances bibliográficos en el desarrollo de sus trabajos de investigación, situación que le permite tener un conocimiento profundo de los temas que aborda, pero desafortunadamente esto no se ve reflejado del todo en las bibliografías anexas a sus publicaciones; esta situación puede deberse al tipo de lugares donde publica o a que no era un requisito exigido por la ciencia colombiana en ese momento.
5. Cabrera al referirse a los indígenas, les concede la condición de “verdaderos artistas”, que plasmaron sus ideas e inquietudes en las rocas de tal forma que hasta nuestros días han podido llegar sus emociones, sentimientos, ideas religiosas, plegarias, etc., y que estos artífices son tribus elementales, pueblos arcaicos, por lo cual no se puede esperar mucho de estos monumentos. En tal sentido, Cabrera, al igual que sus antecesores llega a un callejón sin salida, pues a pesar de sostener que hay un significado en dichas manifestaciones, no logra escaparse de la tradición que siempre ha visto con desconfianza y suspicacia a los indígenas. Es de anotar que por ningún lado parece interferir su formación sacerdotal católica con los intentos de hacer un estudio de la “mentalidad religiosa” de los indígenas.
6. A Cabrera, al igual que Triana, le llama profundamente la atención la existencia de arte rupestre en el territorio nacional, y que este no haya sido asociado a las investigaciones y trabajos que sobre el pasado precolombino se habían desarrollado.
7. Cabrera se percata de que existen dos tendencias frente a las explicaciones que se dan en torno a quiénes son los autores del arte rupestre y su posible significado. Por un lado están algunos autores que siguiendo las consideraciones de los cronistas, juzgan que estas manifestaciones son arcaicas y no representan ningún tipo de lenguaje, y los que consideran que estas fueron hechas por migraciones que se desplazaron por el territorio y que fueron dejando pintadas y grabadas dichas piedras. En tal sentido menciona a dos autores que postularon dichas afirmaciones: Peregrino Sáenz *Boletín de Historia y antigüedades*, Bogotá año XIV, No. 158 mayo de 1922 página 82 y Miguel Triana en su obra *Civilización chibcha* de 1922. De este último dirá que poseía una extraordinaria imaginación que lo llevo a *conclusiones francamente pueriles* (Cabrera 1947:32).

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

8. Uno de los mayores aportes de Cabrera a la investigación en arte rupestre es la necesidad de crear categorías de distinción como son: *localización, contenido que representan, antigüedad, interpretaciones posibles, y catalogación* (código de registro). Sobre estas bases rigurosas concretas se podrán formular hipótesis de interpretación científicas, por ello propone también que se tenga en cuenta: *1- el aspecto artístico de tales figuras, 2- la valorización económica, es decir, el trabajo, esfuerzo y técnica desplegados en su elaboración, 3- el estudio comparativo, 4- el porqué de esos signos, su lectura, su significación a través del continente americano* (Cabrera 1947:27)
9. Cabrera, al igual que Triana, considera que las dos técnicas -petroglifos y pictografías- se hallan en lugares distintos, y que el proceso de poblamiento se realizó por corrientes migratorias que ascendieron por los valles de los ríos, pero a diferencia de Triana, no considera que las pinturas hayan sido hechas por los Chibchas.
10. Cabrera considera también que las pictografías y los petroglifos son dos vestigios completamente diferentes dejados por pueblos de muy diversa índole, costumbres y características: y que en los sitios donde existe la presencia de ambos, se dio por el respeto mutuo entre los diferentes grupos étnicos (Cabrera 1968:100). Hipótesis, por cierto, inverificable por ahora.
11. Cabrera considera que no se puede hacer un estudio individual de cada uno de los yacimientos rupestres, sino que debe ser un estudio mucho más global, que dé cuenta de las recurrencias y de las variaciones estilísticas, pero para ello se debe primero realizar un proceso de documentación sobre bases científicas que garanticen la calidad de las reconstrucciones de los registros y permitan así una comparación posterior con los de otras zonas del país y de América. En tal sentido propone: *1- acopio sistemático y ordenado de todos los caracteres en varios países de Sur, Centro y Norte América, 2- Clasificación topográfica completa de los petroglifos y pictografías, 3- Relación y comparación mutua de los signos teniendo en cuenta, región, arte, etc., 4- Relaciones del problema con los datos etnológicos y arqueológicos y confección de gráficas, paralelos, mapas, correspondencia con otros signos en diversos países del mundo* (Cabrera 1947:27).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

12. Como ya mencionamos anteriormente, Cabrera representa una prolongación tradicional colonial en la valoración de lo indígena, pues sigue utilizando calificativos como infantiles y primitivos para referirse a ellos. No obstante, realiza un esfuerzo por romper con dichos estereotipos al mencionar que se trata de lenguajes complejos y estructurados.
13. El aporte que realiza Cabrera a la investigación consiste en la ponderación de cuáles son los métodos y técnicas adecuados en el registro y documentación del arte rupestre, pues como el mismo lo señala, sólo es posible realizar cualquier intento de interpretación sobre bases sólidas, esto es recolección de todos los materiales rupestres presentes en el país.

Deudas y distancias con los pioneros.

A modo de conclusión, creo que es pertinente presentar el momento actual de la investigación rupestre en Colombia, en el sentido de establecer en qué lugar estamos respecto a la labor de los pioneros reseñados en este trabajo.

En la actualidad el grupo de investigación con mayor tiempo de trabajo en Arte Rupestre es el liderado por el profesor Guillermo Muñoz (GIPRI Colombia) que el año de 1998 desarrolló el *Modelo Metodológico para rescatar y documentar el patrimonio rupestre inmueble colombiano*. Este trabajo se realizó con el apoyo del Programa de Becas Nacionales del Ministerio de Cultura, situación que permitió el sintetizar los diferentes esfuerzos de documentación y registro que este mismo equipo venía realizando desde 1970, en una estructura formal que no pretende ser un modelo acabado, sino que considera que la documentación es

*“un modelo teórico que incorpore y dé cuenta de las inconsistencias de investigaciones anteriores, muestre los límites de los métodos convencionales, y permita ver como estos antecedentes lo determinan”* (Muñoz 1998:5)

Asimismo, se reconoce la incorporación de los nuevos desarrollos técnicos y teóricos que logren procesos más refinados y complejos en el estudio y comprensión de arte rupestre.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

El equipo de GIPRI ha venido registrando de forma sistemática algunas regiones del altiplano cundiboyacense, logrando generar criterios y estructuras metodológicas para el registro, estudio y conservación de las estaciones rupestres (fichas), modelo que sirva para el desarrollo de trabajos futuros, ya en conservación y administración de yacimientos rupestres, así como en la formulación de propuestas de interpretación. Este sistema de documentación está basado en un modelo cartesiano producido en la modernidad, y pretende ampliar las influencias y así como corregir algunas inadvertencias y limitaciones de los trabajos precedentes (Triana, Cabrera, Pérez, etc.).

El modelo de documentación lo que pretende por tanto es documentar los motivos, sus contextos, tanto en los grupos pictóricos como en sus características en el contexto:

*“La documentación debe entenderse entonces como un modelo metodológico complejo, como una estructura teórico práctica que contiene una intención gráfica (cartographic system of recording), que incluye una descripción de los motivos rupestres (ficha de roca) y una ficha paralela que se ocupa de registrar las alteraciones, en las que se discriminan gráficamente los temas (abrasión, fractura, descamación, entre otros) con colores, porcentajes y tabla de color (CMYK y RGB). Este formato de registro incluye las características del petroglifo en relación a trazos, pero también complementa su descripción con información sobre otras condiciones relativas al conjunto de alteraciones (Bednarik 2001) del panel de la roca, tales como: áreas de exfoliación, presencia de líquenes, marcas de deterioros, intemperie de la roca, pátina, minerales, sales). (Include also information on other features of the rock panel, such as areas of exfoliation, lichen presence, taphonomic rock markings, patination, mineral accretions and salt efflorescence). El objetivo es poder determinar simultáneamente con el conjunto de trazos una evaluación sobre las condiciones de alteración y agentes de deterioro...”*. (<http://www.icomos.org/studies/rockart-latinamerica/zone2-3.pdf>)

En lo referente a posibilidades de interpretación del Arte Rupestre, este grupo ha explorado alternativas como la posible relación con las tradiciones orales<sup>11</sup>, es decir su propuesta está

---

<sup>11</sup> *Aportes de la tradición oral en el estudio del arte rupestre del altiplano cundiboyacense Colombia* (Trujillo 1999), *Mito, rito y petroglifo. A propósito del Arte Rupestre en el río Caquetá, Amazonia colombiana* (Urbina 2000).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

enfocada en poder mostrar las posibles vías de explicación de estas manifestaciones rupestres, desde escenarios diversos. Aquí lo que se pretende es advertir la posible existencia de un lenguaje no tematizado, no por ello de un tipo de escritura, sino de una forma de representación del mundo, que los actuales ocupantes del territorio resignifican, valoran y recategorizan, en pro de dar una explicación a la presencia de las estaciones rupestres dentro de sus espacios de vida.

Por otro lado, los últimos trabajos que este grupo han desarrollado se centran en propuestas de análisis y reflexión sobre temas relacionados con la cadena operativa, la relación de caminos reales y arte rupestre y tecnologías líticas, es decir se han planteado alternativas de investigación que puedan mostrar los diferentes momentos y etapas de fabricación, manufactura, utilización y desecho de esos elementos que hicieron posible la elaboración de las estaciones rupestres, pues la comprensión de dicho proceso permitiría dar pistas en torno a su posible sentido y función, así mismo como también sobre las condiciones de vida de los pueblos que llevaron a cabo estas manifestaciones estéticas.

Por otro lado, en el país se han formulado otras propuestas interpretativas desde distintas orillas teóricas, como es el caso de Carlos Castaño Uribe, quien en su texto *Tradición Cultural Chiribiquete* (2008) plantea que el arte rupestre de esta zona

*“denota una serie de características que han servido para distinguir una Tradición Cultural de raíces, aparentemente muy antiguas, del paleoindio y, por ende, asociado a grupos de cazadores recolectores de Selva Húmeda Tropical y enclaves semisecos de las Guayanas y la Amazonia... la iconografía demuestra un rigor sorprendente respecto de las relaciones hombre-animales, el acceso al intercambio de poderes y energías a través de ritos chamánicos y se destaca profundamente la prelación de estos artífices por la figura del jaguar como uno de los elementos iconográficos más importantes de la distinción del poder y el conocimiento, así como las habilidades y la agudeza de los cazadores y los guerreros” (Castaño 2008).*

Castaño, apoyado en más de 50 fichas obtenidas durante las prospecciones y las excavaciones arqueológicas que fueron analizadas en el laboratorio de Investigaciones Isotópicas,

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Universidad de Groningen (Holanda) (Castaño-Uribe & Van der Hammen, 2005), afirma que las excavaciones arqueológicas realizadas parecen demostrar que los conjuntos pictográficos fueron elaborados in situ, y que es un sitio de carácter netamente simbólico y sagrado que, además, no fue habitado en forma permanente y que no fue utilizado, hasta donde se sabe, con otros fines diferentes al carácter eminentemente ceremonial (Castaño 2008).

Otro referente en esta línea interpretativa es César Velandia quien en 2007 publica un texto titulado *Prolegómenos a la construcción de una semasiología prehispánica*, quien propone una discusión sobre la posibilidad de interpretar las iconografías prehispánicas y, en particular, el arte rupestre. Luego de una crítica a las pretensiones de leer el arte rupestre como si fuera una escritura alfabética, lineal y occidental, este autor propone una alternativa para construir un campo disciplinario, subordinado a la arqueología: la semasiología prehispánica, que tendrá por objeto de estudio los sistemas semasiográficos prehispánicos.

En tal sentido, Velandia propone que si bien por el momento no se ha llegado a definir si el arte rupestre es verdadera escritura o no, lo cierto es que ningún investigador contemporáneo niega el carácter de sistema de representación o sistema de comunicación gráfica de los petroglifos y pictografías (Velandia 2007).

Otro trabajo en busca de poder interpretar el arte rupestre es el de Diego Martínez Celis *Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: La Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia)* (2007), en el que este autor propone realizar una clasificación de los motivos rupestres, así como establecer posibles estructuras formales que puedan dar cuenta de patrones iconográficos que al ser identificados abrirían la posibilidad de interpretarlos como marcadores culturales susceptibles de contrastación arqueológica.

Así mismo, Martínez plantea que esta posibilidad es tan solo una clasificación de los motivos rupestres de acuerdo con su apariencia formal, es decir, tomando como referentes sus propiedades gráficas y compositivas según algunas categorías geométricas propias de nuestra cultura occidental contemporánea. Y aclara que no es posible hoy en día establecer nexos

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

entre los sistemas de percepción y representación de los artífices originales y estas manifestaciones, entendemos que este es un ejercicio puramente especulativo, en el que se pretenden barajar algunas hipótesis para que abran la posibilidad de interpretación y estudio de estas manifestaciones rupestres (Martínez 2007).

En el caso latinoamericano existen propuestas interpretativas como las de Laura Hart, *La figura humana en el arte rupestre de Cuyo, Argentina* (2012) quien plantea que el arte rupestre fue una herramienta para la comunicación, una manera de transferir ideas, vivencias y convicciones, una forma de reafirmar lo propio y de hacer partícipes a otros grupos de ese mensaje, puesto en la inmensidad del paisaje con la intención consciente de que perduren en el espacio físico y en el tiempo. En tal sentido, Hart identifica la figura humana dentro de las manifestaciones rupestres de su zona de estudio y considera que estas representaciones humanas están acompañados de aves, felinos, serpientes y otros animales que, ocupan lugares primordiales en el conjunto gráfico, lo que le permite inferir a esta investigadora que protagonizaban un rol importante en sus vidas y que formaban parte de sus ritualidades. También se ven los personajes llevando de una cuerda a camélidos, lo que pone de manifiesto su condición de cazadores recolectores y la preponderancia de estos animales en la obtención de los recursos (Hart 2012).

Para el caso del Perú la pareja de investigadores Daniel Castillo Benites y María Susana Barrau, *El poder-saber de los ancestros míticos en las pinturas rupestres de Poro de Udimá distrito de Catache, Cajamarca, Perú* (2013) realizan un propuesta de análisis e interpretación del arte rupestre en el que articulan tres elementos en dicho estudio como son: *los estudios iconográficos, los datos arqueológicos y los etnohistóricos*, situación que les permitió encontrar estrechas relaciones entre estos tres elementos y formular que dicho sitio se trató de un lugar de peregrinaje y prácticas chamánicas, que funcionó como oráculo y espacio sagrado dedicado al culto de antepasados míticos fundadores de linajes, representados por una pareja antropomorfa que inicia la secuencia de expresiones rupestres en el panel principal, orientado hacia una catarata (Castillo-Barrau 2012).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En México el trabajo de William Breen Murray, *El mundo simbólico de los Chichimecas del norte de México* (2009). Este investigador plantea que entender estas manifestaciones estéticas representa un reto dentro de las investigaciones arqueológicas modernas, toda vez que considera que los petroglifos y pictografías fueron elaborados por cazadores recolectores y que en el mundo de hoy, ya nadie vive de la caza y recolección, y por ende, su conceptualización a través del arte rupestre (o cualquier otro vestigio arqueológico) es un acto de *imaginación guiada* dentro de un mundo desconocido. Este contraste se acentúa aún más por la notable antigüedad del arte rupestre y los cambios masivos en su entorno generados por el uso moderno. En tal sentido, advierte que la interpretación de los mismos queda sujeta a múltiples propuestas y a la libre especulación, guiada a menudo por las modas intelectuales y la credibilidad de cada proponente más que la evidencia en sí.

Por ello, propone que para salir de esta situación se deben realizar investigaciones interdisciplinarias y el uso de la arqueología experimental como complementos, que puedan dar cuenta de las posibles vías de interpretación. Situación que podría mostrar como los petroglifos y pinturas rupestres de la región retratan el mundo de los cazadores, tanto el mundo natural que los rodeaba como los artefactos que fabricaba (Murray 2009).

