

Fernando Urbina

fernandourbinarangel@hotmail.com

Jorge E. Peña

tukano90@hotmail.com

Ens.hist.teor.arte

Fernando Urbina, Jorge E. Peña, "Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), pp. 7-37.

RESUMEN

Los temas fundamentales de esta conversación son por una parte, el arte rupestre y la relaciones con la historia y con el pensamiento indígena en la Amazonia colombiana y por otra, la fotografía como valiosa herramienta para la realización de estos estudios. A pesar de que estudios arqueológicos sobre las rocas de La Lindosa arrojan fechas entre 10.000-7.000 AP, los presentes argumentos intentan demostrar que sus escenas se refieren a épocas y eventos más recientes, como las relaciones entre las sociedades indígenas andinas y amazónicas y la misma conquista europea (mediados del siglo XVI). Además, sugiere que dada la gran importancia de este sitio y sus pinturas para las sociedades indígenas actuales, aún hoy, las pinturas se continúan realizando.

PALABRAS CLAVE

Arte rupestre, Amazonia colombiana, historia colonial, conquista española, mitología amerindia.

TITLE

War dogs, horses, cattle and other themes in the rock art of the Serranía de la Lindosa (Guayabero River, Guaviare, Colombia): A conversation.

ABSTRACT

The main themes of this conversation are on the one hand, rock art and its relationship with history and Amerindian thought in the Colombian Amazon and on the other, photography as a valuable tool in these studies. Although archaeological studies of the rocks of La Lindosa yield dates between 7.000-10.000 BP, the arguments here presented intend to show that their scenes refer to more recent dates and events such as the relationships between Andean and Amazonian societies and the European conquest itself (mid XVI century). Moreover, they suggest that given the importance of this site and its paintings for contemporary Indian societies, even today the paintings keep being painted.

KEY WORDS

Rock art, Colombian Amazon, colonial history, Spanish conquest, Amerindian mythology.

Afiliación institucional

Fernando Urbina

Profesor jubilado

Universidad Nacional de Colombia

www.amazoniamitica.com

Egresado en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia en 1963 y desde ese mismo año profesor en esa institución hasta 2004. Investigador del Pensamiento Indígena (Mitología Indígena y Arte Rupestre) con numerosas publicaciones y exposiciones fotográficas individuales, entre las que se destaca *Las palabras del origen*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Medalla al Mérito de la Universidad Nacional de Colombia en 1995 y Premio «Alfonso López Pumarejo» de la misma Universidad en 2012.

Jorge E. Peña

Profesor jubilado

Universidad Nacional de Colombia

Diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, director curricular de la misma carrera y docente de pregrado y posgrado entre 1975 y 2000. Caricaturista colaborador de *El Tiempo*, *El Espectador* y *UN Periódico* y autor de varias publicaciones entre las que se destaca *Cómo dibujar historietas, caricaturas y humor gráfico*, Bogotá: Editorial Magisterio, 2009. Realizó exposiciones nacionales e internacionales de su trabajo en Colombia, México, Irán e Italia (Ancona) donde en 1987 obtuvo la Mención meritoria en la IX Muestra Internacional de Diseño Gráfico Humorístico Deportivo.

Recibido 16 de marzo de 2016

Aceptado 5 de septiembre de 2016

Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la Serranía de La Lindosa (Río Guayabero, Guaviare, Colombia): Una conversación

Fernando Urbina y Jorge E. Peña

En memoria de Alain Gheerbrant (1920-2013)

JP: ¿Qué tan rico es en arte rupestre el país? Pero, antes de responder esta pregunta, le pediría que nos hiciera claridad acerca de qué se entiende por arte rupestre.

FU: Los dos modos más usuales del «arte rupestre» son las pictografías y los grabados ejecutados sobre superficies rocosas, ya sean al aire libre o en cuevas y abrigos naturales. Por influjo de los estudios referidos al arte rupestre europeo, que es el más conocido, se tiende a ubicar dichas ejecuciones en un pasado más bien remoto, atribuyéndolas a culturas desaparecidas. Pero hay excepciones en el mundo. Es el caso de Colombia; aún hay, al menos, un grupo indígena entre los llamados «aislados», que, según las noticias que me han llegado, continúa pintando, a la manera antigua, en las paredes rocosas de la Serranía del Chiribiquete. Se denominan «aislados» aquellos grupos –muy pequeños– que han rehuido sistemáticamente el contacto con esa entelequia que llamamos *sociedad dominante*. En Colombia han sido detectados alrededor de catorce de estas pequeñas comunidades, según Roberto Franco, investigador que se venía ocupando a fondo de ese asunto desgraciadamente murió en un accidente aéreo¹. Y ahora sí, me atengo a su primera pregunta: Colombia es, sin duda, uno de los países más ricos del mundo en este tipo de obras; y eso que falta mucho por reseñar bien lo ya detectado, mucho más por explorar y, desde luego,

¹ Ver Roberto Franco, *Los carijonas de Chiribiquete*, Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo, 2002 y *Cariba malo – Episodios de resistencia de un pueblo indígena aislado del Amazonas*, Bogotá: Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

muchísimo por divulgar. Es muy poca la conciencia nacional al respecto, aún entre los sectores que llamamos ‘ilustrados’.

J. P.: Entiendo que el arte rupestre es un tema propio de los arqueólogos. Siendo Ud. filósofo ¿cómo terminó dedicado a ello?

F. U.: Aparte de que toda frontera del saber es permeable –o no es saber serio– el caso particular es que estudié y ejerzo la filosofía porque me facilita abordar muchos campos que me interesaron desde niño, quizás por influjo paterno. Él era muy ilustrado y me sembró muchos intereses y me dijo que la llave para penetrar en ellos era nada menos que la filosofía, tomada en el sentido más amplio. Pero, puntualmente, entré de lleno en el tema porque mi interés profesional por el origen de la filosofía griega me llevó a explorar los mitos griegos en que se planteaban ya lo que serían algunos de sus grandes y decisivos temas; al hacerlo me topé con la necesidad de trabajar el pensamiento oriental con base en sus textos y en datos provenientes de la arqueología. El pensamiento oriental es el marco que explica el pensar griego básico; no hay «milagro griego»; ese es un embeleco de la peor caterva racista, autojustificación europea de la expansión colonialista. La necesidad de profundizar en el mito con más comodidad, y por elemental responsabilidad con mi ámbito cultural, me impuso el estudio de la prehistoria americana y del «pensamiento indígena abyayalense». Mi participación como alumno en el curso de Prehistoria de América –incluía salida de campo– me llevó a trabajar con sabedores amazónicos desde 1965. En 1978, mientras reseñaba mitos entre los Uitotos y Muinanes del río Caquetá, di con unos grabados en piedra (petroglifos), no reseñados, que representan el origen de la humanidad a partir de la Serpiente Ancestral, una tradición mítico-ritual de gran difusión no solo amazónica: lo es amerindia y hasta universal, pues de no ser por la culebra –siguiendo el mito bíblico–, no habríamos sido expulsados del Paraíso, ese símbolo de la matriz silvestre, donde habríamos permanecido sin capacidad creativa (su arranque es la curiosidad), sin capacidad de juzgar (entre otras cosas, conceptualizar sobre el bien y el mal), y sin utensilios, sobre todo aquellos que ya son arte puro, superfluo, porque no son indispensables biológicamente: el caso del muy simbólico cubresexo. A partir de ese hallazgo en el río Caquetá –que no era el primero que hacía en el tema– mi dedicación al arte rupestre ha ido creciendo. Pero eso sí, he de ser muy tajante: no toda representación de una serpiente en una pictografía o en un petroglifo en la Amazonia ha de hacer necesariamente relación a la Culebra Ancestral; bien podría ser la imagen del recuerdo de aquella que mordió al ejecutor de la obra, o estar allí por cualquiera de muchos otros motivos, incluido el del simple *divertimento*... el gozo del trazar; la serpiente posee una figura y un comportamiento que se presta para jugar con ellos, es apta para vehiculizar muchos pensamientos, muchos sentires.

