

Juan A. Hasler

# Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina



Universidad  
del Valle

Programa Editorial

Este uno de los pocos estudios de “iconografía” en arqueología colombiana y ecuatoriana. El autor de este libro nos presenta la interpretación de uno de los “discursos” codificados en las aparentes decoraciones de los platos de ofrendas que empleaban las culturas Piartal y Tuza, del altiplano ecuatoriano-colombiano.

Las decoraciones en cuestión son en realidad símbolos que el autor descifró y que aluden al mito de la Creación.

Para llegar a sus afirmaciones, recurre al gran instrumental de la Historia de la Cultura y al explicar estos recursos –bien conocidos por los etnólogos– convierte muchas de las páginas de este estudio en un libro de texto. Al encontrar un sorprendente paralelo del papel que jugó el firmamento estrellado en esas culturas americanas y en el Egipto antiguo, no sólo explica al lector qué es Paralelismo y qué es Difusión, sino que propone un término nuevo: el de “Dormancia cultural”.



# Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina



Colección Humanidades  
Arqueología

### **JUAN A. HASLER**

Profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle. Estudió etnología y lingüística en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, de Ciudad de México, a la que ingresó a la edad de dieciocho años. En los años cincuenta la Universidad Veracruzana, Jalapa, le encargó hacer la recopilación de los léxicos de las lenguas aborígenes de la provincia. Posteriormente, se doctoró en etnología en la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Colonia (Köln), con una la tesis de etno-religión “El Señor del monte y de los animales en América Media”.

# Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina

Juan A. Hasler



Colección Humanidades  
Arqueología

Hasler, Juan A.

Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina /Juan A. Hasler.  
-- Santiago de Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2011.

92 p. ; 22 cm. -- (Colección Artes y Humanidades)

Incluye bibliografía.

1. Culturas indígenas - Simbología 2. Arqueología indígena 3. Indígenas - Religión  
y mitología I. Tít. II. Serie.

398.2 cd 22 ed.

A1316974

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

## **Universidad del Valle** **Programa Editorial**

Título: *Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina*

Autor: Juan A. Hasler

ISBN: 978-958-670-959-0

ISBN PDF: 978-958-765-635-0

DOI: 10.25100/peu.102

Colección: Humanidades - Arqueología

**Primera Edición Impresa diciembre 2011**

**Edición Digital junio 2017**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Javier Medina Vásquez

Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle

Descripción de la carátula: Dos platos de una misma colección, situados entre ellos el signo de “separación de los dos mundos” de la cultura Piartal-Tuza.

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2017



Universidad  
del Valle

---

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	13
<b>PRIMERA FASE DEL ANÁLISIS</b>	
<b>DESCRIPCIÓN</b>	
Acerca del material	17
Distribución de los elementos	17
Distribución dual	18
Aves no comestibles	18
Mundo tangible y mundo intangible	19
Oposición dual sencilla	19
Oposición dual doble	20
El tema ave	20
El tema monos	23
El tema “red”	23
El tema personaje “a”	24
El tema personaje “b”	25
El tema personaje “c”	28
El tema personaje “d”	29
Características de esos personajes	29
El tema animales de caza	30
Dos direcciones opuestas	31
Yendo adelante y mirando para atrás	31
Cabezas estilizadas	31
Las parejas que se miran	32
Dos, pero no pareja	32
Iguales, pero no idénticos	33
Los colores	35
El número tres	35
Las cantidades	35
Sólo dos o tres dedos	36
Tres dedos en nahuales huastecos	36
Inventario de las “decoraciones”	37
Primera fase concluida	40

## **SEGUNDA FASE DEL ANÁLISIS**

### **DESPEJANDO SIGNIFICADOS**

Empieza la segunda fase	41
Ícono y símbolo	43
Significado	43
La fuerza generatriz	44
La “red” vuelta cielo	45
Anáhuac-Ixtláhuac y Nariño	46
No oposición, sino sucesión	46
La quinta sucesión	47
Sobrevivencia paleolítica	48
El dueño del monte y de los animales	49
Las dos hermanas	50
Los demiurgos	51
Elementos no paleolíticos	52
Las dos hermanas descifradas	52
Dramatis personæ	52
Tres narraciones	53
Los tres relatos unidos	54
Otros relatos	54

## **TERCERA FASE DEL ANÁLISIS**

### **PRECISANDO PORMENORES**

Rectificaciones y nuevas sugerencias	57
Signos cuyo desconocimiento no nos afecta	57
La guacamaya	58
Las dos hipótesis del Dueño de los animales	59
Codos en los Andes	60
Codos en el Oriente mediterráneo	60
La “Hija” que refuta al Padre Schmidt	61
Observando de cerca diferencias entre “c” y “d”	62
Sol con raya oblicua, raya recta y otras: sin resolver	63
El sol, ¿es del mundo tangible?	63
¿Quingos?	64
Origen arqueológico de los quingos	64
Mirando hacia atrás	65
Dos, tres y cuatro	65
Identificación cronológica por colores	66
Diferencias entre Piartal y Tuza	66
Piartal de tres y de dos dibujos	67
Cada 300 años, un período nuevo	67
Aldeas mixtas	68
Difusión y paralelismo	69

Fuerza creadora del cielo estrellado, en Egipto	69
Dormancia histórica	70
Diámetro menor	71
Más libertad ¿o desconocimiento?	71
Euforia neolítica durante Capulí	72
Fin de la euforia	73
Nueva solución, ¿artística o conceptual?	73
Los $\pm$ 300 años en los Andes del norte	74
Una parábola que resultó recta	74
Dos cuerpos fundidos en uno	74
Los “escalones”	75
La Z	75
Acercándonos al misterio de la Z	76
Una pieza “pre estilo”	77
Resuelto el misterio de la Z	77
Breves triángulos capitales	77
Alargados triángulos en la ropa	78
Empleo de los platos	78

## **CUARTA FASE DEL ANÁLISIS**

### **UNA ARTESANÍA ACTUAL**

Algo no funcionaba	81
Un error detectado por el método	81
El método del descubrir	82
Productividad de los elementos	82
Las estructuras no son estáticas	82
Una investigación acerca de lo falso	82
Una artesanía nueva	83

## **QUINTA FASE DEL ANÁLISIS**

### **LA MUERTE**

Su luz es la oscuridad	85
Vivir bajo tierra	85
No hay animales de la oscuridad en Piartal	85
Serpientes	86
Saurios	87
Tarántulas	87
Finis operis	87

## **ÍNDICE Y FUENTES DE LOS PLATOS ESTUDIADOS** 89

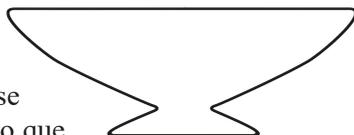
## **BIBLIOGRAFÍA CITADA** 91

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## INTRODUCCIÓN

### HISTORIA DE ESTA INVESTIGACIÓN

§0.1 Habiendo visto en una colección particular unas vasijas casi planas con corto soporte sobre base anular que decían ser “Tumaco” –pero que en realidad no eran de esa cultura costera, sino de culturas andinas del Departamento de Nariño–, decidí fotografiarlas con el objeto de examinarlas con detenimiento ante mi escritorio. Escritorio de etnólogo, donde habitualmente realizo la observación de la estructura y estudio la interrelación de sus partes<sup>1</sup>.