Ahora bien, la discusión en torno a las posibles vías de interpretación sigue quedando abierta al debate, pues las múltiples miradas y los diversos enfoques teóricos muestran cómo el abordaje del arte rupestre continúa presentado espacios para la investigación. En tal sentido, el trabajo desarrollado por Triana y Cabrera representa un trabajo valioso para el país, pues han sido ellos los pioneros de las investigaciones rupestres en Colombia y un ejemplo de un ejercicio de investigación tendiente a comprender cuál era el sentido y función de los mismos, así como de registro y documentación. Y con seguridad, su interpretación de los grafismos rupestres nos ha dicho mucho más sobre las relaciones que estos precursores establecieron con las sociedades en las que desarrollaron su trabajo, que sobre las propias sociedades indígenas que fueron su objeto. Pensar qué instrumentos de información y métodos de análisis diseñamos para comprender estos signos venidos del pasado, también nos ilumina, a veces mucho más, sobre nuestros presentes.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

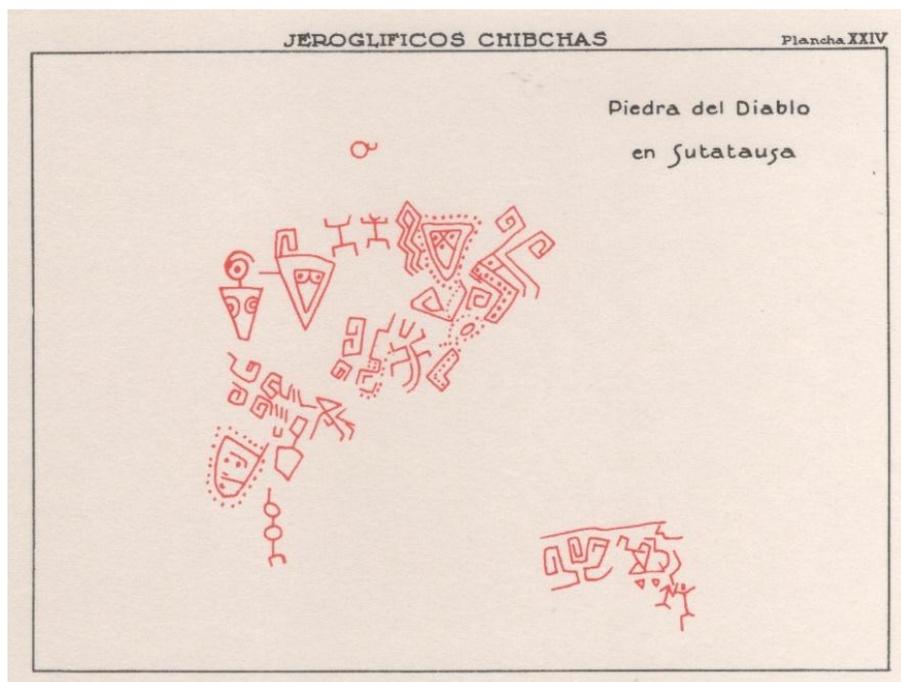
**ANEXOS**

La presente sección es un ejercicio de comparación entre los sistemas de registro adelantados por los autores Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz, así como labor de visita de algunos de los lugares mencionados en los documentos de estos dos investigadores, y que el autor de la tesis inspecciona, para evidenciar el estado actual de los lugares. En tal sentido se realiza un registro fotográfico de dichos yacimientos rupestres, para que sirva de comparación entre las diferentes formas de registro.

La primera roca que se revisará en este apartado corresponde a la Piedra del Diablo ubicada en la población de Sutatausa Cundinamarca, este gran arenisca de formación Guadalupe, se encuentra a escasos metros del parque principal de dicha población, y en ella se pueden apreciar una serie de pictografías en rojo sobre dos costados de la roca.

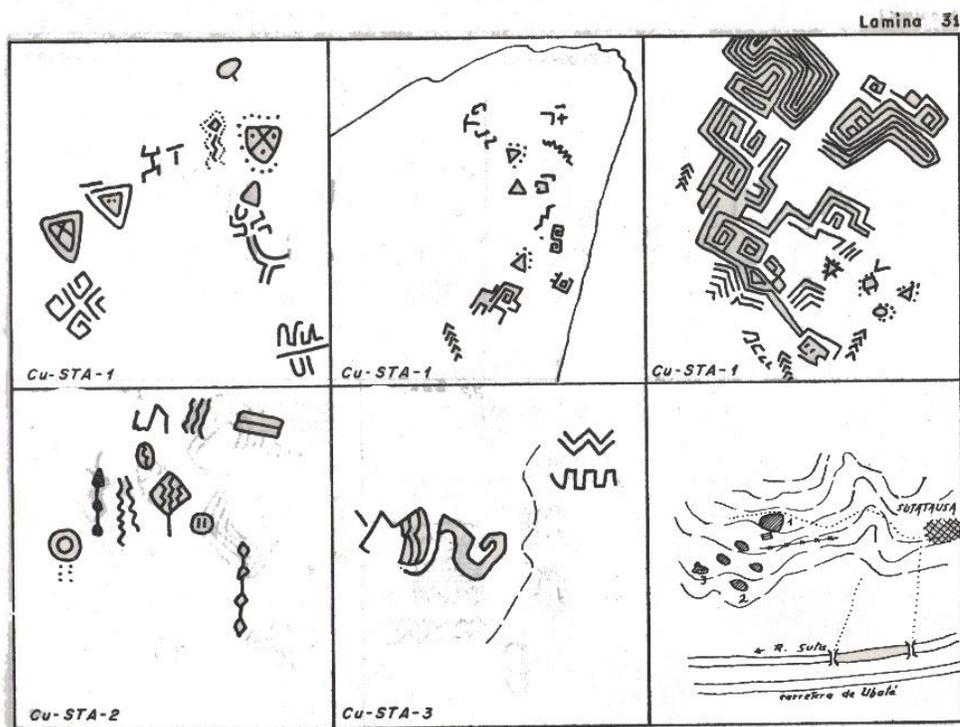
La primera imagen que se presenta es el registro adelantado por Miguel Triana *Plancha Numero XXIV*, del *jeroglífico Chibcha* (1922); en este dibujo se aprecia la existencia de dos

grupos pictóricos, pero en dicho registro no se puede determinar el tamaño de los dibujos, así como el contexto en el cual se encuentra dicho yacimiento rupestre. Por otro lado, la imagen no viene acompañada de un texto donde se describan las condiciones del lugar, así como otro tipo de información sobre la misma.



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

La segunda imagen corresponde al registro adelantado por Wenceslao Cabrera Ortiz (1967) lámina 31 y en la cual se aprecia que esta está compuesta por 6 conjuntos, es decir este registro se divide en grupos, así como se realiza un mapa de llegada al lugar, se describe la forma de la roca, se le asigna un código de clasificación, así como también las pictografías están organizadas según la composición en que se hallan dentro del mural, lo que hace posible distinguir entre diferentes tipos de imágenes.



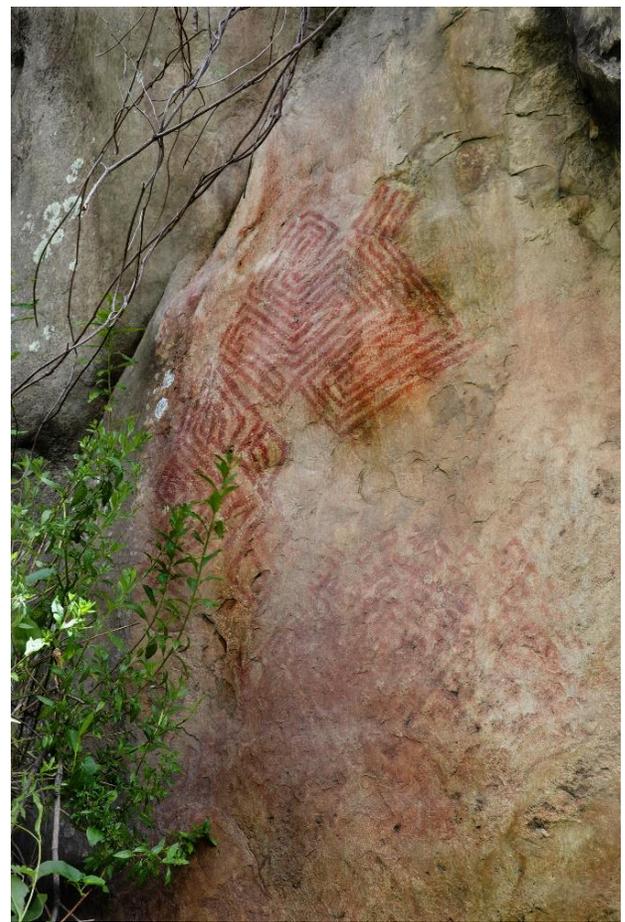
Fotografías tomadas en 10 de octubre de 2013 por Oscar Hernández M, donde se puede apreciar la forma de la roca, así como también como son las condiciones actuales del lugar, y las diferentes especies de plantas que han venido creciendo en la parte superior de la misma, lo que ha dado una serie de escorrentías de tierras y agua, que



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

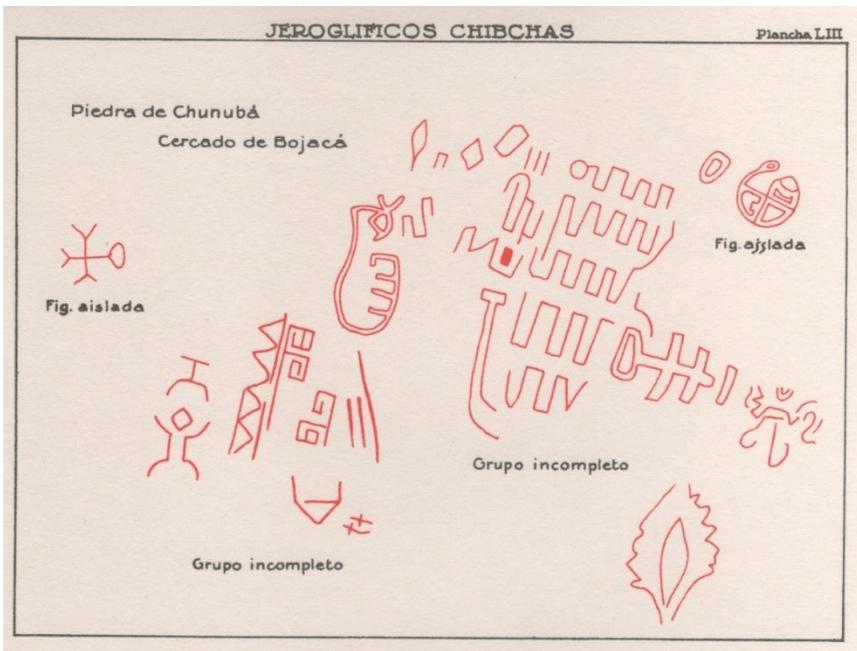
han hecho que surjan formaciones calcáreas sobre las pinturas. Su estado de conservación por consiguiente es precario y a esto se suma que los dueños de los terrenos donde se encuentra este yacimiento estén usando este espacio como botadero de basura, aumentando así el daño y deterioro de la misma roca.

A continuación se presentan dos fotografías a las cuales se les ha realizado un retoque digital, el cual consiste en la saturación y selección de algunos colores, lo que permite apreciar otros elementos y motivos allí pintados y que a simple vista no se pueden apreciar.



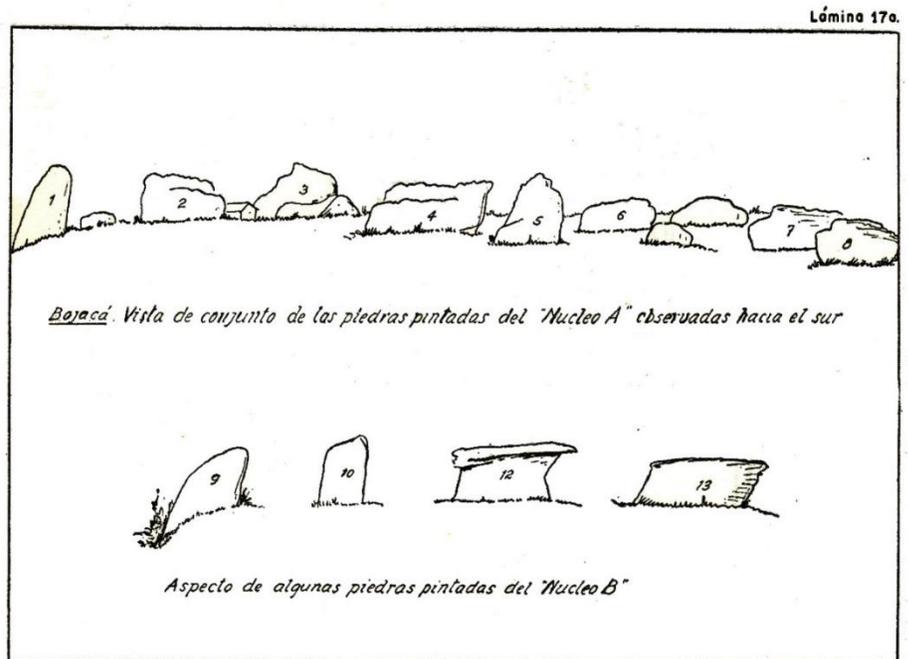
**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

El segundo modelo de comparación son las piedras del Parque Arqueológico de Chivo Negro en Bojacá Cundinamarca. Para la época de registro de Miguel Triana (1922) *Plancha LIII*, registra todas las rocas en una sola lámina, lo que no permite distinguir que se trata de una serie de diferentes rocas que se hallan a poca distancia las unas de las otras; por otro lado Triana considera que existen grupos incompletos, lo cual no es



de fácil distinción, toda vez que no se tiene un texto que acompañe la imagen y que profundice sobre los aspectos más importantes de este yacimiento rupestre.

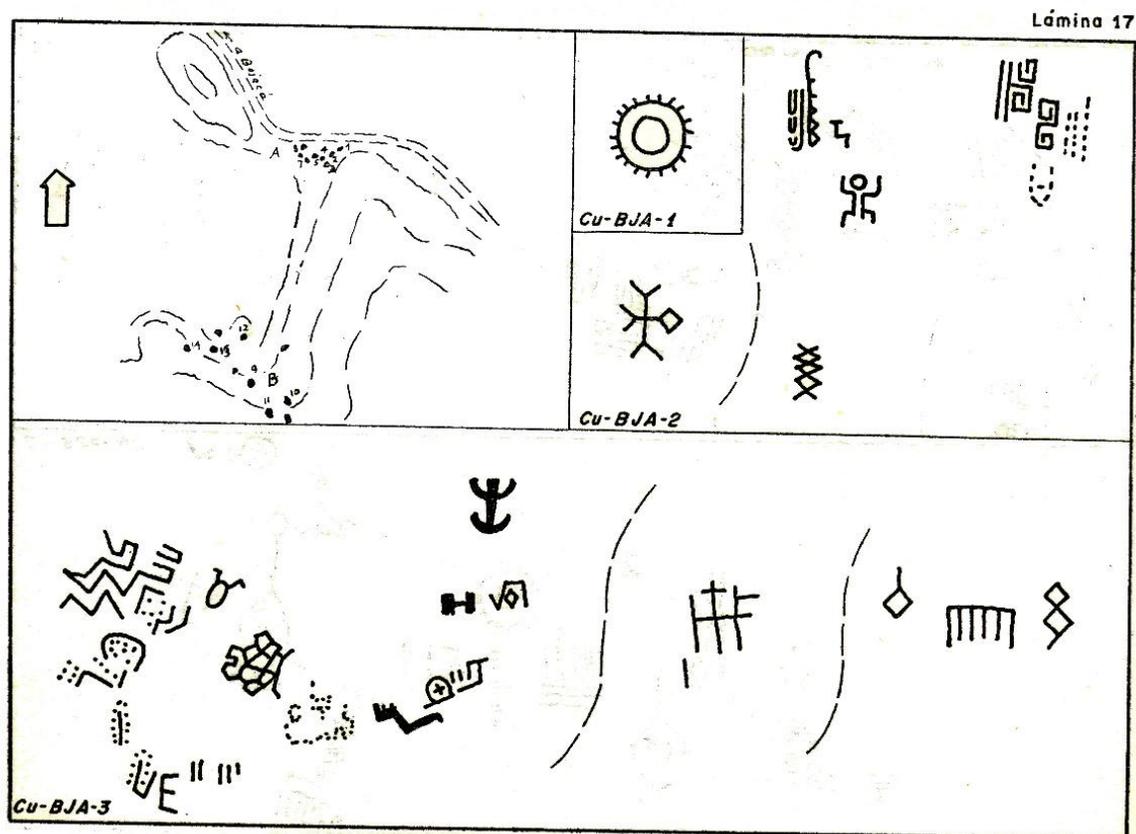
Para el caso de Cabrera (1967), este investigador redacta un texto donde describe las condiciones de este yacimiento así como realiza una serie de láminas en las cuales se describe el conjunto de las rocas con arte rupestre (Lámina 17a), lo que permite distinguir entre dos grupos pictóricos distintos, así como estable



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

una numeración de las rocas que contienen estas manifestaciones estéticas. En la lámina 17 establece la existencia de 3 rocas distintas, pues el código de registro así lo demuestra, como también realiza un esquema de llegada al lugar donde se encuentran estas rocas con arte rupestre.

