

simposio Historia Cultural, XVI Congreso Colombiano de Historia. Asociación Colombiana de Historia, USCO, Neiva - Huila, 2012.

IMAGINARIOS PROVINCIALES: LO ANDAQUÍ A MEDIADOS DEL SIGLO XIX.

Perilla, Ana Milena.

Cita:

Perilla, Ana Milena (2012). *IMAGINARIOS PROVINCIALES: LO ANDAQUÍ A MEDIADOS DEL SIGLO XIX*. simposio Historia Cultural, XVI Congreso Colombiano de Historia. Asociación Colombiana de Historia, USCO, Neiva - Huila.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/ana.milena.perilla.romero/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p4uZ/n9Q>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

IMAGINARIOS PROVINCIALES: LO ANDAQUÍ A MEDIADOS DEL SIGLO XIX



ANA MILENA PERILLA ROMERO¹

anamperilla@gmail.com

¹ Este texto fue presentado durante el simposio Historia Cultural, en el XVI Congreso Colombiano de Historia desarrollado en la ciudad de Neiva en octubre de 2012. El mismo, es resultado de la investigación realizada durante el curso de maestría en historia de la universidad Nacional a cargo del profesor Paolo Vignolo a quien agradezco sus aportes y enseñanzas en los métodos de análisis de la imagen.

“El puma – decía Bernardo Mutumbajoy - que se comió a Santa Rosa era a manera de gallo. El puma era un Sibundoy, pero había también pumas Andakí”

Juan Friede, 1953;134

De La imagen a los imaginarios

A través del presente texto, se exponen los resultados parciales de una primera aproximación desde el ámbito de la disciplina histórica, al contexto de una investigación emprendida desde la antropología (Perilla, 2009) y que actualmente incursiona en la historia, en este sentido la historia cultural por su enfoque interdisciplinar proporciona las herramientas teóricas y metodológicas para avanzar en la investigación de las transformaciones culturales de una parte de la población indígena de zona de frontera durante la colonia.

Esta primera aproximación se realizó a partir de un ejercicio de análisis de imagen icónica que permitió interpretar las concepciones que para el siglo XIX se tenían de una región y sus habitantes, de esta forma en relación a imágenes textuales, se logra una visión amplia en términos temporales necesaria para identificar las posibles transformaciones culturales de la población nativa. La importancia de abordar el siglo XIX en este caso, se debe a la escasez de registros documentales de principio y mediados del siglo y la ausencia al finalizar el mismo sobre los grupos indígenas que habitaron la región oriental (cordillera oriental y provincia de Caquetá) y la consolidación del mito Andaquí en el imaginario nacional.

Los imaginarios constituyen una de las categorías de análisis para la historia cultural, y por su variabilidad de enfoques es necesario establecer con anticipación a qué se refiere el concepto. En un sentido histórico, sin incursionar en la línea del psicoanálisis o estructuralismo, Wunnenburger en prólogo a la obra de Durand (2000), definió lo imaginario como la representación del conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica, por la cual la humanidad organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo, mientras el propio Durand los definió como la facultad de simbolización cultural de la especie humana. En este sentido como se verá a través del texto la imagen o imágenes con su naturaleza ambigua y representación de los imaginarios ejemplifican muy bien la metáfora Cliffordiana sobre la cultura como red de significados y pluralidad de lecturas,

aunque sujetas al análisis iconológico es decir contextual, permiten sintetizar una lectura dual de la imagen, entre lo real y lo imaginativo.