Casualmente, en la pequeña colección de una institución observé piezas casi con los mismos dibujos, como las piezas I.11 y I.12. También fue casual que todos los animales dibujados eran agradables. Aboqué el estudio inicial a los temas comunes que había en dos de las colecciones. La uniformidad del material permitió obtener un pronto y aparente buen resultado. Sólo después conocí ilustraciones de platos con animales que no nos simpatizan (serpientes, caimanes, tarántulas) y decidí ampliar mi observación a todos los temas que irían surgiendo.

Las piezas que vi primero carecían de dibujos en el exterior o estos eran de rayas, que también se observaban en el interior. Se

---

<sup>1</sup> A esto se le llama “sintaxis”, que es “el estudio de las relaciones entre sí y la teoría de la construcción e identificación de las secuencias bien formadas de signos”, según Rudolf Carnap, en *Filosofía y sintaxis lógica*, UNAM, 1963. p. 23.

notaba que era una cerámica suntuaria; posiblemente, para hacer pequeñas ofrendas rituales.

Pronto vi que era frecuente que en el centro de la “decoración” de muchas piezas hubiera una estrella de ocho puntas y noté que abundaba la división en tres zonas y que en otras había la repetición dual de decoraciones o de aves. Las aves no tenían señaladas las garras, sino al contrario, algunas eran palmípedas (Figuras 0.1 y 0.2), de pico largo y varias con bolsa gular. En suma, estaban relacionadas con el agua. También había aves con pico curvo (Figuras I.3, I.4, I.5)



Fig. 0.1



Fig. 0.2

En busca de información escrita, dí con un *separatum* de la historiadora Claudia Afanador *et aliae*<sup>2</sup> en que se identificaba la estrella con el “Sol de Pasto”.

§0.2 Después de comparar piezas y meditar acerca de sus componentes llegué a tres conclusiones, a saber: 1] los primeros (y los siguientes) platos que conocí expresan tres narraciones plásticas o “discursos” que integran el mito de la Creación de la vida y de sus fuerzas positivas; 2] quedan varios elementos (“decoraciones”) sin descifrar; 3] el mito de la fuerza positiva y placentera se completa con su contrario al que, por lo pronto, no pondremos atención.

<sup>2</sup> “Presencia prehispánica en la artesanía de los Andes septentrionales”, ponencia presentada al 45º Congreso Internacional de Americanistas [Bogotá, 1985]. Editado por la Universidad de Nariño (sin numeración).

§0.3 Invito al lector a acompañarme en el tedioso quehacer de describir los elementos, para luego pasar a la apasionante reconstrucción de la narración mítica<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En realidad, de una de las narraciones, pues en muchos platos están expresados otros relatos.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## PRIMERA FASE DEL ANÁLISIS

### DESCRIPCIÓN

#### Acerca del material

§1 Los platos que inicialmente tuve entre manos medían aproximadamente 19 cm de diámetro por  $\pm 10$  cm de alto. Eran de un barro grisáceo con baño de color café rojizo.

Las fotografías a color se convirtieron electrónicamente a blanco y negro. Algunos provienen de dos colecciones y otros de Claudia Afanador, quien indica dónde las tomó. Curiosamente, en ninguno de sus platos aparecen las tres líneas exteriores concéntricas que son tan frecuentes en las demás piezas que tuve a la vista.

#### Distribución de los elementos

§2 En el centro de los platos se encuentra a menudo el “Sol de Pasto” identificado por Afanador en su citado folleto (*vid.* Figura I.1)(\*).

Muy frecuente es la división dual: el mismo diseño se repite en el lado opuesto (0.1, 0.2, I.3, I.10 a I.14, I.16 a I.20 y centro de I.5).

Hay piezas que están divididas en dos zonas (0.1, 0.2, I.5 y muchas más). Otras tienen un ave o un mono en un  $\nabla$  sobre un fondo blanco<sup>1</sup>, el cual está inscrito sobre un fondo “reticular” (I.15).

---

(\*)De aquí en adelante se omitirá “Figura” en el texto.

<sup>1</sup> El símbolo  $\nabla$  (blanco) indica un triángulo que no tiene fondo oscuro. Mientras que  $\blacktriangledown$  (oscuro) indica un triángulo que contiene una superficie negra con puntos.

### Distribución dual

§3 La distribución dual está presente en “el Sol”, en el centro de I.1: dos puntas arriba, dos abajo, dos a la izquierda y dos a la derecha –siempre en oposición– que parten de un cuadrado central.

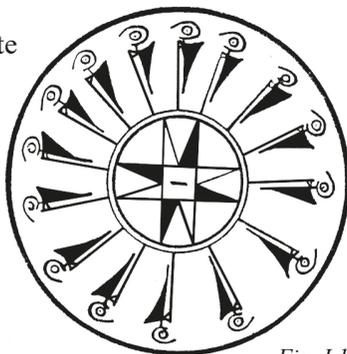


Fig. I.1

Llamaremos oposición dual a la repetición del dibujo en el lado opuesto, como en las piezas 0.1, 0.2, centro de I.5, I.10 a I.14.

Esta oposición ha sido llevada al extremo en el centro de la pieza I.1, de sólo dos zonas, al oponer una punta clara a otra oscura. Tal vez una “luz” clara del día y otra “luz” oscura de la noche.

### Aves no comestibles

§4 La pieza I.2 es un plato extraordinariamente informativo en el que Rodríguez Bastidas ha reconocido dos guacamayas<sup>2</sup>. Esta pieza nos da la clave para identificar las aves de I.1 y I.3.



Fig. I.2

Al igual que las acuáticas, los psitácidos son aves no comestibles, por lo que el interés de los usuarios de los platos no pudo haber estado en la esfera económica, sino en la espiritual.

La otra información que nos proporciona está en el ∇ opuesto. Habríamos esperado encontrarnos con

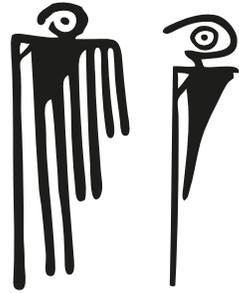


Fig. I.3

<sup>2</sup> Rodríguez Bastidas, Édgar Emilio, *Fauna precolombina de Nariño*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales (Banco de la República), Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1992, p. 62.

la repetición de esas aves, pero sólo aparecen sus largas plumas. Posiblemente esté aquí el origen de las rayas “decorativas” que encontraremos en los ▽ de otras piezas.

Las guacamayas están asidas de un palo que llega hasta el suelo. La pata derecha está horizontal y la izquierda sesgada hacia abajo; entre ambas forman un triángulo que los artesanos nunca omiten.

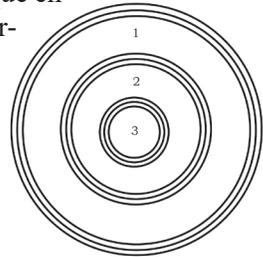


### Mundo tangible y mundo intangible

§5 Los arqueólogos colombianos concuerdan en que el dualismo corresponde a la división en dos del cosmos tangible: día, noche; macho, hembra; vida, muerte; lo bueno, lo malo.

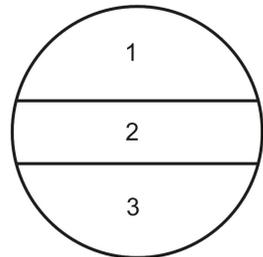
En cambio, la presencia de tres zonas corresponde a la división del mundo intangible: 1. el plano superior, 2. el plano nuestro y, debajo de él, 3. el plano del inframundo. Aunque en las piezas no veo la confirmación de esta afirmación, me parece convincente.