122



Siguiendo la tradición de Cabrera, se realizó una fotoparomica la cual permite observar las diferentes rocas de este parque arqueológico. Es de anotar que cerca de este sitio existen otras rocas con arte rupestre que no fueron reportadas por ninguno de estos dos investigadores.



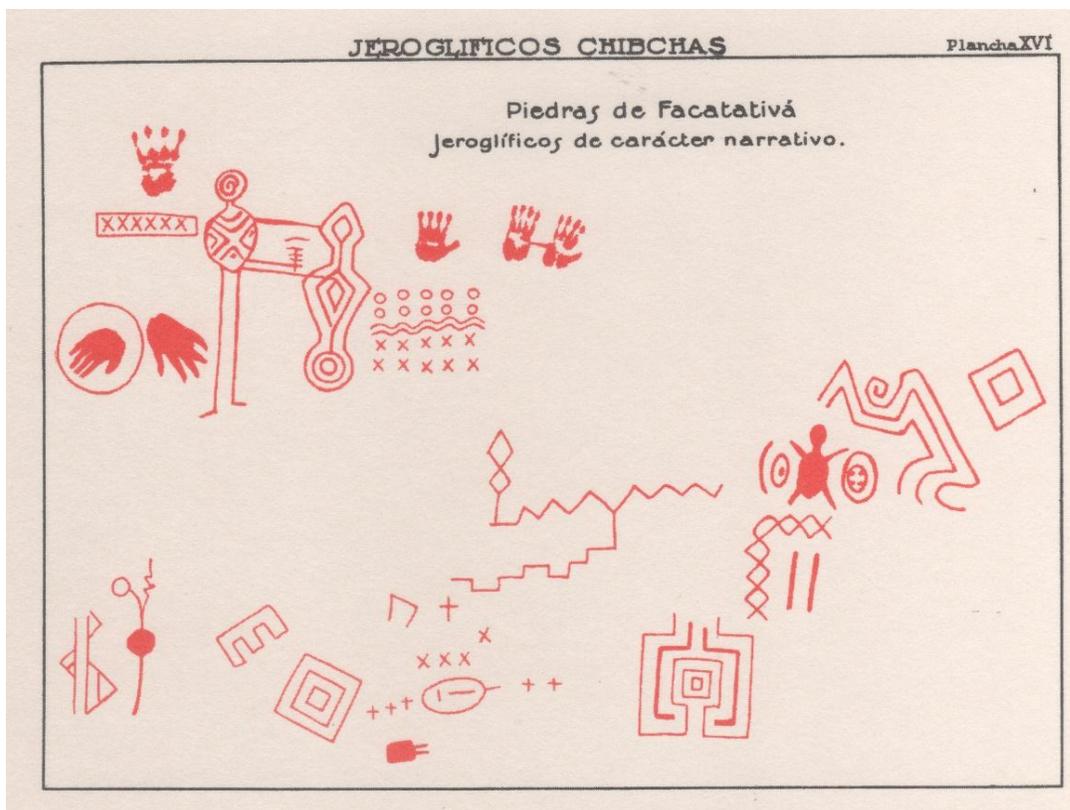
***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Las siguientes fotografías muestran una de las rocas de este parque arqueológico, así como también uno de los motivos que aparecen en las descripciones de Triana y Cabrera.



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

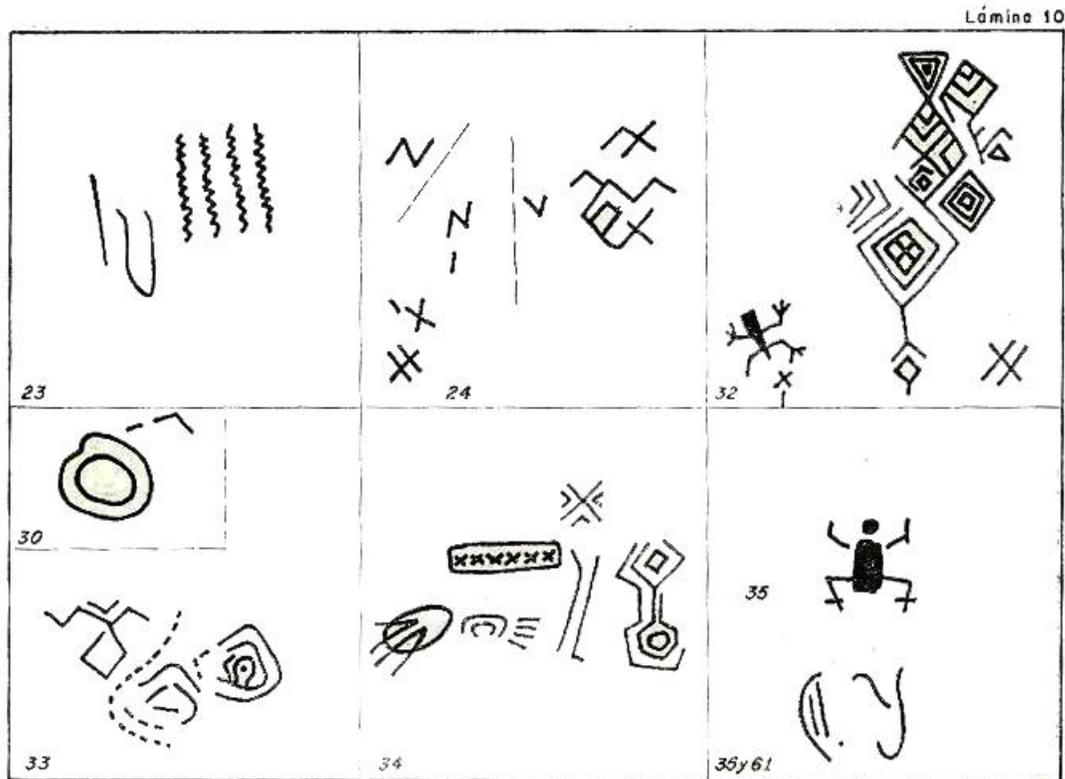
La tercera comparación que proponemos es la *Plancha XVI* de Miguel Triana (1922) Facatativa Cundinamarca, esta lámina es de particular importancia ya que sobre esta pictografía Triana realiza una propuesta de interpretación y propone que en ella se puede ver como un soldado español impone las manos sobre un indígena, en símbolo se superioridad, así como la rana representa al hombre para los Chibchas.



Para Cabrera, el registro es más importante que la interpretación y por ello no logra ver los mismos elementos descritos por Triana; en la *lámina 10* de su propuesta de documentación muestra la existencia de 7 grupos pictóricos, los cuales son clasificados con números ordinarios como el mismo refiere en su texto, y que los números corresponde a la numeración que se hizo de los murales por parte del investigador Núñez Jiménez en 1959, mas no del número de rocas, pues son 60 murales con pictografías y 32 rocas con arte rupestre. Así mismo, Cabrera expresa que en el registro que él realiza se ocupara de mostrar los detalles no registrados por las investigaciones anteriores y los que él considera más importantes y significativos.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Lámina 10 Wenceslao Cabrera Ortiz (1967)

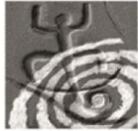


Fotográfica de GIPRI Colombia (2013) Facatativa. En esta imagen se puede apreciar la pictografía descrita por Triana y Cabrera respectivamente en sus propuestas de investigación; donde además se puede ver una pátina negra que ha venido cubriendo los pigmentos rojos y que hacen que hoy día no se puedan apreciar en su totalidad los motivos allí pintados.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Sistema de Registro del Equipo GIPRI Colombia (2013) del mismo yacimiento rupestre.



**GIPRI**  
COLOMBIA

ESCALA 1:1,7m



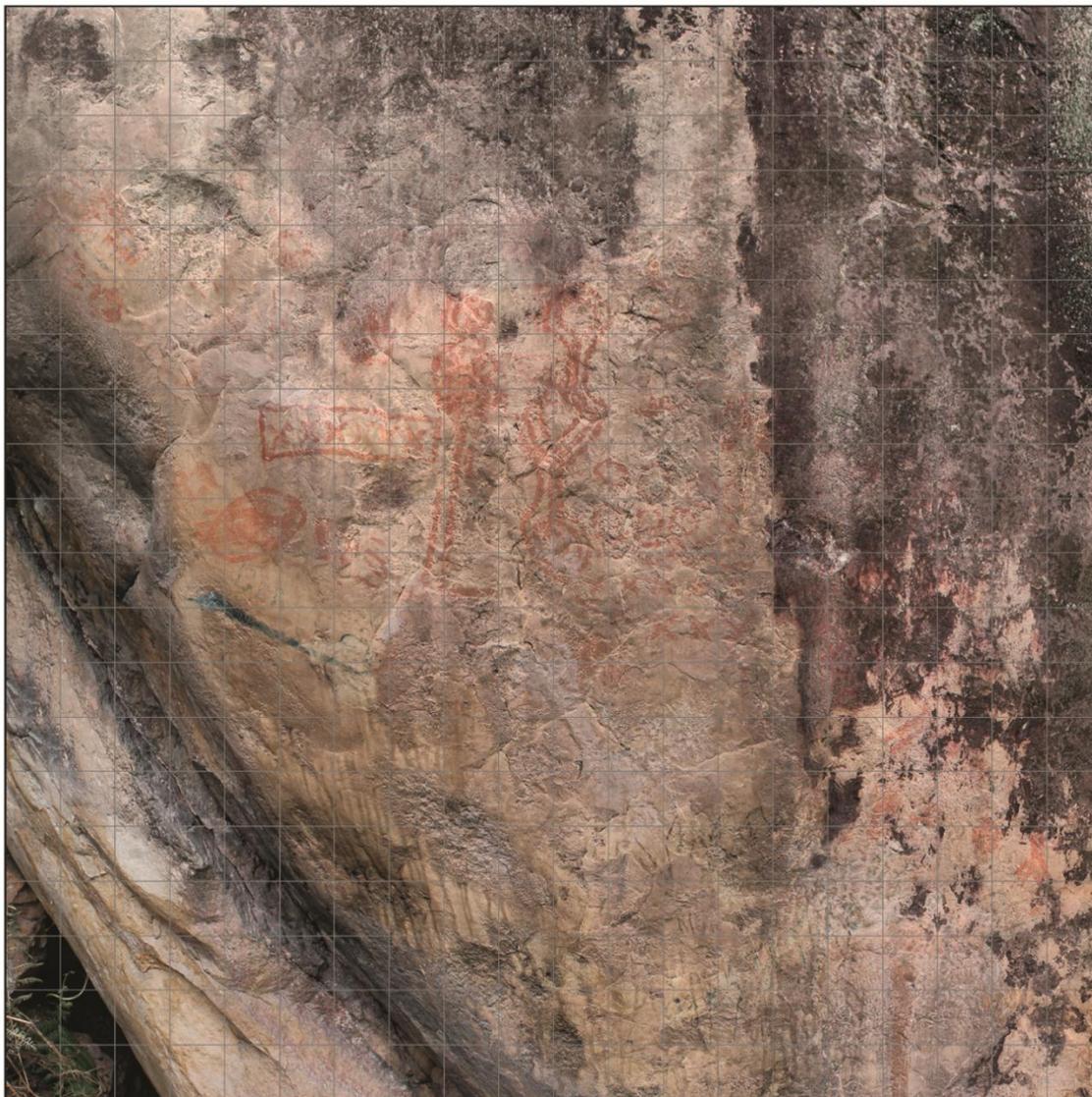
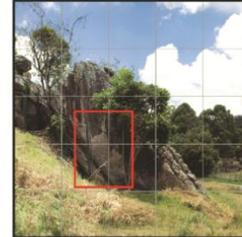
**4a. LEVANTAMIENTO POR GRUPOS (FOTOS)**

**Criterios:** Registre los levantamientos gráficos o digitales de los motivos rupestres del grupo correspondiente. Incluya el número de la cara y la escala utilizada.

- |                      |           |
|----------------------|-----------|
| 1. Número de cara    | <u>1</u>  |
| 2. Numero de grupo   | <u>1</u>  |
| 3. Número de motivos | <u>13</u> |

