

Derecho,  
Ciencias Jurídicas  
y Sociales

LUIS V. GHISLETTI

EL ENIGMA  
DE LAS  
REPRESENTACIONES RUPESTRES

*El signo y su naturaleza*

Entre las más constantes aspiraciones del hombre figura la de su perduración. En el origen de la magia y de la religión existe casi siempre ese deseo de permanencia y de inmortalidad; nos resulta en efecto difícil de entender cómo, en esa naturaleza siempre idéntica a si misma, somos los únicos seres de los que todo se borra, cuya desaparición forma un hecho reconocido e irremediable. Depositarios provisionales de un cuerpo mortal, nos esforzamos, como lo hicieron nuestros padres y todos nuestros antepasados, en dejar una huella de nuestro paso, de no morir completamente. Privado de eternidad, el hombre busca todos los recursos con tal de perpetuarse, por lo menos en la memoria de los que le sucederán.

Sabiendo que pronto se borrará en la memoria de los que lo conocieron, trata de crear, por un acto de su inteligencia, un rastro sensible de su tránsito, una señal de su existencia. Quiere que, cuando abandone la vida, algo de él —y únicamente de él— subsista y atestigüe lo que fue. En realidad, todo lo que hace el hombre con el fin de perdurar se dirige hacia la notación, a la representación por un signo —cualquiera que sea la naturaleza de éste— de un hecho dado. Hay sin embargo una condición esencial: esa notación debe ser inteligible, pre-

sentar un carácter general, o por lo menos común a una colectividad determinada.

El sér humano se puede expresar de cien maneras diferentes. Hasta cierto punto, todo puede constituir un sistema de notación. Las construcciones de carácter social o religioso, así como los menhires, pueden tender a ese fin. Los procedimientos especiales de una arquitectura, su marca nacional, sus trucos de construcción tienen, ellos también, su valor de transmisión. En la escultura de objetos, de representaciones inmediatas o simbólicas, hay igualmente una tentativa de resurrección, de permanencia en el tiempo. Pero esos elementos tienen un valor propio; existen en sí; una vez que salieron de la mano de su creador, viven su existencia independiente, ya pertenezcan al plano arquitectónico o al artístico; dejan de ser signos de transmisión para volverse obras cerradas: su presencia dirige a nuestra sensibilidad un lenguaje actual, sin relación con el que les había confiado el escultor o el constructor.

Conviene por lo tanto, al referirse al mensaje del artista, fijar de una vez el valor que se dará a los términos empleados. Cada uno de los que reciben el mensaje lo interpreta como a bien lo tenga. No se trata pues de un signo de transmisión en el sentido que le damos a la palabra: para cumplir con su cometido, este último debe presentar caracteres permanentes: debe tener un valor constante, poder ser utilizado por individuos distintos, y permanecer siempre inteligible para los iniciados.

Cuando se dice signo de transmisión, se ve luego que se trata de la transmisión, por lo menos al principio del sistema, del objeto exterior, concreto. ¿Cuáles son, en cuanto a tal objeto, los resultados de su traducción, de su representación por medio de un signo? En primer lugar un resultado de conservación. Representado, reducido a una composición de signos, deja de sufrir como objeto las vicisitudes de toda cosa creada, y adquiere una especie de inmortalidad, provisional en cuanto a la forma, pero más segura en cuanto al mismo sistema. Se fija, se fosiliza: de una manera bastante paradójica, se vuelve, al ser cosa de todos, al tomar carácter de instrumento común para un grupo de individuos, un elemento de tradición, de mantenimiento de los conceptos de una época.

Se puede considerar el dibujo como la forma más común de establecer un signo: primero en razón de su sencillez y de su facilidad. El dibujo no tiene sino dos dimensiones y no exige por lo general herramientas complicadas. Además, se entiende inmediatamente. Ya se trate de un dibujo ornamental, de un tatuaje o de un motivo rupestre,

creo que se admitirá, sin que ese punto provoque discusiones de fondo, que todo dibujo es un signo. Pero, por ser el signo un fenómeno sensible cuyo fin es manifestar otro fenómeno que no lo es, es natural que tratemos de determinar, por un proceso de inducción, la naturaleza y el sentido de este último. En todo caso, no podría haber signo sin objeto y, *a fortiori*, no puede haber signo sin motivo, en el sentido más amplio de la palabra.

En cuanto al punto particular que estudiamos aquí — dibujos rupestres —, las opiniones más contradictorias y extravagantes tuvieron libre campo. Algunos han visto en ellos las señales del descenso de una inundación diluvial, a pesar de haber ocurrido dicho acontecimiento, en el territorio estudiado, durante la era terciaria y, en todo caso, mucho antes de la aparición del hombre; otros vieron en esas representaciones un alfabeto más o menos criptográfico y trataron de traducirlo, con una buena voluntad en la que desgraciadamente intervenía la fantasía.

Veremos más lejos hasta que punto se puede atribuir a tales dibujos y representaciones un sentido determinado. Por lo pronto, apuntemos con Rivero el hecho de que algunos pueblos de los llanos se pintan en el cuerpo líneas y superficies que tienen relaciones con los motivos rupestres. Se aplican esos adornos con un fin de protección contra influencias nocivas de origen mágico.

Si se considera como admitido el valor de protección atribuido a las representaciones pictóricas, tienen entonces un motivo, un objeto: responden a la definición del signo: son signos. Lo serían más, sin duda, si fuera posible dar de ellos una traducción fonética, así como lo intentó D. Rozo particularmente; pero esos ensayos no parecen destinados a un éxito duradero. Por lo menos, no fue el caso con el que mencioné.

Ese fracaso se debe en primer lugar al desconocimiento en que nos encontramos de la verdadera naturaleza de los signos estudiados. ¿Trátase en efecto de signos pictográficos o ideográficos? Es muy difícil contestar completamente y con exactitud a tal pregunta. En muchos casos — representaciones ofiomórficas de Bojacá, antropomórficas de Viracachá, Sogamoso, Tasco, Socha, zoomórficas de Sogamoso —, el carácter pictográfico está nítidamente expresado. Aunque la interpretación no sea perfecta — por lo menos para nuestra apreciación estética actual —, se reconoce inmediatamente lo que el autor quiso representar, sin posibilidad de equivocación con otra cosa, lo cual constituye la condición primera de un signo pictográfico: representación propia de un objeto exterior, y únicamente de dicho objeto.

Pero, junto con estos elementos que, por numerosos que sean, no son sino una minoría, encontramos muchos dibujos, líneas, superficies, que no tienen relación inmediata con objetos conocidos. Se repiten, sin embargo, no ya en un solo punto, sino en toda la región mwiska: veremos ulteriormente la forma de tales dibujos y su extensión geográfica. Ellos también son signos, pero signos cuyo lenguaje es ininteligible. Ya que tienen una fisonomía caracterizada y constante, ya que los encontramos en lugares separados por distancias que, a vuelo de pájaro, pasan de doscientos kilómetros, tenemos que concederles un carácter ideográfico. Por lo menos, si se proponen figurar un objeto, no es sino por medio de una traducción previa en el espíritu del autor: traducción que deforma los elementos de la representación en forma suficiente para que el individuo ignorante de la clave empleada por el artista no sepa de qué se trata.