Las zonas están a menudo separadas por tres rayas formando círculo<sup>3</sup> (I.4, I.5) o sólo por dos (I.27, I.28, I.30), aunque en el material de Afanador hay piezas como la I.6, en que la separación está marcada con una sola línea.



### Oposición dual sencilla

§6 En la oposición dual sencilla la misma imagen del lado opuesto está, generalmente, separada por un espacio, como en 0.2, I.5, I.10, I.11, I.12, I.14 (0.1 es la excepción). El resultado son, nuevamente, tres zonas.

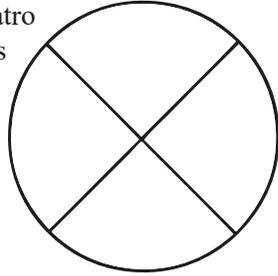


<sup>3</sup> En este libro se hablarán de dibujos con dos líneas exteriores, pero en las ilustraciones pueden observarse tres; en estos casos, se debe tener en cuenta que en algunas ilustraciones el círculo exterior no es parte del dibujo, sino que representa el borde del plato.

### Oposición dual doble

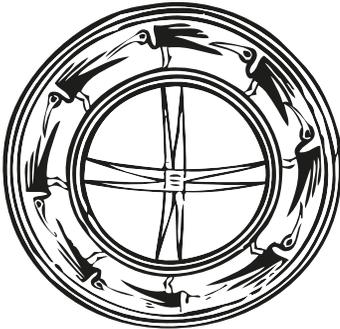
§7 En la doble oposición tenemos cuatro cuartos, pero no necesariamente dos imágenes diferentes. La parte oscura parece ser el tema principal de varias de esas piezas. En I.15 está interrumpida por un pequeño mono.

Vemos dos dibujos en localización opuesta en I.3, I.13, I.16 a I.20. Su distribución se muestra a la derecha:

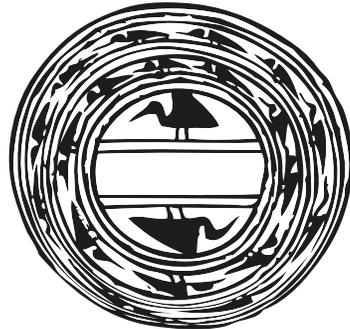


### El tema ave

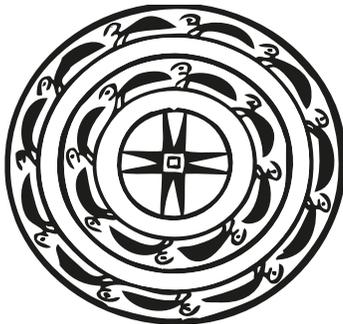
§8,1 Tenemos aves en oposición dual en 0.1, 0.2, I.3 y en el centro de I.5. Las de 0.1 y 0.2 son claramente palmípedas.



*Fig. 1.4*



*Fig. 1.5*



*Fig. 1.6*



*Fig. 1.7*

Las aves de pico largo, como el ibis aquí reproducido (I.7)<sup>4</sup>, han sido identificadas por Rodríguez Bastidas como acuáticas. Reencontramos su cuerpo triangular en I.5, un poco distinto en I.4 y muy estilizado en I.6.

§8.2 Rodríguez Bastidas hace referencia a la bolsa gular en pelícanos (I.8) y la ilustra con el grabado de un sello de Tumaco (I.9)<sup>5</sup>, que nos permite identificar el ave de 0.1 y 0.2.



Fig. I.8



Fig. I.9

La estilización en forma de  $\mathfrak{D}$ , de las cabezas de aves en I.1 a I.3, I.6, está también en los monos de I.11 y I.12. Esto tal vez sea el origen del signo que veremos al tratar las piezas I.42 y I.43.

§8.3 Ciertos arqueólogos son a menudo reacios a mirar comparativamente fuera de su región de especialización. Se diferencian así de historiadores como Afanador, de los historiadores de la cultura y de los etnólogos con perspectiva fenomenológica. Siguiendo los pasos de los últimos, vale la pena citar de Flavia V. Ottalagano<sup>6</sup>:

En algunos relatos chorotes, determinadas especies de aves se asocian con fuentes de agua situadas en el cielo y, consecuentemente relacionados con las lluvias. Las aves pequeñas sólo disponen de charcas y de escasas lluvias, mientras que las aves mayores son dueñas de lagunas mayores y son causantes de lluvias abundantes.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 52, 54.

<sup>6</sup> Ottalagano, F., “Algunas referencias en torno al simbolismo de las aves en los registros etnohistóricos y etnográficos de guaycurúes y mataguayos”, *Arqueología Suramericana*, 3/2, Popayán, Colombia, 2007.

§8.4 Las aves no acuáticas son menos frecuentes. Rodríguez Bastidas reproduce un galliforme (I.10), conocido localmente como pauxil<sup>7</sup>. Es una pieza de oposición dual sencilla en la que, como en las anteriores, el ave mira hacia la izquierda.



Fig. I.10

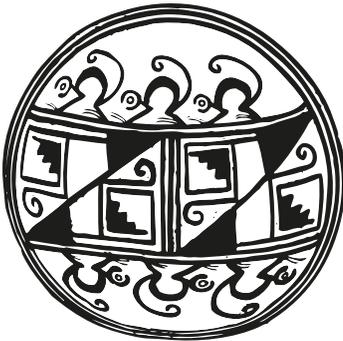


Fig. I.11



Fig. I.12



Fig. I.13



Fig. I.14

<sup>7</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p.60.

### El tema monos

§9 La representación de monos es frecuente (I.11, I.12). Obsérvese la cabeza estilizada, que hemos representado con  $\mathfrak{D}$ .

El mono figura en piezas de oposición dual sencilla (I.11, I.12, I.14), lo mismo que en piezas de oposición dual doble (I.13)<sup>8</sup>.

La pieza I.15 posee un fondo de “red” en triángulos  $\nabla$ , estos triángulos están en oposición dual doble. Dentro de uno de ellos aparece un  $\nabla$  pequeño. Puede observarse que las rayas que separan los cuatro triángulos no convergen en un mismo punto.

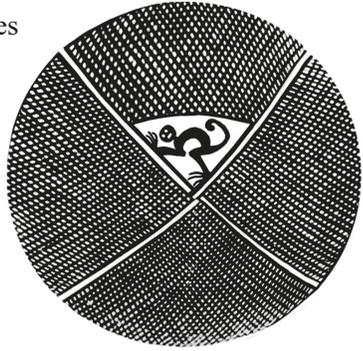


Fig. 1.15

### El tema “red”

§10 Designo de momento como “red” a una oscura superficie reticular con puntos claros en su interior que asumen una forma cuadrangular debido al *stylos* (punzón para entintar) del dibujante.

En I.15, la “red”, dividida o contenida en cuatro triángulos, abarca casi toda la superficie; el fondo de esta composición está interrumpido tímidamente por el surgimiento de un único espacio  $\nabla$  blanco.

Esta localización es del todo excepcional: podría significar una unicidad primigenia del mono demoníaco ahí contenido.

Se suele encontrar la “red” en piezas con clara división dual doble, como I.2, I.3, I.15, I.16.

Es frecuente que la “red” no tenga realmente una división dual, sino que constituye una superficie única que sólo toma apariencia de dos triángulos debido a los dos  $\nabla$  (I.3, I.16).