**CÓDIGO** C | O | C | U | F | A | C | --- | P | I | 0 | 3 | 4 |  
Pais Depto Municipio Zona Modalidad Número

Cara Registrada

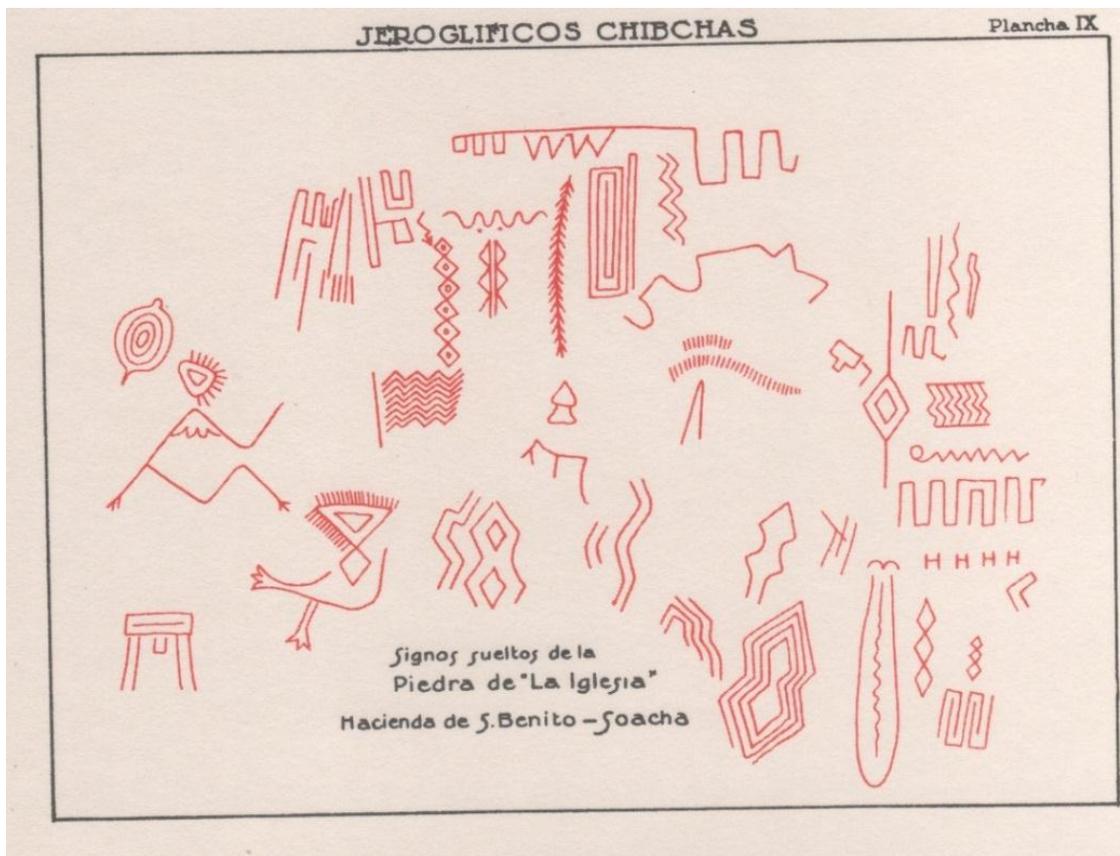


A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T

**4a. LEVANTAMIENTO POR GRUPOS-FOTOS**

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

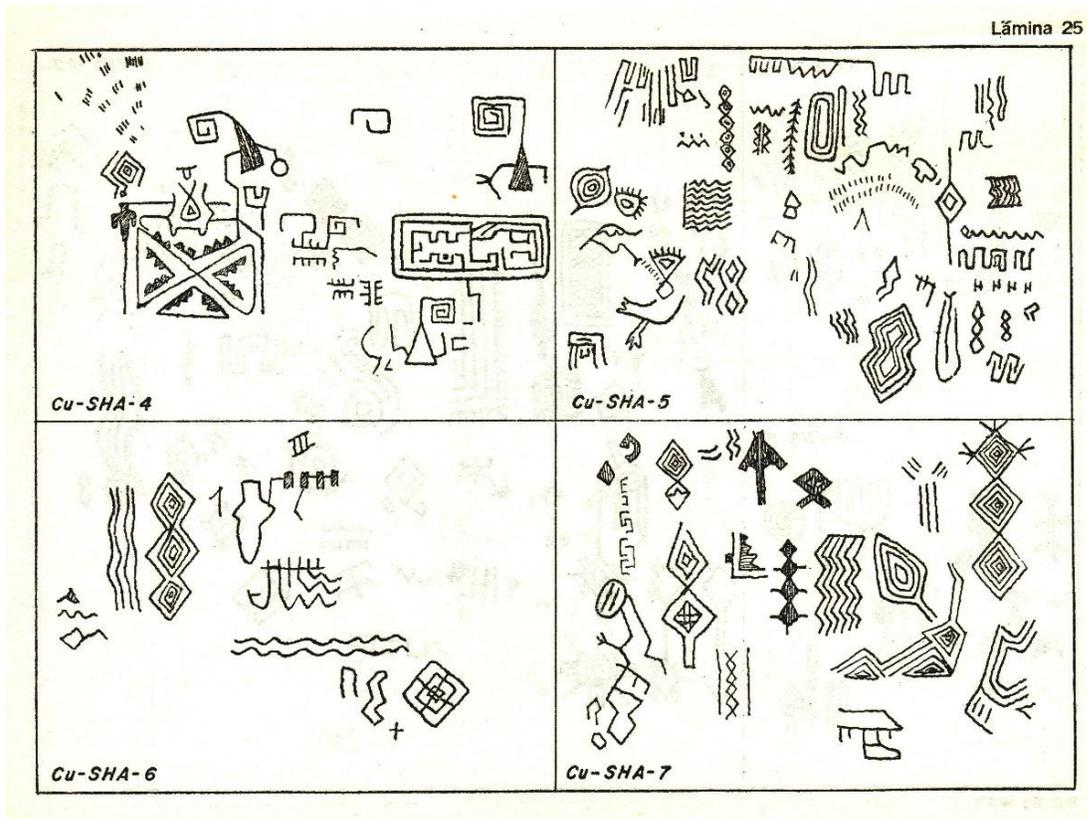
La cuarta comparación que presentamos corresponde Plancha IX de Miguel Triana Soacha “San Benito” (1922), en ella se presenta una colección figuras pertenecientes a varias rocas de la Hacienda de San Benito en Soacha, situación que el mismo Cabrera corrobora al visitar el lugar y que queda registrado en la descripción de este último realiza y que acompaña la *lámina 25* de su trabajo de 1967.



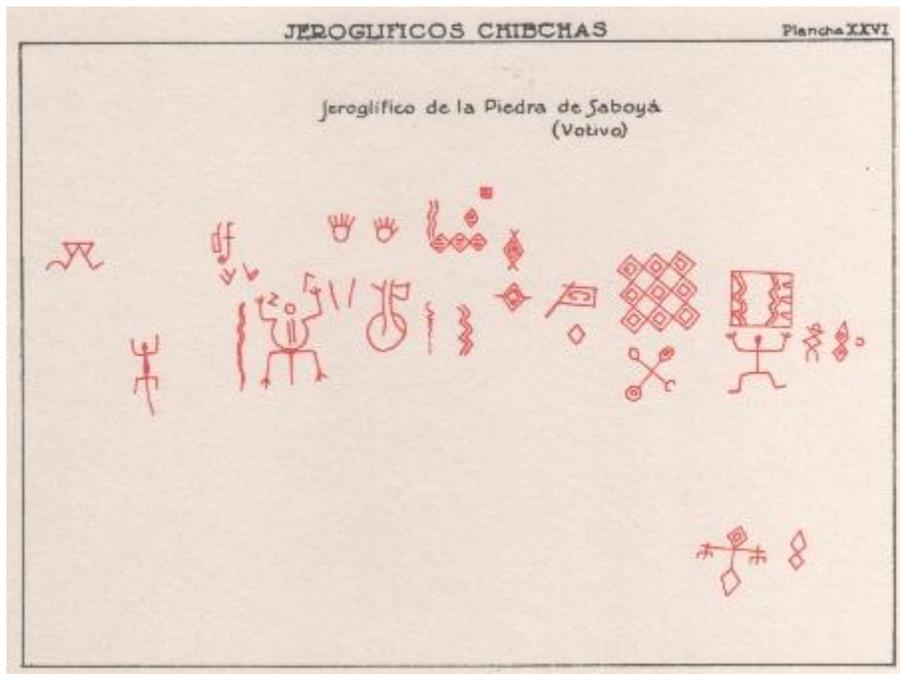
Cabrera en su texto de 1967 a referirse de la lámina 25 expresa que está compuesta de las rocas 4, 5 y 6 de la hacienda de San Benito; a la primera la denominó Triana “los Alambiques”, a la segunda “la Iglesia”, pero creemos que dicho dibujo es más bien una colección de signos de esta zona dibujados sobre varias piedras. La número 7 también es un conjunto de varias piedras agrupadas para facilidad del dibujo y por tanto no debe tenerse en cuenta su relación de uno con otro; comprende signos de Sibaté y Tequendama.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Lámina 25 Cabrera Ortiz (1967)



La quinta imagen que presentamos de la obra de Miguel Triana corresponde a la *Plancha XXVI* perteneciente a una roca ubicada en Saboya Boyacá (1922).



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

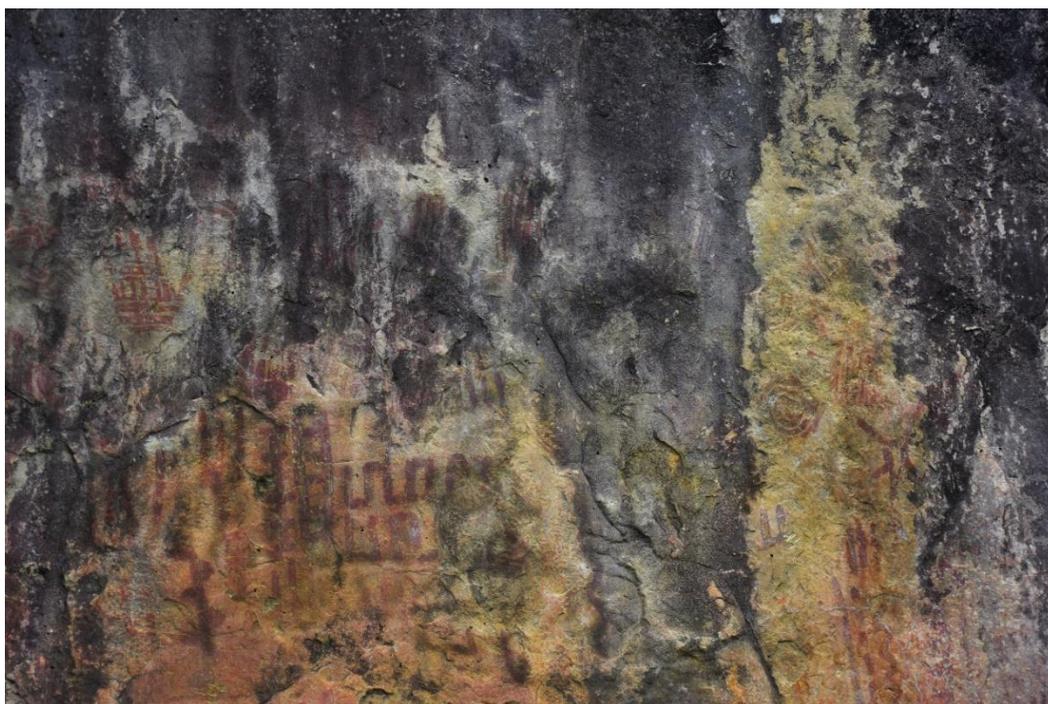
Fotografía de la piedra de Saboya 10 de octubre de 2013, donde se aprecia la construcción de una cerca que protege el yacimiento, así como la formación de una pátina negra producto de escorrentías de la parte alta, que han hecho que las pinturas no su puedan observar con facilidad en la actualidad.



Las siguientes imágenes corresponden a algunos fragmentos del mural y donde se puede apreciar la formación de la pátina negra, así como también el estado actual de conservación de dicho yacimiento. Debido a esto, se realiza un proceso de retoque digital, saturación y selección colores, que permiten poder apreciar algunos de los motivos rupestres presente.

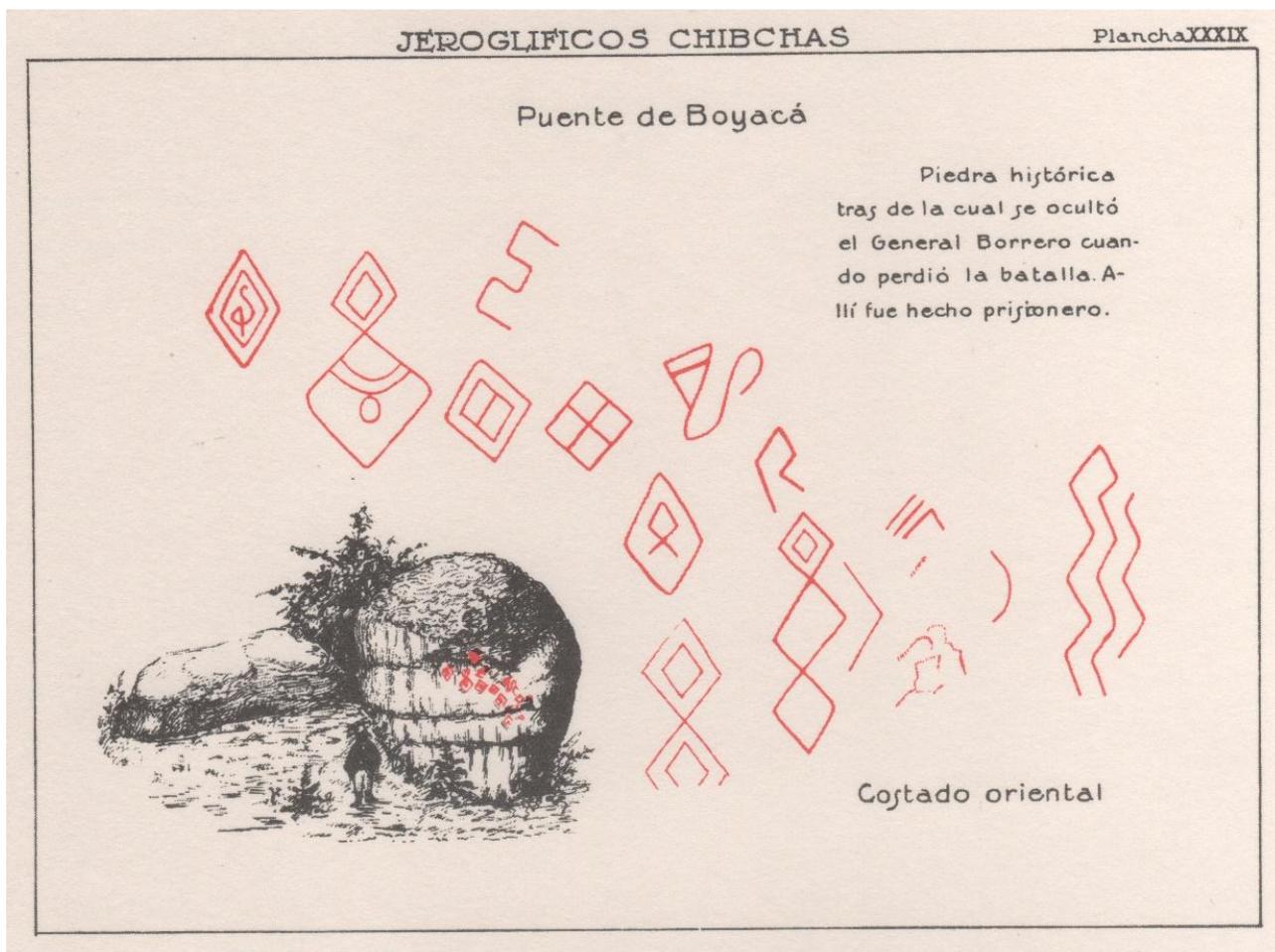
*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Piedra de Saboya Boyacá. Retoque digital.



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

La sexta imagen que presentamos de la obra de Miguel Triana (1922) corresponde a la *Plancha XXXIX*. Puente de Boyacá *Piedra de Barreiro*. Donde de menciona la existencia de algunas pinturas en un costado de la roca. Es de anotar que al visitar este lugar se constata que esta roca está pintada por 3 de sus caras y no solo uno como menciona Triana, por otro lado es de anotar que en este registro se coloca la imagen de una persona al lado que sirve de referencia para entender el tamaño de dicho yacimiento; por ello y siguiendo con esta observación la fotografía que se realiza el 10 de octubre de 2013 tiene también la figura de una persona de 1.67 cm de altura y que sirve para ilustrar dicha situación.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

A continuación presentamos una vista panorámica de las Piedras de Barreiro. Puente de Boyacá. Ensamble fotográfico de 3 imágenes que permite ver parte de la distribución en que se halla este yacimiento.



132

Detalles de las Pictografías de la Piedra de Barreiro Puente de Boyacá Cara 1, esta roca pose en total 3 rocas con pinturas rupestres, pero en la descripción de Miguel Triana solo se hace mención a una de sus caras y motivos.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

En el registro adelantado el 10 de octubre de 2013 para esta tesis, se realizó la fotografía de los diferentes detalles que componen el mural, y en dicho proceso se realizó el retoque digital, saturación y selección de colores, esto con el propósito de poder apreciar los diferentes elementos allí presentes.

