



Revista Colombiana de Antropología

ISSN: 0486-6525

ISSN: 2539-472X

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

Jaffe, Alessandra Caputo

Aproximación a las pictografías de Punta Brava y los registros de mitos diluvianos del Orinoco Medio<sup>1</sup>

Revista Colombiana de Antropología, vol. 58, núm. 3, 2022, Septiembre-Diciembre, pp. 139-166

Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH

DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.2365>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105072758006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Aproximación a las pictografías de Punta Brava y los registros de mitos diluvianos del Orinoco Medio<sup>1</sup>

*Approaching pictographs from Punta Brava and flood myths registers from the middle Orinoco*

<https://doi.org/10.22380/2539472X.2365>

Recibido: 09 de febrero de 2022 • Aprobado: 08 de marzo de 2022



**Alessandra Caputo Jaffe**

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

alessandra.caputo@uai.cl • <https://orcid.org/0000-0002-7921-9624>

## Resumen

En este trabajo se analiza, desde una perspectiva histórico-artística, la pintura rupestre del abrigo de Punta Brava (municipio Cedeño, en el estado Bolívar, Venezuela) en la que se observa una gran cantidad de figuraciones iconográficas. Hasta el momento, esta pared no ha sido estudiada de manera exhaustiva, ni se tienen fechas exactas que ubiquen las pinturas cronológicamente. Nos centraremos en una iconografía específica de este abrigo, la cual pondremos en relación con el mito de Amalivaca, de la cultura tamanaco, que fue registrado a finales del siglo XVIII por Felipe Salvador Gilij y a principios del XIX por Alexander von Humboldt. Intentaremos utilizar esta oportunidad para abrir el debate sobre la posible validez de las conexiones entre mito e iconografía, y así avanzar con el descubrimiento de los eventuales significados y orígenes de estas pinturas.

**Palabras clave:** estado Bolívar, Venezuela, iconografía y mitos, arte rupestre, Amalivaca.

## Abstract

This paper studies from an art historical perspective the rock paintings from the shelter of Punta Brava (Cedeño county, Bolívar state, Venezuela) in which a great variety of patterns and shapes from different periods may be observed. Until this moment, no exhaustive studies have been conducted on this particular rocky shelter, nor do we have absolute dates on the paintings. We will focus on a specific iconography from this shelter, which will be put in relation to the myth of Amalivaca of the Tamanaco (a

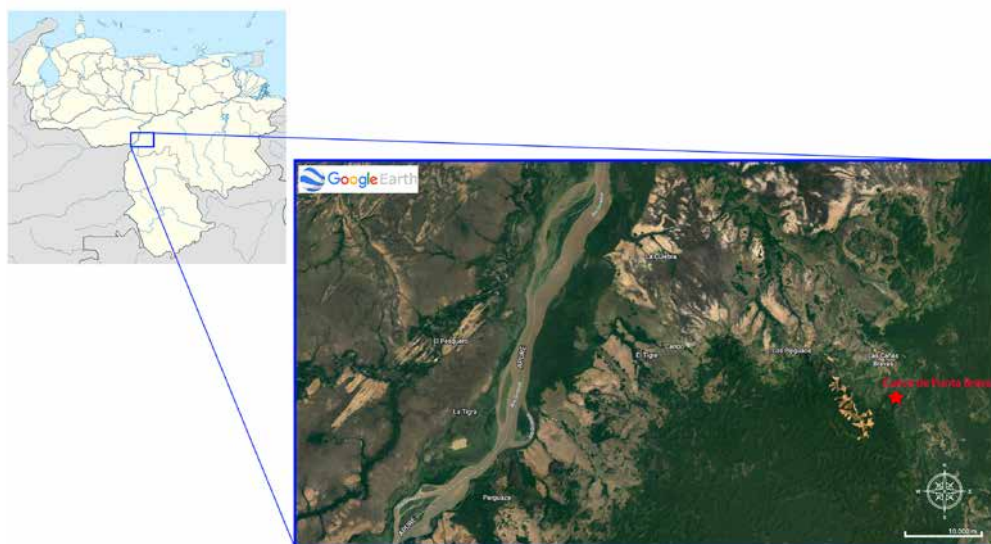
<sup>1</sup> Fuente de financiamiento: Proyecto Fondecyt 11180058, ANID, Gobierno de Chile.

Carib speaking society), which was registered at the end of the 18<sup>th</sup> century by Felipe Gilij and the beginnings of the 19th century by Alexander von Humboldt. We will use this opportunity to open a debate on the possible validity of the associations between myths and iconography, and hopefully shed light on the discovery of the eventual meanings and origins of these paintings.

**Keywords:** Bolivar state, Venezuela, iconography and myth, rock art, Amalivaca.

# Introducción

En este artículo se realiza un análisis comparativo entre mitos amerindios registrados en el Orinoco Medio y la pintura rupestre procedente de un abrigo rocoso conocido como la cueva de Punta Brava, ubicada en el municipio Cedeño del estado Bolívar, en Venezuela (figura 1). En el abrigo de Punta Brava se evidencia una gran cantidad de patrones y formas realizados con pintura rojiza de diversas gradaciones, anaranjada y blanca, los cuales muestran figuras antropomorfas, zoomorfas y geométricas que componen en muchos casos escenas iconográficas que podrían guardar relación entre ellas.



**Figura 1.** Ubicación del abrigo de Punta Brava en el municipio Cedeño del estado Bolívar, Venezuela

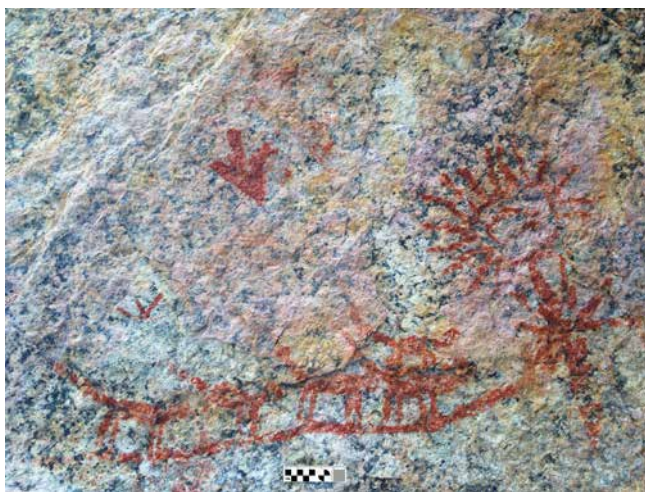
Fuente: elaboración propia con base en mapa de Google Earth.

Hasta el momento, este refugio rocoso no ha sido estudiado de manera exhaustiva, ni se tienen fechas exactas que ubiquen las pinturas cronológicamente (existe una cronología tentativa hecha por Greer [1995b]). Específicamente, llegamos a conocer este abrigo durante los trabajos en terreno realizados entre 2014 y 2016 para estudiar las pervivencias de mitos eñepás en comunidades evangelizadas durante la segunda mitad del siglo XX por la organización misionera norteamericana New Tribes Mission, cuya política evangelizadora se caracterizó por eliminar toda manifestación estética (visual, musical, ritual) que se relacionara con las creencias y prácticas del pasado. Durante este trabajo, un habitante de la comunidad eñepá de Las Bateas, Juan Requena (quien es uno de sus pastores evangélicos), nos llevó a ver este abrigo, que se encontraba a unos kilómetros de distancia de la comunidad. Él nos explicó que las pinturas habían sido hechas por “Dios”, pero “no sabía” (o quería) explicar más sobre posibles significados, relaciones con mitos u orígenes étnicos de estas pinturas. Quedaba, sin embargo, claro que, al asegurar que estas pinturas habían sido creadas por Dios, las ubicaba en un “inicio de los tiempos”; lo cual, a su vez, encuentra una relación estrecha con los discursos míticos. Lo que llamó la atención sobre esta aproximación es que, si bien el señor Requena había abrazado la doctrina cristiana durante su juventud, no restaba importancia a estas pinturas desde un punto de vista religioso. Su interés por mostrarnos las cuevas mezclaba claramente una creencia cristiana con una forma de apreciación de fenómenos naturales y culturales propios de la tradición eñepá preevangélica. Además, y de acuerdo con lo registrado en trabajos previos, los informantes de la zona aseguraban que este abrigo había sido utilizado hasta épocas recientes por chamanes de la etnia wótüja (piaroa), que también viven en estas regiones.

Esto llevó a la reflexión sobre la fluidez y la apropiación, significación y resignificación de contenidos visuales y míticos entre las culturas amerindias. Por ello decidimos realizar una aproximación interdisciplinar, que se basa tanto en los registros históricos, míticos y etnográficos de la región como en los trabajos arqueológicos en la zona que iremos mencionando a lo largo de este artículo. Desde el punto de vista teórico y metodológico, el enfoque que se realiza es principalmente histórico-artístico. Si bien la historia del arte no suele ocuparse de objetos de estudio como el arte rupestre, la idea es proponer acercamientos nuevos a estos fenómenos, en los que se hagan comparaciones entre imágenes y fuentes orales y escritas. De este modo, se procedió a recoger los mitos de estas regiones disponibles hasta el momento, así como mitos de regiones cercanas y culturas asociadas, para verificar la presencia de concomitancias entre estas narrativas y

las pictografías. En este sentido, el estudio iconográfico se basa en las ideas y las visiones en torno a la imagen elaboradas por la historia del arte y la antropología del arte, que no se limitan a los cánones y discursos occidentales y que nos permiten entender los lenguajes visuales, que provienen de distintas visiones de mundo, como formas de transmisión de conocimiento que pueden ir modulándose y cambiando de significado (Mitchell 2020; Boehm 2011; Didi-Huberman 2009; Gell 1998).