La historia de los medios de expresión del hombre nos proporciona numerosos ejemplos en que representaciones pictográficas y más que todo ideográficas forman una escritura. ¿Es en realidad "escritura" una serie de figuras ideográficas? Sin duda, si su frecuencia es bastante grande y si cada uno de los signos conserva un valor de traducción constante, dando a "frecuencia" el sentido no solamente de repetición del dibujo cierto número de veces, sino también el de que la mayoría de los signos empleados se encuentran constantemente en asociaciones diversas.

¿Tenemos aquí tales condiciones? No se podría afirmarlo. Si los mismos motivos se encuentran con una regularidad que permite determinar su extensión geográfica, sus combinaciones no son ni bastante fijas, ni sobre todo bastante numerosas para que se pueda ver en esa agrupación de dibujos una criptografía, por complicada que sea. Recuerdo de elementos generales, que los iniciados reconocen con facilidad: se puede admitir dicha explicación con alguna verosimilitud. Pero creo que conviene abandonar la posibilidad de ver en las representaciones rupestres del país mwiska una serie de elementos que permitan formar una escritura.

¿Ya que no existe escritura propiamente dicha, debemos admitir que estos dibujos permanecerán mudos para siempre? Conclusión rápida, sin duda, y contraria al espíritu de investigación científica. Ausencia de escritura, de acuerdo. Pero creo que se puede afirmar que existían los elementos formativos preliminares de ella. Un sistema de representación que pasa de la pictografía a la ideografía está a punto de llegar a la fase de la representación fonética. En ese terreno también la llegada de los españoles interrumpió un proceso que nos hubie-

ra dado tal vez la llave de más de un misterio etnológico, y nos hubiera quizá permitido avaluar con una precisión mayor el valor de una civilización casi completamente borrada bajo el alud de los inmigrantes.

### *La pintura rupestre*

El país mwiska nos ofrece dos clases de representaciones rupestres: las unas pintadas, las otras grabadas, siendo la proporción de las primeras mucho mayor que la otra. Si la técnica de las piedras grabadas, bastante sencilla, no ofrece misterio alguno al etnólogo, el problema de las piedras pintadas, cuyo procedimiento nos es desconocido, es diferente. Según Triana, la pintura empleada es ocre rojo, o sea arcilla que contiene una cierta cantidad de hidróxido de hierro. Tal explicación, posible, parece dudosa; el subsuelo del país mwiska encierra poco mineral de hierro, a no ser en la región que va de Socha a Paz del Río. La mayoría de las piedras pintadas se encuentran precisamente en la región de la sabana de Bogotá en donde, según sepa yo, no existen yacimientos de hierro. Además, el empleo de tal material no explicaría sino las pinturas rojas. Encontré sin embargo, en Tasco, dibujos negros, y en Sogamoso dibujos blancos. Me parece más verosímil pensar que los Mwiskas empleaban para sus dibujos rupestres los mismos productos que para sus pinturas corporales, o sea bija para el color rojo y jagua para el negro. En cuanto a la bija, Oviedo menciona que “de aquella color se pintan (los indios) las caras y el cuerpo, de tan buena gracia que paresçen al mismo diablo. É las indias hacen lo mismo, quando quieren haçer sus fiestas é areytos ó bayles, y los indios, quando quieren paresçer bien, é quando van á pelear, por paresçer feroçes. Despues aquesta bixa es muy mala de quitar hasta que passan muchos días...” Para la jagua —nombre oriundo del mejicano *xahualli*, *agrega*: É también por su placer se pintan con esta agua (sacada de la cual fruta), la qual, demas de ser su propria virtud apretar é restringuir poco á poco, se torna tan negro todo lo que la dicha agua ha tocado, como un fino é polido açabache, ó mas negro: la cual tinta por cosa alguna no se puede quitar, sin que passen quinze ó veynte días ó mas; é muchas veçes lo que toca en las uñas, nunca dexa de ser negro hasta que se mudan, ó cortándolas poco á poco...”

El color blanco que se nota en Sogamoso se debe verosímilmente al mismo producto utilizado para los motivos blancos de los objetos de barro.

Es de suponer, además, que la aplicación de estos colores no se hacía de una sola vez, sino que se repetía varias veces, de tal manera

que la piedra quedara teñida en forma más o menos indeleble. Triana explica la persistencia de dichas pinturas en la siguiente forma: "Las piedras areniscas de cantera, dice, tienen, en efecto, una exudación de sílice soluble que al contacto del aire forma un vidriado o barniz brillante que las envuelve. Sobre estas piedras de arenisca en condiciones digamos de vitalidad, era en las que los Chibchas hacían sus dibujos. . . ., las cuales, si estaban defendidas de la lluvia, . . . bien pronto recibían el barniz de la sílice soluble que hacía indelebles las inscripciones puestas en ellas".

Es de notar también que si estas pinturas sufren la acción del aire, están protegidas de la lluvia, ya que las superficies que las llevan se encuentran casi siempre debajo de una saliente de la roca: situación que estudiaremos ulteriormente.

No sabemos nada de los instrumentos empleados por los Mwiskas para la aplicación de los colores en las rocas. Es posible que hayan tenido útiles de cuero o de madera: sin embargo, el trazo de las pinturas corresponde más o menos al ancho que puede dejar un dedo; parece probable, pues, que los Mwiskas hayan recurrido a este sistema rápido y sencillo a la vez. La altura que alcanzan los dibujos es generalmente la de un hombre. Existen casos —Tasco y Sogamoso particularmente— en donde se encuentran actualmente a mayor altura. No pienso que los autores hayan construido andamiajes para su trabajo, y es más verosímil pensar que se haya hundido el terreno o que —hipótesis más probable todavía— los guaqueros, pensando encontrar objetos preciosos, hayan practicado excavaciones al pie de dichas piedras.

#### *Lista de las piedras pintadas*

Me he esforzado en recoger, sobre las piedras pintadas de la región mwiska, una documentación original. Varios de los sitios que aquí nombro no son mencionados, en mi conocimiento, por autor alguno. Creo no haber descuidado medio de información alguno, haberme acercado a muchas fuentes: no quisiera afirmar, sin embargo, que la lista que aquí presento sea completa. Tengo desgraciadamente la seguridad de lo contrario. Pienso, eso sí, que es la más completa de las publicadas hasta hoy: lejos de mí la idea de atribuirme el mérito de ello. Me es grato, al contrario, reconocer la excelencia y el interés de las contribuciones publicadas sobre el tema por Liborio Zerda, Miguel Triana y, más recientemente, por Pérez de Barradas. Varios de los nombres, no obstante, son nuevos y se deben a cuestionarios, correspondencia personal, monografías locales y, más que todo, búsquedas en el terreno.