133



Para la presente tesis se presenta las caras no registradas por Miguel Triana. Piedra de Barreiro. Puente de Boyacá Cara No 2, detalle de las pinturas que aparecen en el registro de Triana.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

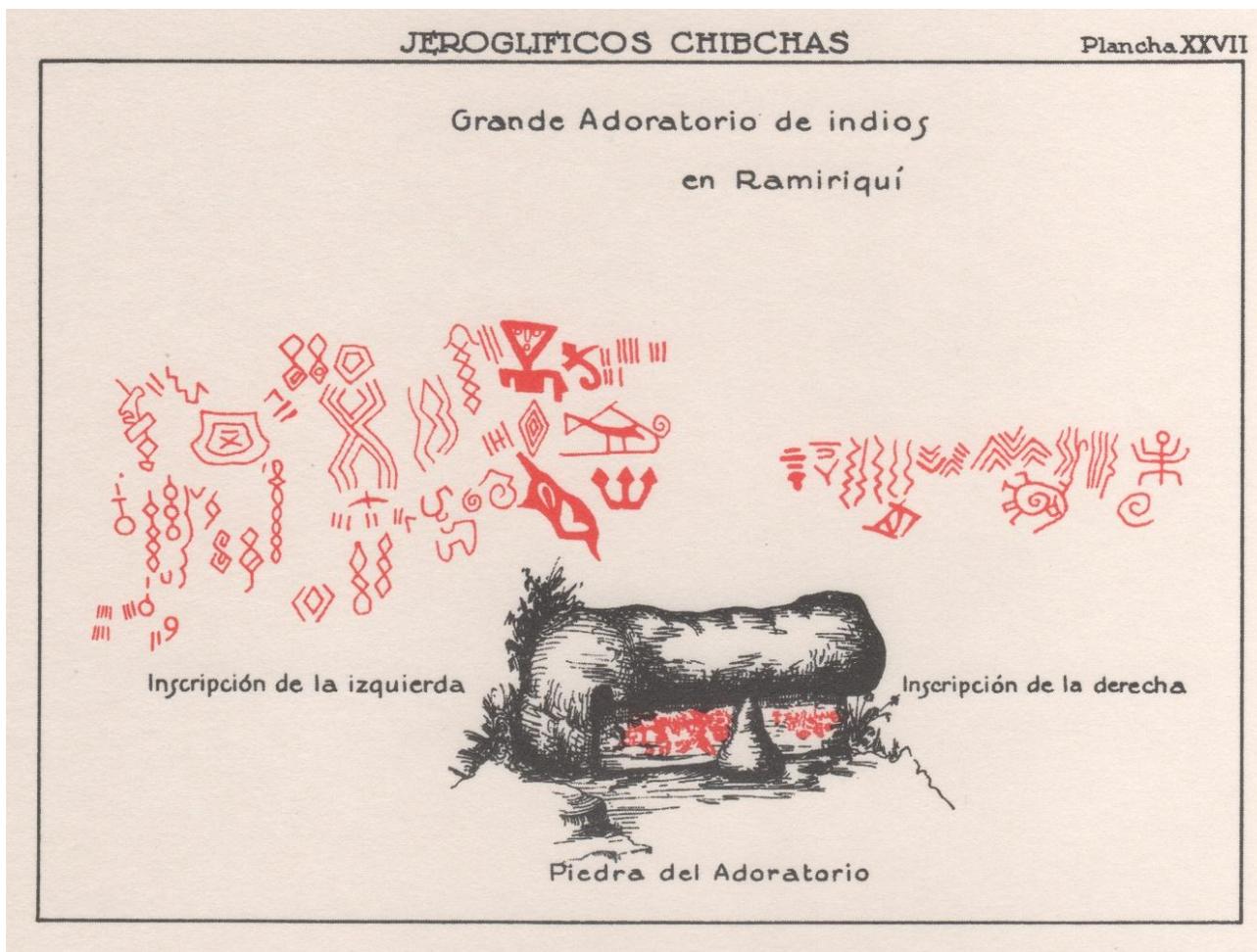
Cara 2 es la imagen registrada por Miguel Triana (1922)



La séptima imagen que presentamos de la obra de Miguel Triana (1922) corresponde a la *Plancha XXVII* ubicada en la población Ramiriquí Boyacá, en dicho reporte se expresa la existencia de dos murales dentro de la misma roca, pero se deja de mencionar que este yacimiento se halla dentro de un gran abrigo rocoso de más de 30 metros de largo, donde existen otros 6 conjuntos pictóricos de diferente tamaño. Es de anotar que Triana solo registra el más grande de ellos y en el cual cree poder distinguir los mitos Chibchas, así como generar una explicación sobre el sentido y función de los mismos para este pueblo en particular.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Plancha XXVII de Miguel Triana (1922) Ramiriquí Boyacá



Ensamble digital, composición de 5 fotografías, que permite apreciar el tamaño del yacimiento rupestre de Ramiriquí Boyacá.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Miguel Triana al referirse a la *Plancha XXVII* la denomina “Piedra del Adoratorio” pues como mencionamos anteriormente en esta cree poder visualizar parte de los mitos chibchas, por tal motivo esta roca fue la que fue presentada dentro de su trabajo, por otro lado en la actualidad existe una casa junto a este yacimiento rupestre, lo que ha generado que los dueños del lugar, construyan una puerta que limita el ascenso a este lugar, así como también que el lugar sea utilizado para arrojar escombros y diversos materiales junto al mural. En tal sentido solo se presenta uno solo de los costados de este yacimiento rupestre.



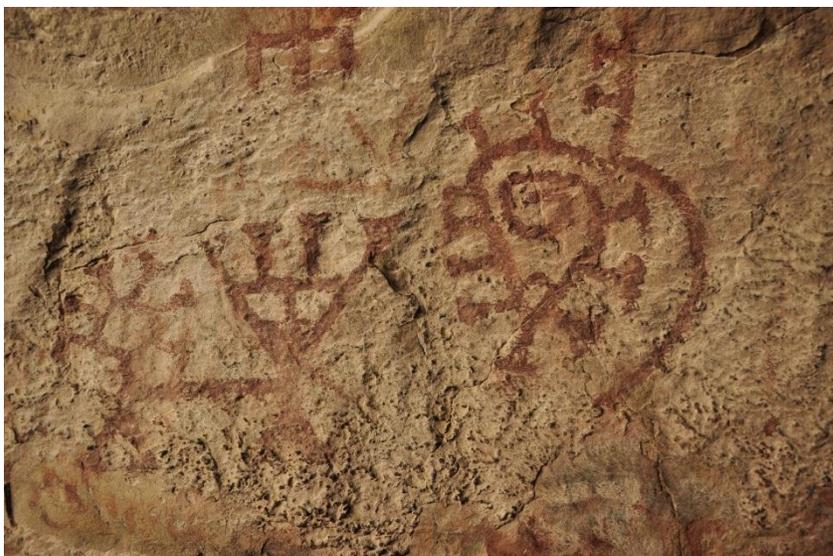
A continuación presentamos una serie de fotografías que permiten apreciar algunos detalles de la piedra del Adoratorio, Ramiriquí Boyacá, donde se utilizó la técnica del retoque digital para saturar y seleccionar algunos colores, obteniendo con ello un mejor contraste y visualización de los motivos allí plasmados.

*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Detalle Piedra de Adoratorio Ramiriquí Boyacá



Detalle Piedra de Adoratorio Ramiriquí Boyacá



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Detalle Piedra de Adoratorio Ramiriquí Boyacá

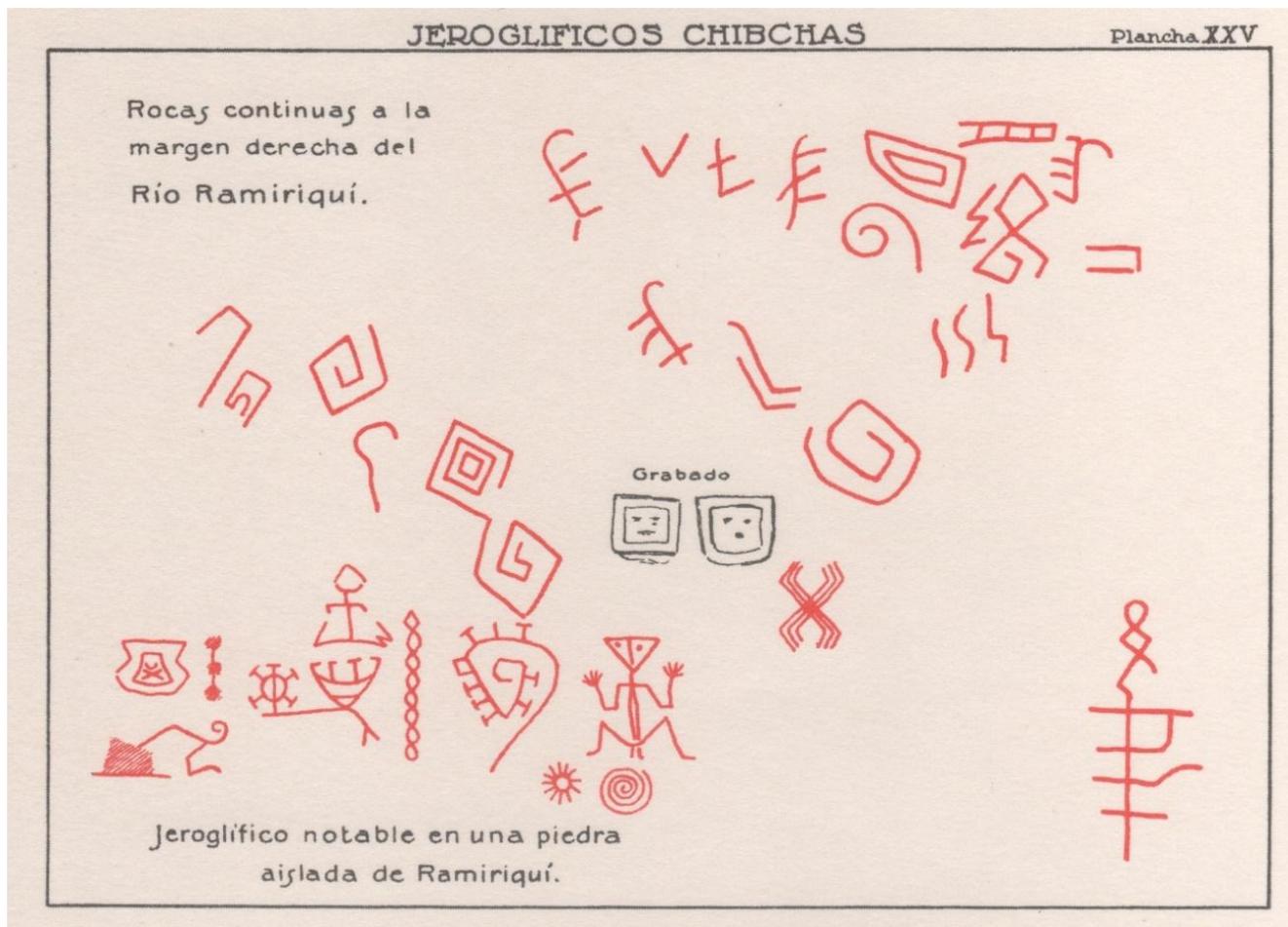


138

La octava imagen que presentamos de la obra de Miguel Triana (1922) corresponde a la *Plancha XXV* Miguel Triana Ramiriquí Boyacá. Esta plancha contiene una serie de imágenes que corresponden a varias rocas de este mismo sector, pero por la forma en que se hallan dentro de la plancha no permite saber el contexto de cada una de ellas, y llama la atención la existencia de pinturas y grabados en la misma zona. Durante el recorrido realizado el 10 de octubre de 2013, se pudo encontrar la existencia de otros murales no reseñados por este autor, los cuales han sido documentados por los estudiantes del colegio departamental de este municipio, así como cada uno de los murales de este yacimiento fueron numerados, situación que hoy permite saber exactamente el total de pinturas de esta localidad.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Plancha XXV Miguel Triana (1922) Ramiriquí Boyacá



139

A continuación presentamos una serie de fotografías tomadas en octubre de 2013 donde se puede ver los petroglifos de esta zona y que se hallan en una roca anexa al



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

mural principal. Para el presente registro se presenta una imagen de los detalles de los petroglifos.



Detalle de la roca con petroglifos, Ramiriquí Boyacá.



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

De la obra de Wenceslao Cabrera Ortiz, la roca a la que más tiempo y precisión le dedicó en el registro corresponde al monolito Panche ubicado en la población de Sasaima Cundinamarca. En este yacimiento rupestre se realiza una descripción detallada de cada uno de los motivos y para ello se vale de la cuadrícula empleada en el dibujo, lo que le permite ir copiando cada uno de los grabados; es decir realiza una copia a escala, donde intenta no dejar ningún elemento sin copiar, pues como él mismo lo dijera en su obra, será precisamente la documentación exhaustiva la que permitirá en el futuro poder establecer comparaciones con otras zonas de América, y con ello poder entender el sentido y función de estas manifestaciones estéticas.

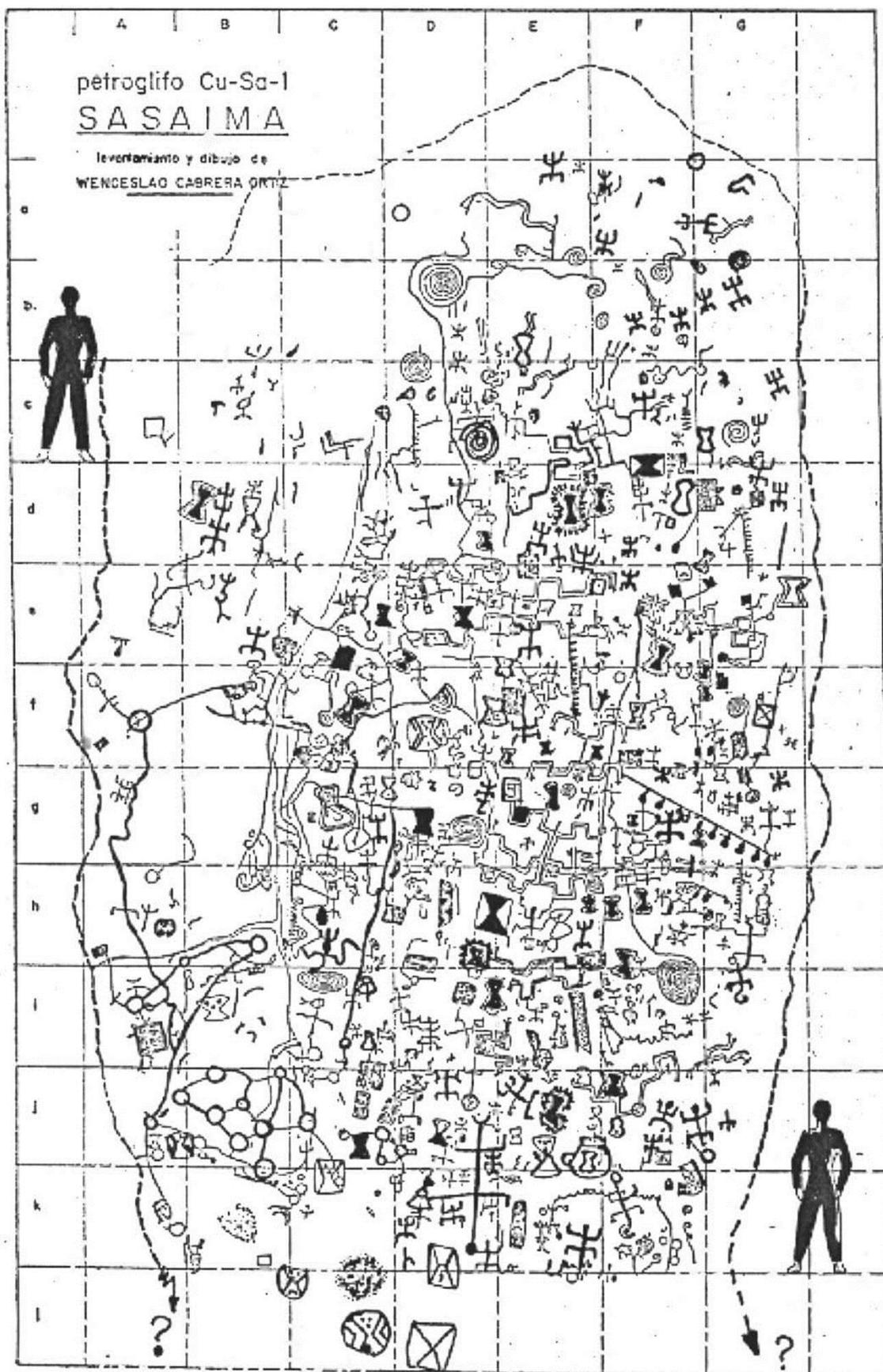


Por otro lado resulta ser técnica de descripción innovadora para su época ya que ningún otro trabajo sobre arte rupestre lo había utilizado, y será solo hasta los años noventa cuando Guillermo Muñoz y su equipo de trabajo GIPRI retomaran este procedimiento y lo estandaricen, para el registro y documentación de estaciones rupestres. Es por ello que a continuación presentaremos los esquemas realizados por Cabrera Ortiz para el año de 1947 y el registro de GIPRI para el año 2011 cuando se vuelve a documentar este yacimiento rupestre, por eso en el esquema de este último grupo de presentará en color rojo los nuevos adelantos en el registro. Así mismo se anexarán algunas fotografías de la roca, donde se presentarán algunos

detalles de los petroglifos allí existentes, y que permitirán al lector tener una idea más clara sobre este yacimiento rupestre.