Por motivos de espacio, este estudio se centrará en el análisis de una iconografía específica que se repite al menos cinco veces (de manera reconocible) en este abrigo (figuras 2 y 3). Este “conjunto iconográfico” se compone por una fila de figuras zoomorfas, cuadrúpedas, sobre una línea que podría interpretarse como una canoa o soporte, y cuyo límite termina en una figura que podría verse como una palmera. Uno de los principales motivos por los que consideramos que la línea que se encuentra debajo de las figuras zoomorfas puede ser una canoa es que esta es la interpretación que nos dieron los informantes eñepás durante nuestras visitas en 2014, 2015 y 2016. Por este motivo nos referiremos a partir de ahora a esta iconografía como “la canoa y la palmera solar”<sup>2</sup>.



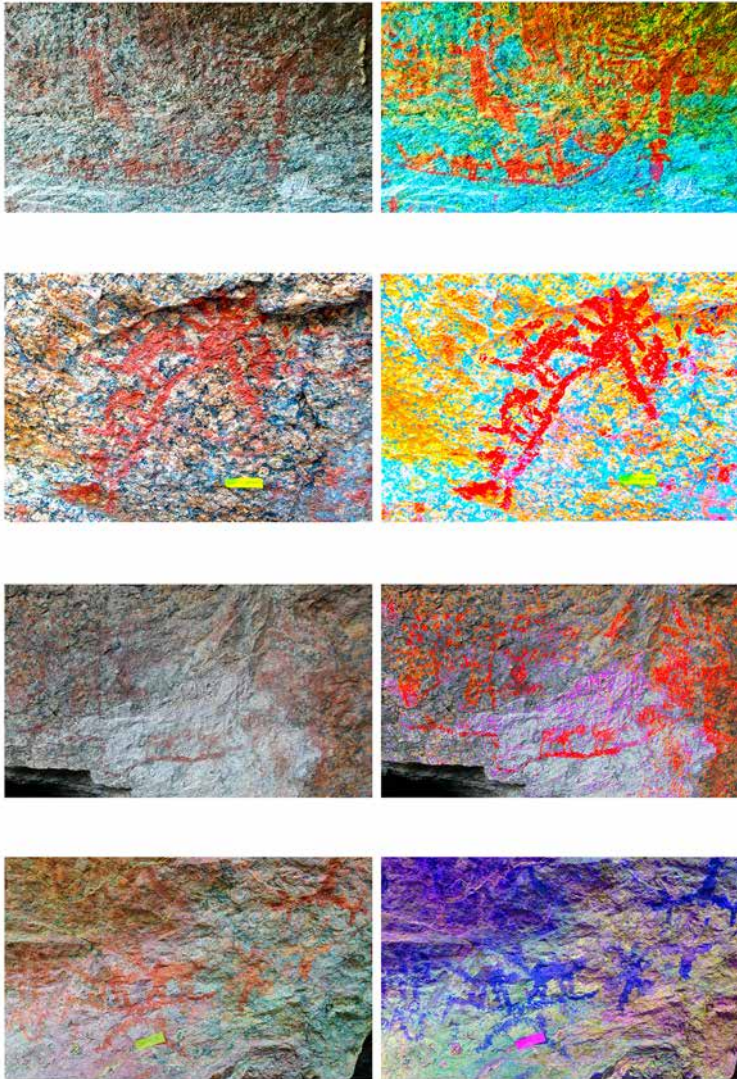
**Figura 2.** Iconografía de la canoa y la palmera solar

Fuente: fotografía de la autora.

Nota: la iconografía mide aproximadamente 100 cm de largo.

- 
- 2 Más adelante explicaremos con mayor detalle los argumentos por los que se podría interpretar esta iconografía como una canoa.





**Figura 3.** Los otros cuatro registros de la iconografía de la canoa y la palmera solar

Fuente: fotografías de la autora.

Nota: las imágenes se contrastaron a través de un proceso de aumento de tonalidad en HDR mediante el programa Photoshop.

Esta iconografía particular será comparada con los registros de mitos de sociedades indígenas que habitaron las regiones aledañas a Punta Brava, ubicadas al sur del Orinoco Medio, entre los ríos Cuchivero (hacia el noreste) y Parguaza (hacia el suroeste), en el municipio Cedeño del estado Bolívar. En esta zona, destaca el

mito de Amalivaca, de la cultura tamanaco (etnia de la rama lingüística caribe, extinta durante la Colonia), que fue registrado en el siglo XVIII por el jesuita Felipe Salvador Gilij ([1782] 1965), así como por Alexander von Humboldt ([1805] 1942) en los albores del siglo XIX<sup>3</sup>. Si bien este mito fue descrito de manera fragmentaria por ambas personalidades históricas, recogemos la narración de una inundación de la que se salvan los tripulantes de una canoa, con la que navegan hasta llegar a una palma de moriche, de donde lanzarán las semillas que toman de esta para repoblar la tierra. A su vez, estos mitos serán comparados con otros registros recuperados en regiones relativamente cercanas, como la del tepuy Roraima (estado Bolívar) o el Alto Orinoco (estado Amazonas).

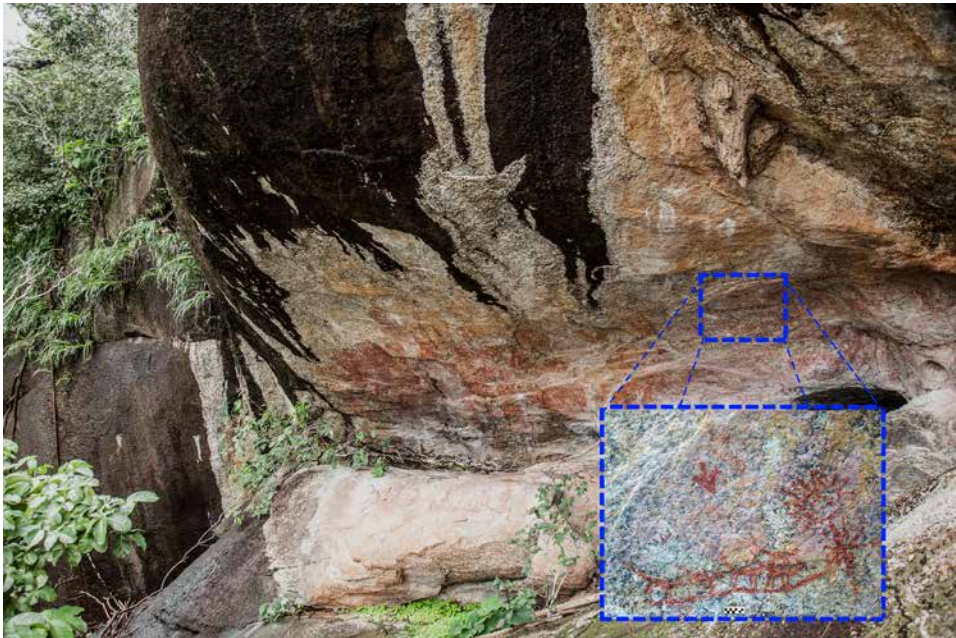
En un reciente estudio de Tarble de Scaramelli y Scaramelli (2021) se pone en relación el mito de Amalivaca con los petroglifos y las pinturas que se ubican en la serranía de la Encaramada, municipio Cedeño, estado Bolívar, a unos kilómetros al noreste del refugio que se analiza aquí. Cabe destacar que el abrigo de la Encaramada presenta dos tipos de técnicas: pintura y grabados. Hace falta realizar un análisis comparativo exhaustivo con las pinturas de la Encaramada para verificar si existen figuraciones que guarden relación con las pinturas de Punta Brava; sin embargo, a partir de las fotografías de las pinturas reproducidas en el citado estudio (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 2021, 49, figura 5b), no parece reconocerse la presencia de la iconografía que analizamos en este trabajo.

En ese sentido, no buscamos asociar directamente el mito de Amalivaca con la iconografía antes descrita del abrigo de Punta Brava, pero sí se indagará en torno a los mitos sobre inundaciones que se han registrado en la misma región y en regiones aledañas. Asimismo, se intentará reflexionar acerca del mito como una forma discursiva amplia y maleable, que conjuga simultáneamente elementos de continuidad y de cambio, capaz de permear a diversas generaciones y etnicidades. Un ejemplo esclarecedor acerca de la pervivencia de los mitos relacionados con las pinturas rupestres es que, como indican Tarble de Scaramelli y Scaramelli (2021, 38), al preguntar quiénes habían hecho los petroglifos, Gilij recibió como respuesta de sus informantes indígenas que habían sido hechos por el mismo Amalivaca (el creador de los tamanacos). De manera similar, los eñepás creen hoy en día que las pinturas de Punta Brava fueron creadas por Dios (si bien se trata ahora del Dios cristiano).