Imágenes textuales: algunos precedentes investigativos

En la historiografía colombiana existe un precedente en cuanto a la temática indígena, el austriaco Juan Friede dedicaría varios de sus años a la investigación de la situación de la población indígena durante el periodo de la colonia y república, estableciendo para este caso, la historia de los indígenas Andaquí desde el siglo XVII hasta la mención de algunos individuos en el siglo XX. En su obra *Los Andakí 1538 – 1947 Historia de la aculturación de una tribu selvática* (1953), se identifican a partir de la documentación histórica (crónicas, informes, cédulas reales, etc) principalmente tres periodos importantes que concuerdan con la situación no solo social sino cultural de estos grupos (al respecto se sugiere ver la nota del autor). Durante el siglo XVII se inauguraría la llamada *guerra Andaquí*, un ir y venir de confrontaciones violentas entre los hispanos y los “grupos de la montaña” que le dieron su máxima recordación en la historia regional y local, en el siglo XVIII las misiones franciscanas logran una cierta sujeción de varios de estos grupos alcanzando un encuentro cultural más directo, y finalmente durante el siglo XX se reconocen algunos individuos Andaquí amestizados viviendo en poblaciones del Alto Magdalena y recurriendo a la legalidad institucional para no ser despojados de sus tierras.

En toda esta historia cabe resaltar el carácter problemático de la denominación Andaquí, Friede (1953;25) asociaría el vocablo al quechua, traduciéndolo como *gente de la montaña*, su hipótesis parece plausible al identificarse en la región tanto amazónica como andina, una variante del quechua, durante el siglo XVII la denominación es utilizada para identificar a los grupos nativos que desde la montaña en relación al valle del Magdalena y Suaza ejercieron resistencia a los hispanos, de tal forma no se trataría de una denominación étnica sino de un término genérico para referirse primero a una “situación geográfica” y posteriormente a un fenómeno de resistencia, finalmente durante el siglo XX ya se encontraba en desuso sobreviviendo en algunos pocos individuos y los mitos que cautivarían en los años cuarenta la curiosidad del historiador europeo.

En este relato historiográfico, el siglo XIX no parece ser importante, lo Andaquí paso como menciona Friede al dominio de la leyenda, es decir del imaginario colectivo, sin embargo es de este periodo que data unas de las pocas representaciones pictóricas sobre individuos Andaquí, representaciones correspondientes a la comisión coreográfica.

Contextualizando la representación de la población indígena: La octava comisión corográfica

El principal fin de la comisión corográfica (1850-1859), liderada por el general Codazzi fue el mapeo y la descripción sistemática de las regiones de la recién formada republica, se trato no solo de una empresa científica sino política, la definición de la misma como *la descripción de un país, región o provincia*, implica igualmente un proyecto de identidad nacional llevada a cabo por la elite criolla, que bajo el epíteto racional promovió la explotación de sus recursos, para lo cual era necesario conocer y registrar los territorios, algo similar a lo ocurrido con la expedición botánica, aunque en este caso no solo se trato de la descripción de la naturaleza sino de la población humana.

Con el objetivo de ilustrar las descripciones de lugares y sobretodo de los pobladores de las diferentes regiones se hicieron una serie de acuarelas, contándose con los servicios de varios artistas; Carmelo Fernández que fue remplazado por el ingles Enrique Price y éste a su vez por el Nariñense Manuel María Paz, quien acompaño a la comisión desde 1853 y al parecer es el autor de cerca de noventa y seis laminas de las ciento setenta y siete seleccionadas por Codazzi para el álbum de la comisión.

Durante este siglo las provincias de las que se ocuparía la octava expedición en 1857 Neiva y Caquetá, ya habían sido visitadas por el presbítero Manuel María Albis (figura 1) quien recopiló, en su librito *Curiosidades de la montaña y el médico en casa* publicado dos años antes, entre otros aspectos, el vocabulario Andaquí y principalmente las formas como las comunidades indígenas de la región trataban a sus enfermos (figura 2).



Figura 1. *Presbítero Manuel María Albis e indios reducidos de Mocoa.* Acuarela de Manuel María Paz (Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia)



Figura 2. “*El médico soba y sopla*” del presbítero María Albis (fuente: Curiosidades de la montaña y el médico en casa).

Este presbítero recogió las leyendas presentes en la región sobre los grupos Andaquí, al parecer no tuvo contacto directo con estos grupos sino versiones de oídas sobre sus posibles moradas para el tiempo de su visita². Sin duda la información de María Albis y de otros exploradores como Lopez Ruiz (1782) y misioneros que permanecieron hasta finales del siglo anterior en la región, sirvieron para prolongar el imaginario ya presente en la provincia de Neiva sobre los territorios vecinos y sus pobladores.