Fig. 1.3

<sup>8</sup> De aquí en adelante se representan a menor escala las ilustraciones de algunas de las piezas en subsecuentes menciones.



Fig. I.16

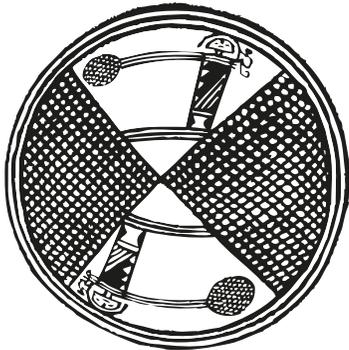


Fig. I.17



Fig. I.18

En I.3 hay tres guacamayas encima de tres líneas, debajo de las cuales se forma un subespacio en forma de  $\nabla$  completamente vacío. El mismo subespacio se encuentra en I.17 y, muy pequeño, en I.18.

Se aprecia la “red” en piezas de división dual doble, como en I.3, I.16 a I.20, en las que los temas están inscritos en un círculo de tres líneas.

En I.16 los extremos de sus  $\blacktriangledown$  negros no se tocan, sino que forman una superficie única. Vemos en esta composición el símbolo  $\leftarrow$  cola de mono.

En las piezas I.3 y I.16, los triángulos de oposición doble están inscritos en las tres líneas exteriores circulares; también en I.18, aunque menos reconocibles.

En I.17 encontramos un personaje separado del subespacio  $\nabla$  con las tres líneas de rigor. Mira de frente; no se le ven brazos. En su hombro izquierdo carga un mono y del otro hombro emergen tres rayas en cuyo extremo figura un círculo con “red”.

### El tema personaje “a”

§11.1 Un personaje parecido, o acaso el mismo, está en I.18. Ahí sí tiene brazos y nos aclara que la extraña emanación de I.17 es, obviamente, un instrumento. Lo sujeta con la mano derecha que sólo tiene

dos dedos (como en I.19 y I.20). Abarcando la cabeza flota una  $\cap$  en I.17 y un  $\sqcap$  en I.18, del que emergen  $\supset$  mirando hacia la izquierda.

§11.2 Algún tiempo después del análisis anterior, encontré las piezas I.19 y I.20, que confirman que la “extraña emanación” es un instrumento.

En lugar de la  $\cap$  de I.17 encontramos en I.19 y I.20 una densa cabellera, que sugiere que el  $\sqcap$  en I.18 no es más que una cabellera hirsuta.

El ave acuática de I.20 sitúa al personaje y su instrumento en un ambiente de agua. O sea que está pescando con red.



Fig. I.19

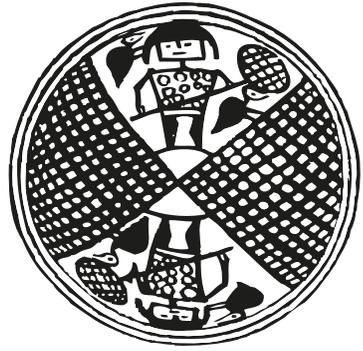


Fig. I.20

### El tema personaje “b”

§12.1 A diferencia del personaje en oposición dual de I.17 a I.20, sin duda de atributos sobrenaturales, en I.21 y I.22 está un solo ser ricamente cubierto de vestimenta ornada con triángulos  $\blacktriangledown$  y  $\blacktriangledown$  en oposición, y dotado de sombrero triangular. De su perfil emerge el signo que parece ser cola de mono.

Aparentemente mira hacia la izquierda. De su opistocráneo se desprende una larga cabellera o una capa. En una mano lleva un arpón (obsérvese la punta desprendible), que aparece curvo debido a lo circular de la pieza.

En ambas piezas el personaje está inscrito en un círculo constituido por la repetición de un símbolo compuesto, muy propio de toda la cerámica de la región. En I.22 se observan cuatro dedos del pie



Fig. I.21



Fig. I.22

extremadamente largos, que recuerdan las dos uñas exageradamente largas de I.11, I.12 y I.15, de las que empezamos a sospechar que indican que se trata de seres sobrenaturales.

§12.2 De la misma colección a la que pertenecen I.21 y I.22, son I.23 y I.24. En la cara de los personajes de I.23 encontramos el triángulo que vimos en I.22; y en I.24, en lugar de ello, un ojo. Como conclusión, el triángulo facial y el ojo son equivalentes en ese ser sobrenatural.

En I.22 está rodeado de los tres círculos concéntricos que enmarcan a muchas de las figuras míticas. El plato I.23 no tiene diseño circular alguno. Esta diferencia hace pensar que proviene de un taller alejado, en espacio o en tiempo, de aquellos en los que hicieron las demás piezas; pero puede deberse también a omisión por parte del dibujante.

El mismo plato de I.24 explica que la raya horizontal que sale de la cara de I.21 y I.22, es la evolución iconográfica de la boca. Entendemos ahora que no hay “cola de mono” en esas caras y, por lo pronto, no le vemos otra intención que representar un mentón.

En I.23 y I.25 hay una cabellera hirsuta como en I.22. En I.21, I.23 y I.24 tiene un objeto no identificado en vez del brazo izquierdo. La posición del arpón en I.24 sugiere una tradición artesanal o conceptual un poco diferente de la de I.21 y I.22; a menos que sea una lanza y no un arpón.



Fig. I.23



Fig. I.24

§12.3 En I.25 tenemos nuevamente a este personaje; tiene sólo tres dedos en la mano. Su relación con la caza está más clara que en las cuatro anteriores. Está en oposición dual en una sola zona circular.

Tiene una hirsuta cabellera comparable con las rayas que emergen de la cabeza de I.22 a I.24. En el fondo, es idéntico que el dibujo consignado por Kauffmann<sup>9</sup> (I.26): cabeza cuadrada y con cabello parado; bordón o macana al alcance de sus tres dedos; piernas “en o” y rodeado de animales.



Fig. I.25

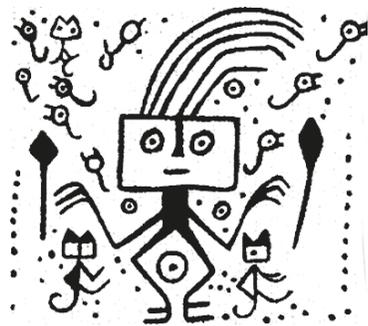


Fig. I.26

<sup>9</sup> Kauffmann, F. *Manual de arqueología peruana*, Lima, 1983.

§12.4 Las piernas de I.25 están en una posición imposible para los humanos. Este personaje lleva un arpón y un bordón (empuñadura gruesa; puntudo abajo) o una macana. Su vestimenta no contiene los cuatro triángulos en oposición negro-blanco, sino otro signo. ¿Podrían ser equivalentes?

La tela que parece desprenderse de la cabeza de I.25, con un diseño, nos indica que en I.21 y I.22 no se trataba de una cabellera. La misma tela, pero sin diseño, se halla en I.21 a I.23, y no en I.24.

En I.25, en lugar de repetirse el tema de la muerte del animal en el lado opuesto, está consignado el antónimo de la muerte: el sol (dador de vida). El elemento de la vida (sol) está del lado izquierdo, en oposición a la muerte del lado derecho.

### El tema personaje “c”

§13 Notamos que “c” no está cubierto de una túnica como “b”, sino que anda desnudo. Tiene postura de mono (I.27); no es humano. Tiene tres dedos. Parece tener una “casa” encima de la cabeza.