Me pareció útil dividir el área de las piedras pintadas de las cuales he hecho un censo en tres grupos: el del departamento de Cundinamarca, que corresponde, en sus rasgos generales, al dominio del zipa; el del departamento de Boyacá, en donde imperaba el zaque, y que comprende en tal área las regiones dominadas por el cacique de Tundama, aliado y, hasta cierto punto, vasallo del cacique de Hunza; por fin, la región "guane", situada en el departamento de Santander en donde, en un solo punto, se menciona, de un modo sumamente vago, la posibilidad de la existencia de piedras pintadas.

Los sitios del departamento de Cundinamarca en donde se encuentran en la actualidad piedras pintadas son los siguientes:

- 1 Piedras de "Tunja", cerca de Facatativá.
- 2 Piedras de La Núñez, cerca de Facatativá.
- 3 Piedra de Chueca, cerca de Facatativá.
- 4 Valle del Corito (lugar: El Prefecto), cerca de Facatativá.
- 5 Boquerón de La Chaguya, cerca de Facatativá.
- 6 Barranco de El Mortiño, municipio de Zipaquirá.
- 7 Rocas de Suesca.
- 8 Piedra de Ubaté.
- 9 Cercado del Zipa, municipio de Bojacá.
- 10 Piedras de Chunuba, municipio de Bojacá.
- 11 Piedras de Bojacá, hacienda "Galindito".
- 12 Piedras de "La Poma", Bojacá.
- 13 Piedra de Casablanca, Madrid.
- 14 Piedras de la hacienda "La Chueca", Madrid.
- 15 Piedras de la laguna de La Herrera, Mosquera.
- 16 Piedras del Cerro de la Cátedra, Mosquera.
- 17 Piedra de "La Leona", Tequendama.
- 18 Piedras de la hacienda "Tequendama", municipio de Soacha.
- 19 Piedras de la hacienda "El Rodeo", Charquito, municipio de Tequendama.
- 20 Piedras de la hacienda "San Benito", Soacha.
- 21 Piedras de "El Vínculo", Soacha.
- 22 Piedras de la hacienda de "Cincha", Soacha.
- 23 Piedras de la hacienda "La Poma", Soacha.
- 24 Piedras del lugar Coclí, Canoas, municipio de Soacha.
- 25 Piedras de la hacienda "Canoas", Canoas, municipio de Soacha.
- 26 Piedra de las Cruces —o de los Destierros—, Sibaté, municipio de Soacha.
- 27 Piedra de Subachoque.

- 28 Piedras del Diablo, Sutatausa.
- 29 Piedras de Las Petacas, Tenjo.
- 30 Piedras de Miranda, Tenjo.
- 31 Piedra de Meridor, Tenjo.
- 32 Piedras de Bosa.
- 33 Piedras de La Calera.
- 34 Piedras del Puente del Común, municipio de Chía.
- 35 Piedras de Une.
- 36 Piedra de Fute, La Mesa.
- 37 Piedra de Pandi.

Los lugares del departamento de Boyacá en donde se ven hoy piedras pintadas son:

- 38 Piedra de Patagüy, Samacá.
- 39 Piedra del Infierno, Puente de Boyacá.
- 40 Piedras del río Teatinos, Puente de Boyacá.
- 41 Piedra de Barreiro, Puente de Boyacá.
- 42 Piedras de El Colegio, Tras del Alto, Tunja.
- 43 Piedra Gorda, Tras del Alto, Tunja.
- 44 Piedra de El Balcón, El Colegio, Tunja.
- 45 Piedra-Iglesia, Viracachá.
- 46 Piedra del Horno, Viracachá.
- 47 Piedra Empajada, Viracachá.
- 48 Piedra del Alto, Viracachá.
- 49 Piedra de la orilla izquierda del río Ramiriquí, Ramiriquí.
- 50 Piedra de la hacienda "Quitapesares", Faravita, Ramiriquí.
- 51 Piedra de Zetaquirá.
- 52 Piedras de la vereda Chuzque, Cucaita.
- 53 Piedras de la vereda Guatareta, Ciénaga.
- 54 Piedras de Siachoque.
- 55 Piedras de Motavita.
- 56 Piedras de Cómbita.
- 57 Piedras de Toca.
- 58 Piedras de la Cuesta del Pedregal, Firavitoba.
- 59 Piedras de El Mortañal, Sogamoso.
- 60 Piedras de Mongua.
- 61 Piedra de Saboyá.
- 62 Piedra "Piedra Pintada", vereda de Pedregal, Tasco.
- 63 Piedra "Piedra-Iglesia", vereda de Turman, Socha Viejo.
- 64 Piedra "Boyacía", Socha.
- 65 Piedra "Bachanta", Socha.
- 66 Piedra de la Sierra Nevada, Cocuy.

En cuanto al departamento de Santander, no conozco sino un solo sitio, en territorio guane, cuya referencia es muy dudosa:

67 Piedra de Curití.

Hé aquí lo que me escribe, al respecto, el P. Carlos Ramírez T., párroco de Curití, en donde se me había señalado la existencia de piedras pintadas:

“Se rumora que hayan visto en el sitio de “Pueblo-Viejo” a la orilla de la quebrada Curití jeroglíficos, pero no se hallado persona que pueda decir los ví”.

### *Ensayo de análisis de los elementos gráficos*

Llegamos a un total de sesenta y siete grupos de piedras pintadas: sin ser muy imponente, este número debería permitirnos el establecimiento de estadísticas interesantes. No hay que olvidar, sin embargo, la diseminación de tales grupos en un territorio extenso, en donde los sistemas de transporte presentan a veces dificultades. Este motivo me obligó, en varios casos, a contentarme con los dibujos tomados por mis predecesores, especialmente Triana y Zerda. Al señalar el gran esfuerzo de estos investigadores, cabe reconocer que las copias que dejaron no se distinguen por mucha exactitud —sin hablar de las interpretaciones, que merecen, por lo general, poca consideración. Por las comparaciones que pude hacer, en muchos casos, entre los dibujos tomados y mis fotografías, creo poder afirmar que, sin saber lo que el autor quiso representar, sería difícil reconocer, en una lagartija puesta a la derecha de una cabeza humana, en el dibujo de “Piedra-Iglesia” en Viracachá, una representación antropomorfa muy distinta, que se ve nítidamente en el retrato fotográfico, considerando, además, que este último fue tomado en condiciones imperfectas de visibilidad.

He tratado de determinar, a pesar, lo repito, de las dificultades de documentación y del estado de deterioro, natural o provocado, en que se encuentran esas reliquias del pasado, cuales son los elementos más frecuentes; de establecer después, en los límites de las posibilidades, su extensión geográfica, y por fin de esforzarme en conocer la causa de esas representaciones, sus autores y, hasta donde es posible, su cronología.