J. P.: Me llama la atención la palabra ‘abyayalense’.

F. U.: Equivale a ‘amerindio’, viene de Abya-Yala, expresión de los indígenas Kunas del Darién colombiano y de Panamá que hace referencia a aquello que llegó a llamarse América, nombre prestado, igual que prestado es el nombre de nuestro país y la música de nuestro pomposo himno nacional: sin raíz en lo nuestro. En tule, la lengua de los kunas, Abya-Yala quiere decir ‘tierra-en-plena-madurez’, fórmula totalmente en contravía de Nuevo Mundo, impuesta

por quienes tenían interés de fraguarlo a su ambicioso acomodo. No éramos nuevos: no menos de cuarenta milenios nos separan de los primeros y verdaderos descubridores: los paleoindios. Pero no fue un solo grupo; hubo varios y de diferentes procedencias escalonadas en distintas épocas prehistóricas. Un crisol de multiplicidades culturales y mucho tiempo para madurar las grandes culturas y civilizaciones que destruyó en su petulancia el codicioso invasor europeo.

J. P.: ¿Qué importancia tiene el arte rupestre? ¿Por qué es tan urgente investigarlo?

F. U.: En primer lugar –y esta respuesta es un lugar común entre investigadores de cualquier tema– simplemente porque lo que llamamos *arte rupestre* es algo que «está ahí», y todo lo que «está ahí» amerita ser investigado; tanto más tratándose de una de las más antiguas huellas de realizaciones plenamente intencionales hechas por humanos. Mediante esos obrajes, que han llegado hasta nosotros sorteando múltiples vicisitudes, podemos asomarnos a la mente de nuestros remotos antepasados: los paleoindios, en primer lugar y, yendo más lejos, esos que se inventaron las maneras humanas de estar en el mundo. Pintar o grabar es signo de ser eso: plenamente humano. Desde luego, al no ser los humanos (hubo varios) originarios de Abya-Yala, el arte rupestre más antiguo estaría en otra parte; por ahora, su aparición apunta a África; desde entonces ha hecho parte de la aventura humana. Todas las artes gráficas tienen su origen rastreable en el arte rupestre. Esa saga aún perdura expresamente entre muralistas y grafiteros en Bogotá y en algún grupo aborígen. No olvidemos que el ser humano apareció en África, según las pruebas más sólidas allegadas hasta ahora, y de allí venimos todos, de una Eva africana de hace alrededor de doscientos milenios, para molestia de los racistas “blancos”, y de muchos indígenas que continúan defendiendo tozudamente que los primeros antepasados de los aborígenes actuales se originaron aquí.

J. P.: ¿Qué razones arguyen los indígenas para ello?

F. U.: Es más una estrategia para justificar la apropiación tradicional de sus territorios: ‘Si mi antepasado fue creado aquí por la divinidad (la particular de cada grupo), este territorio, con mayor razón, me pertenece’; eso lo piensan y lo dicen algunos sin preocuparse de hacer mayores averiguaciones –es lo propio de las sociedades marcadamente tradicionalistas–, y suponiendo que la evolución humana y la dispersión de la especie son un engaño de los no indígenas para justificar robarles su tierra. En forma análoga sucede con algunos judíos fanáticos que se sienten descendientes directos de Adán y Eva y con un paraíso dentro de los términos de la región conocida por los antiguos hebreos; además, eso del ‘Jardín del Edén’, se lo copiaron a los babilonios, y el inconsciente colectivo lo refuerza con aquello de una nostálgica y original ‘tierra sin mal’, que se torna búsqueda de la ‘tierra prometida’ esa nostalgia del origen vuelta futuro. La manera de tal apropiación de un territorio que se convierte en el hábitat histórico –tradicional– de una cultura, podría formularse de otra forma más apropiada; algo así como: ‘Porque fue aquí, idealmente, donde algún gran líder Sabedor, entre mis más remotos antepasados, tomó conciencia plena de que somos un pueblo claramente diferenciado de otros por su lengua, sistema simbólico gráfico, creencias (estableció o reforzó los mitos fundacionales), territorio y maneras de manejar mundo, por eso, este ámbito, que hemos domesticado nos compete, debemos responder por él y mane-

jarlo adecuadamente, según nuestra escala de valores². Es el resultado de un proceso evolutivo que arranca del olor (signo) de la manada, fórmula perfecta de identidad y de identificación que se echó a pique con toda la parafernalia de las culturas (símbolos), entre los que se cuentan los perfumes (olores), hoy, por desgracia, globalizados, igual que lo vienen siendo los sabores, los sonidos y las imágenes. De esta manera se puede venir de otra parte y sin embargo justificar la ocupación de un territorio. El caso de los afrodescendientes en el Chocó.

J. P.: ¿Qué nos puede decir en general del arte rupestre en Colombia?

F. U.: El arte rupestre, por estar presente en toda Colombia, desde la Guajira hasta el interfluvio Caquetá-Putumayo, y desde la isla de Gorgona hasta el Orinoco, muestra la ocupación del territorio por parte de nuestros antepasados indígenas. Los llamados 'baldíos' fueron el resultado de la exclusión y el exterminio a partir del gran genocidio, el de la invasión europea primero y la implacable arremetida criolla después, arremetida que aún continúa. El arte rupestre constituye un buen camino para armar una parte fundamental de nuestra historia, desde épocas muy pretéritas, en orden a valorarla y recrear a partir de ella. Con estas obras podemos adentrarnos un tanto en el pensamiento y en la estética de nuestros antepasados abyayalenses (amerindios), máxime si recurrimos a la mitología milenaria que aún pervive. Juntar ese lenguaje gráfico de ayer y el oral tradicional que nos llega al ahora y que guarda resonancias muy arcaicas –llamamos a eso 'paralelismo etnológico y etnográfico', etnoarqueología–, da buenas posibilidades de comprensión de algunas de sus formas de manejar mundo. El estudio del arte rupestre ayuda a comprender y asumir la complejidad cultural colombiana, y desde ella abrimos a un futuro intercultural mejor cimentado, menos incierto. Pero en general son muy pocos los estudios sobre el arte rupestre en el país, si bien se nota un mejoramiento en los últimos años debido a las exigencias que deben cumplir los municipios en relación al inventario de su patrimonio cultural. La queja principal es la escasez en los presupuestos de investigación, una de las razones por la cual no se cuenta aún con ninguna datación directa de ninguna obra de arte rupestre aborigen en Colombia; todas las que se han propuesto son indirectas; ninguna plenamente confirmada, y son poquísimas las reseñas sistemáticas, solo una en toda la Amazonia.

Es altamente probable que el llamado arte rupestre sea la manifestación más antigua del arte en el territorio de lo que actualmente es Colombia. No obstante, ni el arte rupestre ni las otras manifestaciones artísticas de los pueblos precolombinos entran en la corriente que confluye y se integra en el arte "colombiano"; en otras palabras, no fue asumido, no tuvo "continuidad" sino hasta épocas muy recientes, pasando por un breve periodo de mestizaje artístico en el arte

² Esta escala de valores –cuando se reúnen a deliberar entre ellos o con los 'otros'– la llaman 'Ley de Origen'. Equivale al trasunto de sus sistemas cosmovisionales, correspondiente cada uno a cada cultura particular. Nadie que se sepa ha efectuado la síntesis; obviamente, tal carencia es lo mejor, pues de lograrlo fácilmente el resultado se convertiría en una especie de dogma; ese producto ideológico de los concilios guiados, inspirados y garantizados, supuestamente, por un "dueño de la verdad", o simplemente tomando a tal colectivo como poseedor de la verdad.

colonial, y el decidido, revolucionario y fundamental intento de los integrantes del movimiento Bachué, quienes retomaron valores estéticos de las culturas indígenas. Ese espíritu ha persistido y hoy se despliega en múltiples realizaciones, ya no solo en las artes plásticas, también en la literatura y en otros manejos de mundo como las ciencias naturales y la filosofía.