3 Existen otras reproducciones del mito de Amalivaca, basadas, sin embargo, en estas dos fuentes principales; por ejemplo, Arístides Rojas (2006), De Armellada y Bentivenga de Napolitano (1975) y, desde el punto de vista del impacto en la literatura venezolana, Gregory Zambrano (1994-1995). Sobre la historia de los tamanacos, léase también a Henley y Mattei-Müller (1990).

## Área de estudio

La iconografía analizada en este estudio se ubica en la cuenca del Orinoco Medio, en las cercanías del río Suapure (municipio Cedeño, estado Bolívar), en el refugio de una *inselberg*, esto es, una montaña formada por enormes lajas, caracterizada por una superficie de color negro producido por la presencia de líquenes (Riina y Huber 2003) (figura 4). Se ubica por tanto dentro del macizo guayanés, donde se intercala la sabana y la selva tropical húmeda. De la cumbre de estas montañas brotan numerosos riachuelos a través de simas cubiertas de vegetación. La vista de este abrigo está orientada hacia el suroeste, abriéndose hacia un pequeño valle envuelto por otras *inselbergs*.



**Figura 4.** Vista del abrigo de Punta Brava desde afuera

Fuente: fotografía de la autora.

Nota: el recuadro azul marca la ubicación de uno de los registros de la iconografía de la canoa y la palmera solar observada en la figura 2.

El panel analizado se encuentra en un abrigo de roca granítica de unos 15 metros de largo, en un área que no ha sido alcanzada por la cubierta oscura de liquen y que preserva por tanto su color claro. Algunas partes de la superficie se han ido desprendiendo, mientras que otras están cubiertas por termitas (*Isoptera*).



Asimismo, el humo de fogatas producidas hasta periodos recientes dentro del abrigo ha hecho que se oscurezcan algunas partes de la pared.

Actualmente no se observan vestigios de cultura material ni restos humanos que puedan ser asociados a las pinturas. Según Greer (1995b, 423), sus informantes piaroas (wótjüjas) le indicaron que la cueva había sido antiguamente un cementerio, cuyos restos humanos fueron sin embargo extraídos en periodos recientes por las comunidades eñepás (panares); probablemente, a partir del momento en que fueron evangelizados, alrededor de la década de los setenta.

En la pared de este abrigo se encuentran abundantes pictografías, realizadas probablemente en distintos periodos que se distinguen por diversos estilos, y que tienen varias tonalidades de pintura, que van del rosáceo-púrpura, el rojo oscuro y el color ladrillo al amarillo-ocre y el blanco<sup>4</sup>. Según Greer (1995b, 88, 352), estas pictografías pudieron ser realizadas con pigmentos rojizos hechos a base de óxido de hierro o de un elemento vegetal, como el *onoto* (*Bixa orellana*) o la *chica* (*Arrabidaea chica*). La pintura de color rojo oscuro, llamada *k'eräü*, se obtiene según Greer (1995b, 78) de una mezcla de *chica* (*Arrabidaea chica*), *caraña* (*Protium carana*) y aceite de palmera de seje (*Oenocarpus* spp.). El blanco, en cambio, puede estar hecho a base de caolín.

Observamos superposiciones en las pinturas (figura 5), que en algunos lugares aparecen en forma de palimpsesto, ya que los registros inferiores parecieran haber sido borrados o, al menos, se encuentran más borrosos que los registros superiores; lo que podría sugerir que la superficie fue utilizada en distintos tiempos y quizás, incluso, por diferentes grupos humanos.

De acuerdo con Bahn (2010), se hace imposible determinar de manera inequívoca las figuras que se observan en este abrigo, puesto que las lógicas visuales y las concepciones de mundo a partir de las cuales pudieron ser realizadas posiblemente se basen en formas muy distintas de concebir y representar la realidad o el mundo supranatural. Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea se pueden observar diversas figuraciones e incluso temas iconográficos que cabría interpretar como figuras antropomorfas que a veces aparecen con objetos como lanzas; cadenas de figuras; grupos de figuras; figuras zoomorfas que incluyen insectos como ciempiés y arañas; batracios y serpientes; mamíferos, como perezosos, monos y murciélagos; y aves o seres zoo-antropomorfos con forma de

4 Los colores corresponden a las siguientes referencias en RGB: rosáceo-púrpura (R: 183, G: 145, B: 166); color rojo oscuro (R: 113, G: 52, B: 49); color ladrillo (R: 172, G: 110, B: 87); amarillo-ocre (R: 166, G: 128, B: 79); blanco (R: 212, G: 215, B: 234).



**Figura 5.** Detalle del panel donde se observan diversas capas superpuestas de pintura, de distintas tonalidades

Fuente: fotografía de la autora.

humano y de pájaro (figura 6). Observamos asimismo representaciones geométricas, como por ejemplo formas que podrían recordar la imagen de dos soles unidos o de un sol y una luna, la forma de una cruz concéntrica, líneas en forma de grecas, zigzag, figuras romboides, sucesión de líneas paralelas, etc.

### **Antecedentes de estudios de las pinturas rupestres del Orinoco Medio**

La presencia de pinturas rupestres en el abrigo de Punta Brava no es un caso aislado en la zona, ya que se ubica en la parte occidental del estado Bolívar, que conforma una de las regiones de la cuenca del Orinoco en las que más abundan las pinturas rupestres y los petroglifos (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 1995, 609). En este sentido, en los años ochenta y noventa, arqueólogos como Tarble de Scaramelli y Scaramelli (1995; 2010), Greer (1995b), Valencia y Sujo Volsky (1987), Perera y Moreno (1984), entre otros, estudiaron las pinturas rupestres que se ubican a lo largo del Orinoco, hasta Caicara, al extremo este, y hasta el Ventuari, hacia el suroccidente. Muchas de las pinturas aquí encontradas poseen estilos



**Figura 6.** Varias figuras que aparecen en el abrigo de Punta Brava

Fuente: fotografías de la autora.

Nota: las imágenes se contrastaron a través de un proceso de aumento de tonalidad en HDR mediante el programa Photoshop.

similares, y existe una gran coincidencia de elementos gráficos entre las cuevas con pinturas o petroglifos. Asimismo, la presencia de cultura material asociable a las pinturas de esta región ha permitido establecer relaciones con algunos estilos cerámicos del periodo prehispánico, estudiadas con detenimiento por Greer (1995b, 43-44) en su tesis doctoral, así como por Tarble de Scaramelli y Scaramelli (1995). Cabe destacar que en gran parte de estos refugios se encontraron osamentas humanas, o bien se tiene información de que antaño habrían sido utilizados como sitios funerarios. Este es el caso del abrigo de Punta Brava, donde, sin embargo, los huesos habrían sido removidos para el momento en que Greer (1995b, 423) realizó su estudio. En todo caso, la cueva de Punta Brava (figura 4) ha recibido escasa atención en los estudios de pintura rupestre: únicamente ha sido mencionada en el citado trabajo de John Greer (1995b, 34) sobre las pinturas

rupestres del Orinoco Medio, que ofrece una breve descripción sobre este abrigo, al que denomina “*Idora* de Punta Brava”<sup>5</sup>.

A pesar de que el abrigo de Punta Brava posee un tamaño considerable y una gran cantidad de pinturas, no ha sido estudiado de forma exhaustiva, como sí ha sido el caso de otros lugares con pinturas rupestres de la zona, entre ellos la cueva de Cerro Iglesias, estudiada por Perera y Moreno (1984), Valencia y Sujo Volsky (1987), Greer (1995b) y Tarble de Scaramelli y Scaramelli (1995). En ella encontramos representaciones muy similares a las de Punta Brava; pero las coincidencias solo se observan en registros de figuras antropomorfas de forma cuadriculada y en la presencia de figuras zoomorfas, entre las que predominan posibles representaciones de batracios, insectos, aves y algunos mamíferos como perezosos y posiblemente monos (figura 6) (Greer y Greer 2006).

Si bien Tarble de Scaramelli y Scaramelli (1995) no realizaron prospecciones en el abrigo de Punta Brava, sí estudiaron diversos sitios con pinturas rupestres y restos de cultura material en zonas aledañas; y los sitios estudiados a lo largo del río Suapure (donde se encuentra el abrigo de Punta Brava) no presentaron evidencia de restos cerámicos. No obstante, los estilos asociados a estas pinturas parecieran indicar que fueron hechas en periodos más bien tardíos (Periodo IV, entre 1000 d. C. y 1500 d. C.), vinculadas a las series de alfarería arauquinoide y valloide (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 1995, 585), que a su vez parecieran estar ligadas a grupos de la familia lingüística caribe (Tarble 1985).