² Algunas menciones al respecto se pueden encontrar en el capítulo XII de la obra de Friede, referido al folklore.

La provincia de Neiva gozaba en aquel entonces y desde la temprana colonia como aun lo hace el departamento huilense, con una zona de fácil tránsito pero comprendida como una frontera no solo geográfica a partir de las estribaciones de la cordillera oriental, sino cultural, que se prolonga(ba) a nivel nacional la diferencia entre tierras calientes y frías. En el conjunto de las acuarelas de la comisión se puede observar una diferencia en la representación de la población indígena en cuanto a regiones, principalmente entre los grupos de tierras altas y bajas, es decir la región Andina y Orinoco-amazónica.

Tierras altas



Figura 3. Acuarelas representando indígenas y mestizos de las provincias de Santander, Tunja y Popayán.

Tierras bajas



Figura 4. Acuarelas representando indígenas de las provincias de Casanare y Caquetá.

Aunque en las acuarelas anteriores existen semejanzas como el escenario caracterizado por paisajes de cielo azul y/o fondos verdes que evocan la naturaleza, los indígenas en todas las escenas aparecen realizando una labor; cargan, cosechan, hilan o cazan, sin embargo la diferencia más característica entre los dos grupos de imágenes se encuentra en el vestuario; en el primer grupo los individuos se ven ataviados con ruanas, sombreros, pantalones, faldas y en algunos casos hasta calzados, de esta forma se

representan a los indígenas del interior más sofisticados con ropa y herramientas de metal, mientras los de la tierras bajas se encuentran semidesnudos, con herramientas rudimentarias como el arco y la flecha.

En este contexto y durante este siglo ¿cómo se representa a los indígenas Andaquí, qué situación de acuerdo a las representaciones previas que nos proporcionó por ejemplo Friede, como grupos de montaña y fronterizos entre el mundo andino y amazónico nos pueden evocar las acuarelas de la comisión?, ¿se da un cambio a partir del siglo anterior o se mantiene el imaginario colonial de lo Andaquí? estos entre muchos otros cuestionamientos le otorgan el potencial heurístico a la imagen.

La metaimagen Andaquí y el sistema de imágenes

En el marco de la octava expedición María Paz pintó dos acuarelas sobre indígenas Andaquí “reducidos” (figura 5 y 6).



Figuras 5 y 6. A la izquierda “indígenas Andaquíes reducidos sacando pita en Descanse”, a la derecha “Indio reducido de la nación Andaquí. Miguel Mosquera, nacido en el Caquetá, práctico e intérprete que acompañó a la comisión Corográfica en 1857”. María Paz. (Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia)

Estas hacen parte del segundo grupo mencionado anteriormente, aunque la figura seis parece mediar entre los dos. Las imágenes pictóricas como representación simbólica conllevan consigo una fuerza de comunicación, por tal razón una imagen transmite diversos significados que quedarían dispersos en ausencia de su contexto, interpretar estas acuarelas no solo implica un ejercicio de ekfrasis (Berger,2000), sino a la manera de la historia cultural, desmarañar la red de significados a través del tiempo (Hering y Pérez, 2012).

La acuarela que muestra esta última imagen (figura 6), ignorado su lugar de producción, evoca principalmente la vida rural de algún lugar de América, esto último se colige por la relación entre un joven de aspecto indígena y uno de color, es decir la convergencia de dos razas, los personajes principales de la composición se ubican en el centro y se definen claramente dentro de la misma, de tal forma que el pintor logra encuadrar dos “tipos raciales”. Sin embargo la composición dirige la mayor atención a la derecha, donde las figuras están mejor definidas en comparación con la izquierda, el número de elementos y distribución es más amplia, el personaje de ésta parte presenta mayor altura que su contraparte de la izquierda ubicado un poco detrás. Aunque los dos sujetos pueden verse a primera vista relajados, su postura no deja de ser una pose ante quien está frente a ellos, el pintor, el observador al cual a su vez se observa e interpela con su mirada y su disposición hacia el frente, aunque el individuo de la derecha es el punto mediador entre el observador y el sujeto de la izquierda, pues lo mira directamente, está totalmente de frente y parece sonreírle, el individuo de la izquierda presenta su cuerpo de medio lado en dirección a su compañero, solo su pierna derecha y rostro se dirigen hacia el observador y no presenta ningún gesto denotativo de algún sentimiento.