J. P.: Entiendo que aparte de la docencia y de las publicaciones sobre el pensamiento indígena, usted también se ha dedicado a la fotografía y ha realizado varias exposiciones.

F. U.: Sí. La fotografía ha sido una de mis herramientas de trabajo, de divulgación de mis investigaciones y como forma de allegar recursos para realizar salidas de campo. Lo delicioso es que al trabajar con los uítotos el arte rupestre del río Caquetá, me encontré con la *prehistoria* de la fotografía y con su *mítica*. Es que Enókayī –un Abuelo Sabedor de la etnia Uitoto, muerto hace más de dos décadas– enseñaba que los petroglifos los hizo el Padre Sol con sus dedos de luz, trazando diseños arquetípicos en el barro de las orillas de los ríos; después, en las tardes, cocía [fijaba] ese barro volviéndolo piedra. ‘Foto-grafía’ es el trazo –grafo– de la luz en la superficie de una película sensible. Hay analogía con los símbolos de ese mito. Claro, la fotografía digital arruina un tanto el cuento.

J. P.: Y, ahora, ¿qué nos trae de nuevo?

F. U.: Atendiendo el requerimiento de los antropólogos Felipe Cabrera y Carolina Barbero, egresados de la Universidad Nacional, muy interesados en que se ahondara el estudio del arte rupestre ya detectado en la Serranía de la Lindosa (Río Guayabero, departamento del Guaviare), ámbito que constituye uno de sus sitios de trabajo, el profesor Virgilio Becerra, del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional, organizó un grupo para ocuparse del asunto. La coyuntura se dio debido a un interés puntual: en las excavaciones de la gran Necrópolis de Usme (Bogotá), a cargo del profesor Becerra, se encontraron evidencias amazónicas. Esto volvió a encender un interés que ha ido creciendo: los contactos prehistóricos entre las culturas de las tierras bajas y las tierras altas. Y una de las formas privilegiadas, aparte de los datos que puedan dar las excavaciones sistemáticas, reside en estudiar comparativamente el arte rupestre de las tierras altas y bajas, toda vez que se han detectado temas y tratamientos comunes. En ese orden de ideas resulté vinculado al equipo, dados mis trabajos de investigación en el arte rupestre amazónico. El hecho es que Becerra organizó el grupo y allegó los recursos indispensables para cubrir el desplazamiento y permanencia durante una semana (junio de 2011) en los alrededores de Angosturas II, en el río Guayabero, donde están algunos de los grandes murales³.

J. P.: Tengo entendido que esas obras rupestres habían sido objeto ya de reseñas y publicaciones.

³ Los integrantes del grupo fuimos Virgilio Becerra, Roberto Pineda, Ernesto Montenegro, Octavio Villa, Felipe Cabrera, Carolina Barbero, Silvia Stoher, Manuel Ariza y Alejandro Aguirre. Fue una real delicia estar en ese grupo, al que se sumaron gentes de la región interesadas en el asunto y fiscalizadores de nuestras acciones.



FIGURA 1. Pintura mural, Serranía de la Lindosa, río Guayabero, Angosturas II (raudal), Guaviare, Colombia, Fotografía de Fernando Urbina, junio de 2011. Todas las fotografías son de Urbina de esta fecha y de esta localización, a menos de que se especifique otra cosa.

F. U.: En efecto. Tal parece que la primera noticia de arte rupestre para las serranías del oriente colombiano es la del General Agustín Codazzi en el Tomo I (dedicado al territorio del Caquetá) de su *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina*, de 1857, fruto de la famosa Comisión Corográfica⁴. Codazzi se basó en informes recibidos de Pedro Mosquera, corregidor de Masaya. Mosquera realizó un viaje de seis meses de entera maravilla desde Solano, descendió el gran río Caquetá hasta dar con el Caguán, lo remontó un trecho, hizo travesía por la selva hasta encontrar el río Yari; descendió este curso, hasta dejarlo y hacer travesías y terminar encontrando el Ajaju y el Macaya, para desde allí encaminarse al Guayabero, abandonar esta ruta poco después de encontrar el Ariari, arribar al Meta y llegar finalmente a Bogotá. Y eso fue en 1847. En otras palabras, estuvo en el corazón de la Serranía del Chiribiquete, territorio de los guaques (karijonas, también llamados *murciélagos* y *omeguas* y *guaguas*) y en las riveras del Guayabero, en plena Serranía de La Lindosa, donde, se supone, vio muestras de su arte rupestre.

Lo más bizarro del asunto consistió en que Codazzi atribuyó la hechura del arte rupestre, presente en la zona, a la estadía de Spira en su fracasada expedición en búsqueda de Eldorado y con el paso de Philip von Hutten en su segunda expedición (1941-1545) que lo lleva, según su enfebrecida fantasía, casi hasta las puertas de la que él creyó era la gran “ciudad” cuyos

⁴ Agustín Codazzi, *Geografía Física y Política de la Confederación Granadina – Comisión Corográfica, Tomo I, Estado del Cauca, Territorio del Caquetá*, (1857), Bogotá: COAMA/Unión Europea/ Fondo “José Celestino Mutis”/FEN Colombia/ Instituto Geográfico “Agustín Codazzi”, 1996.

fantásticos edificios avista de lejos, desde una altura en el río Macaya, y que no son otra cosa que los insólitos tepuyes del Chiribiquete. Esta equivocación –confundir montañas con edificios– es bien explicable: para 1529 había concluido la conquista del imperio azteca por parte de Cortés, y se había difundido por Europa la noticia de los prodigios arquitectónicos de este pueblo, en que se destacan sus inmensas pirámides con cima aplanada; con seguridad Von Hutten sabía de ello antes de embarcarse para América en 1534, lo demás lo fragua la desmedida ambición que lo alentaba. Codazzi piensa que el arte rupestre del Guayabero es obra de los aburridos soldados de Spira que acamparon en sus inmediaciones en 1538, antes de decidirse a regresar a Venezuela.

Las imágenes centrales de La Lindosa fueron reseñadas por Gheerbrant durante su expedición de 1948-1950. En junio de 1949 reseñó mediante dibujos en blanco y negro las dos figuras centrales (enfrentadas) que aparecen en la Fig. 1⁵. Su informe no permite saber con certeza si es a estas a las que se refiere en su hipótesis como “llamas andinas”. Estas también son traídas a cuento en el extenso informe de Botiva de 1986⁶. Pero ninguna mención se hace a la imagen naturalista del tercer animal que aparece en la margen izquierda, hacia arriba, y que podría suministrar la clave de las esquematizaciones logradas en el centro de la fotografía (ver la fotografía de la Fig. 8). Pienso que se trata, entonces, de un torso y cabeza de equino (naturalista) a la izquierda, y de dos esquematizaciones de ¿équidos? en el centro que, si se compara la intensidad de los pigmentos, posiblemente fueron ejecutadas con posterioridad. La pintura de los hocicos de las dos bestias, esquematizadas en el centro de la fotografía, se ha escurrido (corrido); una observación no atenta podría inducir a pensar que son representaciones esquematizadas de cuadrúpedos con “trompas” o cuellos muy largos (el caso de Gheerbrant). El tema se volvió motivo frecuente; se han encontrado cinco conjuntos más en que se muestran dos cuadrúpedos enfrentados, con cabezas gachas⁷.

Así pues, al menos desde 1952, gracias a Gheerbrant, se tiene noticia cierta y comprobada de las pictografías del Guayabero, pasando en 1959 por el brevísimos informe de Bischler y Pinto, dos naturalistas vinculados a la Universidad Nacional; más precarias aun han resultado las reproducciones en dibujo⁸. Sólo había visto una toma excelente, atribuida a Enrique Bautista de 1981, de un sector de otro de los murales⁹. En el mencionado trabajo de Botiva, el mejor

⁵ Alain Gheerbrant, *La Expedición Orinoco-Amazonas*, (1952), Buenos Aires, Hachette, 1957

⁶ Alvaro Botiva, “Arte rupestre del río Guayabero. Pautas de interpretación hacia un contexto socio-cultural”, en *Informes Antropológicos* N° 2 (1986) pp. 39-74.