En el estudio que se hace de tales dibujos, surge inmediatamente un elemento característico: la gran frecuencia del rombo. En el conjunto, y sin tener en cuenta las diferencias que pueden presentarse entre los estados del zipa y los del zaque, la proporción de los dibujos en donde aparece tal motivo es del 91% (31 casos sobre 34 de los

que pude obtener reproducciones, dibujos o fotografías). Por otra parte, si establecemos estadísticas regionales, veremos que, en el territorio que se puede considerar como sometido al cacique de Muequetá, la proporción alcanza el 95% —veinte casos de veintiuno— mientras que, en la región dominada por el de Hunza, tenemos el 85% (11 casos de 13): diferencia mínima, además, por tratarse de un número reducido. Despreciable en sí, tal diferencia adquiere tal vez un valor sintomático y toma un sentido más importante si estudiamos la frecuencia del rombo triple, es decir del motivo en el que tres rombos se presentan en sucesión vertical, unidos por sus ángulos agudos. Si la frecuencia general es del 71% —veintiún casos de veinticuatro— notamos que en Muequetá diez y siete casos de veintiuno nos dan el 81%, mientras que en Hunza siete casos de trece arrojan el 54%. Parece, pues, que surge aquí una tendencia bastante nítida a una diferenciación, y podríamos suponer que el motivo de rombos corresponde, en el espíritu de los dibujantes, cualesquiera que sean, a una preocupación más poderosa en los estados del zipa que en los de su enemigo. Permite este hecho sacar alguna conclusión?

No me atrevería a afirmarlo. Conviene primeramente notar que el rombo no corresponde directamente a un objeto inmediatamente conocido, y tenemos por consiguiente que considerarlo como signo ideográfico. ¿Podemos, por otra parte, atribuir a un signo ideográfico una mayor antigüedad que a un signo pictográfico, basándonos en el pensamiento de que un uso más largo le hizo perder los caracteres exteriores que permitían una rápida identificación? ¿O se trata sencillamente de una concepción distinta de los motivos exteriores? Para Pérez de Barradas, el arte esquemático y convencional sería propio de las culturas primarias. Al admitir completamente esa opinión, parece difícil armonizar esa representación, puramente geográfica, con la gran frecuencia de un motivo ofiomórfico, que se encuentra además, más a menudo en Muequetá que en Hunza.

Triana, que fue el primero en estudiar detalladamente las representaciones rupestres mwiskas, ve en ese cuadrilátero una representación de la rana, y en consecuencia —para él— del alma humana. “Un rombo con cabeza, dice, ora con brazo, ora con patas, en señal de acción, aparece casi siempre con cierta y definida principalía en los jeroglíficos chibchas. Y si se estudian las múltiples derivaciones de esta forma geométrica, se llega fácilmente a la conclusión de que la rana, representación del alma muisca y alimento del Sol, es su generatriz”. Creo que dicho autor, incitado por conceptos muy modernos de la naturaleza e influenciado, a pesar de sí mismo, por las extrañas teo-

rías de Duquesne, dió a todo lo largo de su obra mucha importancia a este batracio. Casi ve en él a un símbolo del Mwiska, por lo menos un elemento esencial de la vida nacional. Es de notar, no obstante, que la rana no aparece ni en los mitos, ni en las representaciones animales de los bailes de máscaras. Es verdad que se encuentra este motivo en la orfebrería precolombina, pero su frecuencia en el territorio mwiska no es mayor —al contrario— que en otras regiones, distintas en la cultura como en la raza.

Uribe y Borda, por su parte, ven en el rombo un símbolo del sexo femenino, y basan sus deducciones en los dibujos murales de Tierradentro. Se podría, sin duda, admitir una influencia del grupo *paéz*, que pertenece lingüísticamente a la familia chibcha, pero la vuelta es ya muy larga.

Si tratamos ahora de buscar, fuera de los límites del país, correspondencias entre los dibujos rupestres y otras representaciones análogas, encontramos en la isla de Pascua un sistema de escritura en parte ideográfica, en parte pictográfica, que presenta bastante interés. Se notan en efecto tres rombos en sucesión vertical. Esos rombos aparecen a veces solos, a veces provistos cada uno de un pequeño rombo adventicio colocado en el ángulo derecho. Por otra parte, entre los Kuna, tribu del Istmo de Panamá perteneciente al grupo lingüístico macro-chibcha se encuentra un motivo algo análogo, formado por tres estrellas de cinco puntas. En ambos casos dicho motivo figura una constelación: la de las Pleiades. En Rapanui, los tres rombos se vuelven a encontrar también con el sentido de “tierra”, “país”, “brillante”. En uno de los dibujos, sólo el rombo superior tiene su pequeño rombo a la derecha. El mismo dibujo aparece frecuentemente en país mwiska. Von Heine-Geldern, de quien tomo esos informes, trae aún una figura humana llevando en la mano izquierda tres rombos, con la traducción: “he went to heaven on the earth”. Es preciso entrar aquí en el peligroso terreno de las hipótesis, en donde tantos de mis predecesores se perdieron. Es de notar, en primer lugar, que si se encuentra en las piedras pintadas la representación del sol, no se tiene de otros planetas, fenómeno bastante raro si se considera el carácter lunar de la cultura matriarcal. Tenemos en Rapanui el motivo de los tres rombos con el sentido de una constelación, elemento nocturno, con el de brillante, y por fin con el de una relación entre el cielo y la tierra. Veremos más lejos lo que cabe pensar del origen de las representaciones rupestres y su cronología respectiva: ¿pero desde ahora, no será permitido ver, en la persistencia tan grande —y más notable en el país de Muequetá— del rombo, sencillo o triple, una representación o por lo menos un

recuerdo de la luna? Se conoce su influencia sea entre los Láguidos, que hacen de ella una divinidad masculina, sea entre los invasores ulteriores que, a pesar de pertenecer a un grupo de carácter matriarcal, hacen de la luna un dios femenino. Se nota además, en la isla de Pascua, junto con una influencia polinesia, un substrato melanesio caracterizado. No quiero decir con eso que el Mwiska, al dibujar un rombo, sepa cada vez a ciencia cierta lo que hace. Por lo menos se puede suponer que el cuadrilátero que formaba tenía para él un sentido sobrenatural y protector.

El motivo cuya frecuencia sigue, en Muequetá, la del rombo, sencillo o triple, es el de las líneas en zig-zag, que dan, con diez y siete casos de veintiuno, una proporción del 81%, mientras que Hunza nos da, con ocho casos de trece, una relación del 62%. Varias mitologías ven en ellas una representación del agua, y nada nos impide aquí proceder a dicha asimilación. Establecería un lazo más con el gran complejo acuático formado por las leyendas de Guatavita, Bachué, Meikuchuka y Cuchaviva.

Llegamos ahora a un hecho bastante raro. Mientras Triana sostiene que la representación humana es de poca frecuencia y no ve en ella sino un esqueleto, encontramos su presencia, en los territorios de Hunza, en siete casos sobre trece, lo que nos da una proporción del 54%: no tenemos sino ocho sobre veintiuno en Muequetá, o sea el 38%. Hay que subrayar como, en el grupo de Tasco, el número de las representaciones humanas es muy considerable, hasta el punto de que la piedra está prácticamente cubierta sólo de dibujos antropomorfos. La proporción del 38%, por lo demás, no es despreciable tampoco, y muestra que los Mwiskas no tenían inconveniente en reproducir, en una forma perfectamente pictográfica, los rasgos esenciales del hombre: ¿Pero se tratará realmente de un hombre? ¿O no tendríamos aquí un intercesor, Bochica por ejemplo? A mi modo de ver, se trata sencillamente de un dibujo del sér humano: en Tasco, varios de estos dibujos muestran una dirección, el norte, y parecen dar un informe más bien que exigir un tributo de adoración.