Una primera lectura sobre lo Andaquí (figura 6) en el siglo XIX, presenta una dualidad tradicional de los albores de la conquista, entre lo civilizado y lo salvaje, pero además del pensamiento moderno- científico entre cultura y naturaleza. Los dos personajes median esta dualidad aunque uno se encuentra más cercano a la naturaleza que el otro; los pies descalzos ubican a los dos en un mismo nivel, el de la desnudez, aunque el joven de la izquierda la presenta con mayor fuerza al llevar sus piernas y brazos descubiertos e intensifica al cargar el canasto y sobretodo la guacamaya en su brazo, símbolos de la caza pero también de la recolección, mientras el de la derecha lleva pantalones largos y un crucifijo símbolo del cristianismo y el ave a su lado se encuentra prisionera en la jaula, es decir dominada. Al fondo, detrás del joven se esbozan algunas

líneas tenues que representa la continuación de las casas, la baranda corta la escena posterior, los aleja de las casas, de lo urbano, de lo civilizado y los ubica de forma prominente en un escenario cerrado pero abierto a esa urbanidad. Esta pintura se enmarca dentro del movimiento costumbrista característico del romanticismo del siglo XIX, a través de la cual se pretende dar una representación de la realidad de las poblaciones, en este caso aborígen, resaltando sobretodo sus características étnicas: color de piel, tipo de cabello, vestido, hábitos y ocupaciones como la caza que es su alegoría prominente, pero también el escenario en el cual se mueven, como es el espacio rural, se trata de una pintura sobre “tipos raciales”.

Este tipo de pinturas presentan sus antecedentes más próximos en la *pintura de castas* en auge durante el siglo XVIII principalmente en México y Perú (Bermúdez, 2009), pinturas que presentaban la mezcla de las razas y cuyo principal objetivo fue interpretar la sociedad colonial de acuerdo a la clase social, de esta forma el oficio y el entorno en el que se desarrolla la acción de los representados y principalmente el traje actúan como elementos para identificar el estatus social (figura 7).



Figura 7. “De español y albina torna atrás”.1763 Miguel Cabrera (fuente: Museo de América)

En esta línea, anterior a la pintura de castas se encuentran pinturas un poco más idílicas como la de la india chichimeca de Arellano (figura 8).



Figura 8. India Chichimeca. Arellano, 1711 (Fuente: Museo de América, catálogo en línea)

Pinturas que nos recuerdan las primeras representaciones de América como la de Van der Straet (figura 9) en las cuales América aparece representada como una mujer desprovista de ropa y cercana a la naturaleza, un tema analizado entre otros autores por Bolaños (1994).



Figura 9. Américo Vesputti y América. Diseño de Jan Van der Straet gravado por Théodore Galle, 1589, (Fuente: De Certau, 2006)

Las anteriores representaciones, como un sistema de imágenes presentan una serie de similitudes a través de las cuales se pueden rastrear las permanencias iconográficas e imaginarios asociados; la mujer, el bosque, el vestido o su ausencia y el ave que simboliza el exotismo de la naturaleza americana en convivencia con la familia, especialmente en la figura siete la naturaleza esta allá, afuera, se observa a través de la ventana y en todas quien más se acerca a ella es la mujer. En la figura seis, aunque teniendo el referente textual de “indio reducido” a primera vista el personaje de la izquierda, el indio, puede verse como una mujer con cabellos un poco largo y piernas descubiertas, es decir que el indio es representado de una manera afeminada, sumándose a este la cercanía del ave que al contrario de la del lado derecho no se encuentra enjaulada, sino domesticada.