⁷ Tres de ellas se pueden observar en Fernando Urbina, “El Indígena en la Constitución de Colombia”, en *La Joven Constitución de Colombia*, Bogotá: Ed. Carlos Nicolás Hernández, 2011, pp. 32-157 (p. 136).

⁸ Helena Bischler y Polidoro Pinto, “Pinturas y Grabados Rupestres en la Serranía de la Macarena”, *Revista Lámpara*, vol. VI (1959), pp. 14-15.

⁹ Ver Darío Fajardo, Fernando Urbina, *Orinoco – Colombia* Bogotá: FEN/ Universidad Nacional de Colombia, 1998.

hasta ahora, las fotos y reproducciones no permiten hacerse una idea justa de la grandiosidad y variedad de esas obras, incluso de su visualización correcta. Además, la zona había sido objeto al menos de una mínima excavación a cargo de Correal, Piñeros y Van der Hammen (la guerrilla de las FARC sólo les permitió trabajar menos de dos días), riguroso trabajo que dio una data de ocupación humana de hasta el 7250 A.P. En dicha excavación, en su Capa 2 –la más rica en materiales líticos– se encontró ocre; pudo servir para elaborar las pinturas¹⁰. De hecho hay pictografías muy borradas, con otras superpuestas que, desde luego, serían más recientes. En algunos sectores de los murales las pinturas están tan vívidas que parecen haber sido hechas hace muy poco (ver Fig. 2).

J. P.: Supongo que el equipo en esta ocasión iba muy bien provisto de cámaras fotográficas...

F. U.: Siete cámaras digitales en acción. Tomé cerca de dos mil fotografías y mis compañeros por lo menos otras tantas. La suma dio 66 *gigas*.

J. P.: ¿Y hubo sorpresas, algo notorio que hubiera pasado desapercibido a los investigadores anteriores?



FIGURA 2. Gran mural, río Guayabero, Cerro Azul, vista parcial.

¹⁰ Gonzalo Correal, F. Piñeros y Thomas Van der Hammen, “Guayabero I: un sitio precerámico de la localidad Angostura II, San José del Guaviare”; en *Caldasia*, 16, 77, (1990), pp.245-254.

F. U. : Es un palimpsesto: se supone que algunas de las figuras más borrosas puedan tener una antigüedad remontable a miles de años, como es el caso de algún fragmento de roca con pintura localizada en la Serranía del Chiribiquete, cuya datación relativa dio 19510 A.P., según Van der Hammen y Castaño Uribe¹¹. Desde luego las pinturas más visibles del presente mural no se acercan ni por asomo a esa tan remota fecha; son indudablemente bastante recientes y esto se infiere de su óptimo estado de conservación.

Para quienes no habíamos visitado esos lugares la sorpresa fue extraordinaria. Disipado un tanto el estado de éxtasis recién llegamos al pie del mural, nos dedicamos a dialogar sobre lo allí representado. Trajimos a cuento teorías e hipótesis, que son muchas, pues en esto del arte rupestre se viene especulando desde hace harto tiempo. Curioso: antes que en Europa (1902) se reconociera formalmente (académicamente) su existencia, como arte atribuible a gente “primitiva” (primordial, diría yo), aquí en Colombia (y por supuesto en otras partes del mal llamado «Nuevo Mundo»), hubo estudiosos que se percataron de ello. Los Cronistas de Indias desde el s. XVI escribieron y publicaron sobre estas representaciones e igual lo continuaron haciendo los viajeros ilustrados de los siglos XVII, XVIII y XIX. Los estudios se vuelven más sistemáticos a partir de comienzos del XX. Y, por supuesto, todos los grupos indígenas en cuyo territorio se encuentran obras rupestres las han constelado en sus mitos y, en algunos casos, en sus rituales. Esto prueba que han especulado y continúan pensando en ello. Es que el *estudio* del arte rupestre comienza con él mismo. Visitando la Serranía de La Lindosa, en esos días alucinantes se nos ocurrieron cosas nuevas que quedaron consignadas en el diario de campo a cargo de Stohrer y en el informe pertinente, a cargo de Becerra. En mi caso personal, solté allá una que otra opinión. Algunas fueron acogidas, otras sonaron bizarras.

J. P.: ¿Podría usted mencionar alguna?

F. U.: Pues una figura me pareció, inicialmente, un arquero a punto de soltar la flecha. Becerra me convenció de que eso no tenía sentido. Hoy pienso como él. El inconsciente traiciona, y se puede caer en la paraeidolia, esa inclinación a armar figuras coherentes donde no las hay: nubes, manchas en las paredes, texturas de rocas, trazas de insectos en las maderas... Soy un apasionado de la arquería. En otro mural “vi” un toro (Fig. 3). Lo dije. Nadie me creyó. No insistí. Al fin de cuentas tenía patas con tres dedos, aunque pensé que de ser pintado por un indígena –quien por primera vez viera una vaca (lo más parecido en su entorno son dantas, venados y chigüiros)–, su imaginación bien pudo endilgarle tres dedos. Pero luego encontré un segundo, ese sí bisulco (Fig. 4). La verdad, dejé el asunto de lado.

¹¹ Carlos Castaño Uribe y Thomas Van der Hammen, *Chiribiquete. La peregrinación de los jaguares*, Bogotá: Ministerio del Medio Ambiente, 1998 y *Arqueología de visiones y alucinaciones del cosmos felino y chamanístico de Chiribiquete*, Bogotá: Ministerio del Medio Ambiente (Colombia)/ TROPENBOS, 2005.



FIGURA 3. Río Guayabero, Angosturas II (raudal).



FIGURA 4. Río Guayabero, Cerro Azul.

Las Figs. 3 y 4 muestran posibles representaciones de vacunos, especialmente en la Fig. 4, bisulco y con la cornamenta –no ramificada– proyectada hacia adelante. Con certeza, los primeros vacunos fueron vistos en la región por obra de la entrada de Avellaneda en 1540. No hay ningún animal silvestre en esta región con dichas características. Tampoco se han hallado este tipo de restos óseos prehistóricos. Las representaciones –sobre todo la Fig. 4 – parecen ser una mezcla de danta, venado, chigüiro y... vacuno; animales del entorno cotidiano –los tres primeros– a partir de los cuales los indígenas “podían pensar” las extrañas bestias que recién introducían los invasores europeos.

En los meses siguientes, cuando nos topábamos en los laberintos académicos, continuamos especulando sobre el asunto. Por mi parte, de cuando en vez le echaba una mirada a algunas de mis fotografías. Hasta que un día, resolví examinar en detalle las que había tomado, una por una, e ir anotando lo que me parecía más pertinente. Llegué a la toma N° 111, el sector izquierdo de un gran mural (Fig. 5). Procedí a buscar en las tomas siguientes detalles de ese sector. Contraviniendo la norma me percaté que había tomado muy pocos. Quizás la emoción, por ser el primer mural visto en esa jornada, me hizo centrar la atención en otras figuras más atrayentes ubicadas en otros sectores del panel, descartando algunas por considerarlas “manchones”, sin posibilidad de reconocer figuras coherentes.



FIGURA 5. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, sector izquierdo de un gran mural, bastante deteriorado.

Utilizando la toma general procedí a acercarme a uno de esos “manchones”. A la una de la mañana de esa noche del 15 de octubre, con el berrido que lancé, temo que desperté a los durmientes de media cuadra en derredor: allí, en el mural, figuraba la imagen de un caballo (círculo en rojo).



FIGURA 6. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, acercamiento a detalle (“manchón”) de la fotografía de la Fig. 5 (saturándola un tanto), octubre de 2011.