En I.28 está acompañado de otro, con las piernas en dirección opuesta, con quien forma pareja. El triángulo no está asentado en la cabeza, sino que se eleva por encima de los individuos. En dos de ellos no es negro, sino blanco con un signo inscrito. Pero, ¿por qué son nueve individuos, constituyendo 4½ parejas? La única razón que se me ocurre es que al artesano no le cupo la otra media pareja.



Fig. I.27



Fig. I.28

En I.27 hay también un “techo” triangular encima de la cabeza (cuadrada, como la de los otros personajes de I.18 a I.28) y piernas dobladas, propio de la postura del mono.

En I.28 azaran sus pies y aparece el objeto debajo del codo en el brazo que sostiene la jabalina. ¿Podría ser el elemento que aparece en la pieza I.29? También se observa que con la mano opuesta sostiene un instrumento largo.



Fig. I.29

### El tema personaje “d”

§14 En I.30 el personaje “d” está seis veces sin formar pareja.

A su izquierda hay una vasija alta y con la mano derecha sostiene un instrumento largo, similar a un remo.

Sus pies iguales tienen apariencia perfectamente humana, como en “b” y I.28. Parece vestir una túnica con diseño de dos triángulos, uno blanco y otro negro. No tiene triángulo encima de la cabeza.

La cara de este ser no es angular sino redondeada y mira de frente, su peinado está unido a la nariz (como en I.18 a I.20).

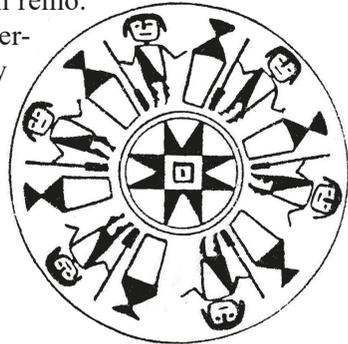


Fig. I.30

### Características de esos personajes

§15 Los rasgos propios de los cuatro personajes son:

	“a”	“b”	“c”	“d”
cabeza angulosa	✓	✓	✓	
triángulo o pelo hirsuto	✓	✓		
triángulo en contacto con la cabeza		✓		
de perfil		✓		
cabeza redondeada				✓
de frente	✓			✓
cabellera	✓	✓		✓
vestido	✓	✓		✓
parece femenino (I.19, I.20)	✓			
relacionado con la caza		✓		
relacionado con la pesca	✓			
¿relacionado con la guerra?			✓	
relacionado con cultivos				✓

**El tema animales de caza**

§16 Mientras que las aves acuáticas vistas en piezas anteriores no son de comer, el galliforme de I.10 es un animal comestible; así como el animal del I.25, pero éste ya está abatido. También son comestibles los venados de I.31 a I.33.

En I.25 y I.33 los animales miran hacia la derecha; tal vez, en esas dos piezas está figurada su muerte.

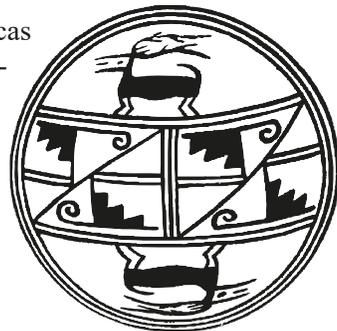


Fig. I.31



Fig. I.32



Fig. I.33

### Dos direcciones opuestas

§17 De lo visto, se desprende que los animales que miran a la izquierda, como en I.4 a I.6 y I.8, tienen que ver con *vida*; y que la dirección contraria se relaciona con la *muerte*, como en I.25 y I.33:

símbolo	significa:	símbolo	significa:
	vida, sustento		muerte

### Yendo adelante y mirando para atrás

§18 También aparece la síntesis: el cuerpo está dirigido en una dirección y la cabeza en otra (I.34, I.35).



Fig. I.34



Fig. I.35. Urnas Tuza.

### Cabezas estilizadas

§19.1 Las cabezas negras de los monos dirigen su estilizada cara hacia nosotros en una forma forzada, que hizo exclamar a un observador: “¡Así debe dolerles el cuello!”.



Fig. I.36

§19.2 En todo el territorio arqueológico de los Pasto, las cabezas de los demás animales gozan de una estilización distinta, lo que hace pensar que pertenecen a otra categoría (I.37).



Fig. I.37

### Las parejas que se miran

§20.1 Si los integrantes de I.2 y I.14 no estuvieran mirándose –digamos– amistosamente, dejarían de ser pareja. Como en esta posición no es posible una dirección única de los ojos ésta carece de valor informativo (I.38).

§20.2 Haremos una diferencia entre los personajes que se miran y los que no lo hacen. En la vecina cultura Quimbaya hay dibujos de individuos mirándose y otras que se dan la espalda (I.39).



Fig. I.38

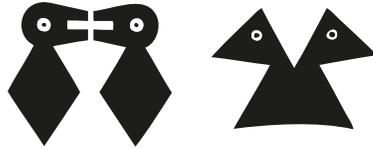


Fig. I.39

### Dos, pero no pareja

§21 La presencia de dos personaje no constituye pareja. Es el caso de la pieza I.40, en donde ambos personajes de dos dedos miran de frente y uno de los personajes pone la mano en el hombro del otro. Por lo demás, en todo son como el personaje “d” de I.30: ropa parecida, mismo peinado y misma cara redondeada.

En otras culturas colombianas existe un paralelo, quizá un antecedente, de estos personajes de cara



Fig. I.40

humana. En Tumaco han sido encontrados bastantes ejemplares de este tema, tal como se aprecia en “Las dos hermanas” (I.41).

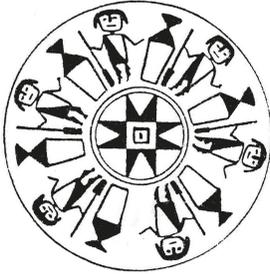


Fig. I.30



Fig. I.41

### Iguales, pero no idénticos

§22.1 Desde cuando empecé a manejar el material de las dos colecciones que fueron el principio de este análisis, encontré piezas iguales (I.11 y I.12, I.21 y I.22) que, luego de mirar las fotos con detenimiento, resultaron no ser idénticas.

La repetición de una solución plástica, como la de las cabezas de I.37 en §19.2, puede explicarse de varias maneras, empezando porque un tema mítico es de dominio público de la comunidad y no propiedad intelectual de un solo particular dedicado a la alfarería.

La enorme cantidad de platos del estilo que estamos considerando, sugiere una continuada demanda y, por lo tanto, la presencia de más de un taller que los fabricara. Ninguna pieza pretendía ser una obra única, sino que era la maduración de una idea que circulaba en el amplio territorio Piartal-Tuza; tal vez, en especial, entre el gremio de los alfareros.

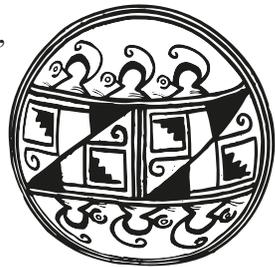


Fig. I.11



Fig. I.12

Había plena potestad de aplicar la nueva solución en forma “igual” o parecida, y este *parecido* es la esencia de su evolución.



Fig. I.27



Fig. I.28



Fig. I.42



Fig. I.43

§22.2 Entre tanto taller, la evolución no pudo haber sido uniforme. De hecho, a través de los saqueadores podemos rastrear —aunque con dificultad— los diversos talleres o características del estilo.