El ave puede evocar diversos significados, generalmente en la tradición judeocristiana simboliza la divinidad denotando pureza, en la mitología clásica se asocian como mensajeros de los dioses, es decir mediadores entre el cielo y la tierra y la lucha entre el bien y el mal. Cada ave dependiendo de sus cualidades comunica diferentes significados, de tal forma, por ejemplo la imagen de la india chichimeca nos puede evocar la imagen de la virgen, aunque con un perfil moral divergente si tomamos en cuenta la desnudez, acompañada del niño la imagen evoca ciertos valores familiares que exalta la tradición católica.



Figura 10. A la izquierda la india chichimeca, en el centro representación de la virgen de Guadalupe y la sagrada familia, a la derecha representación de castas.

Los valores más sobresalientes en esta línea se relacionan estrechamente con la mujer; la pureza, castidad que representaba la virgen María pero además debe sumarse el valor no solo cristiano sino burgués del trabajo, la ocupación del tiempo. Pero hay que resaltar que en la figura seis no se presenta un ave principalmente blanca como en la

pintura de Arellano, sino un papagayo (guacamaya bandera) al igual que en la pintura de castas (figura 7).

En la religión cristiana y en el contexto histórico que nos atañe podría relacionarse este símbolo con las ordenas franciscanas, cuyo padre fundador San Francisco de Asís es considerado el santo de la naturaleza, con la facultad de hablar con los animales, entre ellos los pájaros mensajeros del cielo (Bermejo, Sf.), aunque las representaciones del santo con papagayos son escasas (Figuras 11 y 12), de ser así su simbolismo no tendría mucha diferencia con las demás aves, es decir su rol medidor.



Figuras 11 y 12. Representaciones de San Francisco de Asís, a la derecha Estigmatización de San Francisco 1460, en la que se muestran, parte inferior izquierda, algunos papagayos, Maestro E.S. (Fuente: Bermejo Virgilio)

Consideraciones finales

A partir de una pintura se ha transitado por una red de significados que conlleva a diversas lecturas, de estas quisiera finalmente resaltar dos. Como se menciona en un principio la comisión corográfica se constituye como una de las primeras empresas científicas de la nueva nación, en este contexto territorios y grupos humanos como los de la provincia del Caquetá se encontraban lejos de incorporarse a la nueva república, acuarelas como las de la comisión incorporaban estos territorios y sus habitantes de manera simbólica; tomando como referencia al observador en el momento de la producción de las acuarelas, evoca hacia él la apropiación de un espacio exótico similar a lo que sucede en los avisos publicitarios contemporáneos (figura 13), en los que se interpone al espectador hacia un afuera, hacia un escenario, exótico, paradisiaco, pero desconocido que de manera pasiva lo espera para su disfrute.



Figura 13. Publicidad turística.

Las acuarelas dan lugar a un juego a través del cual se exaltan, no solo el valor del criollo ilustrado, el viajero explorador, para quien se produce la pintura, es decir *el yo que observa*, sino como se evidenció anteriormente, una serie de valores cristianos europeos a los que da continuidad la sociedad criolla, especialmente en lo referente a la familia y el trabajo, valores igualmente burgueses, a través de los cuales la población se asemeja a la naturaleza que está allí para ser transformada en beneficio del progreso de la nación.

Pero como la naturaleza ambigua de la imagen puede llevar a otras lecturas, quisiera quedarme con una lectura más simplista aunque enriquecedora de la imagen a partir del

simbolismo del papagayo, argumentando que este evoca sencillamente sus características; un ave que imita, parlotea y aprende palabras pero no es capaz de discernir, con la capacidad de ser domesticado perdiendo su salvajismo (Figura 14). Al estar el ave sobre el indígena Andaquí se da una transmutación de la animalidad a lo humano, es decir que estas características son transmitidas al andaquí. Desde esta perspectiva, la representación aunque intente ser lo más neutral no deja de ser un ejercicio de poder, muchas veces inconsciente, en el que lo imaginario irrumpe y juega con ellas.