Entre 1535 y 1572, pasaron por la zona (entre el Ariari y el Guayabero) alrededor de dos mil caballos, empleados por los invasores europeos en las sucesivas expediciones comandadas por Spira, Von Hutten, Federmann, Avellaneda, Hernán Pérez de Quesada y Gonzalo Jiménez de Quesada. Entonces caí en cuenta que las figuras que todos los integrantes del grupo habíamos comentado, cuando nos encontrábamos discutiendo al pie de los murales, y que Gheerbrant había interpretado como “llamas incas”, no podían ser solamente eso; podrían ser esquematizaciones de équidos; el problema es que tienen varios dedos. Gheerbrant pensó con buen juicio lo de las llamas, pues hay vagos indicios de que los incas tenían comercio con los muiscas del altiplano cundiboyacense y sus caravanas de camélidos cargadas con mercaderías pudieron haber bordeado la vertiente este de la Cordillera Oriental para efectuar los intercambios. Ahora bien: si son équidos, entonces, lo que me pareció un vacuno podía ser, efectivamente, un vacuno, pues los invasores españoles llevaban unos y otros. Procedí inmediatamente a examinar todas mis fotos buscando caballos y vacas. Encontré otras tres de posibles vacunos: animales robustos con cuernos (sin los ramales propios de los cérvidos); y otro caballo, al menos una parte de él (Fig. 8). En los días siguientes releí, compulsivamente, *Cronistas de Indias* y le solicité a Stohrer que me suministrara las fotos de mis compañeros. Me interesaba chequear sobre todo las tomas de lugares que yo no había visitado durante mi corta estadía en el Guayabero y aspectos desapercibidos por mí en donde sí concurrí.



FIGURA 7. Río Guayabero, Angosturas II, Pinturas Nuevas, fragmento, fotografía de Manuel Ariza, junio de 2011, N° 537.

Esta toma (Fig. 7) se efectuó a una distancia mucho menor que la fotografía de la Fig. 5. Ariza me manifestó que sólo después de charlar conmigo reconoció un équido “en esa mancha”. En la toma N° 330 de Montenegro (Fig. 9), localicé un equino y poco tiempo después, en esa misma fotografía, Usted, profesor Peña, me sacó de las dudas acerca del otro (Fig. 9 abajo), cuya cabeza y cuello apenas se insinúan. Mis compañeros de trabajo de campo también fotografearon “caballos” y “vacunos”, pero ninguno de ellos los reconoció como tales. Es algo que suele suceder. De hecho, buena parte de ellos se muestra aún escéptica respecto de mi interpretación.



FIGURA 8. Río Guayabero, Angosturas II (raudal), detalle de Fig. 1



FIGURA 9. Río Guayabero, Cerro Azul, detalle, fotografía de Ernesto Montenegro.

En la primera (Fig. 8), que corresponde a un torso y cabeza de caballo, el parche negro en su hocico, corresponde a un nido de avispas. A la altura del pescuezo, la figura del équido se superpone a una antropomorfa con los brazos levantados; a su vez, sobre el torso se estamparon unas líneas paralelas en zig-zag que, muy probablemente, sea la manera de representar un río.

Al confrontar la Fig. 8 con la fotografía complementaria –Fig. 26– ya “corregida”, se ven dos équidos en tono más oscuro que las figuras a las que se sobreponen o acompañan y entre las que se destaca un cuadrúpedo saltador (Fig. 9).

Ninguno de quienes han hecho referencia a este sector del mural (Fig. 1), aludiendo a las dos supuestas llamas, parece haber detectado la imagen naturalista del tercer animal que aparece en la margen izquierda hacia arriba (ofrecemos su detalle en la Fig. 8). Este detalle suministra la clave de las esquematizaciones logradas en el centro de la Fig. 1. Se trata, entonces, de un torso y cabeza de equino (naturalista) a la izquierda, y de dos esquematizaciones de cuadrúpedos (¿équidos?) en el centro que, tal parece, fueron ejecutadas con posterioridad: su trazo es más fuerte. Parece ser que los trazos zigzagueantes sobre el équido representen un río; de serlo, darían razón de por qué al *caballo* no se le ven las patas.

J. P.: ¿Pero no existía ya en América un caballo que luego se extinguió? ¿Las representaciones podrían aludir a ese animal?

F. U.: Cabe esa posibilidad. Los paleontólogos consideran que el *Equus Amerhippus* se extinguió entre el 7000 y el 10000 A.P. Y hay reseña pictórica de él en Tacna, Perú. La región de La Lindosa, bien pudo ser un último refugio. Pero la traza del caballo de la fotografía N° 7 me parece que es de tipo español y domado, tal como se infiere por la curvatura del cuello; De esos que los capitanes alemanes –comandando tropas españolas provenientes de Coro (Venezuela)– trajeron por los lados de La Lindosa en su alucinada búsqueda de Eldorado. Los primeros pasaron por allí en 1535, y contribuyeron a matar a miles de indios Guayupes, Choques, Saes y de otras naciones. Además, está lo de los posibles vacunos, cuya presencia reforzaría la interpretación. ¿Los avistaron los indígenas y, entre ellos, a algunos les dio por representarlos? Mi hipótesis es que sí. Y, además, dibujaron otras cosas muy impactantes para ellos por lo insólitas y terribles, como es el caso de «perros de guerra» y escenas de aperreamiento. Este se constituyó en un modo de terror aplicado sistemáticamente por los invasores europeos contra las comunidades aborígenes, desde 1495 hasta finales del s. XVI. El perro de guerra resultó un arma muy efectiva al ser usada contra los moros de Granada. Los indígenas, en cuanto eran “infieles”, merecían, según el fanatismo español, un trato similar. El uso sistemático de tales perros como instrumento de ataque, tortura y terror en América constituyó un aditamento de suma importancia que alimentó la «Leyenda negra» contra el imperio español, por parte de los países protestantes, que no fueron precisamente peras en dulce en cuanto el tratamiento cruel contra los aborígenes. Obras gráficas en donde se denuncian las atrocidades ibéricas se deben al belga Teodoro de Bry, quien se fundamenta en parte para elaborar sus ilustraciones en las denuncias de Las Casas. A este famoso grabador y editor belga se deben también las ilustraciones de la más difundida de las obras del obispo de Chiapas (la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), en su edición en alemán y en latín de 1597 y 1598¹².

¹² La edición original es: Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Sevilla: Sebastián Trujillo, 1552.



FIGURA 10. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 11. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 12. Río Guayabero, Cerro Azul, detalle.



FIGURA 13. Río Guayabero, Cerro Azul.

La fotografía de la Fig. 10 muestra la representación de un cuadrúpedo atacando a gente empavorecida. No existe ningún animal cuadrúpedo en el mundo con las extrañas características que aquí se muestran: un artificio a la altura de cabeza y cuello, y patas como ‘enguantadas’ (o embotinadas). La escena representada en la fotografía de la Fig. 11 resulta más compleja: arriba, cuerpos humanos despedazados y dos cuadrúpedos (con los aditamentos extraños en cuello y patas), uno plantado frente a los “despedazados” (ver el detalle en la Fig. 12) y el otro corriendo a atacar a unas ristras de gentes –unidas por la parte superior (cuello)–, práctica atroz de encadenamiento, cuya invención se atribuye a Alfínger; en la misma fotografía de la Fig. 11, abajo, centro, antropomorfos (varones), levantando palmas, ¿forma cuidadosa (“religiosa”: etimológicamente) en que deben ser tratados los perros para que no ataquen? Abajo, izquierda (Fig. 11) se ven posibles alimentos, lo que más buscaban los hambreados expedicionarios europeos. La fig. 13 en la parte central, muestra dos perros de guerra; se evidencia en ellos los extraños dispositivos en la cabeza-cuello (visualización indígena de los collares con dispositivos para punzar y cortar) y en sus patas (protectores acolchados).

J. P.: ¿Qué importancia puntual puede tener, ya no para el arte rupestre colombiano, sino para la historia de Colombia en general, el hallazgo de lo que Usted tiene por representaciones de caballos españoles, vacunos y perros de guerra?