La gente de este *métier* o *mester* se ha repartido la provincia suña: cada quien huaquea exclusivamente en su territorio. Ese era prehispánicamente abastecido por uno o más talleres que cultivaban convenciones algo diferentes de las de los demás.

Al llevar lo saqueado a los mercados urbanos, cada huaquero carga un subestilo exclusivo. Y debo decir que este hecho diferencial no fue de mi agrado al conocer más colecciones; pues diferentes convenciones, necesariamente, impiden al analista establecer una clara norma única.

### Los colores

§23 No disponiendo los artesanos sino de unos pocos colores encontrados en la naturaleza, no podemos suponer una recóndita intención en su selección.

Hay platos con diseños en negativo; ello nos informa que son del “complejo” Piartal; en contraste con los de Tuza, que son positivos. En términos matemáticos se diría que son lenguajes isomorfos<sup>10</sup>. Sus diferencias carecen de información, ya que no existe contraste u oposición dentro de un mismo “complejo”.

Los colores durante Tuza son esencialmente el rojizo y el negro. El último es el más socorrido para la “red”. Pero existen dos piezas iguales, mas no idénticas del tema de I.3: con inversión de los colores<sup>11</sup>. No se sabe si esto es una simple variación artística o semántica<sup>12</sup>.

### El número tres

§24 No sólo tenemos el número dos, sino también el tres, según vimos en I.3, I.11 y I.12.



*Recortes de piezas I.3, I.11 y I.12*

### Las cantidades

§25.1 Debemos suponer que hay una razón para las oposiciones duales. Lo mismo reza para que aparezcan dos figuras (I.2, I.14), tres (I.3, I.11, I.12) o acaso una sola (I.15, I.21, I.22). A esto llamo “número”.

<sup>10</sup> Puede verse la explicación pormenorizada de isomorfismo en mi libro *Sonidos – Fonemas – Morfemas*, Universidad del Valle, Cali, 2003, p. 93.

<sup>11</sup> Las dos piezas están reproducidas en la carátula.

<sup>12</sup> Se ha adelantado la idea de que el rojo sea el color de la zona 3, del inframundo.

§25.2 En cambio, la “cantidad”, manejada en lo no figurativo, es casual. Así, la cantidad de rayas –que no son meras decoraciones, véase §4– es completamente variable, es decir, que carece de información. Lo mismo es aplicable a la cantidad (cinco) de círculos en I.14, típicos en Piartal (*vid.* II.2, ¿son estrellas?). La cantidad es casual, debido al espacio que el artesano encontró disponible.

En I.28 vemos 4½ parejas porque la otra media pareja, que completaría la quinta, no cupo. Aquí, la intención del artista fue representar una secuencia no específica, como en todas las demás en que las figuras se repiten.

### **Sólo dos o tres dedos**

§26.1 Llama la atención la representación de la mano en ciertas figuras antropomorfas: sujetan un instrumento con sólo dos dedos (I.18 a I.22). Claro que podría ser por comodidad (para no dibujar más dedos), o podría ser un caso paralelo al signo romano con valor de “5”, V cuyos dos trazos convergentes son la representación del pulgar y de los dedos restantes. Mas, tal sospecha queda invalidada por I.23 y I.25 en que la mano ostenta tres dedos y tenemos un caso (I.24) con cuatro dedos.

§26.2 Igualmente tenemos dos o tres largas uñas o garras, completamente antinaturales, en los monos de I.11, I.12 y I.15.

Parece que nos quieren indicar que estamos viendo a seres que no son de este mundo.

### **Tres dedos en nahuales huastecos**

§27.1 Esta misma convención la encontramos en la cultura actual de la Huasteca Meridional (Golfo de Méjico), cuyos cuatro grupos idiomáticos (otomíes, tepehuas, totonacos y nahuas) comparten el mismo modo de control mecánico (tecnología) de la naturaleza y el mismo control sobrenatural de ella (religión).

§27.2 Se considera que todo objeto tiene su “sombra” (en otomí: *dq̄hí*, en nahua: *nāhuāli*). La “sombra” o “*nahual*” de ciertos entes es objeto de rogativas en el templo aborígen (*ḡud̄oní*, en otomí; *xōchicali*, en nahua); textualmente, en ambas lenguas, ‘casa de

flores'; pero significando también 'casa de adornos'. El *dq̄hí* es identificado durante las ceremonias mediante su figura recortada (*hē?mí, tlactectli*) en papel (en algunas partes es industrial, en otras prehispánicas: poniendo sus plantas en peligro de extinción).

§27.3 Obsérvese que el *dq̄hí* del arrugado *huēhuetéōtl*, dios del fuego (en otomí: *sibi*) aquí reproducido (I.44)<sup>13</sup>, sólo tiene tres dedos del pie y tiene las rodillas en postura de “o” (cf. *infra* §52). También los demás entes sobrenaturales tienen sólo tres dedos de los pies<sup>14</sup>.

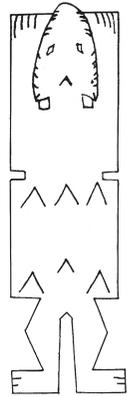


Fig. I.44

### Inventario de las “decoraciones”

§28.1 Será más conveniente considerar que no se trata de decoraciones, sino de símbolos. Entenderemos “símbolo” como un signo gráfico cuyo significado oculto habremos de descubrir.

De esos signos hemos conocido — en §10: una vírgula o voluta, interpretado como representación *pārs prō tōtō* del mono (queda por descubrir qué significa el mono). Está presente en I.11, I.12, I.16; pero ya vimos que no es lo que se ve en las caras de I.21, I.22 y I.24.

§28.2 En I.45 tenemos un símbolo que llamaremos **Z**, que volveremos a encontrar en otras piezas. En I.47 el signo **Z** está atravesado por  $\text{—}$  o  $f$ ; en espejo,  $\lambda$ .

En I.45 hay una sola zona de signos en negativo, en oposición dual doble sobre fondo de engobe café rojizo, típico de Piartal. Son dos signos. Por una parte el  $\blacktriangledown$  con su contenido “red”. Por otra parte, el signo **Z**, como en I.46. De las horizontales del signo **Z** en I.45 se desprenden hacia el interior tres rayitas perpendiculares; se pueden describir como apéndices de la letra zeta.

<sup>13</sup> Imprimí este *dq̄hí* en “Dāmūzá. Notas sobre una comunidad otomí oriental de la Huasteca”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, No. 74, pp. 125-160, Méjico, 1952.

<sup>14</sup> Los pies de las plantas están representados saliéndoles raíces. Los pies de los *dq̄hí*, para curar o hacer daño, no tienen dedos si son el *nahual* de un indio. Calzan botas si representan a una persona “de razón”; lo mismo todos los seres nefastos.

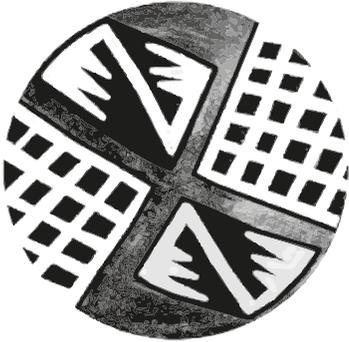


Fig. I.45



Fig. I.46



Fig. I.47

§28.3 Debajo de las tres líneas concéntricas exteriores en I.48 y I.49, que cuentan con dos zonas, se encuentra la secuencia de un “rehi-lete” constituido por cuatro triángulos como velas latinas (I.50).