Figura 14. Guacamaya bandera sobre bicicleta.

La asociación en este ejercicio accidental con la representación de la india chichimeca, resulta no serlo en términos histórico, puesto que lo chichimeca presenta varias analogías con lo Andaquí. Los chichimecas fueron una serie de grupos indígenas heterogéneos que ejercieron gran resistencia a los hispanos durante la conquista de México, estableciendo una confrontación violenta que se denominó *guerra chichimeca*, consolidando una frontera colonizadora hacia el norte y al igual que los Andaquí llevaban a cabo emboscadas de manera sorpresiva sobre los españoles y no aceptaban la religión de Cristo, sus diferentes características; nómadas, relaciones con otras tribus vecinas y conocimiento del territorio los consolidaron como luchadores tenaces, adquiriendo gran fama durante la conquista.

En este contexto la representación de la mazorca en el cuadro de Arellano asocia a la india con el cultivo, es decir con sociedades sedentarias, de esta forma al igual que puede simbolizar la guacamaya en el caso de la representación Andaquí, se trata de domesticar al otro aunque en el imaginario perviva la imagen de lo salvaje y de lo subversivo. De esta forma a pesar de los esfuerzos científicos del siglo XIX lo Andaquí no deja de ser una invención hispana colonial sobre la otredad.

Timaná, 4 de Abril de 1857

*Señor Secretario de Estado
Del despacho de Gobierno*

He salido felizmente de los Andaquíes, después de haber levantado el mapa de aquel extenso desierto i malsano territorio. A fuerza de la plata i regalos que llevé, adecuados para los indios, he conseguido recorrer espacios inmensos en poco tiempo; i puedo asegurar al Gobierno que ninguna de mis expediciones me había costado tanto dinero, ni había sufrido tantas penalidades, ni me había visto como en esta vez tan a menudo expuesto a perder la vida.

Agustín Codazzi, 4 de Abril de 1857

Referencias Bibliográficas

Albis Manuel M. (1855). *Curiosidades de la montaña y el médico en casa.*

Berger, Jhon. (2000). *Modos de Ver.* Editorial Gili. Barcelona.

Bermejo V. Virgilio. (Sf) *La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asis en la entalladura del siglo XV*, Instituto “Ephialte”. Vitoria .

Bermúdez B. Fernando B. (2009). *La pintura de castas: un acercamiento histórico al diseño de imagen para entender la diferenciación social en México, En impacto social del diseño*, MX Design Conference, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Bolaños, Álvaro. (1994). *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial. Los indios pijaos de fray Pedro Simón.* CEREC, Bogotá.

Catalogo en línea de la Biblioteca Nacional de Colombia:
<http://www.bibliotecanacional.gov.co/tools/marco.php?idcategoria=39344>

De Certeau, Michel. (2006) *La escritura de la Historia.* Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México.

Durand Gilbert. (2000) *Lo imaginario, ciencia y filosofía de la imagen*. Ediciones del Bronce, Barcelona.

Friede Juan. (1953) *Los Andakí 1538 – 1947 Historia de la aculturación de una tribu selvática*. Fondo de cultura económica de Mexico.

Hering Torres, Max y Perez B. Amada. (2012). *Apuntes introductorios para una historia cultural desde Colombia* En historia cultural desde Colombia, categorías y debates. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C.

Litografía ARCO. (1986). *Acuarelas de la Comisión Corográfica, Colombia 1850 – 1859*. Nota liminar y descripciones de las acuarelas Guillermo Hernández de Alba. Bogotá

Perilla R. Ana M. (2009). *Los Andaquí la Gente de la Montaña, una arqueología de las narrativas históricas sobre identidades a partir de un paisaje itinerante al sur oriente del departamento del Huila*. Tesis de grado en Antropología Universidad del Cauca. Popayán