F. U.: El registro gráfico (la escritura es un grafismo muy abstracto) del encontronazo entre los dos mundos queda consignado por parte de los europeos invasores desde el diario de Colón, quien de inmediato secuestró y desplazó a algunos indígenas, y les dio como gentilicio eso de ser ‘indios’. Es que Colón, ¿el judío converso? y financiado por la banca judía, empezó a pensar que al no encontrar el oro y las especias en la cantidad que tanto codiciaba, sí que podría convertir en oro a los *indios*, vendiéndolos como esclavos. Isabel de Castilla no le permitió establecer su execrable y sistemático comercio en España. Pero, ¿qué testimonios gráficos tenemos elaborados por los aborígenes y desde el punto de vista aborígen acerca de los invasores? ¿Cuál es “la visión (gráfica) de los vencidos”? En 1519, luego de que Cortés entra en contacto con los mayas en Cozumel, los enviados de Moctezuma le hacen un retrato para llevarle el dato al emperador. Pero a lo mejor ya existían registros gráficos indígenas por parte de los taínos y de los otros pueblos contactados por los primeros invasores europeos, a partir de 1492; ¿se han descubierto? y ¿se conservan? Lo ignoro. Vale anotar que sí se conserva el precioso manuscrito donde figuran poemas compuestos por los indígenas mexicanos aludiendo tristemente a la derrota azteca. También se conserva, entre otros registros, el Códice Florentino, de Fray Bernardino de Sahagún, quien lo confecciona valiéndose de pintores aborígenes y con la ayuda de una pléyade de muy cultivados indígenas de la nobleza azteca (algunos de los que no había alcanzado a masacrar Alvarado). Este trabajo transcurre entre 1540 y poco antes de 1580. Otro documento es el llamado *Lienzo de Tlaxcala*, pintado por los indígenas que le prestaron ayuda decisiva a Cortés contra los aztecas. La casi totalidad de estos documentos gráficos (con excepción de los poemas) no son obras espontáneas de los indígenas: estos obedecían órdenes de sus vencedores y registraron lo que ellos les exigieron o les permitieron

consignar. Hay un ejemplo, sin embargo, que se sale de esta generalidad. Se trata del célebre *Manuscrito del aperreamiento* que representa un hecho ocurrido en 1523 en Cholula y pintado seguramente en 1560. El manuscrito reposa en la Biblioteca Nacional de Francia¹³. Este documento pertenece a los recopilados por Lorenzo Boturini Benaduci (1702-c.1748) y cuyo listado él publica en 1746; posiblemente fue confeccionado por denunciante indígenas como soporte para adelantar reclamos ante las autoridades peninsulares, mostrando las atrocidades de los invasores. En él aparecería ya una mezcla de técnicas pictóricas españolas (el papel es español) y técnicas y estética indígenas. Eso sí, tenemos datos suficientemente confirmados de registros rupestres de caballos en el famoso «Alero de los Jinetes», en Cerro Colorado (Córdoba, Argentina) y abundan en Chile y en México; pueden ser contemporáneos de los pintados en La Lindosa. No se descarta que algunos de los jinetes sean indígenas al servicio de los españoles, depredando sobre otros aborígenes. En la Sabana de Bogotá, concretamente en Sutatausa, Diego Martínez documentó la presencia de un posible jinete; esto, junto con los temas enunciados (caballos, vacas y perros de guerra) presentes en las pictografías de la Serranía de la Lindosa, podrían constituirse en el primer registro gráfico colombiano llegado hasta nosotros del choque de los mundos, desde la espontánea mirada indígena. Además, tendríamos una posible segunda fecha (relativa) para el arte rupestre colombiano habida no por examen de C14 (no se ha podido aplicar en Colombia directamente a los pigmentos, por costos y por ser estos, según parece, de origen mineral) u otros métodos indirectos o directos de datación, sino por el testimonio que ofrece la representación misma. La más antigua fecha relativa para el arte rupestre colombiano se obtuvo en el Chiribiquete: alrededor de 19 siglos y medio A.P., según Van der Hammen y Castaño¹⁴.

J. P.: Aparte de los caballos, los perros y los posibles vacunos ¿Qué otros temas lograron reseñar en La Lindosa?

F. U.: Insisto en el más sorprendente: haber detectado la presencia de los temibles “perros de guerra”. Constituyeron el arma europea que más temieron los indígenas, mucho más que a caballos y arcabuceros –según lo aseveran los propios Cronistas de Indias, expresamente Vargas Machuca–, toda vez que los cristianos se servían de ella no solo para atacar y desbandar las formaciones de guerreros aborígenes, sino por su inveterada práctica del «aperreamiento», sistema de terror que consistía en hucharle el perro o los perros amaestrados a uno o a varios prisioneros (de ahí quedó el dicho: “echarle los perros”), para que los despedazaran vivos delante de toda la comunidad autóctona, obligada a presenciar el suplicio de algunos de los suyos. Ya Ordaz había utilizado un perro de guerra en sus exploraciones en Venezuela en 1531. La presencia simultánea en las pinturas de La Lindosa de équidos, vacunos y perros de

¹³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 374, 1 hoja, ver Carlos Alfredo Carrillo, ‘Fondo mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia. Documento num. 374. El manuscrito del aperreamiento’, en *Amoxcalli*, *La Casa de los libros*, en <http://amoxcalli.org.mx/presentaCodice.php?id=374>

¹⁴ Van der Hammen y Castaño, *loc.cit.*

guerra suministra la fecha probable: entre 1535 y 1572. La data más tardía de utilización de perros contra indígenas en la Amazonia (región del Napo) es 1577; la extirpó y consignó un oidor de nombre Ortegón. Y tenemos testimonios en textos escritos por los propios capitanes de conquista alemanes, como Federmann y Von Hutten donde informan –sobre todo el segundo– cómo utilizó perros de guerra para escarmentar y sembrar terror en su avance desde Venezuela hacia donde residía ‘El Hombre Dorado’, base de la leyenda: las alturas cordilleranas donde estaba la sabana de Bogotá y la laguna de Guatavita. Philipp von Hutten hizo parte de la hueste invasora comandada por Jorge Spira, en la entrada efectuada entre 1535 y 1538. Tres años después, comandando su propia expedición, Hutten tratará de “corregir” los errores estratégicos de Spira. Obsesionado por dar con el verdadero Eldorado, buscará seguirle los pasos a Hernán Pérez de Quesada y, siempre en pos del espejismo, terminará dando con la tierra de los legendarios Omaguas (¿Omegas?). Sin atreverse a penetrar en lo que él pensó que era la ansiada meta, regresó para armar una más nutrida expedición; pero la muerte prematura –esa misma que había prodigado con infinita crueldad– no le permitió regresar. Lo cierto es que en carta a su padre le precisa que el día 23 de junio de 1535 hizo despedazar por los perros (*aperrear*) a unos indios frente a muchos otros traídos prisioneros a su presencia, por haberlos hallado “culpables” de asesinar a un soldado español; en su posesión habían encontrado la espada y otras pertenencias del muerto. Este dato me lo acaba de suministrar Jörg Denzer, un investigador alemán que vino a visitarme en compañía del prehistoriador Guillermo Muñoz (Director del GIPRI) por estar interesado en adelantar un trabajo sobre el Chiribiquete. Las cartas del invasor alemán fueron publicadas en 1996. En la representación (grabado coloreado) hecha hacia 1560 por Hieronymus Köler de la revista del ejército expedicionario realizada en la localidad española de Sanlúcar de Barrameda, figuran Jorge Spira y Philipp von Hutten. Se dirigían a Venezuela, financiados por los banqueros alemanes de la Casa Welser, siempre en pos de Eldorado. En el extremo bajo derecho del grabado figuran dos enormes perros de guerra armados con collares ofensivos. De esa localidad partieron los tudescos con su ejército de avariciosos asesinos en 1534. Muy alto desempeño hubieron de tener los canes durante la famosa expedición para que figuraran, un cuarto de siglo después, en dicha obra gráfica que registra el pomposo momento de la partida.