Un elemento notorio del abrigo de Punta Brava es la presencia de iconografías que muestran figuras humanas con cuerpos rectangulares o triangulares, rellenados con líneas y/o puntos (figura 7). Estas figuras aparecen en distintas cuevas encontradas a lo largo del Alto y Medio Orinoco, e incluso en pinturas rupestres de regiones mucho más lejanas, como las de Chiribiquete, en los departamentos colombianos de Caquetá y Guaviare (Castaño Uribe 2017; 2015).

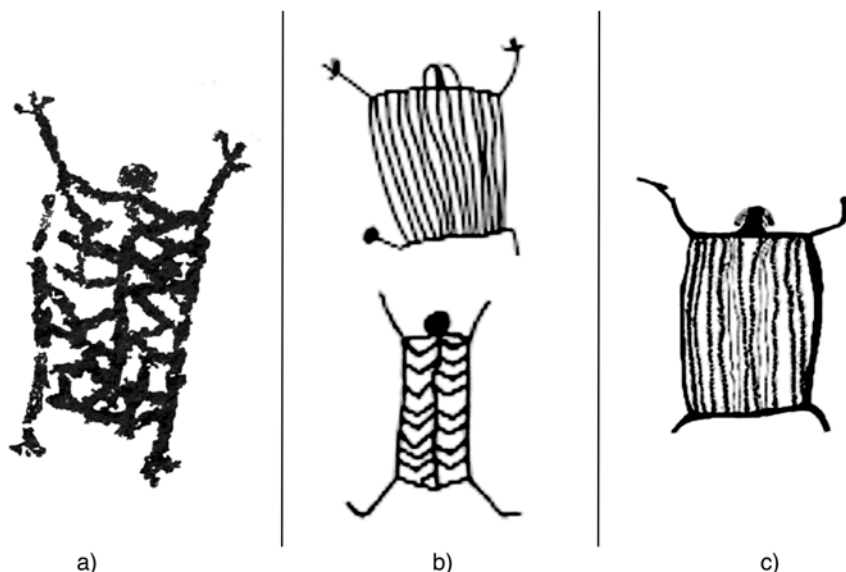
## La canoa y la palmera solar

Si bien algunas iconografías parecieran encontrarse de forma transversal en diferentes cuevas y abrigos de la región, como las figuras antropomorfas con cuerpos rectangulares y triangulares (Greer y Greer 2006), este estudio se centrará en una figuración que no encuentra prácticamente ninguna correspondencia con

---

5 *Idora* significa “cueva funeraria” en lengua wótjüja (piaroa).





**Figura 7.** De izquierda a derecha: a) figuras humanas en el abrigo de Punta Brava, b) serie de figuras humanas registradas por John y Marvin Greer en el Orinoco Medio, y c) figura humana registrada por Carlos Castaño Uribe en Chiribiquete, Colombia

Fuente: Dibujos de la autora con base en Greer y Greer (2006. 162, fig. 8) y Castaño Uribe (2015, 50, fig. 15.1).

los registros pictóricos de otras cuevas o refugios (figuras 2 y 3). En cambio, esta se observa reiteradamente en la pared del abrigo de Punta Brava: puede reconocerse claramente dicha escena en, al menos, *cinco* lugares distintos de la pared (figura 3). Sin embargo, esto no quiere decir que la iconografía en cuestión no se relacione discursivamente con otras iconografías o figuraciones que se observan en la pared. De hecho, creemos que estas imágenes guardan probablemente relación entre ellas.

En primer lugar, podríamos aventurarnos a interpretar la línea sobre la cual se encuentran las figuras zoomorfas como una *canoas*, ya que en ninguna otra parte de la pared las figuras son representadas con dicha línea —todas las demás iconografías o figuras se encuentran sin una línea de suelo (figura 6)—. Asimismo, cabe destacar que es muy escasa la presencia de líneas que sirven como basamento o suelo para figuraciones zoomorfas o antropomorfas, y cuando esto sucede, se trata generalmente de posibles canoas. Además, la presencia de canoas o embarcaciones en pinturas rupestres solo se observa entre culturas con una relación particularmente

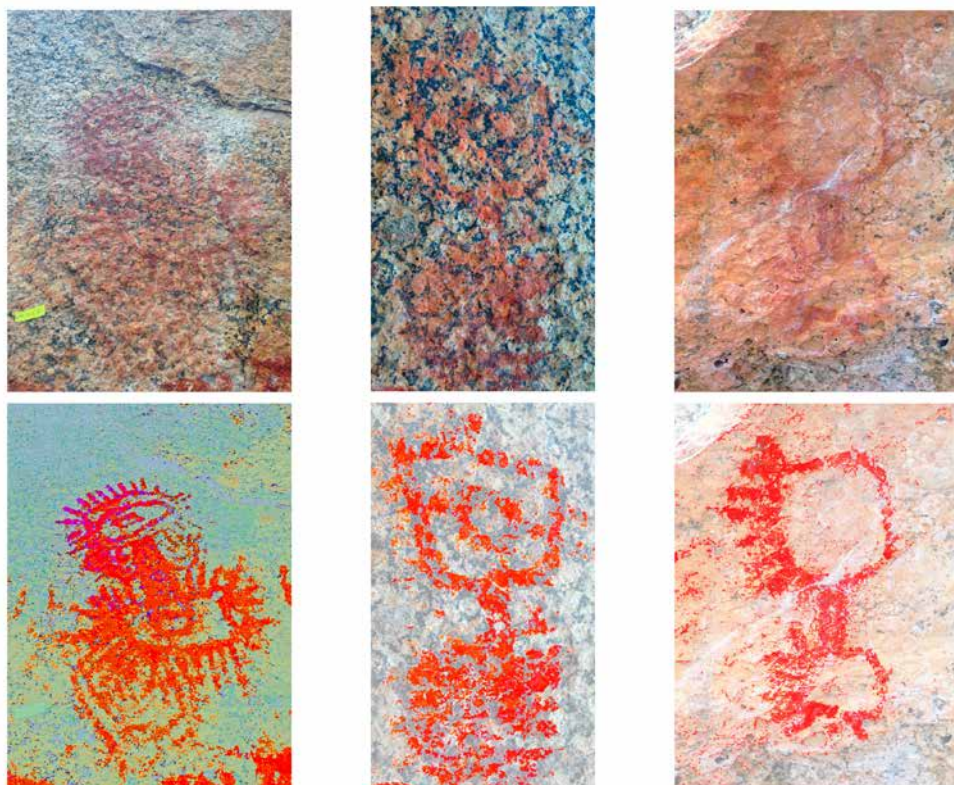


estrecha con la actividad marina o fluvial (Ross y Travers 2013; Dewdney y Kidd 1962). Esto guardaría relación con la importancia que tiene la canoa para algunas sociedades indígenas actuales de habla caribe, como la ye'kuana, para la cual su propio nombre significa “gente de curiara” (canoa) (Guss 1990, 23).

En segundo lugar, la asociación entre las posibles representaciones de palmeras dibujadas en la pared y la palma de moriche (*Mauritia flexuosa*) se justifica también en la medida que, hasta la actualidad, el moriche continúa siendo en la región una palmera utilizada para distintos propósitos, y sus frutos constituyen una parte importante del sustento alimenticio. Asimismo, podemos reconocer que la copa de la palmera en el costado derecho es realizada en algunos registros del mismo modo en que son representados los posibles soles o figuras celestes en el abrigo (figura 8). Como fue mencionado anteriormente, hay dos posibles representaciones de semillas en al menos dos registros (primeras dos iconografías de la figura 3). No obstante, si bien Greer (1995a) describe este registro iconográfico como una “línea de monos”, no podemos estar seguros de que se trate efectivamente de tal animal y no de otra figura zoomorfa como, por ejemplo, el jaguar u otro mamífero con cola.

Los distintos registros iconográficos de la canoa y la palmera solar fueron realizados con pigmentos que van del color rojo-anaranjado al color rojo intenso. Observamos algunas variaciones entre ellos, como, por ejemplo, la cantidad de “tripulantes” de la “embarcación” —observamos seis, cinco, cuatro, tres y dos figuras en las distintas iconografías—; en algunos casos, la primera figura que se enfrenta a la palmera, a nuestro juicio, parece llevar a sus espaldas una pequeña figura similar, como si fuese una cría (lo cual sí podría indicar que se trata de monos, debido a la forma en que estos animales transportan a sus crías). Otra variación puede notarse en la “copa” de la palmera, que a veces recuerda la forma de un sol (con un círculo y rayos o solo con rayos), o la presencia o ausencia de “semillas” (primer registro de la figura 3). Esto podría sugerir que los registros fueron realizados en momentos o por personas distintas. Pero en *todos* los casos observamos una consistencia en los siguientes elementos: una línea horizontal debajo de las figuras, que interpretamos como una canoa, con tripulantes cuadrúpedos con colas largas (probablemente mamíferos), los cuales se dirigen hacia lo que podría interpretarse como una “palmera solar”, ubicada en el extremo derecho de la embarcación.

Como mencionamos anteriormente, Greer describe esta iconografía de la cueva de Punta Brava como una línea de monos, que a veces incluye una cría sobre las espaldas de uno de estos. Sin embargo, no menciona la línea inferior (que se interpreta aquí como una canoa) ni la figura del costado derecho (que se interpreta



**Figura 8.** Figuraciones de posibles soles o cuerpos celestes

Fuente: fotografías de la autora.