Pero, mejor que pensar en embarcaciones latinas, puede resultar asociar el triángulo superior con la cabeza de un ave, concretamente una guacamaya que mira hacia la izquierda, y los rasgos  $\pm$  horizontales serían sus alas.

§28.4 En la zona exterior de I.51 tenemos tres hileras concéntricas formadas por signos como  $\mathcal{D}$ . En I.52 las hileras son dos, con  $\mathcal{D}$  provistas de rayitas en su interior.

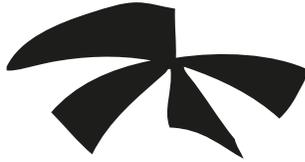
Este signo recuerda las cabezas  $\mathcal{D}$  mencionadas respecto de I.18, en §11.1, en donde todas ellas miran hacia la izquierda, lo que parecería ser la norma, pero es desmentida por las  $\mathcal{D}$  de I.25 y I.33, dirección que ya se ha explicado en §17.



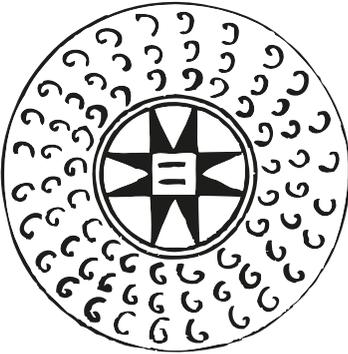
*Fig. I.48*



*Fig. I.49*



*Fig. I.50*



*Fig. I.51*



*Fig. I.52*

La sospecha es que  $\mathcal{D}$  podría ser un signo derivado de “cabeza estilizada”, lo que encuentra cierto apoyo, aunque débil, en la zona exterior de I.52.

### **Primera fase concluida**

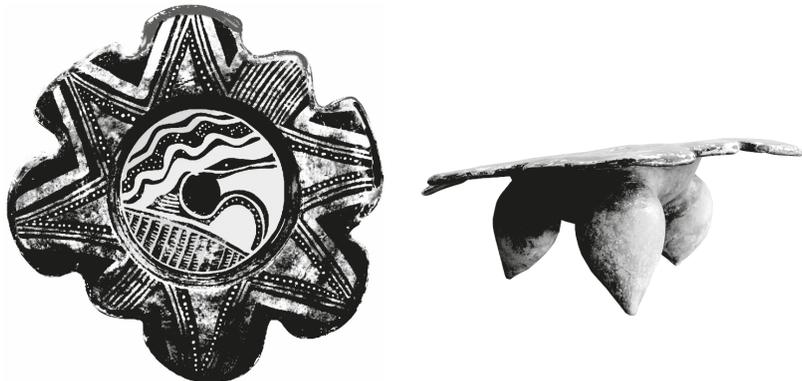
§29 Partiendo de las dos colecciones (una particular y una pequeña institucional) más unas piezas del Banco Popular y de la literatura referenciada, he identificado diversos dibujos y “decoraciones” sospechando que son símbolos. Después encontré las piezas I.19 a I.22. Ya di a entender, sin afirmarlo, el significado de algunos. Ahora me ocuparé nuevamente de lo ya tratado e incluiré más material para la comparación.

## SEGUNDA FASE DEL ANÁLISIS

### DESPEJANDO SIGNIFICADOS

#### Empieza la segunda fase

§30 En busca de antecedentes del “Sol de Pasto” descifrado por Claudia Afanador, dí con un plato trípode (II.1) de la cultura costera de Tumaco. Mide aproximadamente 30 cm de diámetro.



*Fig. II.1*  
Vistas superior y lateral.

Su gran peculiaridad es que, en lugar de ser redondo, está provisto de salientes; con lo que se parece al dibujo del centro de platos II.2 y II.3.

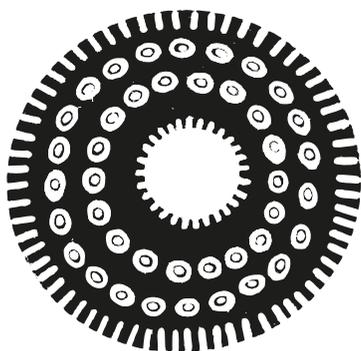


Fig. II.2



Fig. II.3<sup>1</sup>

La representación realista del período Piartal pasa a ser representación simbólica en Tuza (II.5).

Y me atreví (final de §12.4) a darle el significado de “fuerza vivificadora”.



Fig. II.4  
Vasija Piartal.



Fig. II.5

<sup>1</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 52.

### Ícono y símbolo

§31.1 *Ícono* es una representación realista. *Símbolo* es la reducción del *ícono* a un signo simbólico; éste significa algo.

§31.2 El ícono puede contener detalles o *rasgos* significativos. Por ejemplo, las garras y pies en I.11, I.12, I.15, I.21, I.22, o las manos no humanas (con sólo dos, tres o cuatro dedos) en I.19 a I.25.

### Significado

§32.1 En general, el *significado* del símbolo arqueológico sólo lo podemos intuir (véase nota 1 en §33.1):

rasgo mano	rasgo pie	significado
		es un ser sobrenatural

§32.2 Ya en la primera fase del análisis nos habíamos acercado al sentido o significado de muchos símbolos. Recapitulemos:

ícono	signo	símbolo de
		moradores del cielo, dueños de las lluvias

ícono	signo	símbolo de
		¿relación con la creación?

signo	símbolo de
	zona del mundo tangible
	zona del mundo intangible

**La fuerza generatriz**

§33.1 En la inteligencia, a partir de la que el intérprete de mitos produce por su cuenta y riesgo un mito nuevo<sup>2</sup>, es admisible intentar interpretaciones basadas en datos comparativos.

Para ser legítimos, los datos comparativos deben provenir de la misma área cultural.

Un área cultural abarca varias culturas con vecindad inmediata o mediata y de un semejante nivel tecnológico, como la mesopotámica-egipcia.

§33.2 Colindantes con los Pasto tenemos a los Misak (Huambianos) y Nasa (Paëces) en el Cauca; de ahí que sea tan legítimo buscar datos en el trabajo de Afanador, como en la “Textualidad del chumbe... Nasa”<sup>3</sup>.

No colinda, pero es de la misma vecindad, la cultura arqueológica de los Tairona. En ella encontramos un mico que nada informa y otro bastante expresivo.



Este dato nos permite interpretar en lo Pasto:

ícono	signo	símbolo de
		fuerza generatriz

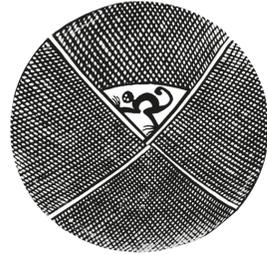
<sup>2</sup> Freilich, M., en Jason *et alii*, *Patterns in Oral Literature*, Den Haag, 1997, p. 246.

<sup>3</sup> Pantoja, Rosita, en *Rev. de la Fac. de Filosofía y Ciencias*, Popayán, 2005.

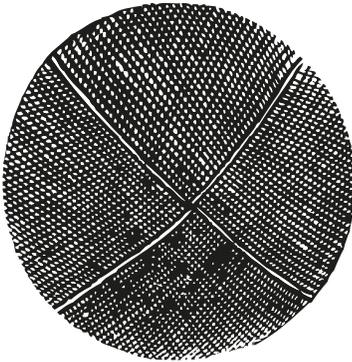
### La “red” vuelta cielo

§34.1 En la parte descriptiva (§10) hemos conocido los sitios que ocupa la “red” en los platos. Había llamado la atención las peculiares formas en que se presentaba (superponiéndose, continua...). Ahora trataremos de entender de qué objeto es ícono esa “red” y qué es lo que puede estar simbolizando.