*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Monolito Panche. Registro Wenceslao Cabrera Ortiz 1947



*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Monolito Panche. Registro GIPRI Colombia 2011



**3 .ESQUEMAS POR CARA**

CODIGO

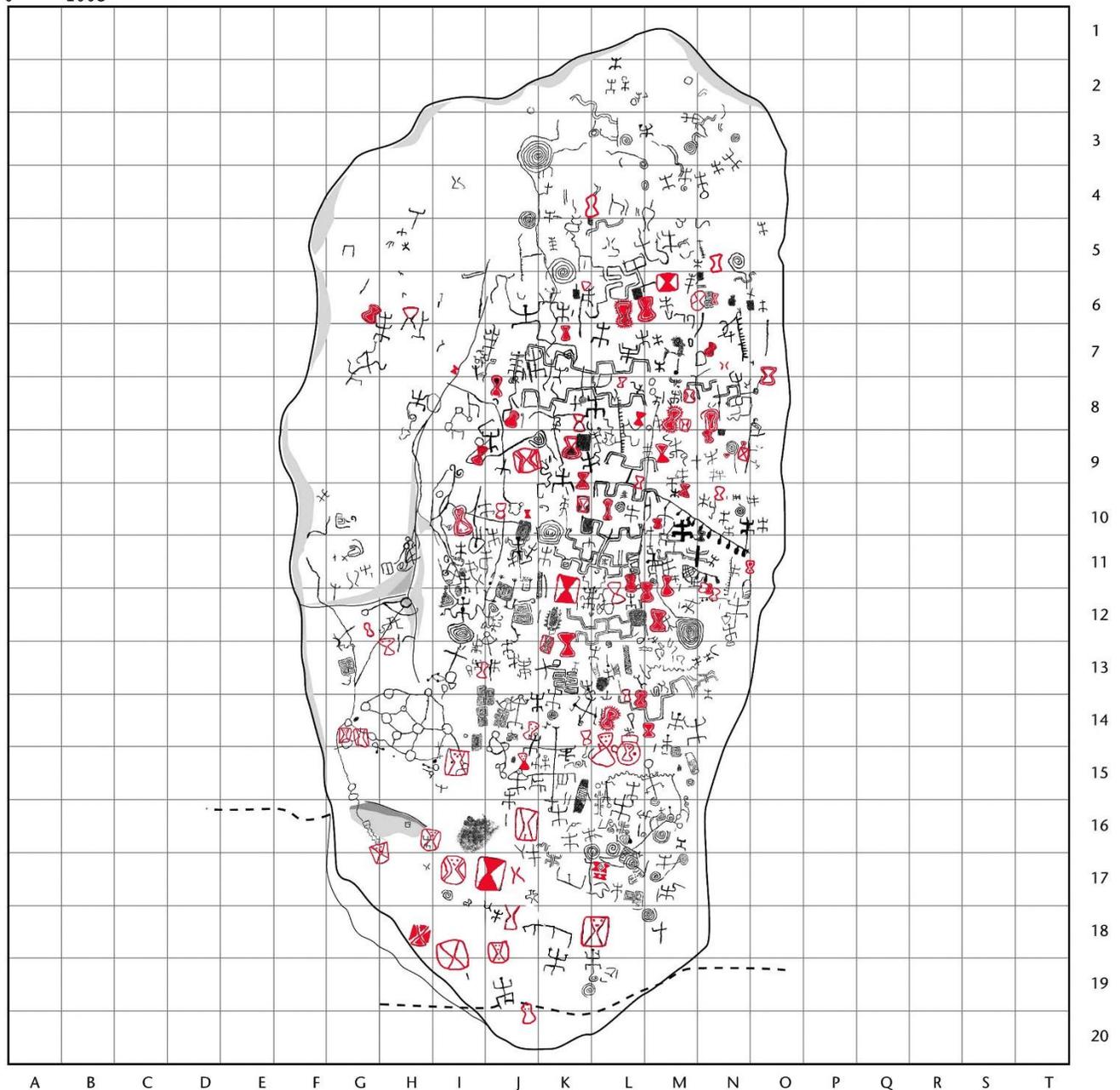
CuSas|0|1|Pe|0|0|1|  
Depto. Municipio Zona Modalidad Número

INDICACIONES: Describa en detalle cada cara de la roca que presente motivos.

1. Cara Número: 0
2. Número de grupos 1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 3c, 4a, 4b, 4c, 5a, 5b, 5c, 6a, 6b, 6c, 7a, 7b, 7c, 8a, 8b, 8c, 9a, 9b, 9c, 10a, 10b, 11a, 11b

ESCALA

0 100c



*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*



Labores de Documentación y Registro de GIPRI Colombia 2011 (Fotografía Ricardo Prado)

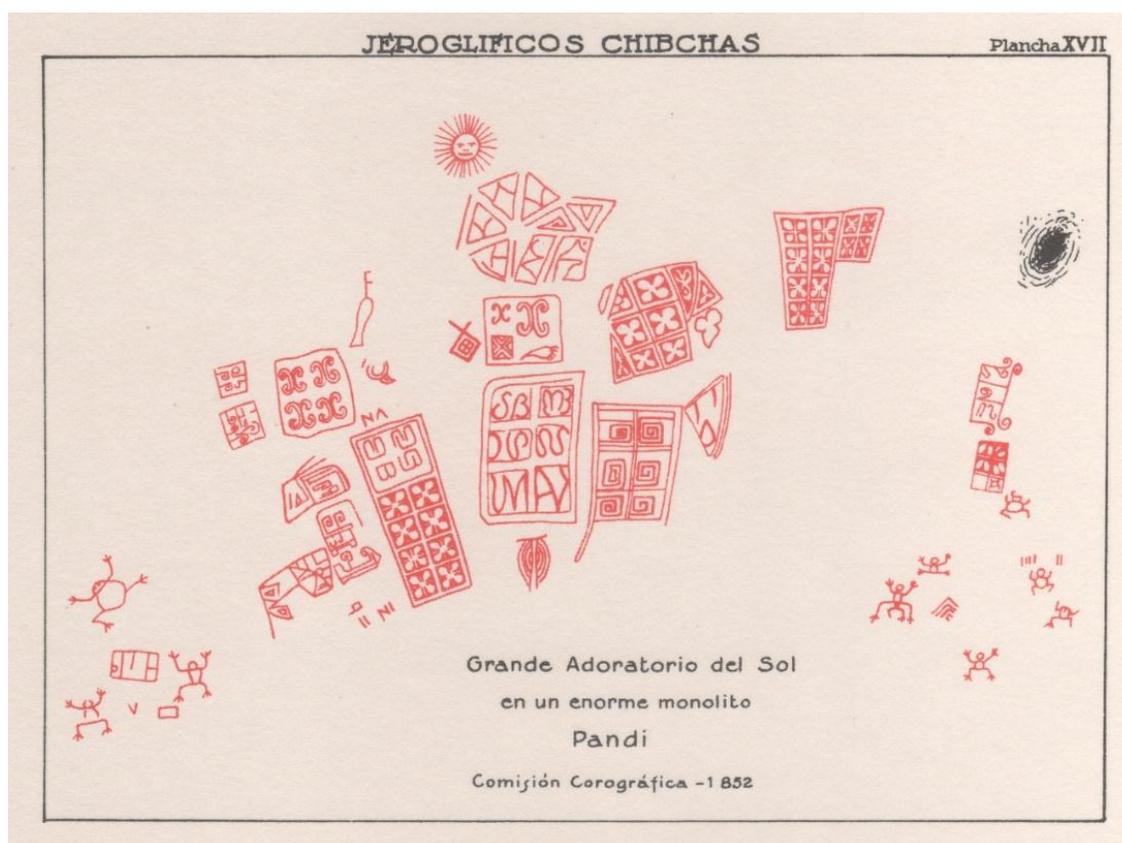
*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Detalle de algunos Petroglifos Monolito Panche 2011



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

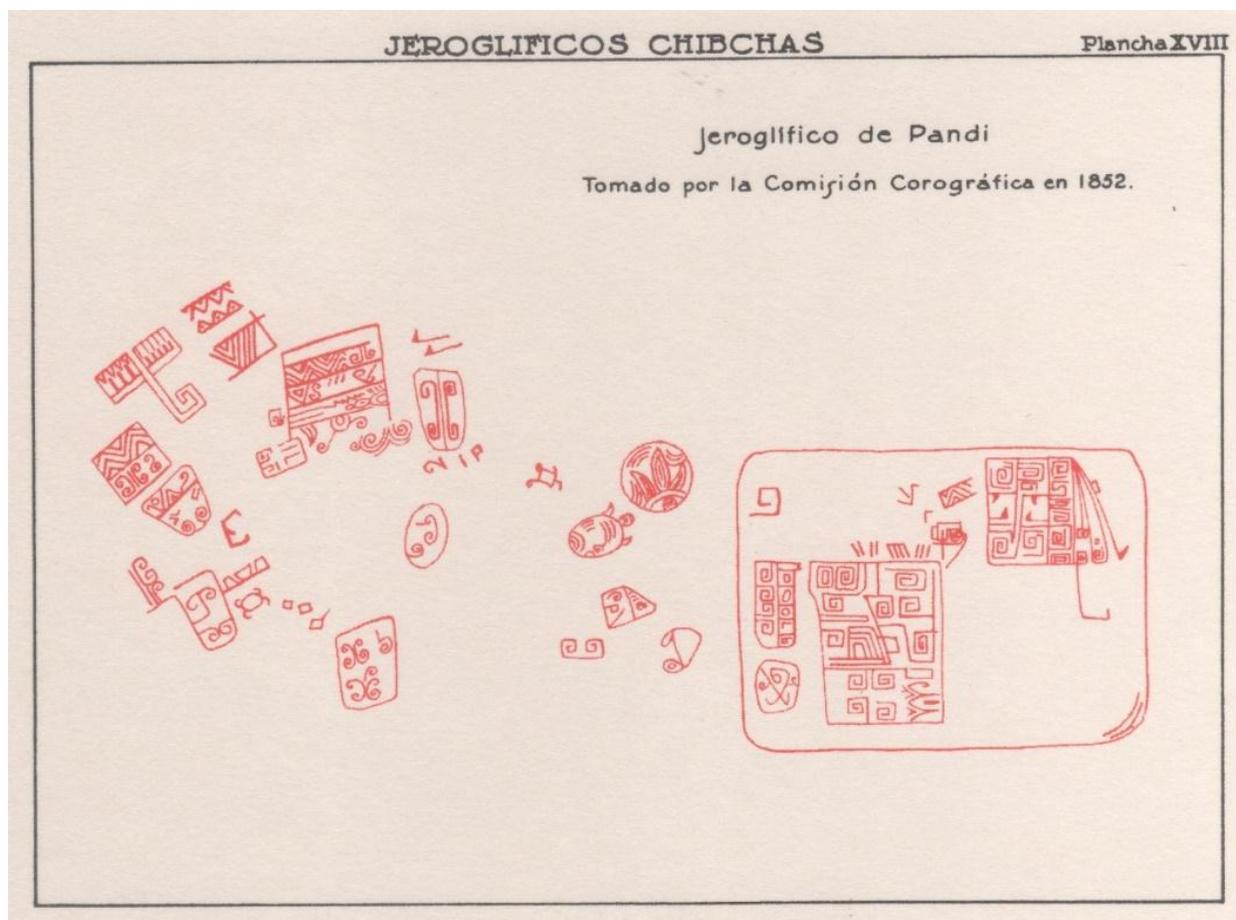
La última imagen que mostraremos del trabajo de Miguel Triana es la *Plancha XVII* “Adoratorio del Sol”, ubicada en la población de Pandi Cundinamarca, y a la cual dedicara parte de su trabajo de análisis e interpretación, pues es en esta roca donde Triana considera existen las evidencias de letras, en tal sentido es que propone la existencia de un lenguaje paleográfico que permitiría entender el sentido y función de estas manifestaciones estéticas.



La siguiente imagen corresponde con esta misma secuencia *Plancha XVIII* “Adoratorio del Sol”, donde al igual que la anterior plancha menciona que esta la obtiene de la Comisión Corográfica de 1852. A continuación de estas imágenes presentaremos tres fotografías tomadas por GIPRI y que permiten ver las pictografías de este yacimiento.

**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.**

Plancha XVIII “Adoratorio del Sol”



147



Fotografía tomada por GIPRI Colombia en el año 2006 y donde se puede apreciar algunos elementos presentes en este mural. En las páginas siguientes se pueden apreciar dos imágenes de los detalles de este mural.

*Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.*

Fotografía de GIPRI Colombia 2006. Pandi Cundinamarca



***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Fotografía de GIPRI Colombia 2006. Pandi Cundinamarca



**Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:**  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

## Bibliografía

1. ANCÍZAR, Manuel. "Peregrinación de Alpha". Fondo de promoción de la cultura. Banco Popular 1984 Bogotá.
2. APARICIO Juan Ricardo. Los hechos científicos y la arqueología de Colombia. En: Arqueología al desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria. Editorial Universidad del Cauca 2003. Editores Cristóbal Gnecco y Emilio Piazzini
3. ARGUELLO G., Pedro María. Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia. En Rupestreweb, <http://rupestreweb.tripod.com/colombia.html> 2000.  
\_\_\_\_\_ Diferenciación técnica como diferenciador cultural: el caso del arte rupestre del suroccidente de Cundinamarca. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/arguello.html> 2000 (1999)  
\_\_\_\_\_ Historia de la investigación del arte rupestre en Colombia. En Rupestreweb, <http://rupestreweb.info/colombia.html> 2004
4. ARGUELLO G., Pedro María y BOTIVA Contreras Álvaro. "El arte rupestre en Colombia". Revista La Tadeo, no. 68, primer semestre, 2003.
5. AROCHA Jaime Y Nina De Friedemann: *Antropología: En La Historia De Colombia: Una Visión. En Un Siglo De Investigación Social: Antropología En Colombia*. Editado Por Arocha Jaime Y Nina De Friedemann. Etno. Bogotá 1984. Pp. 27-130
6. AROCHA Jaime: Antihéroes: En: La Historia De La Antropología En Colombia. Un Rescate. En Nueva Historia De Colombia. Tomo 4, Editado Por Álvaro Tirado. Planeta Bogotá 1989. Pp. 247-256
7. BARNEY Cabrera, Eugenio: Arte Agustiniiano (Bogotá, 1964).
8. BOTERO Clara Isabel y Jimena Perry. Pioneros de la Antropología. Memoria visual, 1936-1950. ICAN-Banco de la República, Bogotá 1994.
9. BOTERO Clara Isabel. Algunas reflexiones sobre la relación de museos y patrimonio: el caso de los museos de antropología e historia de Colombia. Boletín de Arqueología 11. 1996. (3): 57-66.  
\_\_\_\_\_ La apropiación del pasado y presente indígenas: Conformación de colecciones arqueológicas y etnográficas del Museo Nacional (1823-1938) y Museo

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:***  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Arqueológico y Etnográfico (1939-1948). Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá 1994
10. BOTERO Silva Y Otra. Trabajo Sobre Arte Rupestre En Colombia (Lecturas En Teoría Y Práctica De Arqueología Colombiana, I). Bogotá, Editado Por Mary Anne Gómez Fablin Y Álvaro Soto Holguín 1977.
11. BOURDIEU Pierre. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Taurus Madrid. 1998.
- \_\_\_\_\_El Oficio De Científico. Editorial Anagrama. Barcelona 2003.
12. BRAY, Warwick. Cruzando el Tapón del Darién: Una Visión de la Arqueología del Istmo Desde la Perspectiva Colombiana, Trad. Adriana Arias de Hassan. En: Boletín. Museo del Oro No. 29 (Oct.-Dic. 1990) Pág. 2-51
13. BROADBENT, Silvia: Investigaciones Arqueológicas En Territorio Chibcha Ed. Universidad De Los Andes Bogotá 1965.
14. BURCHER De Uribe Priscila. Raíces De La Arqueología En Colombia. Editorial Universidad De Antioquia 1985
15. BURFORD De Buchaman Jeanne Mavis Pueblo. Encomienda Y Resguardo En Facatativá 1538-1582 Tesis Universidad Javeriana 1980.
16. CABRERA Ortiz, Wenceslao
- *Revista Juventud Bartolina:*
  - # 146 abril de 1942. Título: notable descubrimiento arqueológico
  - # 149-150 noviembre de 1942. Título: El nacimiento del río Magdalena
  - # 172-173 octubre y noviembre de 1946. Título: las costas de Colombia
  - # 174-175 febrero-mayo de 1947. Título: Técnica Scout
  - #193 mayo-agosto de 1952. Título: La Macarena
  - *Revista Javeriana*
  - #129 octubre 1946 tomo XVI. Título: La laguna de Tota
  - # 136 julio 1947 tomo XXVIII. Título: Pictógrafos y Petroglifos
  - #153 abril 1949 tomo XXXI. Título: Toponimia chibcha de Boyacá, parte I
  - #154 mayo 1949 tomo XXXI. Título: Toponimia Chibcha de Boyacá parte II