Nota: las imágenes se contrastaron a través de un proceso de aumento de tonalidad en HDR mediante el programa Photoshop.

como palmera) (1995b, 90, 110, 424). Greer solo vuelve a mencionar una línea de monos en relación con las pinturas de una cueva que no se encuentra muy lejos de Punta Brava, en las cercanías del río Parguaza, denominada Cerro Gavilán 1 (también conocida como cueva Gavilán o cueva Colantoni) (1995b, 429). Mas, nuevamente, no menciona la presencia de una palmera o nada similar en este registro.

Siguiendo el rastro de líneas de monos en las cuevas de la cuenca del Orinoco, solo volvemos a encontrarlas en los estudios de Greer, que identifica una iconografía con esta misma descripción a la altura del río Ventuari, en el estado Amazonas, en un abrigo rocoso del conjunto llamado Cerro Pintado (1995a, 57, figura 6a). Se trata de un gran peñasco circular, en el que se observan numerosas pinturas que incluyen una línea curva (esta vez, sin embargo, en forma de “montaña”) con figuras que, por la forma de las colas, parecieran denotar de manera

más evidente que se trata de monos, los cuales están alineados por tamaño. En este caso, el registro carece de la presencia de una palmera o figura similar. Por tanto, podría presumirse que se trata de una iconografía diferente, o al menos una *variación* de la iconografía aquí estudiada.

## El mito de Amalivaca y su relación con otros mitos diluvianos

Quien sugirió por primera vez la relación entre la iconografía de la canoa y la palmera solar y el mito de Amalivaca fue Gisela Barrios, especialista en mitología ye'kuana y cumanagoto y actual custodia de los archivos de Marc de Civrieux (comunicación personal, 2015). Al investigar sobre la posible relación entre la iconografía y los mitos, surgieron varios elementos en común con los mitos diluvianos y de inundaciones, frecuentes en diversas culturas amazónicas (Lévi-Strauss 2003; 2000), y en especial con el mito de Amalivaca, de la cultura tamanaco. Esta cultura, exterminada durante la Colonia, perteneció a la familia lingüística caribe y su área de desarrollo se encuentra cerca de la cueva de Punta Brava, hacia el noreste, en la parte occidental del río Cuchivero. Los tamanacos aparecen registrados en numerosas descripciones del periodo colonial, como en las crónicas de Felipe Salvador Gilij ([1782] 1965) y en los *Viajes* de Alexander von Humboldt ([1805] 1942).

Gilij pasó un largo periodo trabajando como misionero en las reducciones del Orinoco Medio, cerca de nuestra área de estudio. Aparte de su afán misionero, se caracterizó por su agudo interés en conocer las lenguas, creencias y costumbres de las sociedades indígenas con las que tuvo contacto. Por ese motivo, su obra ofrece un importante aporte para el estudio etnohistórico, así como la primera transcripción escrita del mito de creación de Amalivaca:

Los tamanacos dicen *Apótonomó uochil-yave nono nuomâine tuna guaca temdjiaré*, esto es, en los tiempos antiguos de nuestros viejos se hundió en el agua toda la tierra. No quedaron, dicen ellos, sino solas dos personas, un varón y una hembra, pero no cuentan sus nombres. Pregunté dónde estaban los tamanacos cuando sucedió el diluvio. “En aquel tiempo nuestros viejos —respondieron ellos— estaban en las tierras vecinas al río Cuchivero, y las dos personas que se salvaron de la inundación se quedaron en un monte llamado Tamanacu, que se halla en sus orillas”. “Y cómo les fue posible —pregunté yo— volver a propagar la especie humana?”, “Te lo diré yo —me respondió el tantas veces citado Yucumare— estando afligidos los dos por la pérdida de sus parientes, y dando vueltas pensativos por el monte, les fue dicho que tiraran de los hombros *quai yatpe*, esto

es, el hueso del fruto de la palma muriche”. Después añadió: *Aicá nmari nuomúine ti aicapê, apalikê nmari apalic-pê*, esto es, los huesos de las frutas tiradas por la mujer se levantaron convertidos en mujeres, y en hombres los tirados por el hombre. (Gilij [1782] 1965, 3: 39-40)

El citado mito se relaciona además, directamente, con los petroglifos analizados por el mismo Gilij, así como por Humboldt —y más recientemente por Tarble Scaramelli y Scaramelli (2021)—, en zonas aledañas a nuestro caso de estudio: Gilij habla de una roca llamada Tepumereme —que significaba “piedra pintada” en lengua tamanaco— ([1782] 1965, 2: 199-200); mas no ofrece ninguna descripción de las figuras que ahí había visto, ya que esperaba encontrar alguna forma de escritura, y vio en cambio tan solo “groseras líneas hechas antiguamente con alguna piedra, y no tienen ninguna apariencia de letras”. Solo explica que para aquel entonces los tamanacos ya consideraban esas pinturas como antiguas y que habían sido realizadas por su Dios: “los indios mismos no les dan significación alguna, y solo dicen que las hizo cierto Amalivacá, que ellos tienen por su Dios” ([1782] 1965, 2: 200).

En cambio, Humboldt también comparte en sus *Viajes a las regiones equinociales del Nuevo Continente* el mito de Amalivaca, relacionándolo nuevamente con unas rocas grabadas en el Orinoco:

Los pueblos de raza tamanaca, antiguos habitantes de esas regiones, tienen una mitología local, unas tradiciones relacionadas con esas piedras grabadas. *Amalivaca*, el padre de los Tamanacos, es decir el creador del género humano (cada pueblo se considera como la fuente de los demás pueblos) llegó en un barco, al momento de la gran inundación que llaman la *edad del agua*, cuando las oleadas del océano se estrellaban en el interior de las tierras, contra las montañas de la Encaramada. Todos los hombres, o por decir mejor, todos los tamanacos, se ahogaron, con la excepción de un hombre y de una mujer quienes se salvaron sobre las montañas cerca de las orillas del Asiveru, que los españoles llaman Cuchivero [...]. *Amalivaca*, viajando en un barco, grabó las figuras de la luna y del sol sobre la *Roca pintada* (*Tepumereme*) de la Encaramada. ([1805] 1942, 402; énfasis en el original)

Humboldt no menciona quiénes eran los tripulantes de la canoa; sin embargo, más adelante explica que Amalivaca tenía un hermano, Vóchi, que lo acompañaba en todas sus empresas<sup>6</sup>. Asimismo, menciona que Amalivaca tenía dos hijas, a

6 Una de estas consistía en querer hacer que el Orinoco fluyera a la vez hacia los dos lados, para que así

quienes partió las piernas para “hacerlas sedentarias, y obligarlas a poblar la tierra de los tamanacos” ([1805] 1942, 405).

Si bien tampoco tenemos un registro preciso sobre la pintura rupestre que menciona Humboldt, encontramos entre el repertorio de nuestra pared una iconografía que muestra dos figuras unidas, que podrían estar representando dos soles u otros cuerpos celestes. Esta iconografía no solo aparece numerosas veces en nuestro panel de Punta Brava, sino que, al contrario de la iconografía de la canoa y la palmera solar, es recurrente en otras cuevas y abrigos a lo largo del Orinoco Medio (Valencia y Sujo Volsky 1987). Podemos observar además que, en el panel de Punta Brava, la iconografía de los dos soles o astros se observa en distintos registros estilísticos (figura 8), lo que no solo podría estar denotando que fueron hechas por “manos” distintas, sino también en periodos distintos. Hemos asociado al menos tres registros que podrían interpretarse como la conjunción entre dos soles/estrellas o una luna y un sol. Aparte de pertenecer al mismo estilo que nuestra iconografía de la canoa y la palmera solar según la distinción estilística de Greer (1995b), identificamos también, al menos en uno de los casos (primera imagen de la figura 8), el mismo “sol” que observamos en algunos de los registros de esta iconografía (figuras 2 y 3).

Por último, también encontramos una versión de este mito entre los yabaranas, una cultura viva de lengua caribe que habita las regiones del Orinoco Medio. Explica Wilbert (1958) que los yabaranas, cuya área de influencia se ubica en las fuentes del río Ventuari (estado Amazonas), también poseen un mito correspondiente al gran diluvio descrito por Gilij y Humboldt: en este caso los héroes son Mayowoka (que fonéticamente se parece a Mareoka, el creador de los eñepás) y Ochi (que se asemeja a Vóchi, el hermano de Amalivaca) (Wilbert 1958; Lévi-Strauss 2003, 134). Además, al menos en las versiones registradas, no hay mención de una palmera, mas sí hay un momento en el que el demiurgo, Mayowoka, manda a buscar al sol para devolver la vida al mundo, tras el diluvio.