Las Figs. 14 y 15 muestran los cuadrúpedos con extraños aditamentos en cuello y patas. En la Fig. 15 se perciben dos *perros* que convergen sobre un cuerpo despedazado, con rasgos similares a los que figuran en la Fig. 12, arriba. Se ve una mano segmentada (no en impronta). No se ha cambiado mucho en Colombia desde las atrocidades denunciadas por Bartolomé de las Casas; se reemplazaron los dientes: los de los perros, por los de las sierras eléctricas de los narco-paramilitares. Se buscó el mismo efecto: el terror para someter o desplazar.



FIGURAS 14 Y 15. Río Guayabero, Cerro Azul, escenas de aperreamiento.

Los españoles se acolchaban con sayos gruesos de algodón; de la misma forma protegían en ocasiones a sus enormes, temibles y valiosísimos perros para que resultaran invulnerables a las flechas y los calzaban con botines acolchados para protegerlos de las espinas envenenadas; también les colocaban en el cuello aditamentos ofensivos: collares con clavos y cuchillos, con los cuales herían a diestra y siniestra. Todo ello debió haber resultado demasiado extraño para los indígenas, quienes, en casi todas partes, llamaron al perro «el tigre [jaguar] del blanco», asimilándolo a la fiera silvestre que más pavor les producía y aún les suscita. Hasta ahora, en los murales de La Lindosa, he localizado más de treinta representaciones de estos cuadrúpedos caracterizados por el artificio en cabeza o cuello y con sus exageradas patotas. Ningún animal amazónico tiene esas características. Aparte de este tema tan desapacible, los murales ofrecen toda una gama de asuntos: escenas de caza y pesca, mucha fauna, en especial venados y algunos seres fantásticos como este pájaro-serpiente (Fig. 18). Las Figs.16, 17 y 18 muestran respectivamente una escena de arponeo de peces; una pareja de venados: macho en primer plano, y hembra detrás, y un animal fantástico, mezcla de serpiente y ave con copete.



FIGURA 16. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 17. Río Guayabero, Cerro Azul.



FIGURA 18. Río Guayabero, Cerro Azul.

Hay también escenas de danzas, un juego de pelota, representaciones de flora y objetos que van desde trampas, atuendos y alimentos, hasta tramas de tejidos y utensilios de uso cotidiano cuyos diseños aún tienen vigencia entre grupos indígenas de la Orinoquia y de la Amazonia. Algunos de los grafismos parecen representar mantas: de esas que los cronistas dicen que comerciaban los indígenas del altiplano (muiscas) con los indígenas de la vertiente este de la cordillera oriental y de las llanuras y selvas del oriente. Otra pictografía representa un felino persiguiendo unos ciervos. El ‘león de montaña’ (puma) era propio de estas serranías.



FIGURA 19. Río Guayabero, Cerro Azul.

La Fig. 19 muestra una coreografía en que unos varones (izquierda), levantando palmas y luciendo sus estuches peneanos, danzan ante una formación de niñas respaldadas por una mujer adulta. El primero de los varones (de izquierda a derecha) ostenta adornos plumarios en la cabeza y a la altura de los glúteos. Es probable que la escena represente un ritual de iniciación femenina. Si la segunda figura femenina –de izquierda a derecha– resultase un varón (es difícil discernir –sin análisis de pigmentos– si ostenta un estuche peneano o es una mancha), estaríamos en presencia de la inclusión de un bardaje; esta institución se conserva entre los grupos Sikuanis (Orinoquia) que tuvieron contacto con las culturas propias de la región de La Lindosa, desde un pasado que puede ser milenario.



FIGURA 20 Y 21. Río Guayabero, Cerro Azul.

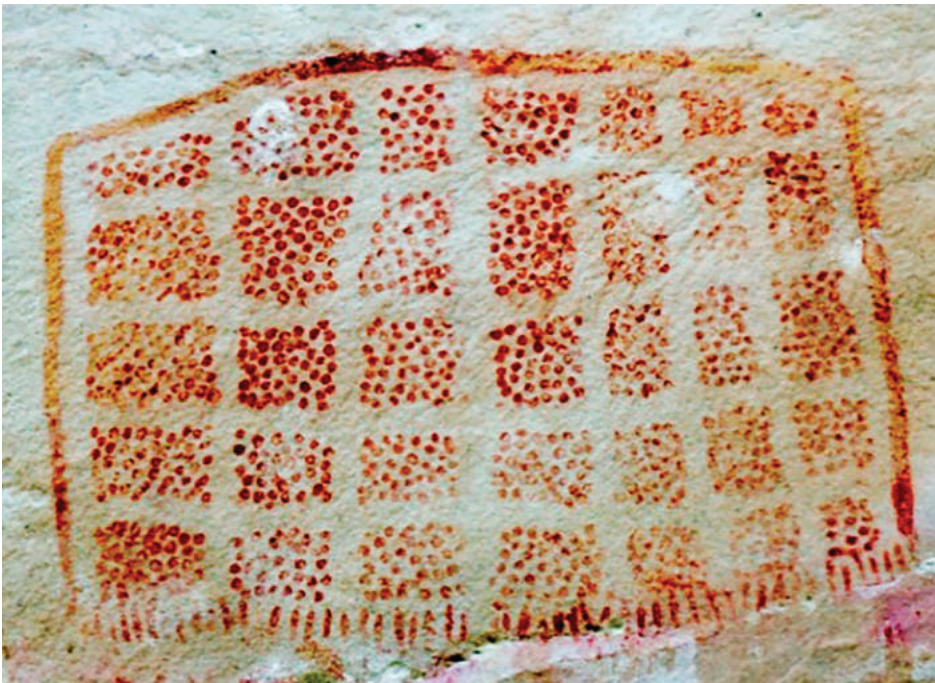


FIGURA 22. Río Guayabero, Cerro Azul.

La primera muestra un personaje central levantando con una mano un objeto frente al cual se ve un objeto circular y está rodeado por cuatro figuras antropomorfas conectadas a él por líneas. ¿Juego de pelota? Los Uitotos practicaban en Colombia hasta hace dos generaciones una variedad de juego de pelota, Preuss alude a él y Köch-Grunberg reseña otro¹⁵. La siguiente toma muestra una figura antropomorfa y un utensilio en forma de escalera, instrumento que hace posible pintar a cierta altura en las paredes donde están los murales. La última imagen probablemente sea un ejemplo de manta (¿algodón?) con flecos, procedente del comercio con el interior andino (ya sea con los muiscas del altiplano cundiboyacense, o con los Incas, si seguimos la hipótesis de Gheerbrant.



FIGURA 23. Nuevo Tolima, vista general.

Además de la variada fauna, en este mural se insiste en una serie de tramas que bien podrían ser modelos para la hechura de utensilios confeccionados con cuerdas y mimbres. Algunos de los diseños que aquí se muestran se encuentran hoy día en la cestería y tejidos de indígenas de los Llanos Orientales (Orinoquia).

¹⁵ Konrad Theodor Preuss, *Religion und Mythologie der Uitoto*, Göttingen/Leipzig: Vandenhoeck & Ruprecht, 1921-23, 2 vols. y Theodor Koch-Grunberg, *Dos Años entre los Indios*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1995.



FIGURA 24. Río Guayabero, Cerro Azul, felino (derecha, arriba) persiguiendo tres ciervos: una hembra y dos machos.

El venado (ciervo) es una especie propia y dominante en la región de los Llanos Orientales, vecina de la serranía de La Lindosa y es el animal que más se destaca en sus murales. Es probable, además, que la muy notoria presencia del ciervo en estos frescos esté confirmando que en la época en que fueron hechas algunas de las pintura predominaba un paisaje de sabanas, correspondiente a un paleoclima de baja pluviosidad. Igual ocurre con las representaciones del Chiribiquete donde figuran cazadores o guerreros armados con estólica (propulsor, átlatl, tiradera), arma propia de llanura (espacio abierto y no de selva). Pero hay algo que quiero destacar especialmente. Se trata de la toma 294 de la serie que capté en La Lindosa. ¿Será una espada? (Fig. 25).