Convendría tal vez establecer una relación entre la figura antropomorfa característica, tal como la vemos en el último caso, y la de la cruz, cuya proporción es también más fuerte en Hunza: 31% (cuatro casos sobre trece), que en Muequetá: 14% (tres casos sobre veintiuno): no hay en efecto mucho camino de la representación esquemática que vemos aquí a la de la cruz. No creo que haya que tener en cuenta la indicación de los cronistas, sacada además de Ximenez de Quesada, según la cual se dibujaba una cruz en la sepultura del indi-

viduo muerto de la mordedura de una serpiente. En primer lugar, no se trata aquí de sepulturas, y por otra parte el motivo ofiomórfico aparece con tal nitidez que no hay necesidad de hacerlo recordar por un trazado tan distinto.

Me parece juicioso relacionar con el rombo otra figura geométrica común: la del rectángulo, que nos ofrece, en total, una frecuencia de 71% (venticuatro casos sobre treinta y cuatro); las cifras son, en Muequetá, diez y seis casos sobre veintiuno, o sea 76%, y en Hunza ocho casos sobre trece, es decir 62%. Se trata por supuesto del rectángulo sencillo, sin motivo decorativo especial, y no de un cierto rectángulo que vamos a estudiar, y cuya estructura interior bastante complicada y particular me indujo a darle el nombre de "rectángulo-cruzplano".

Encontramos ahora un segundo elemento nítidamente pictográfico: el motivo de la serpiente, u ofiomórfico. Si la frecuencia mediana general —38%— corresponde a trece casos sobre treinta y cuatro, vemos que Muequetá lo presenta en once casos sobre veintiuno, lo que nos da el 52%, mientras que Hunza no alcanza sino al 15% con dos casos sobre trece. Insistí, en el capítulo consagrado a las manifestaciones religiosas, sobre la influencia capital de la serpiente en los territorios dominados por el zipa: fui hasta permitirme, aunque rodeándome de todas las reservas necesarias, ver en aquel animal la marca del régimen de Muequetá, así como en el ave la del imperio de Hunza. Generalización excesiva, sin duda, pero que presenta un cierto valor esquemático. Tal atribución me parece recibir aquí un principio de confirmación. En la orfebrería mwiska también la serpiente aparece con una gran frecuencia: ciertas piezas del Museo del Oro parecen dar una figuración de Bachué y su esposo en el momento en que, saliendo de en medio de su pueblo, se cambian en dos serpientes y vuelven a las aguas de la laguna de Iguaque, de donde habían salido. No carecería de interés, por lo demás, un ensayo encaminado a determinar las relaciones que se pueden establecer entre la serpiente y el elemento líquido: se encontrarían —¿quién sabe?— los lazos que quizás había presentado Keyserling al escribir sus "Meditaciones suramericanas". La forma exterior de la serpiente sugiere, como lo anotaron ciertas mitologías, el movimiento del agua. Un estudio conjunto: serpiente —zig-zag— arcoiris— agua daría seguramente luces útiles sobre este punto. En territorio mwiska, por lo menos, la serpiente va siempre asociada con el agua: en Iguaque como en Guatavita y en el mito de Meikuchuka.

Vacilo en relacionar con la serpiente un elemento —el de los punteados— qua aparece en los dibujos rupestres con una frecuencia bas-

tante notoria: 47% (nueve casos sobre veintiuno, o sea 43%, en Muequetá; siete sobre trece, o sea 54%, en Hunza). Vacilo tanto más que, si ambos elementos se encuentran juntos en Bojacá por ejemplo (cercado del zipa), existen numerosos sitios en los que se manifiestan separadamente. Por lo demás, no conocemos en la mitología mwiska un elemento comparable a la serpiente emplumada de origen maya. Pero las representaciones del cercado del zipa tienen algo que llama y retiene la atención. ¿Se podría considerar que los punteados solos representan el ave? Al estudiar la forma en que los Mwiskas interpretaban en la orfebrería el cuerpo y las alas del animal, se ve siempre un trabajo en lleno. No es imposible —aunque muy dudoso— que los punteados señalen un recuerdo de la disposición de las plumas, que tal dibujo se encuentre conjuntamente con el de la serpiente o no. Esto explicaría, además, su mayor frecuencia en Hunza que en Muequetá.

El triángulo —entiendo el triángulo puro, sin las adjunciones que pueden hacer de él una figura prosopomorfa— aparece con una gran frecuencia. Si se encuentra en conjunto en el país mwiska en la mitad exactamente de los casos —diez y siete sobre treinta y cuatro—, esa proporción alcanza el 67% —catorce sobre veintiuno— en Muequetá, contra el 23% —tres casos sobre trece— en Hunza. Uribe y Borda, de quienes mencioné ya las consideraciones en cuanto al rombo y su valor sexual, dan al triángulo la significación de representación sexual masculina. Rara conclusión, en desacuerdo con la simbólica general, en donde se da al triángulo el papel de motivo característico del sexo femenino. Si fuera necesario decidir, parecería más lógico considerar el triángulo como femenino, en razón de su gran frecuencia en el territorio de Muequetá. ¿Conviene ver en él, como lo propone Rozo, un símbolo de la fertilidad? Por lo dudoso, se impone una reserva prudente.

Hablando de figuras geométricas, encontramos una frecuencia más o menos igual del círculo: 47% en conjunto —diez y seis casos sobre treinta y cuatro— o sea el 48% (diez sobre veintiuno) en Muequetá, contra el 46% (seis sobre trece) en Hunza. Se trata tal vez de la luna, como lo parece indicar una de las pinturas del cercado del zipa en Bojacá. Algunos lo consideran como motivo ornamental sin más significado; no comparto tal opinión, que me parece opuesta al genio de la raza mwiska, si así puede decirse. ¿Representación del agua? La gran proporción del motivo apoyaría tal sugerencia, tanto más que las lagunas que se encuentran en Cundinamarca tienen generalmente dicha forma. Pero sin textos, sin indicación alguna que sostenga esa idea, no puede tener sino valor de mera hipótesis.

Tenemos algo distinto con los círculos superpuestos, cuya redu-

cida frecuencia —5% en total, o sea de dos casos sobre treinta y cuatro— corresponde por completo a Muequetá, en donde la proporción alcanza el 10%. Se ve en las inscripciones de Rapanui un motivo comparable a una elipse apretada en su centro; en el interior de la elipse, en ambas extremidades, círculos. Se le atribuye una vez el sentido de “ojos”, de “ser visto”, otra vez el de “muro”, de “encerrar”, de “cercado, claustración”. ¿Sería indicado ver aquí una representación de los seminarios, de las “cucas” en donde se formaban los futuros sacerdotes? La hipótesis no me parece completamente absurda, tanto más que una sola elipse apretada doble corresponde al objeto “boca”.