Es interesante en este sentido evidenciar el desplazamiento de la narrativa mítica a través de distintas culturas, que van haciendo variaciones en las narraciones según los distintos contextos. En todo caso, es posible mostrar la persistencia de un *mitema*; en términos de Lévi-Strauss (1987, 233-234), una unidad mínima narrativa y un haz de relación, que va modificándose con el uso, a través de cada narración del mito y con el paso del tiempo. Esto se ve en la medida en que los yabaranas ocupan parte de las narrativas míticas que poseían los tamanacos, pero adoptaron a su vez

.....  
los hombres no tuvieran que remar. Sin embargo, esta empresa sería abandonada por su complejidad.



los héroes míticos que comparten hoy en día con los eñepás, como, por ejemplo, su demiurgo Mareoka. En ese sentido, los yabaranas sirven como puente o punto de relación entre culturas como la tamanaco, que habitó estas regiones al menos hasta entrado el siglo XIX, y la cultura eñepá, que para ese entonces aún no se había asentado en este territorio, pero que actualmente lo ocupa.

## Mitos sobre el “gran agua” y el “árbol de la vida” en las culturas del Orinoco

Cabe destacar que los pueblos de la familia lingüística caribe no son los únicos que poseen mitos diluvianos entre las culturas amazónicas. En las *Mitológicas* de Lévi-Strauss observamos que los mitos diluvianos se identifican a lo largo de todo el continente americano, incluyendo las culturas de la familia lingüística arawak (Lévi-Strauss 2013, 186), que habitaron también en el Orinoco Medio. De hecho, en las crónicas de Gumilla leemos cómo algunos mitos de creación arawaks, que fueron tomados “prestados” por los sáliva, narran que el origen del hombre se encuentra en unas semillas:

[...] afirman, que ciertos arboles dieron por fruto antiguamente hombres, y mujeres de su nación, que fueron sus antepasados; y preguntándoles ¿dónde están los tales árboles, y por qué ahora no dan este fruto? Se remiten a la sabia erudición de los achaguas, sus vecinos, amigos, y maestros. Otras parcialidades de estos sálivas tienen los pensamientos más altos, y blasonan de que ellos son hijos del Sol. (1745, 128)

Asimismo, en las ya citadas crónicas de Gilij leemos que los maipures de la familia lingüística arawak, quienes para el siglo XIX aún habitaban las regiones del Orinoco Medio, tenían un relato mítico sobre el diluvio:

A los maipures les es conocido el diluvio bajo el nombre de *Veni murráre*. Preguntados después cómo se libraron de él sus antepasados responden que en canoas. Cuántos se salvaron, cuántos quedaron sumergidos, de qué medio se valieron para repoblar la nación, no lo dicen. Más copiosos habladores son sobre ello los tamanacos; el relato de los maipures no va más allá. ([1782] 1965, 3: 40)

Por lo tanto, en registros etnográficos más recientes identificamos mitologías relacionadas con el diluvio, entre diversos grupos lingüísticos como los

guarequenas o los piaroas. Ciertos elementos básicos de los mitos o *mitemas* (Lévi-Strauss 1987) se extienden por tanto de forma transversal entre diversos grupos étnicos y familias lingüísticas. Este también es el caso del mito del árbol de la vida, que en algunas versiones se relaciona con los mitos diluvianos. Este mito habla de un gran árbol que ofrecía a los seres vivos todos los alimentos y que, tras ser talado, se convirtió en un tepuy o montaña tabular (González 1980, 50-51).

El mito del árbol de la vida también está presente en las sociedades de la familia lingüística caribe, como los arekunas, taurepangos, pemones y ye'kuanas. Para todas estas sociedades, el tepuy Roraima —ubicado al extremo occidental del estado Bolívar, en la frontera con Brasil y Guyana— es el árbol de la vida. En tiempos primordiales, el Roraima habría sido talado y de su “tocón” emanado “una gran agua” que dio origen a los ríos y a la fauna acuática de la región (mitos recogidos durante trabajo de campo en las comunidades ye'kuanas de Culebra y Huachamacare, Alto Orinoco, estado Amazonas, Venezuela, 2015).

La relación entre los mitos diluvianos y los mitos del árbol de la vida se hace palpable a partir de una particularidad que comparten las formaciones montañosas como el Roraima y las *inselbergs* (como la de Punta Brava): las múltiples caídas de agua (figura 9). Además, en la cultura pemón, quienes habitan en las regiones aledañas al Roraima no solo se refieren a esta montaña como el árbol de la vida, sino también como la “madre de todas las aguas”<sup>7</sup>.

Según la versión arekuna recogida por Koch-Grünberg (1979, 39-41) a inicios del siglo XX, Makunaima y sus hermanos padecían hambre e iban en búsqueda de árboles que talaban para recoger sus frutas. Akuli (presuntamente un agutí, *Dasyprocta aguti*) encontró un árbol llamado *wazaká* y comenzó a comer de sus ricos frutos, a escondidas, junto a su hermano Kalí. Después de un tiempo, Makunaima se enteró de que sus hermanos estaban comiendo de este árbol y decidió tumbarlo. El árbol cayó sobre el río Caroní, y de su tocón, que se conoce hasta nuestros días como el tepuy Roraima, comenzó a emanar mucha agua, que inundó todo el lugar, y también surgieron los peces.

Koch-Grünberg también transcribe una versión taurepáng del mito de Makunaima y sus hermanos, en la que estos, sin embargo, tienen nombres distintos a los de la versión arekuna (1979, 41-43). En la versión taurepáng, Akulí era hombre

7 Para todos estos pueblos pertenecientes a la familia lingüística caribe, el Roraima era por tanto el árbol de la vida y el origen del agua. Hoy en día, esta creencia se mantiene no solo entre los pueblos pemones que habitan la región donde se ubica este tepuy, sino asimismo entre los ye'kuanas (también de la familia lingüística caribe), que habitan actualmente en regiones bastante alejadas de esta gran montaña (al oeste del estado Bolívar y en el estado Amazonas).



**Figura 9.** Montañas de agua: a la izquierda, una de las “lajas” o *inselberg* de Punta Brava; a la derecha, el tepuy Roraima

Fuente: fotografías de la autora.

aún y guardaba el secreto de dónde se encontraban las frutas buenas. Finalmente, cuando Makunaima y sus hermanos descubren el árbol que daba las frutas buenas, es el hermano mayor, Ma'nápe, quien tala el árbol, cuyo tocón se convierte en el Roraima y del cual emana una “gran agua” de donde salen muchos peces. A partir de estos eventos, los héroes míticos Akulí y Kalí se convierten en animales (no se especifica cuáles).

Otra variante la encontramos en una fuente makushí registrada por Ricardo Schomburg, quien narra esto: “El Espíritu Malo obtuvo superioridad sobre la tierra de Macunaima y envió las grandes aguas. De ellos solo un hombre se libró en una curiara, desde la cual despachó una rata que viese si las aguas habían bajado. La rata regresó con una mazorca de maíz” (citado en Barandarián 1979, 981). Podemos observar la variabilidad, pero también las correspondencias, entre las diversas versiones de los mitos, resultado de las adaptaciones y apropiaciones progresivas que se reflejan en la cultura oral.

## Correspondencias entre imagen y mito

Desde una perspectiva occidentalizada, podría resultar incongruente asociar los personajes del mito de Amalivaca con las figuras representadas en esta iconografía, que parecieran ser monos —al menos según la interpretación que realiza Greer—, en vez de figuras humanas. En cierta manera, podemos explicar estas aparentes incongruencias (al menos desde la perspectiva occidental) si se tiene en cuenta que la ontología o forma de concebir el mundo entre las culturas amerindias del Amazonas venezolano corresponde al perspectivismo amazónico, estudiado por Arhem (1996)

y Viveiros de Castro (2002), entre otros. Dichos autores explican que, para las cosmovisiones amazónicas, la diferenciación entre especies solo se produce a un nivel puramente fenoménico y no esencial; es decir que las especies se diferencian fenomenológicamente entre ellas, pero a nivel metafísico o espiritual son equivalentes o indistinguibles. Los procesos de transformación entre humanos y no-humanos, sobre todo en las narrativas míticas, son por tanto sumamente frecuentes y, en la mayoría de los casos, estas son protagonizadas por animales en vez de seres humanos.

Si observamos las narrativas de los pueblos pertenecientes a la familia lingüística caribe que habitan en las regiones venezolanas, podemos observar que existe una predilección por los monos, los agutíes y otros mamíferos omnívoros como los protagonistas de las gestas míticas. En particular, hay una estrecha relación entre los mitos de los pueblos de esta familia lingüística y los monos: en muchísimos mitos el héroe es “transformado en mono” tras cometer algún engaño, una travesura o transgredir alguna norma dictada por los creadores del mundo<sup>8</sup>. También, en algunos de estos mitos diluvianos, quien provoca que talen el árbol de la vida y que se produzca por consiguiente una “gran agua” es un agutí, tal como observamos en la versión arekuna narrada por Koch-Grünberg (1979).