FIGURA 25. Río Guayabero, Angosturas II (raudal).

J. P.: ¿En un futuro, dónde se podría obtener mayor información al respecto? ¿Se piensa en alguna publicación extensa que dé cuenta del asunto en forma pormenorizada?

F. U.: Nos espera el estudio detallado de los murales de La Lindosa, y seguir explorando en esa inmensa región apenas tocada. Todo ello dará lugar a muchos textos, exposiciones y videos por parte de los integrantes del equipo, amén de que hay otros grupos de investigadores con las mismas intenciones. Esperamos que se pueda conseguir el patrocinio para publicar, con lo que ya se tiene, un gran libro que nutra bibliotecas públicas para que los colombianos se puedan enterar con mayor detalle, y desde varias miradas, acerca de uno de sus mayores patrimonios: el Arte Rupestre Amazónico.



FIGURA 26. Río Guayabero, Angosturas II (raudal), versión retocada de la Fig. 8.

La fotografía de la Fig. 26 ha sido intervenida para eliminar la figura humana con los brazos levantados sobre la que fue superpuesta la imagen del caballo. También se suprimió de la fotografía original el parche negro en el hocico del caballo, correspondiente a un nido de avispas.

Gaspar Morcote, comentando sus descubrimientos arqueológicos en la Serranía de La Lindosa, aparte de restos óseos humanos, hace referencia a las pinturas: “También nos llama la atención [dice Morcote] la presencia de una megafauna que existió hasta finales de la última glaciación, hace unos 10.000 años”; y, continúa, sin comillas ‘Ésta [la megafauna], en comparación con el tamaño de las figuras humanas, es mucho más grande, cuenta con atri-

butos morfológicos que no son de los animales actuales y pertenecería a una fauna terrestre que se asocia con evidencias paleontológicas de la región del Araracuara (en el Caquetá) donde se han hallado mastodontes'. Y continua, "con esto podríamos decir que en esta zona también existió este tipo de animales"¹⁶. Sin embargo, considero que ni en las pictografías de Cerro Azul, ni en las otras estaciones con arte rupestre en la región del Guayabero, aparece megafauna, a menos que se interprete como tal figuras como la siguiente fotografía (Nº 28). Me temo que la inferencia que se obtiene al relacionar 'en una misma escena' el tamaño de las representaciones humanas con las representaciones de ciertos animales no es válida siempre. Con frecuencia obedece a otras razones simbólicas. Por ejemplo, se exagera el tamaño de un animal con ánimo de destacar el terror o la reverencia implicados. Y el asunto de "los rasgos morfológicos", habrá que verlo. Hay representaciones de cuadrúpedos con cornamentas ramificadas, rasgo inequívoco de los cérvidos; sin embargo, ese mismo animal aparece, en ocasiones, con más de dos *dedos* en sus patas. Tal parece que los artistas –no sabemos por qué motivos– mezclaban los rasgos morfológicos. Supongo que estas «mezclas de rasgos» se deban a que con ello hacen referencia a un tiempo mítico en que los seres no estaban suficientemente diferenciados: el tiempo de los «orígenes». Esto de la mezcla de rasgos morfológicos queda plenamente confirmado en la tercera fotografía que ilustra el artículo mencionado (cérvido tridígito). Con otra mirada, López Arévalo, el otro investigador entrevistado, si bien da la posibilidad de que haya megafauna, advierte que algunas de tales figuras –tenidas por megafauna– bien pueden ser dantas. En el caso de la presente fotografía (Nº 28) tiendo a pensar que pueda ser la representación de un chigüiro con su cría; eso sí: una de sus patas traseras está agarrada por una trampa; el problema es que, tal parece, posee patas traseras con más de tres dedos.

¹⁶ Gaspar Morcote y Hugo López, "Entrevista. Únicos restos de individuo prehistórico amazónico", *UN-Periódico*, Nº 193 (octubre de 2015), pp. 1y 12.



FIGURA 27. Río Guayabero, Cerro Azul.

La Fig. 27 muestra un cuadrúpedo, ¿con cría?, atrapado en una trampa. Su tamaño relacionándolo con el de las figuras humanas que lo enfrentan, podría sugerir que se trata de megafauna, hoy extinta. No obstante la exageración en el tamaño puede depender de variadas razones simbólicas. También, podría suceder que las figuras humanas correspondan a niños o enanos, o niños enanos. Federmann en su crónica habla del encuentro con miembros de una etnia de muy baja estatura; o ¿se tratará de un manejo de perspectiva? En noviembre de 2015 Francisco Forero me mostró una fotografía tomada recientemente en La Lindosa que tal parece, corresponde a un nuevo mural.

Hay un importante testimonio de Philip von Hutten en relación al uso de perros de guerra durante sus expediciones de descubrimiento y pillaje en territorio de Colombia y Venezuela a partir de 1535. En una carta a su padre Bernhard, Philipp von Hutten se refiere a un soldado español, cuyo nombre no menciona (solamente lo llama “un cristiano”) que cayó entre los indios y fue asesinado por ellos. Dice Hutten: “El 23 [Junio de 1535] vino Cárdenas con 30 indios capturados, entre quienes había encontrado la espada y otras cosas del cristiano. Entre ellos había varios que habían estado presentes en la muerte del cristiano, a los que dejó despedazar por los perros frente a los otros”¹⁷.

¹⁷ ‘Brief an Bernhard von Hutten vom 20. Oktober 1538. Original Huttensches Familienarchiv Schloß Steinbach’, Eberhard Schmitt, Friedrich Karl von Hutten, *Das Gold der Neuen Welt. Die Papiere des Welser-Konquistadors und Generalkapitän von Venezuela Philipp von Hutten 1534-1541*.

En mi viaje a la comarca de Araracuara en el río Caquetá, efectuado entre el 24 de junio y el 4 de julio de 2016, tuve la oportunidad de dialogar, luego de 18 años de ausencia, con dos indígenas amigos (uno de la Nación Murui-Muina –Uitoto–) y el otro de la Nación Muinane), sobre cómo ellos habían tenido contacto con el indígena Uitoto que había desertado de las FARC cuando su escuadra acampaba en el Chiribiquete, alrededor del año 2000. El fugitivo dio cuenta de cómo junto con él escaparon dos más: un hombre y una mujer. Su compañero había sido asesinado por los reclutadores, no así la chica que fue recapturada. Él logró escabullirse y en un momento de su azaroso escape se había topado con un indígena que “estaba pintando un gran venado en una pared rocosa”, quien huyó tan pronto percibió su presencia. Algunos días después encontró un gran mural; mis dos amigos coincidieron en que dicho desertor había muerto poco tiempo después debido a una enfermedad. Los dos ciudadanos polacos perdidos que salvó el Ejército Nacional en el mes de diciembre del año 2015 estaban buscando el mural que había visto el indígena desertor en su huida. El sábado 6 de agosto de 2016, aprovechando la estadía en Bogotá de uno de estos indígenas amigos míos, se hizo filmación de la entrevista en que repetí con más detalles lo dicho en Araracuara. Este indígena prepara viaje para fotografiar los dos sitios reseñados por el desertor, de cuyas ubicaciones tiene noticia cierta.

Hildburghausen: Verlag Frankenschwelle, 1996, p. 108: „Den 23. kam Cardenas, bracht 30 Stuck Indier gefangen, bey welchen er des Christen Rapier und ander Ding funden hät. Unter ihnen waren etliche, so bey des Christen Tod gewesen waren, die ließ er vor den anderen von Hunden zerreißen.“ Agradezco a Jörg Denzer (correo electrónico 6 de septiembre de 2013) la puntualización de esta fuente.