Convendría tal vez señalar, junto con ese curioso motivo, el de la elipse sencilla que, sin tener una gran frecuencia, aparece sin embargo en una proporción bastante notable para interesarnos: ofrece en efecto el 26% en total, con nueve casos sobre treinta y cuatro (seis sobre veintiuno — 29% — en Muequetá; tres sobre trece — 23% — en Hunza).

En cuanto al motivo que llamé “rectángulo-cruz-plano”, entiendo con este nombre dos cosas algo distintas, pero que parecen relacionadas con un mismo tipo general. Se trata en un caso de una especie de cruz de brazos muy cortos, cuyas líneas se repiten un cierto número de veces en el interior del dibujo (laguna de la Herrera), en el otro de un rectángulo cuya superficie presenta varias líneas rectas, que parecen tener un sentido definido (Facatativá). Triana quiere ver aquí el plano de unas construcciones reales. Creo que no conviene retener tal idea, ya que, según sabemos, las moradas de los soberanos no se distinguían, a no ser por la extensión, de las de otros individuos sin funciones importantes, y en segundo lugar porque nunca vimos que los Mwiskas hayan recurrido a tales planos cuyo interés sería, por lo demás, muy escaso; en fin, porque, en contradicción con la idea del mismo autor, no encontramos en las piedras pintadas representaciones de acontecimientos o fenómenos de naturaleza compleja, sino únicamente —por lo menos si puedo atreverme a expresar generalidades en este terreno— dibujos separados cuyo sentido, si existe en realidad, es propio de cada uno.

Por otra parte, Pérez de Barradas señala que “algunos signos, especialmente en losas sepulcrales, de un rectángulo o dos en cruz cubierto por rayas cruzadas hace pensar en que pudiera ser huella de un juego adivinatorio, como el “patolli” de los aztecas, el que por las invocaciones que se hacían al practicarlo como por su significación astronómica tenía carácter religioso”. La descripción hecha por el autor corresponde con exactitud a los motivos que encontramos aquí:

en todos los casos, la relación merecía hacerse, y podría provocar interesantes estudios comparativos.

La representación considerada como solar se encuentra, por su parte, muy a menudo. Alcanza, en conjunto, una frecuencia del 41% —catorce casos sobre treinta y cuatro— y su distribución es casi idéntica: 43% en Muequetá con nueve casos sobre veintiuno, y 38% en Hunza, con cinco sobre trece. Se trata aquí de uno de los pocos motivos pictográficos caracterizados— si se puede considerar como tal un círculo rodeado por rayos. En más de una oportunidad, encontramos un triángulo cuyos ángulos son más o menos suaves, rodeado también por líneas semejantes a radiaciones. ¿Sería juicioso asimilar ambos elementos? Peligroso decirlo.

Otro motivo que ha quedado hasta ahora inexplicado es el del rectángulo que llamaré decorativo. Se encuentra particularmente en Pandí, en donde presenta además caracteres extraños. No creo que haya que ver en ellos, como lo propone Triana, dibujos de “mantas”, y reducir la importancia de las piedras pintadas a la de un catálogo de modas mwiskas. Los otros ejemplos hallados en el territorio estudiado tampoco nos dan indicaciones útiles sobre este punto.

En relación con ese último elemento se encuentra el de los pequeños rectángulos o cuadros. Entiendo por este nombre un cierto número de pequeños cuadriláteros cuyo lado más largo no pasa generalmente de seis a siete centímetros, y que se ven por grupos como es el caso de Chunuba, cerca de Bojacá. Hasta cierto punto, y en oposición a lo que decía hace un momento, podríamos ver aquí una escena organizada, y pensar que dichos cuadriláteros se dirigen hacia un elemento situado en la parte superior izquierda; pero no pasa eso de ser tal vez una interpretación moderna que damos, por el mero hecho de su yuxtaposición, a ciertos elementos reunidos por la suerte o la disposición momentánea del autor, sin que su agrupación adquiera por eso un sentido determinado. La frecuencia de dichos cuadritos no es muy grande: 21% en total, de siete casos sobre treinta y cuatro (29% en Muequetá —seis sobre veintiuno; 8% en Hunza— un caso sobre trece).

Se ven también, con una frecuencia total de 26% —nueve casos sobre treinta y cuatro— líneas onduladas, distribuidas entre Muequetá y Hunza en forma más o menos igual: 29% para el primero (seis sobre veintiuno) contra 23% en el segundo (tres sobre trece).

Llego ahora a un nuevo, o más bien a dos nuevos motivos de carácter geométrico. Una línea horizontal de la cual salen una serie

de pequeños trazos verticales que asemejan ese motivo a un rastrillo, constituye el primero. El otro consta de una línea en zig-zag dispuesta horizontalmente, y de la cual cada miembro se une al siguiente por un ángulo muy abierto. Salen también de los ángulos inferiores pequeños trazos verticales que dan al conjunto una apariencia de “un comienzo de panal”. El primero, cuya frecuencia es notable ya que se encuentra en doce casos sobre treinta y cuatro, o sea 35%, parece en Muequetá (siete casos sobre veintiuno, o sea 33%) tanto como en Hunza (cinco sobre trece, o sea 38%). Resulta imposible por el momento encontrar una interpretación o semejanza utilizable.

Un motivo bastante interesante es el que llamo “techo”. Tenemos aquí un dibujo formado por cuatro líneas, o sea dos ángulos agudos; el ángulo superior se une, por el fin de sus líneas, al inferior, de tal manera que dé una forma de techo o de hierro de lanza dirigido hacia la parte alta. Se encuentra tal motivo en la isla de Pascua, en donde tiene el sentido de “tierra”, especialmente cuando se ve en el interior de otro dibujo longitudinal, y “cielo” cuando está solo; en este último caso, salen a veces tras de él las puntas de una luna en creciente. Creo que se puede discernir en estos dibujos una representación pictográfica: la del techo de una casa detrás de la cual sube la luna. Si se consideran ahora las representaciones de la laguna de la Herrera, de Bojacá Galindito, de Facatativá, de Tasco —esta última muy dudosa— y sobre todo de Sogamoso, se notará un parentesco que, por muy imperfecto que sea, no es despreciable. Es verdad de que, por el hecho de verse el artista obligado a moverse en un campo relativamente estrecho, como el de las formas geométricas sencillas, ciertas figuras llegan a encontrarse con frecuencia. Pero habría que admitir previamente que hay límites en el empuje creador del artista. ¿Impuestos por qué? No se puede atribuir esta limitación a su conocimiento o desconocimiento de las leyes del dibujo: vemos en ciertos casos motivos sumamente complicados y que provocan nuestra admiración. Si existe en el espíritu del pintor una limitación, se debe más verosímelmente a prescripciones religiosas o sencillamente ancestrales, más que a dificultades técnicas. Al establecer esta comparación entre las formas de los motivos rupestres mwiskas y los de la isla de Pascua, no quiero decir que haya entre los unos y los otros una filiación directa. A lo menos no será prohibido ver —independientemente de la traducción en sí, siempre peligrosa e hipotética— una relación, sea que los unos salgan de los otros, sea que ambos tengan un origen común. Esa persistencia de elementos astronómicos no va, además, contra la mitología mwiska, y por otra parte Preuss, en sus estudios sobre la religión y mitología de los Wui-

totos, subrayó la gran importancia de esos elementos en cuanto al inventario religioso de las culturas constitutivas.