Cabe destacar que, incluso en representaciones esquemáticas o muy estilizadas como las de la iconografía aquí estudiada, cada detalle con el que se representa las figuras tiene relevancia. De este modo, la forma de la cola del animal *podría* estar indicándonos una especie particular. En el caso de los ye’kuanas, por ejemplo, la forma de la cola en los animales representados en las cestas determina la especie: los cuerpos del mono y del jaguar tienen una forma muy parecida y solo se diferencian por la forma de la cola, ya que en el primer caso esta es representada con una línea que se tuerce hacia abajo, mientras que, en el segundo caso, se lo hace con una línea curva hacia arriba (Henley y Mattei-Muller 1978). Faltarían por lo tanto datos etnográficos para poder determinar con certeza si en nuestra iconografía estamos observando monos, jaguares u otro animal.

También surge la pregunta de por qué observamos más de dos personajes, si el mito transcrito por Giliy habla de dos protagonistas. En la continuación del mito aprendemos que Amalivaca no estaba solo, sino que se encontraba con su

8 Según una versión del mito de Iaraku del pueblo ye’kuana, este personaje abre sin permiso el bolso chamánico (en ye’kuana: *kungwa*, conocido popularmente como *petaca*) del creador Wanadi, del cual sale por primera vez la oscuridad en el mundo. Por dicha transgresión, Iaraku es convertido en mono. Véase la transcripción del mito en Caputo Jaffe (2014, 441). Asimismo, entre los efepás, el araguato (*Alouatta*) solía ser un hombre que se pintó de rojo (onoto / *Bixa orellana*) y bailó frente al creador, Mareoka, quien lo convirtió en tal (Mattei-Muller 1992).

hermano Vóchi. Además, en otras versiones se escucha que Amalivaca iba en la canoa con su hermano Vóchi y sus dos hijas (Perera 1992, 148). Así que es posible que existan diversas versiones, en las que no solo sean Amalivaca y Vóchi los tripulantes de la canoa, sino la “familia” primordial.

Una vez más, respecto a las divergencias entre las versiones y los elementos representados, es importante tener en cuenta que todos los mitos van cambiando según cada versión relatada. Como destaca Lévi-Strauss (1987, 233), mientras que el *mitema* o la esencia del mito se mantiene, los detalles van generando cambios (incluso algunos bastante importantes) en sus distintas ejecuciones y versiones, de manera parecida a las variaciones en la interpretación de un tema musical.

## Etnografía y etnohistoria de la región

La cueva de Punta Brava toma su nombre por una población piaroa que se encuentra a unos pocos kilómetros de distancia. Sobre la posible asociación de las pinturas de este sitio con grupos étnicos actuales, Greer menciona que en la década de los noventa un chamán piaroa le explicó que las pinturas habían sido realizadas por otros grupos, no relacionados con los piaroas, mas sí con los mapoyos (1995b, 244). Cabe destacar también que los piaroas comenzaron a habitar estas regiones a partir del siglo XX, es decir, en periodos relativamente recientes.

Nuestros informantes eñepás del poblado de La Batea —adyacente a Punta Brava—confirmaron que dicha cueva había sido utilizada hasta hacía poco por un chamán piaroa para la realización de rituales (¿el mismo del que hace mención Greer?), pero que actualmente solo se visita para llevar a los escasos turistas que llegan a la región (Juan Requena, comunicación personal, 2016). Sin embargo, no pudimos constatar esta información cuando hicimos nuestro trabajo en terreno (más de dos décadas después de que Greer hiciera su estudio). Los mismos habitantes de Punta Brava nos explicaron que ya no había más chamanes en la comunidad puesto que ellos también se habían hecho evangélicos. Lo único que explicaron sobre estas pinturas es que habían sido elaboradas hacía mucho tiempo por una poderosa hechicera (notas de campo, 2016).

A finales del siglo XVIII, cuando Gilij se encontraba realizando sus labores misioneras, estas regiones eran habitadas por los mapoyos y los parecas. Hoy en día no quedan hablantes parecas, mientras que los mapoyos habitan un poco más al suroeste, hacia el río Parguaza. El territorio de los tamanacos definido por Gilij se ubicaría en principio un poco más hacia el noroeste, cerca al río Maniapure, que



actualmente también es territorio eñepá. Según Perera (1992), los mapoyos solían enterrar a sus difuntos en cavernas y abrigos rocosos con las mismas características de nuestro abrigo, lo que corresponde con el hecho de que la cueva de Punta Brava sirvió antiguamente de recinto funerario.

Han de tenerse en cuenta además los drásticos cambios culturales acontecidos desde el siglo XX, a partir del asentamiento de los criollos en la región, que empezaron a explotarla tanto para actividades agrícolas como mineras, lo que acarrió un gran desplazamiento de los pobladores indígenas (Henley 1982). Asimismo, la entrada de New Tribes Mission generó un proceso iconoclasta en el que se eliminaron todas las manifestaciones visuales de los mitos, así como las costumbres rituales. También se ha generado una fuerte resistencia a hablar o comentar acerca de cualquier temática que tenga que ver con las costumbres, las creencias y los rituales anteriores a la evangelización (Caputo Jaffe 2017).

No obstante, varios elementos comunes entre las diversas culturas que existieron de la familia lingüística caribe aún existen en Venezuela: podemos observar concomitancias tanto a nivel lingüístico como a nivel de costumbres y cultura material, pero también a partir de los mitos fundacionales.

### **Sobre la posible asociación de estas pinturas con pueblos de habla caribe**

Cabría advertir una vez más sobre la escasez de información que tenemos acerca de las pinturas rupestres de la región. Asimismo, la asociación entre estilos de alfarería y grupos lingüísticos aún se encuentra en discusión. Además, las fuentes que provienen de la Colonia no son siempre fiables en cuanto a la asignación y relación étnica. Por ejemplo, podemos percibir que los sesgos culturales, así como las visiones de mundo personales —tanto de los cronistas como del observador contemporáneo—, hacen que las narrativas originalmente orales pasen por un filtro que altera la imagen que nos llega de las culturas indígenas del pasado. Sin embargo, por este mismo motivo resulta sumamente interesante que, incluso a pesar de los filtros y elementos distorsionadores, existan sorprendentes concomitancias y correspondencias entre narrativas míticas que se distancian tanto en el orden temporal, como regional y étnico.

Volvemos a hacer un llamado en este sentido a las *Mitológicas*, donde Lévi-Strauss explica cómo las bases de muchas narrativas míticas son compartidas por grupos étnicos distintos, a veces muy distantes geográfica e históricamente. Para dar un ejemplo, Gumilla (1745, 128), quien había convivido en las reducciones con

los sálvas, comenta que, debido a que habían perdido la memoria de sus propios mitos de origen, se apropiaron de aquellos de los achaguas (pertenecientes a otra familia lingüística, la arawak). Aprendemos así que los mitos permean a diversos grupos étnicos, e incluso a distintas familias lingüísticas, lo que los convierte en narrativas particularmente adaptables, capaces de soportar cambios importantes en el tiempo y el espacio, y hacer “saltos” culturales significativos.

Lo cierto es que no es posible asociar la iconografía analizada en este trabajo con grupos humanos de la familia lingüística caribe, debido a la falta de fechas exactas que determinen la antigüedad de las pinturas (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 2010, 299). Se destaca por ello que fueron varios los asentamientos de grupos humanos, así como las familias lingüísticas, que se desarrollaron en el Orinoco Medio y que además pudieron haber establecido distintos tipos de relaciones interétnicas (Bjord Castillo 2006).

A pesar de no haber estudiado la cueva de Punta Brava, Tarble y Scaramelli pudieron analizar la alfarería encontrada dentro de abrigos y sitios con pintura rupestre en al menos dieciséis casos en la región del Orinoco Medio (en el municipio Cedeño del estado Bolívar) (1993, 584). En estas cuevas se pudieron encontrar alfarerías correspondientes a distintos estilos, que han sido asociados a diferentes grupos lingüísticos. Pero, en líneas generales, la alfarería ligada a grupos de habla caribe se sitúa en un lapso temporal más bien tardío, como, por ejemplo, la cerámica desengrasada con *cauixí* (espícula de esponja de agua dulce), que aparece en la región a partir del 400 d. C. (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 1993, 584).

Además, en las cercanías del río Suapure —donde se ubica la cueva de Punta Brava— se encontró cerámica arauquinoide y valloide que, en ambos casos, pertenece al periodo tardío de intrusión caribe (900 d. C. a 1600 d. C.) (Tarble de Scaramelli y Scaramelli 2010, 308; Greer 1995b, 317). Sin embargo, según explica Tarble, la presencia de grupos de habla caribe se remonta probablemente a periodos más antiguos; una posible correlación entre cerámica más antigua y la familia lingüística caribe en la Guayana occidental podría encontrarse, por ejemplo, en el estilo corobal (presuntamente, del 800 a. C. al 500 d. C.) (Tarble 1985, 67).

En conclusión, tenemos tres posibles evidencias de una narrativa mítica en la que se encuentran los elementos “canao” y “palmera” o “moriche”: el mito tamanao en su versión del siglo XVIII, el mito yabarana en su versión del siglo XX y la pintura rupestre, que encontramos en el mismo abrigo múltiples veces, realizada claramente por “manos distintas” y, por tanto, posiblemente en periodos diferentes (quizás, por varias generaciones). Los datos etnográficos nos permiten entender que estas pinturas fueron utilizadas como lugares sagrados hasta épocas recientes,

tanto por los pueblos wótüjas (piaroas) como por los eñepás, que pueblan actualmente la región. Esto demuestra la capacidad que tienen estas pinturas de perdurar a nivel simbólico a través del tiempo, en la medida que continúan siendo generadoras de significados para las sociedades indígenas actuales. Además, a partir de fuentes como las de Gumilla podemos reconocer esta facilidad por el “intercambio” de narrativas míticas entre pueblos de grupos lingüísticos distintos.