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:***  
***Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- #183 abril 1952 tomo XXXVI. Título: Por Tierras Colombianas. La Cocha
  - *Revista Hojas de Cultura Popular de Colombia*
  - No 61-62 Año: 1956. Empresa Nacional de Publicaciones. Título: Pictógrafos y Petroglifos
  - *Revista Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia (Academia de Ciencias Geográficas).*
  - Volumen XI trimestre segundo y tercero de 1953 # 2 y 3 editorial Kelly. Título: Espeleología Colombiana
  - Volumen I-II trimestre tercero y cuarto de 1954 # 3 y 4 editorial Kelly. Título: La cueva del Yeso. Estudio Espeleológico elemental.
  - Volumen XXVII 1970 # 102. Título: La Geografía, el campo geográfico, el profesional de geografía.
  - *Revista Colombina de Antropología*
  - Volumen XIV- Bogotá años 1966-1969. Título: Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno primero: Generalidades. Algunos conjuntos Pictóricos de Cundinamarca.
17. CÁRDENAS Felipe: La Arqueología En Colombia: ¿Inducimos, Deducimos O Imaginamos? Revista De Antropología Y Arqueología 1987. 3(2):157-165
  18. CASTAÑO Uribe Carlos. Tradición Cultural Chiribiquete. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/chiribiquete2.html> 2008
  19. CASTILLO Benites Daniel y BARRAU María Susana. El poder-saber de los ancestros míticos en las pinturas rupestres de Poro de Udima, ponencia presentada en el Internacional Rock Art Congress, Albuquerque, USA-2013, en la Sesión: Symbols, Myths, and Cosmology: Archaeological Material and Anthropological Meanings. Trabajo en prensa en la Revista n° 13 (abril 2014) del Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la UNT.
  20. CARTIER Roger. El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación, Gedisa, 1996 (3ª ed.; originales de 1983-1990); (2ª ed.; or. 1992); (or. 1991)

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

21. CHAVES Milciades. Trayectoria De La Antropología Colombiana. Colciencias, Bogotá 1986.
22. CIAVATTA, María. "Educatando al trabajador de la gran 'familia de la fábrica'. Memoria, historia y fotografía". *Imágenes e investigación social*. Fernando Aguayo y Lourdes Roca. México: Instituto Mora: 2005, 354-70. Impreso
23. CLIFFORD James "On Collecting art and culture", en Simon During (editor), *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1933. Págs.-73; Blanca Muratorio (Editora), *Imágenes e Imagineros*. Representaciones de los indígenas ecuatorianos en los Siglos XIX y XX, Quito, Flacso, Sede Ecuador. Serie Estudios Antropológicos, 1994
24. COLLINGWOOD R.G. *La idea de progresó*. México. Fondo de Cultura Económica. 1977
25. COLMENARES Germán. *Las Convenciones Contra La Cultura*. Tercer Mundo, Bogotá 1987.
  - Antecedentes Sociales De La Historia De La Tierra En Colombia. En: *Revista Universidad Nacional De Colombia No 4 (sep-dic)* Págs. 117-191 Bogotá 1969.
26. CORREAL Gonzalo. Van Der-Hammen Y J. Clerman. *Artefactos Líticos De Abrigos Rocosos En El Abra*. Colombia. *Revista Colombiana De Antropología*, 1970 Vol. VI.
27. CORREAL Urrego Gonzalo. *Investigaciones Arqueológicas En Los Abrigos Rocosos De Tequendama*. Bogotá 1946.
  - Patrones Mortuorios en Cazadores Recolectores del Pleistoceno y Holoceno en Colombia. Chunguara. *Revista de Antropología Chilena*. Volumen 33, N.1 2001. Pág.- 37-42
28. CORTES A Vicenta: *Visita a los Santuarios Indígenas De Boyacá*. *Revista Colombiana De Antropología* Vol. IX, Bogotá 1960.
29. CUERVO Luis Augusto. *Los Jeroglíficos De Boyacá*. Bogotá, *Boletín De Historia Y Antigüedades*, 1911 Vol. VI.
30. CUERVO Márquez Carlos: *La piedra grabada de Chirilo*. Biblioteca Virtual del Banco de la República. Colección: Militar. Fuente de catalogación : CO-BoBLA

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Orígenes Etnográficos De Colombia Los Caribes Y Los Chibchas Ed. Litografía Del Comercio Santiago De León Bogotá 1917.
31. DANIEL, Glyn (1973). El concepto de Prehistoria, Editorial Labor. (pág.76)
32. DUBELAAR, Nicolaa, Cornelis. "A Study On South American And Antillean, Petroglyphs". Tesis De Grado Presentada A La Universidad De Leiden. Holanda. 1984  
Pág. 19. Traducción Hecha Por Jorge Roncancio. En Rupestre N.º 2 Agosto. Bogotá. 1998. Editorial Cultura De Los Pueblos Pintores.
- 1981. - Petroglifos en Suriname. Una encuesta. Arqueología y Antropología, 41 (1-2), p. 64-81. Georgetown
  - 1986. - Los petroglifos en las Guyanas y áreas adyacentes de Brasil y Venezuela: un Inventario. Monumenta Archaeologica se, n ° 12. El Instituto de Arqueología de la Universidad de California, Los Angeles.
  - 1986. - América del Sur y Caribe petroglifos. Serie del Caribe, n ° 3. Real Instituto de Lingüística y Antropología, Leiden.
  - 1991. - Bibliografía de América del Sur y de las Antillas petroglifos. Fundación para la Investigación Científica en la Región del Caribe. Museo Arqueológico. Aruba
  - 1992. - Arte Menor roca Antillas. El "Estado del Arte". Inora, 1, p. 26-31.
  - 1995. - El Petroglifos de las Antillas Menores, las Islas Vírgenes y Trinidad. Fundación para la Investigación Científica en la Región del Caribe. . Ámsterdam
  - 1996. - Roca investigación del arte en las islas del Caribe durante 1990-1994. Roca estudios de arte. News of the World I (eds P. Bahn y A. Fossati.), P. 207-213. . Londres
  - 1999. - Arte rupestre puertorriqueña. Una guía de recursos. San Juan, Puerto Rico. (CN Dubelaar, M. Hayward y M. Cinquino).
33. DUQUE Gómez, Luis: El Instituto Etnológico Nacional Y El Servicio De Arqueología en 1945. Boletín De Arqueología 1945. 1:209-227
- Exploraciones Arqueológicas En San Agustín (Bogotá, 1964).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Notas Sobre La Historia De Las Investigaciones Antropológicas En Colombia. En: Apuntes Para La Historia De La Ciencia En Colombia Tomo 1. Editado Por L. Jaramillo. Colciencias Bogotá 1970. Pp. 66-89-211-235
  - Prehistoria: etnohistoria y arqueología. En Historia extensa de Colombia. Tomo 1. Academia Colombina de Historia. Bogotá 1965. PP. 41-96.
34. DUQUESNE, José Domingo: Disertación Sobre El Origen Del Calendario Y Jeroglíficos De Los Mosca. Anillo Astronómico De Los Moscas, Explicación De Los Símbolos Del Siglo O Calendario De Los Moscas Y Tabla De Los Años Muisca. Publicado Papel Periódico Ilustrado. Año 1795
35. DYSON STEPHEN L. En busca del pasado clásico. Una historia de la arqueología del mundo grecolatino en los siglos XIX y XX. Editorial Ariel Barcelona 2008.
36. ECHEVERRI Marcela. El proceso de profesionalización de la antropología en Colombia. Un estudio en torno a la difusión de las ciencias y su institucionalización. Historia Crítica. 1997. 15:67-79
- La Institucionalización De La Antropología Durante La República Liberal. Una Historia Social De La Antropología Científica En Colombia Desde Las Perspectivas De Localidad Y Género. Tesis De Grado. Departamento De Antropología. Universidad De Los Andes. Bogotá 1997.
  - Nacionalismo y arqueología: la construcción del pasado indígena en Colombia (1939-1948). En Arqueología al Desnudo. Reflexiones sobre la práctica disciplinaria. Editorial Universidad del Cauca. 2003
  - El Instituto Etnológico Nacional Y La Construcción Genérica Del Rol Del Antropólogo(A). Anuario De Historia Social De Y La Cultura. Bogotá 1998. 25:216-247.
37. FALCHETTI Ana María y PLAZAS Clemencia: “El territorio chibcha a la llegada de los españoles”, en Razón y fábula, N° 30, (Bogotá, 1972).
38. FLÓREZ José Gregorio Y Lina Rocío Medina: El Antropólogo En La Práctica De La Representación: Apuntes Sobre La Colección Fotográfica De Los Padres De La Antropología En Colombia. Cuadernos Del Seminario. 1997. 3:91-101.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

39. FRIEDE Juan: (Compilador) Documentos Inéditos de la Historia de Colombia Tomo VII, VI, Doc. 1719 Página 171. En Zambrano Tovar Bernardo.
- (Compilador), Fuentes Documentales para la Historia del Nuevo Reino de Granada Tomo II Doc. 189, Página 167. En Tovar Zambrano Bernardo *Ibíd.* Página 297.
  - “Un informe colonial sobre los indios de Muzo”, en BCB, XI, 4 (Bogotá, 1968).
  - Los chibchas bajo la dominación Española Ed. La Carreta Bogotá 1974.
40. FRIEDEMANN Nina de: *Ética Y Política Del Antropólogo. Compromiso Profesional.* En *Un Siglo De Investigación Social. Antropología En Colombia.* Editado Por Jaime Arocha Y Nina de Friedemann, Bogotá 1984. Pp. 381-428.
41. GAMBLE, Clive. *El poblamiento paleolítico en Europa*, Editorial Crítica (Barcelona). 1990
42. GHISLETTI, Luis. *Los Mwiscas una gran civilización precolombina.* 2 Tomos. Biblioteca de autores colombianos Ministerio de Educación Nacional: Bogotá. 1954
43. GIPRI: Grupo De Investigación De La Pintura Rupestre Indígena. *Rescatan 1000 Dibujos Chibchas.* Cromos 1980. *Historia De La Investigación Del Arte Rupestre En Colombia (Altiplano Cundiboyacense 1a. Versión 1985 Congreso De Americanistas).*
- Grupo de Investigación de la Pintura Rupestre Indígena: *Guía de Documentación de Arte Rupestre en Colombia.* Alcaldía Cívica de El Colegio. Editorial Cultura de Pueblos Pintores. 1997.
44. GIRÓN Lázaro María. *Las Piedras Grabadas De Chinauta Y Anacutá.* Bogotá 1892.
45. GNECCO Cristóbal Y Marta Zambrano (Editores). *Memorias Hegemónicas, Memorias Disidentes. El Pasado Como Política De La Historia.* ICAHN-Universidad Del Cauca, Bogotá 2000
- *Praxis Científica En La Periferia: Notas Para Una Historia Social De La Arqueología Colombiana.* Revista Española De Antropología Americana. 1995. 25:9-22
  - *Sobre el discurso arqueológico en Colombia.* Boletín de antropología. 1999. 30:147-165

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Cazando Mastodontes, Recolectando Palmas: Un Ejercicio Revisionista De Las Investigaciones Arqueológicas Sobre Cazadores-Recolectores En Colombia. En Nuevas Memorias Sobre Las Antigüedades Neogranadinas. Editado Por Santiago Mora Y Franz Flórez. Colciencias. Bogotá 1997. Pp. 29-44
- 46. GONZÁLEZ CAJIAO Fernando. Arte precolombino en Colombia, Bogotá, Gaceta de Colcultura, 1978.
- 47. GONZÁLEZ De Pérez María Stella. Trayectoria De Los Estudios Sobre La Lengua Chibcha O Muisca. Instituto Caro Y Cuervo, 1980.
- 48. GOSTAUTAS Estanislao. Arte Colombiano, Arte Aborigen. Compendio Arqueológico Y Etnológico De Colombia. Bogotá Editorial Iquesna 1960,
- 49. HART Laura. La figura humana en el arte rupestre de Cuyo, Argentina, Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Arqueología y Arte Rupestre -25 Años Siarb La Paz, Bolivia, 2012,En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/figurahumanacuyo.html> 2013
- 50. HENAO Restrepo, Darío. Compilador Memorias del primer simposio internacional Jorge Isaacs El Creador en todas sus facetas. Edición Primera 2007. Valencia Llano Alonso. La actividad Política y empresarial de un escritor vallecaucano. El caso de Jorge Isaacs,
- 51. HERNÁNDEZ De Alba, Guillermo: (Ed.): “Los Primeros Cabildos De Santa Fe De Bogotá”, En BCB, XI, XII, XI (Bogotá, 1968).
- 52. HERNÁNDEZ Rodríguez Guillermo De Los Chibchas A La Colonia Y A La Republica Del Clan A La Encomienda Y Al Latifundio En Colombia Internacional Caracas 1978.
- 53. HILDERBERTO María, Hermano. "Arte rupestre en la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia)" Antropología y Etnología, N° 10. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagún. Madrid. 1954
- 54. HUMBOLT Alejandro. Sitios De Las Cordilleras Y Monumentos De Los Pueblos Indígenas De América. Madrid Editorial Gaspar 1878,
- 55. ISAACS Jorge. Estudio Sobre Las Tribus Indígenas Del Magdalena. (Bogotá, 1884).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

56. JARAMILLO Uribe Jaime: Tres Etapas De La Historia Intelectual De Colombia. Separata De La Revista De La Dirección De Divulgación Cultural-Universidad Nacional. No. 1 Oct.-Dic. 1968.
57. JIMENO Myriam. Consolidación del Estado: antropología en Colombia. En un siglo de investigación social: antropología en Colombia. Editado por Jaime Arocha y Nina de Friedemann. Etno. Bogotá. 1984. PP. 159-195
- Estado De Desarrollo E Inserción Social De La Antropología En Colombia. En La Formación De Las Comunidades Científicas En Colombia. Tomo 2, Volumen 3. Editado Por Misión De Ciencia Y Tecnología. MEN-DNP-FONADE, Bogotá 1990. Pp. 1053-1095
58. DE VARCARCEL Juan a. S. M. Santa Fe 10 de julio de 1637. A. G. L. Santa Fe 22, 35. Encomienda, encomenderos e indígenas tributarios del Nuevo Reino de Granada en la primera mitad del siglo XVII. A.C.H.S.C. 2 (1964) Págs. 412-462
59. KRAPF Müller Gabriel. Jeroglíficos Milenarios Y Jeroglíficos Modernos. Popayán Año 27 Número 175. 1939. Págs. 48-50. Jeroglíficos Precolombinos. Cromos No 1138. Bogotá.
60. KRAUS Michael. De la teoría al indio. Experiencias de investigación de Theodor Koch-Grünberg. Editorial Maguaré, N 24, 2010 , págs. 13-36
61. KÜHN Herbert. El arte de la época glacial. Breviarios del fondo de cultura económica. México 1971.
62. KUHN Thomas. La estructura de las revoluciones científicas. Fondo de Cultura Económica. México 1986
- Historia De La Ciencia. En Enciclopedia Internacional De Las Ciencias Sociales. Vol. 2, Dirigida Por D. Sills, Aguilar Madrid 1974. Pp. 313-321
63. LAET, Sigfried J. de (1981). «La Arqueología y la Prehistoria». Corrientes de investigación en las Ciencias Sociales Volumen II (páginas 233-292). Tecnos, Unesco. (página 243)
64. LANGEBAEK Carl Henrik: Antropología Colombiana: Nuevos Retos. En Discurso Y Razón. Una Historia De Las Ciencias Sociales En Colombia. Editado Por Francisco

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

Leal Y Germán Rey. Universidad De Los Andes-Fundación Social-Tercer Mundo. Bogotá 2000. Pp. 45-52.

- Arqueología Colombiana. Ciencia, Pasado Y Exclusión. Colección Colombia. Conciencia. Ciencia Y Tecnología. Instituto Para El Desarrollo De La Ciencia Y La Tecnología Francisco José De Caldas. Bogotá 2003.
  - La Arqueología Después De La Arqueología En Colombia. En: Dos Lecturas Críticas. Arqueología En Colombia. Fondo De Promoción De La Cultura. Bogotá 1996
  - Las Elites No Siempre Piensan Lo Mismo. Indígenas, Estado, Arqueología Y Ethnohistoria En Colombia (Siglos XVI A Inicios Del XX). Revista Colombiana De Antropología 1994. 31:124-143
  - Los Herederos del Pasado. Indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela. Universidad De Los Andes. Bogotá 2009. Tomo 1 y 2
  - Mercados, Poblamiento E Integración Étnica Entre Los Muiscas. S. XVI. Ediciones Siglo XXI–1987.
  - Noticias De Cacique Muy Mayores. Origen Y Desarrollo De Las Sociedades Complejas En El Nororiente De Colombia Y Norte De Venezuela. Universidad De Los Andes-Universidad De Antioquia. Bogotá 1992.
65. LEROI-GOURHAN André (Quinta edición de 1980). «Problemas metodológicos, las excavaciones y las doctrinas de investigación», La Prehistoria, Editorial Labor, Barcelona. (página 150).
- Prehistoria del arte occidental. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1968
66. LLANOS Héctor. Proyección histórica de la arqueología en Colombia. Boletín de arqueología. 1999. 14(2):3-23.
67. LLERAS Roberto. La arqueología y los arqueólogos en Colombia. Cinco siglos desenterrando el patrimonio histórico. Nueva frontera 1985. 556: 17-19.
68. LLERAS Vargas, (Chonto). Las Piedras De Facatativá. Estudio Detallado De Dos Zonas Mimeógrafo. 1976.
69. LÓPEZ De Mesa, Luis: De Cómo Se Ha Formado La Nación Colombiana (Bogotá, 1934).