En la línea de los elementos de carácter ideográfico, hay que mencionar la espiral, que no aparece sino en Hunza, en tres casos, lo que arroja una proporción regional del 23% y general del 9%.

Tenemos que anotar un fenómeno curioso: la menor frecuencia de los elementos pictográficos; el fin de la lista lo ocupan la rana —en el caso en que se ve este animal nítidamente retratado y conocible— con tres casos, todos situados en Muequetá (proporción general, 9%, regional, 14%), un animal análogo a un caballo de mar (un caso único en Viracachá, Hunza, o sea respectivamente 3% y 5%), una representación de manos (un caso, en Muequetá), aun cuando se trate de una impresión natural más que de un dibujo hecho por el artista, un motivo zoomórfico que representa un cuadrúpedo indeterminado (un caso en Muequetá) y un animal en el que creo distinguir un caimán, pero que también podría considerarse como una serpiente (un caso en Sogamoso, Hunza).

Si pasamos del reino animal al vegetal, encontraremos, en total, cuatro casos, o sea el 12%, de los cuales tres corresponden a Muequetá (14%) y uno a Hunza (8%). Parece tratarse de la representación de una planta más o menos estilizada.

Llegamos ahora a un motivo que, a pesar de su frecuencia reducida, parece presentar algún interés por su presencia en la orfebrería mwiska: la doble espiral de apariencia prosopomórfica. No hay muchos casos: dos en total —5%— o sea uno en Pandí (Muequetá) —5%— y uno en Sogamoso (Hunza) —8%—. Poco nítido en Pandí, aparece muy claro en los varios ejemplos visibles en la larga serie del grupo de Sogamoso. Se sitúa en medio del camino entre la representación pictográfica e ideográfica; en efecto, si se puede considerar que las dos espirales abrazadas no constituyen un retrato, su comparación con una de las dos estatuas de Socha, por ejemplo, es interesante. En muchos “tunjos”, además, se ve, al mirarlos de cerca, que el individuo representado tiene en la mano un bastón, considerado como bastón de mando o cetro, cuya parte superior lleva casi siempre ese adorno, más o menos reconocible, más o menos semejante a la cara humana. Se encontrará en otra parte la cita de los cronistas en relación con ese objeto, que hasta ahora no se estudió detalladamente. Se puede sin duda tomar por insignia del poder. Corresponde probablemente a una cara humana, o tal vez a una cabeza-trofeo.

## *El caso de las piedras grabadas*

Las piedras grabadas presentan en el territorio mwiska otro problema del arte rupestre. No podemos descuidar ese fenómeno, de mucho interés. Hay sin embargo que anotar que, con dos excepciones, todas las piedras grabadas, cuya lista sigue, se encuentran fuera del territorio que hemos considerado como mwiska: la mayor parte de ellas indican más o menos —como ya lo había subrayado Triana— la frontera del territorio con el de los Sutagaos y los Panches. Prestada en gran parte de Triana y completada por informes personales, la nomenclatura es la siguiente:

- 1 Piedras del Ariari (Sumapaz).
- 2 Piedras de Chinauta (Fusagasugá, en territorio Sutagao).
- 3 Piedras de Anacuta (Fusagasugá).
- 4 Piedra "El Sepulcro", cerca de Fusagasugá.
- 5 Piedra "El Poleo", Tibacuy.
- 6 Piedras de "La Ruidosa", cerca de Viotá .
- 7 Piedras de "Los Olivos", El Colegio.
- 8 Piedra de "El Ambucal", Tocaima.
- 9 Piedra de "Las Granjas", El Colegio .
- 10 Piedras de "El Colegio".
- 11 Piedra de "Los Funerales", El Colegio.
- 12 Piedras de la hacienda "California", El Colegio.
- 13 Piedras de la hacienda "La Argentina", El Colegio.
- 14 Piedras del sitio "El Chulo", Tena.
- 15 Piedras de la laguna Pedro Palo, entre Tena y Bojacá.
- 16 Piedras de Zipacón.
- 17 Piedra de Vergara.

Excepto las del Ariari y de Fusagasugá, todas las piedras mencionadas hasta ahora se encuentran en territorio panche, o en los límites de dicha región.

- 18 Piedra de Saboyá.
- 19 Piedra de Guanatá, Zetaquirá.
- 20 Piedra de Gacal, Zetaquirá.
- 21 Piedra de Ramiriquí.
- 22 Piedra de Gámeza.
- 23 Piedra de Chiticua, Duitama.
- 24 Piedra de la "Nicha del Bujío", Corrales.

Al considerar como mwiska el último de los grupos raciales que se establecieron en el territorio de tal nombre, parece evidente que estas

piedras no son obra suya: se sabe en efecto que, a la llegada de los Españoles, los indígenas no conocían el trabajo de la piedra. ¿Se tratará de una primera ola de migración? ¿O tenemos que atribuir esos glifos a un pueblo que se habría extinguido de por sí? Sería interesante ver, a lo menos para los seis últimos grupos mencionados, si no se trata de los mismos individuos responsables de las esculturas de Socha. En el oeste, el misterio queda sin resolver, por el momento. Parece peligroso atribuirlos a los Panches, aun cuando, en sana lógica, es muy probable que sean sus autores. Es verosímil, en efecto, que los Mwisikas hayan dominado los territorios panches y muzos antes de la llegada de los últimos habitantes y, ya que las piedras siguen casi exactamente la frontera, la conclusión parece imponerse.

Los motivos representados ofrecen una tendencia a menudo antropomórfica, al estilo de Tasco. Los “hipocampos” de Gámeza recuerdan, por su parte, un dibujo análogo hecho en una roca de Viracáchá.

#### *Las dificultades de una interpretación*

Volviendo ahora al problema central de las piedras pintadas, tenemos que contestar a tres preguntas: ¿quién, ¿cuándo?, ¿por qué?

Consideremos primero la tercera pregunta. ¿Cuáles son los motivos que indujeron a ciertos individuos a pintar, en superficies de rocas, las figuras a las cuales he consagrado el presente comentario? Conviene en primer lugar insistir en dos puntos: esas pinturas —con la excepción de las de Sogamoso y de algunas de las de Tasco— son de color rojo, y se encuentran por lo general sea encima de refugios situados debajo de rocas, sea en el interior de aquellas.