Por lo tanto, más que relacionar directamente el mito de Amalivaca o la iconografía de la canoa y la palmera solar con pueblos pertenecientes a la familia lingüística caribe, el punto de unión consiste en que ambos proceden del mismo lugar: el Orinoco Medio y, específicamente, los territorios ubicados entre los ríos Parguaza, Suapure y Cuchivero, y hacia las fuentes del Ventuari, en el sur. Entonces, podría estarse tratando más bien de una correspondencia entre imagen y tradición oral, que tuvo un impacto a nivel regional. Cabe destacar, además, que el estilo en el que fue realizada la pintura se ubica en un contexto mucho más amplio, que se expande por diversas zonas de la Amazonía. Podríamos tener entonces ante nosotros evidencia de la capacidad de persistencia de las narrativas míticas a través del tiempo; mas, sobre todo, de que algunos rasgos culturales tan importantes como los mitos y sus respectivas manifestaciones visuales no pertenecen necesariamente a un grupo étnico particular, sino que pueden ser compartidos por múltiples y diferentes agrupaciones humanas, en diversas versiones y soportes.

## Referencias

- Armellada, Fray Cesáreo de y Carmela Bentivenga de Napolitano.** 1975. *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Ávila.
- Arhem, Kaj.** 1996. “The cosmic food web. Human-nature relatedness in the northwest Amazon”. En *Nature and society: anthropological perspectives*, editado por Philippe Descola y Gisli Palsson, 185-204. Londres: Routledge. <https://www.routledge.com/Nature-and-Society-Anthropological-Perspectives/Descola-Palsson/p/book/9780415132169>
- Bahn, Paul.** 2010. *Prehistoric rock art: polemics and progress*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761454>
- Barandarián, Daniel.** 1979. “Introducción a la cosmovisión de los indios ye’kuana-makiritare”. *Revista Montalbán* 9: 737-1004.
- Biord Castillo, Horacio.** 2006. “Sistemas interétnicos regionales: el Orinoco y la costa noreste de la actual Venezuela en los siglos XVI, XVII y XVIII”. En *Diálogos culturales. Historia, educación, lengua, religión, interculturalidad*, editado por Niria Suárez, 85-118. Mérida: Saber ULA

- Boehm, Gottfried.** 2011. “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Vargas, 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Caputo Jaffe, Alessandra.** 2014. “Continuidad y cambio en el arte indígena en Venezuela. Entre la estetización de lo sagrado y la desacralización del mundo amerindio”. Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- . 2017. “Coexistencia de cosmovisiones en la comunidad eñepá de La Batea a partir del impacto evangelizador de Misión Nuevas Tribus (Amazonas venezolano)”. *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 49 (3): 445-460. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000018>
- Castaño Uribe, Carlos.** 2015. “Algunos de los arquetipos del paleoarte de Chiribiquete (Colombia) en la fase Ajajú: una aproximación arqueológica para entender el concepto de *jaguaridad* y la definición de una tradición cultural que se remonta al paleolítico continental”. En *Amazonas: ruta milenaria*, compilado por Aldo Bolaños, 39-56. Lima: Ediciones Copé.
- . 2017. “Prospecciones arqueológicas en la serranía de Chiribiquete: una aproximación al conocimiento ancestral del centro del mundo”. *Revista Colombia Amazónica* 10: 69-98.
- Dewdney, Selwyn y Kenneth Kidd.** 1962. *Indian rock paintings of the Great Lakes*. Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442653740>
- Didi-Huberman, Georges.** 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Gell, Alfred.** 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gilij, Felipe S.** (1782) 1965. *Ensayo de historia americana*. Tomos 2 y 3. Caracas: Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela.
- González, Omar.** 1980. *Mitología guarequena*. Caracas: Monte Ávila.
- Greer, John.** 1995a. “Observaciones arqueológicas en el monumento nacional Piedra Pintada (Cerro Pintado), estado Amazonas, Venezuela”. Informe preparado para el Instituto Nacional de Parques, Puerto Ayacucho.
- . 1995b. “Rock art chronology in the Orinoco basin of southwest Venezuela”. Tesis de doctorado, University of Missouri, Columbia.
- Greer, John y Mavis Greer.** 2006. “Human figures in the cave paintings of southern Venezuela”. En *IRAC proceedings, rock art-world heritage*, 155-166. Phoenix: American Rock Art Research Association.
- Gumilla, José.** 1745. *El Orinoco ilustrado y defendido*. Madrid: Manuel Fernández Impresor.
- Guss, David.** 1990. *Tejer y cantar*. Caracas: Monte Ávila.

- Henley, Paul.** 1982. *The panare. Tradition and change on the amazonian frontier*. New Haven: Yale University Press.
- Henley, Paul y Marie-Claude Mattei-Muller.** 1978. *Wapa. La comercialización de la artesanía indígena y su innovación artística: el caso de la cestería panare*. Caracas: La Huella / Tecnocolor. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2250x94>
- . 1990. *Los tamanaku: su lengua, su vida*. San Cristóbal: Universidad Católica del Táchira.
- Humboldt, Alexander von.** (1805) 1942. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Tomo 4, libro 8. Caracas: Escuela Técnica Industrial Talleres de Artes Gráficas.
- Koch-Grünberg, Theodor.** 1979. *Del Roraima al Orinoco*. Tomo 3. Caracas: Armitano.
- Lévi-Strauss, Claude.** 1987. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- . 2000. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI.
- . 2003. *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa*. México: Siglo XXI
- . 2013. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Mattei-Muller, Marie-Claude.** 1992. *Yoroko, confidencias de un chamán panare*. Caracas: Armitano.
- Mitchell, William John Thomas.** 2020. “¿Qué quieren realmente las imágenes?”. En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 178-203. Santiago de Chile: Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1c5cxcg.12>
- Perera, Miguel Ángel.** 1992. “Los últimos wanai (mapoyos), contribución al conocimiento de otro pueblo amerindio que desaparece”. *Revista Española de Antropología Americana* 2: 139-162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=622285>
- Perera, Miguel Ángel e Hiram Moreno.** 1984. “Pictografías y cerámica de dos localidades hipogeas de la penillanura del norte del territorio federal Amazonas y el distrito Cedeño, estado Bolívar”. *Boletín de la Sociedad Venezolana de Espeleología* 21: 21-32.
- Riina, Ricarda y Otto Huber.** 2003. “Ecosistemas exclusivos de la Guayana”. En *Biodiversidad en Venezuela*, editado por Marisol Aguilera, Aura Azócar y Eduardo González Jiménez, 828-661. Caracas: Fundación Polar.
- Rojas, Arístides.** 2006. *Leyendas históricas de Venezuela*. Caracas: El Nacional.
- Ross, June y Meg Travers.** 2013. “‘Ancient mariners’ in northwest Kimberley rock art: an analysis of watercraft and crew depictions”. *The Great Circle* 35 (2): 55-82. <https://www.jstor.org/stable/i23622206>
- Tarble, Kay.** 1985. “Un nuevo modelo de expansión caribe para la época prehispánica”. *Antropológica* 63-64: 45-81.
- Tarble de Scaramelli, Kay y Franz Scaramelli.** 1993. “Una correlación preliminar entre alfarerías y el arte rupestre del municipio autónomo Cedeño, edo. Bolívar, Venezuela”. En *Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Congress for Caribbean Archaeology*, editado



- por Ricardo E. Alegría y Miguel Rodríguez, 581-594. San Juan de Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- . 1995. “Las pinturas rupestres del Orinoco Medio, Venezuela: contexto arqueológico y etnográfico”. En *Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Congress for Caribbean Archaeology*, 607-623. San Juan de Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
  - . 2010. “El arte rupestre y su contexto arqueológico en el Orinoco Medio, Venezuela”. En *Arqueologia amazônica 1*, editado por Edithe Pereira y Vera Guapindaia, 285-315. Belén: MPEG; IPHAN; Secult.
  - . 2021. “Cueva de Amalivaca: tradición y memoria”. *Boletín Antropológico* 39 (101): 35-65. <https://doi.org/10.53766/BA/2021.01.101.02>
- Valencia, Ruby de y Jeannine Sujo Volsky.** 1987. *El diseño de los petroglifos venezolanos*. Caracas: Fundación Pampero.
- Viveiros de Castro, Eduardo.** 2002. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Wilbert, Johannes.** 1958. “Mitos de los indios yabarana”. *Antropológica* 5: 58-67. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mitos-de-los-indios-yarabana--0/html/ff646ed6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mitos-de-los-indios-yarabana--0/html/ff646ed6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Zambrano, Gregory.** 1994-1995. “Amalivaca. Un mito que nos funda”. *Actual* 30: 167-180.