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

70. LUMLEY, Henri. Origen y evolución del Hombre, Madrid: Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes. Depósito Legal: M-35.674. 1984
71. MÁRQUEZ Yánez Francisco. Las Piedras De Tunja En Facatativá. Mimeógrafo 1967,
72. MARTÍNEZ Celis Diego. Propuesta para un análisis iconográfico de petroglifos: La Piedra de Sasaima, Cundinamarca (Colombia).En Rupestreweb, <http://rupestreweb.info.com/sasaima2.html> 2006
73. MASON. J. Alden (1936>; Pérez de Barradas. José. Orfebrería Prehispánica de Colombia: Estilos Quimbaya y otros. Texto. Madrid. 1966 (cf. p. 317)
74. MEJÍA Jorge y otros. Estudios socioeconómicos sobre el Resguardo indígena de Cota. Tesis U. Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Economía 1980.
75. MISIÓN DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA: La Formación De Las Comunidades Científicas En Colombia. Tomo 2, Volumen 3. MEN-DNP-FONADE, Bogotá 1990.
76. MOJICA Silva José: Relación de visitas coloniales, repartimientos y parcialidades indígenas de la provincia de Tunja y de los partidos de la Palma, Muzo, Vélez y Pamplona. (Tunja Imprenta Oficial 1946). Págs... 173-177
77. MOLINA GARCÍA María Teresa. La encomienda en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVIII.
78. MONTOYA Inés Elvira. El Arte Rupestre En La Zona De Soacha Y Su Relación Con La Cerámica Y La Orfebrería Muisca. Bogotá 1974. Uniandes. Tesis.
79. MÜLLER Karl P. Uribe Borda. Jeroglíficos Colombianos. Revista Cromos No 1138, Septiembre 1938,
80. MUÑOZ C Guillermo Y Otros: Modelo Metodológico Para Rescatar Y Documentar El Patrimonio Rupestre Inmueble Colombiano. GIPRI. Ministerio De Cultura Programa De Becas Nacionales. Bogotá 1998.
  - Guía De Documentación De Arte Rupestre En Colombia. Santa Fe De Bogotá D.C. Colombia.
  - News 95 International Rock Art, Historia De La Investigación Del Arte Rupestre, GIPRI (Grupo De Investigación De La Pintura Rupestre Indígena), Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Santa Fe De Bogotá, 1995.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Arte rupestre en Colombia: Revista On line trace. Director Andrea Arca Editorial Revista de internet. 1997.
- Arte Rupestre: La conservación y el estudio de un petroglifo que se ríe. Revista Restauración Hoy No. 3 COLCULTURA pp. 24- 32. Junio. 1992.
- Cultura y Sitios Sagrados: Arte Rupestre Colombiano. Revista Colombia Ciencia y Tecnología. Vol. 10 No. 3 Noviembre. 1992.
- El Lenguaje de las rocas: Recuperación de la Historia Cultural Colombiana Revista Rupestre Arte Rupestre en Colombia Vol. 1 No. 1 Editorial Cultura de los Pueblos Pintores GIPRI Universidad Distrital. 1995.
- Estudios de arte rupestre colombiano 1970-1999. En: Revista Rupestre Arte Rupestre en Colombia Vol. 5 No. 5 Editorial Cultura de los Pueblos Pintores GIPRI. 2003.
- Informe sobre las investigaciones de arte rupestre de Sutatausa. In: Revista Rupestre Arte Rupestre en Colombia Vol. 5 No. 5 Editorial Cultura de los Pueblos Pintores GIPRI. 2003.
- La complejidad cultural y la conservación del arte rupestre. Proceedings of the XV World Congress UISPP 30 (Lisbon, 4-9 September 2006).
- La roca de Covadonga Sierra Nevada de Santa Marta. Boletín Rupestre Vol. 2 No 2. Agosto 1997.
- Metodologías y discusiones sobre el estudio del arte rupestre. In: Revista Rupestre Arte Rupestre en Colombia Vol. 6 No. 6 Editorial Cultura de los Pueblos Pintores GIPRI. 2006.
- Patrimonio Rupestre Historia y Hallazgos, Libro publicado por GIPRI, Alcalde del Colegio Cundinamarca, Secretaria de Cultura- Gobernación de Cundinamarca. 2006.
- Proceedings of the XV World Congress UISPP 30 (Lisbon, 4-9 September 2006) Rock Art and Museum edited by George Dimitriadis, Dario Seglie and Guillermo Muñoz. ISBN 9781407305318. 2009

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Rock art in Colombia. Zone 2: Colombia In: Rock art in Latin American and Caribbean. <http://www.icomos.org/studies/rock-latinamerica.htm> ICOMOS. 2006
81. MURRAY BREEN William. El Mundo simbólico de los Chichimecas del norte de México. Conferencia Magistral, 1er Simposio Internacional de Arte Rupestre Bogotá, Colombia 28,30 Octubre 2009
  82. NACHTIGALL, Horst: Tierradentro (Zúrich, 1955).
  83. NOUGIER Louis-René. El arte prehistórico. Plaza & Janes S.A. Editores. Barcelona 1968
  84. NÚÑEZ Jiménez Antonio. Facatativá, Santuario De La Rana. Andes Orientales De Colombia. La Habana, Taller Tip. Ed. Lex 1959. U. Central De La Villas, Cuba
  85. OBREGÓN Diana: Sociedades Científicas En Colombia. La Invención De Una Tradición. Banco De La República, Bogotá 1992.
  86. OCAMPO López Javier. Mitos Colombianos. El Ancora Editores 1984 Bogotá.
  87. OYUELA Caycedo Augusto, Las redes de caminos prehispánicos en la Sierra Nevada de Santa Marta. En Ingenierías Prehispánicas 1990. 48
  88. PARDINAS Felipe Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales Ed. Siglo XXI México 1977.
  89. PASCUA Turrión, Juan Francisco. El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado. ArqueoWeb - <http://www.ucm.es/info/arqueoweb> - 7(2) sept./dic. 2005 - En Rupestreweb, 2006 <http://rupestreweb2.tripod.com/artepaleolitico.html>
  90. PÉREZ BARRADAS José: Estado Actual De Los Estudios Etnológicos Sobre Los Muisca Del Nuevo Reino De Granada (Colombia) Instituto Gonzalo Fernández De Oviedo Madrid 1952.
    - Los Muisca Antes De La Conquista. Madrid, Consejo Superior De Investigaciones Científica. Instituto Bernardino De Sahagun. II Tomos, 1950. El Arte Rupestre En Colombia. Madrid Consejo Superior De Investigaciones Científica. Instituto Bernardino De Sahagun No. 1-1941,

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

- Arqueología Agustiniana. Excavaciones realizadas de marzo a diciembre de 1937 (Bogotá, 1943).
  - Pueblos Indígenas De La Gran Colombia. Los Muiscas Antes De La Conquista Instituto Bernardino De Sahagún, Consejo Superior De Investigaciones Científicas. Madrid 1950.
91. PÉREZ, Amada Carolina. “Representaciones y prácticas en las zonas de misión: los informes de los frailes capuchinos”. En Historia Cultural desde Colombia. Categorías y Debates, editado por Max S, Hering Torres y Amada C. Pérez Benavides, 287-316. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia et al., 2012, pp. 287-316.
92. PERRY Jimena. Biografía intelectual de Gregorio Hernández de Alba. Tesis de grado. Departamento de antropología. Universidad de los Andes. Bogotá 1994.
93. PINEDA Roberto. Aproximaciones a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Historia Crítica. 1996. 13:5-15.
- Inicios de la antropología en Colombia. En Discurso y Razón. Una historia de las ciencias sociales en Colombia. Editado por Francisco Leal y Germán Rey. Universidad de los Andes-Fundación social-Tercer Mundo. Bogotá 2000.
  - Reliquias y Antigüedades de los Indios. Precursores del Americanismo en Colombia. Journal de la Societé des Americanistes. 1997. 83:9-36
94. PREUSS, Konrad Theodor: Arte Monumental Prehistórico. Universidad Nacional. Bogotá 1974. 2 Vols.
95. RAMÍREZ Sánchez I. Arqueología E Historia Precolombina De Facatativá (Resumen Didáctico D De Sahagun No. 1 - 1941.
96. REICHEL Dolmatoff Gerardo. Colombia Indígena-Prehispánico. En Manual De Historia De Colombia Tomo I. Instituto Colombiano De Cultura Procultura S.A. Segunda Edición 1982. Capítulo I. Pág. 102.
- Estudios Antropológicos (Bogotá, Colcultura, 1977)
  - Monsú: Un Sitio Arqueológico De La Etapa Formativa Temprana (Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1985)
  - Arqueología De Colombia. Un Texto Introductorio. Presidencia De La República. Bogotá 1997

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

97. RENDÓN Guillermo, Y Rendón Gelemur. Tunebia, Reserva Ecológica Y Cultura. Universidad Pedagógica Y Tecnológica De Colombia, 1972.
98. RESTREPO Gabriel. Ciencia y Educación en el Primer Tercio del Siglo XIX en Colombia. En: Historia De La Ciencia En Colombia. Tomo IX, Editado Por C.E. Vasco, D. Obregón Y L.E. Orozco. Colciencias Bogotá 1995. Pp. 183-189
99. RESTREPO Olga Y Diego Becerra: Lectio, Disputatio, Dictatio. En el Nombre de la Ciencia: Una Polémica Evolucionista en Colombia. Historia Crítica 1995. 10:73-87
100. RESTREPO Olga. La comisión corográfica y las ciencias sociales. En historia social de la ciencia en Colombia. Editado por E. Quevedo. Colciencias, Bogotá 1993. 203-220
101. RESTREPO Tirado, Ernesto: Estudio sobre los aborígenes de Colombia (Bogotá, 1892).
  - Los Chibchas Antes De La Conquista Española (Bogotá, 1895).
102. RESTREPO Vicente. Los chibchas antes de la conquista de Bogotá. Banco popular 1972,
103. RODRÍGUEZ Martínez Carlos Augusto. Exclusiones, Desarraigos y Olvidos: dos Pensadores Colombianos Miguel Triana y Jorge Isaacs, pioneros de la investigación del arte rupestre en Colombia. Editorial Académica Española. 2012.
  - Los petroglifos del municipio de El Colegio: Modelo sistemático de registro. En: Rupestre: Revista Arte Rupestre en Colombia. 1998 Pág. 43
104. ROYO GÓMEZ, J. Las piedras de Tunja en Facatativá y el cuaternario de la Sabana de Bogotá. Bogotá Publicaciones del Instituto Etnológico Nacional, Bogotá. 1950.
105. ROZO GAUTA José Los Muiscas. organización social y régimen político Fondo Ed. Suramericana Colección Historia Bogotá 1978
106. ROZO M. Darío. Mitología y escritura de los chibchas. Bogotá 1938. El civilizador. Cromos No 258 mayo 21, 1921. Iniciación en la Paleografía Chibcha. Cromos 255 abril 30. 1921.
107. SÁENZ DE SAN PELAYO, Peregrino. Las piedras de Santa Sofía y Leiva con grabados indígenas. Repertorio Boyacense, año 48, Tunja 1962.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

108. SALDARRIAGA, Oscar; Juan Manuel Dávila. “El ‘giro experimental’ de los saberes sobre lo social en Colombia, 1840-1903. Revista Electrónica da ANPHLAC. N. 13, Jul.-Dez., 2012, p. 251-311.  
<http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista/article/view/36/60>
109. SÁNCHEZ Cabra, Efraín. Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada, Bogotá, El Áncora, 1999. 346-351
- Henry Price: mirada inglesa al paisaje de la Nueva Granada. Colección de las ciencias sociales en Colombia; Credencial Historia. 1954
110. SCHOTTELIUS Justus Wolfgang. Estado Actual De La Arqueología Colombiana. Boletín De Arqueología. 1946. 2(3):201-212
111. SILVA Celis, Eliécer. Pintura Rupestre Precolombina De Sáchica. Valle De Leiva. Bogotá, Revista Colombiana De Antropología, Vol. 10, Imprenta Nacional 1961.
112. SIMÓN FRAY PEDRO: Las Conquistas de Tierras Firmes en las Indias Occidentales en Friede Juan Los Andaki 1538-1947 Historia de la Aculturación de una Tribu Selvática. Fondo de Cultura Económica México-Buenos Aires 1953. Pág. 147.
113. SWARTZ B.K, Normas mínimas para el registro de petroglifos y pictografías. En: Anales de Antropología, Vol. 20, Tomo 2. Instituto de investigaciones Antropológicas UNAM. México, 1983. Vol. 19, No 1 (1982).
114. SWARTZ. Normas Para El Registro De Petroglifos Y Pictografías. 1982
115. TOPOLSKI Jerzy. Metodología de la Historia. Ediciones Cátedra Madrid. 1982.
116. TOVAR ARIZA R. Piedra de Pandi. Boletín de la Academia de Historia. Vol. XXXIII, Bogotá 1946.
117. TRIANA Miguel.
- “La corrección de los mapas”. En “El Liberal Ilustrado”. Septiembre 12 1914.
  - “Por el sur de Colombia”, prólogo de S, Pérez Triana. Biblioteca popular de cultura colombiana, 1950.
  - Al Meta. Casa editorial de “El Liberal”. 1913.
  - La Civilización Chibcha. Bogotá Escuela Tipográfica, Primera Edición 1922. El Jeroglífico Chibcha. Bogotá. Banco Popular 1970.
  - Revista de Colombia. Imprenta de J. Casis. 1910. Número 1.

***Miguel Triana y Wenceslao Cabrera Ortiz:  
Dos momentos de la investigación del Arte Rupestre en Colombia.***

118. TRIGGER Bruce G. Antropología Americana México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1982
- La arqueología como ciencia histórica. Boletín de Antropología Americana: Núm. 4, dic., 1981, Pg. 55-90. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1981. En: Teorías, métodos y técnicas en arqueología: , Pg. 231-265
119. TRUJILLO T. Judith. Aportes De La Tradición Oral En El Estudio Del Arte Rupestre Del Altiplano Cundí Boyacense Colombiano. En: Revista Arte Rupestre En Colombia. Rupestre Año 2 Número 2 agosto De 1998. Pág. 31 Gipri.
- Arqueología de Pinturas Rupestres. La Piedra de la Cuadrícula (Soacha Cundinamarca). Tesis de Grado 2008. Instituto Politécnico de Tomar – Universidad de Trás-os-Montes e Alto Douro. (Departamento de Geología da UTAD – Departamento de Território, Arqueología e Património do IPT)"
120. UCKO Peter J. Arte Paleolítico. Ediciones Guadarrama. Madrid 1967
121. URBINA Rafael A Y Duarte Herminda. Las Mesitas Del Colegio. (De Nuestra Señora Del Rosario De Calandaima.) Fotomecánica Industrial Ltda. 1989.
122. URICOECHEA, Ezequiel: Memoria sobre las antigüedades neogranadinas (Bogotá, 1971).
123. VAQUERO TURCIOS Joaquín. Maestros subterráneos: las técnicas del arte paleolítico. Editorial: Celeste Ediciones 1995.
124. VELANDIA Cesar. Prolegómenos a la construcción de una semasiología prehispánica. En Rupestreweb, <http://rupestreweb.info.com/prolegomenos.html> 2007
125. VON HILDEBRAND, E. 1975. Levantamiento de los petroglifos del río Caquetá entre la Pedrera y Araracuara. Revista Colombiana de Antropología. 19: 303-370. Bogotá.
126. WIENBERG Gregorio. La ciencia y la idea de progreso en América Latina, 1860-1930. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1998.