Se vio que el color rojo se debe sin duda al empleo de la bija, es decir, la substancia utilizada para la pintura del cuerpo. Se podrá establecer una relación entre esta última y la de las piedras? El P. Rivero señala cómo los Indios de los “llanos” pintan en piedras los mismos dibujos que aplican a sus cuerpos, y a los que atribuyen el poder de ahuyentar los malos espíritus. Además, el color rojo tiene por lo general un valor de protección reconocido. Hablando de los Indios norteamericanos Black-Foot, Wilson subraya que “la decoración ceremonial de la cara y del cuerpo... se supone que protege al sujeto contra el mal”. En la América del Sur, Karsten indica que “las mujeres Tobas se pintan generalmente en sus épocas de menstruación como protección contra los malos espíritus”. Gallardo dice que “los Indios de la Tierra de Fuego se pintan con colores vivos, especialmente con el rojo”. En cuanto a la selección del color en sí, Franchet opina lo siguiente: “Está fuera de discusión el hecho de que el color rojo fue empleado por los

primitivos mucho más que los otros. . . . Si, como lo creo, no se empleó la pintura en los tiempos paleolíticos sino para la representación de escenas mágicas, pintadas principalmente en rojo, es posible que más tarde, cuando se importaron o se inventaron en el sitio nuevos colores, la tradición haya mantenido el empleo del rojo para representar los temas religiosos, o por lo menos ciertos símbolos”.

Creo, pues, que las pinturas rupestres de los Mwisikas tienen un fin, si no un sentido mágico. Concuerdan los cronistas en decir que los sacerdotes se recogían en cuevas para meditar y mascar coca. ¿Es de sorprenderse, entonces, que quieran proteger contra las influencias maléficas esos lugares de retiro, y tal vez de residencia? Sería asombroso lo contrario y —*mutatis mutandis*— las palmas trenzadas y bendecidas el domingo de Ramos, que los campesinos de la altiplanicie bogotana colocan en sus sementeras o delante de sus casas perpetúan, sin que lo sepan quizá, una tradición ancestral. Ya indiqué que no conviene profundizar la teoría según la cual las piedras pintadas marcarían el descenso de las aguas diluviales. Si se encuentran cerca o en frente de una quebrada —colocación que no es absolutamente fija—, es sin duda a causa de que el sacerdote le rinde un culto y echa en sus aguas las ofrendas presentadas a los dioses. Además, las grandes superficies de rocas se encuentran por lo general en desfiladeros más que en las llanuras, y no es extraordinario que un riachuelo corra cerca. No se puede sacar nada, tampoco, de la orientación, muy variable, de aquellas últimas.

¿A qué pueblo se deben aquellas? No existe documento que nos ayude en este problema. Pérez de Barradas las atribuye a los Arawaks, o sea a la migración amazónide. Habría primero que llegar a un acuerdo sobre los dibujos mismos: los creo relativamente modernos, es decir, poco anteriores a la conquista; no quiero decir con esto que su origen sea reciente —muy al contrario— sino que los últimos pueblos llegados a las altiplanicies mwiskas adoptaron y siguieron el ejemplo que habían encontrado. Wavrin menciona que los Köggaba de la Sierra Nevada de Santa Marta conservan y retocan con cuidado las representaciones rupestres que encontraron. Es difícil admitir para esos dibujos una antigüedad que se contaría por milenios. Basta con mirar los dibujos que nos transmitieron nuestros predecesores, particularmente Triana y Zerda, e ir a ver en el sitio lo que queda, para fijarse en los estragos que treinta años causaron en esos testigos del pasado. Pero retoque o imitación no significan origen.

Me inclino a dar a las primeras piedras pintadas una antigüedad más grande, y a atribuir las a la migración de la raza dicha de Lagoa-

Santa —Melanesios de Rivet—, es decir los dolococéfalos de los cuales el cementerio de Sogamoso nos presenta tan interesante proporción. La cultura del ciclo del boomerang, a la que pertenecen esos pueblos, se caracteriza en efecto, desde el punto de vista de las realizaciones artísticas, por la elaboración de “graffiti” y de pinturas. En el terreno lingüístico, Castellvi ve en ellos uno de los elementos formativos del idioma mwiska: tenemos una confirmación imprevista, bajo este aspecto, en el hallazgo hecho por Pérez de Barradas en Santa Rosalía de Palermo, en el departamento del Huila —en territorio andaki, o sea lingüísticamente chibcha— de pinturas rupestres casi idénticas a las de Facatativá. Se podrían relacionar también con ellas las pinturas de tumbas de color ocre de Tierradentro, de influencia paez, es decir igualmente chibcha, y los dibujos rupestres köggaba mencionados por Wavrin: los Köggaba pertenecen también, según sabemos, al grupo general chibcha. Si consideramos como admitido que el mwiska, idioma chibcha, no es puro, sino que proviene de la fusión por superposición de dos idiomas distintos —y mostraré, en otra parte, las razones en que fundo tal actitud—, creo que se puede atribuir el origen de las pinturas rupestres al primero, o sea el más antiguo de estos grupos lingüísticos, que se puede relacionar con el grupo *hoka*. Me limitaré a señalar, por ejemplo, las formas melanesia *upoko* (cabeza) y *oubaka*, mwiska, con el mismo sentido; *si*, *athi*, sal, agua salada, agua (melanesio), y *sie*, agua, *siu*, lluvia, *siatok*, río (mwiska), el término oceánico *shina*, *shna*, *shuna*, canoa, y *dine*, *sine*, balsa (mwiska). Con ese grupo emparenta Castellvi los Tunebos, considerados lingüísticamente chibchas.

En cuanto a las representaciones rupestres en sí, estimo que conviene buscar el origen hacia el lado de la migración melanesia, a la cual Rivet atribuye una antigüedad americana de veinticinco siglos, mientras que Castellvi va hasta cincuenta. No se trata, por supuesto, sino de un origen. Si queremos determinar el aporte de los grupos ulteriores, veremos que el ciclo de la gran caza se caracteriza por la decoración a base de formas geométricas rectas, que encontramos preferentemente en los estados del zipa, mientras que los círculos concéntricos y motivos curvilíneos son propios del ciclo de la azada. En cuanto a la espiral y las representaciones antropomórficas con extremidades de rana —según la expresión de Imbelloni— se ven sobre todo en el dominio del zaque.

Cuando llegaron, esos últimos grupos no conocían sin duda la pintura de piedras, pero es de suponer que, por espíritu de imitación, habrán empezado por renovar, como lo hacen todavía los Köggaba de

la Sierra Nevada de Santa Marta, los dibujos que habían encontrado, y luego siguieron pintando sus propios motivos ornamentales. Esto explicaría tanto la sorprendente diversidad de motivos como, en particular, la yuxtaposición de motivos de Muequetá y Hunza, que se nota desde el Puente de Boyacá hasta Viracachá, o sea en los límites interiores que separan los estados del zipa de los del zaque. Se podrían así localizar los últimos desarrollos de aquel arte en el momento de la llegada de los susodichos grupos —grupos polinesios— que se repartieron, en cuanto a su fecha de entrada, a lo largo del milenio que precedió la era cristiana.

La sucesión de las olas migratorias se lee, por decirlo así, en la abundancia de las representaciones de defensa: línea en zig-zag, representación del agua, rombo —en el cual creo ver una representación lunar, o en todo caso celeste—, la serpiente, símbolo acuático, el sol y el hombre: este último tal vez intercesor. Pintados con el mismo color de sangre, los dioses sucesivos protegieron, hasta la llegada de los conquistadores blancos, la tradición multiforme, pero ininterrumpida, de las meditaciones sacerdotales.

Resumen de un capítulo del libro *Los Mwiskas, una civilización olvidada*, del cual se publicará una versión en inglés.