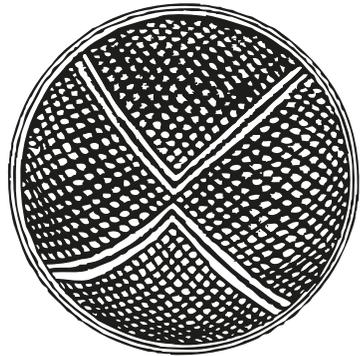
§34.2 Estudiando la pieza I.15 –sin duda guiado por mis ideas personales– tuve la audacia procedimental de omitir el mono y crear la pieza 0 (II.6). Después, cuando decidí buscar más piezas encontré la II.7, la que confirmó la validez de mi proceder:



*Fig. I.15*



*Fig. II.6*



*Fig. II.7*

§34.3 El ícono es “negrura con puntos blancos”. Este podría estar representando al cielo estrellado, al firmamento. Aceptemos esta suposición como válida, para poder proseguir.

Esta división de  $2 \times 2$  podría darnos la explicación de la doble oposición dual que caracteriza parte de los platos que hemos visto.

### **Anáhuac-Ixtláhuac y Nariño**

§35.1 La cultura que produjo los dibujos en estos platos pertenece al área de las altas culturas americanas, que abarca desde Perú hasta Méjico.

Tenemos tendencia de creer que las culturas son entidades independientes: lo que sucede en una no podría estar en otra. Esto no es así: existen casos sorprendentes, como embarcaciones sumerias en piezas egipcias; o una pieza Tumaco igual (no idéntica) que otra de 1200 años después, de Tenochtitlan<sup>4</sup>.

§35.2 Tenochtitlan no colinda con Tumaco ni con los Andes del norte, pero pertenecen a la misma gran área cultural, por lo que es un recurso legítimo –aunque delicado– servirse de la realización de superficie en una parte  $\alpha$  para la explicación en una parte  $\beta$ .

### **No oposición, sino sucesión**

§36.1 A diferencia de la sencilla oposición  $2 \times 2$ , constituyendo una unidad como en los demás platos –incluido II.3–, parece que en la pieza 0 y en I.15 estamos en presencia de cuatro  $\blacktriangledown$  sucesivos.

¡Una concepción muy distinta!

¿Qué podrá estar representando este solapo, esta sucesión?

Estimo que nos indica la sucesión de cuatro Eras.

§36.2 En el altiplano en que están Tenochtitlan, Tula y Teotihuacan, afloró la información de que habían existido sucesivamente cuatro Eras o “Soles”. El quinto “Sol” –el actual– se creó en Teotihuacan.

No es imposible que en los Andes del norte haya existido una idea parecida acerca de los cuatro “Soles”.

Del quinto “Sol” no tenemos insinuación alguna.

¿O sí?

---

<sup>4</sup> Véase en mi libro *De arqueología y semántica*, Universidad del Valle, Cali, 2007, pp. 37 y 120. Esos hechos sorprendentes se deben en unos casos a contactos y, en otros, a la común base ideológica que, al fin de cuentas, subyace aunque no se presente constantemente en la superficie en que es posible observarla. En otras palabras, puede aflorar en sitios y momentos distantes.

### La quinta sucesión

§37.1 La “decoración” de un plato es una estructura compuesta de elementos. Por tratarse de una estructura semántica, cada elemento tiene su significado.

Esa estructura es la “gramática del mito”.

A falta de informaciones directas, nos hemos lanzado a la recreación del mito (*cf.* §32.1 y §49.1).

Nos interesa ahora encontrar el sitio que ocupa el elemento  $\nabla$  en el mito.

§37.2 Partiremos de la negrura con puntos blancos que hemos conocido y consideraré que significa el cosmos azoico. En la pieza 00 (II.8) –de mi invención– vemos que está interrumpido por un pequeño  $\nabla$ .

Este pequeño espacio es creado de la nada –posiblemente por la conjunción o compresión de puntos blancos. Y no va a quedar vacío.

Lo ocupa un ser mítico (tres dedos en la mano, tres largas garras en los pies; *vid.* I.15) cuya unicidad anticipé en §10, y al final de §33.2 descifré como la fuerza generatriz. Ella podría haber creado ese espacio blanco y todo lo sucesivo.

§37.3 El espacio  $\nabla$  único que ya conocimos (pieza 00, II.8), cedió pronto a la presión estructural de las oposiciones duales, propia de la época, dando lugar a II.9 con los dos espacios; duplicando el que yo había postulado como único.

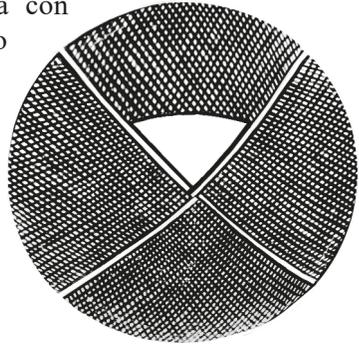


Fig. II.8

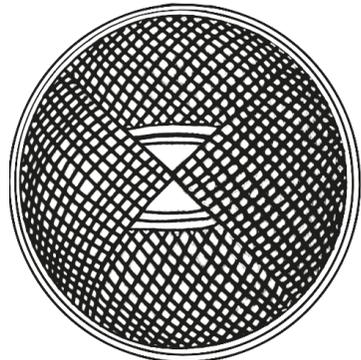


Fig. II.9

§37.4 En varias piezas, encima del espacio  $\nabla$  inicial, ya dual, hay un subespacio ocupado por actores del mito:



Fig. II.10

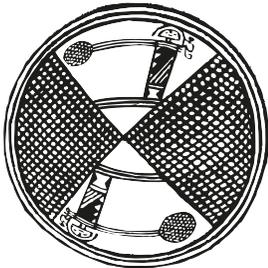


Fig. I.18



Fig. I.17

§37.5 Tal parece que el pequeño espacio  $\nabla$  inicial pertenece únicamente a la fuerza creadora<sup>5</sup>, y que encima de él está la morada de los seres creados por ella.

El espacio debajo de los seres creados está gráficamente en blanco, pero idealmente ocupado por la fuerza creadora. En términos del análisis deconstructivista, hay aquí una “presunción de presencia”.

### Sobrevivencia paleolítica

§38.1 En los albores de la humanidad existía una sola economía, la de la caza. Había una sola cultura, la paleolítica. El modo cazador, con su superestructura, se expandió por los continentes; su espacio era ecuménico. Mientras los grupos humanos mantuvieron

<sup>5</sup> Que corresponde al monoteísmo original (*Urmonotheos*) de W. Schmidt.

su estructura, su superestructura no cambió. De ahí que hoy se encuentren elementos similares, o de plano iguales, entre los cazadores de regiones muy separadas entre sí. Uno de ellos es El Dueño de los montes (cerros, tierra, páramo, peñas) y de los animales.

§38.2 Este Dueño o Señor es quien permite que la humanidad cazadora encuentre su sustento. Si él se niega a dar uno de sus animales, el grupo del cazador muere. Es a la vez el dueño de la vida y el dueño de la muerte; también de la muerte del animal (*vid.* I.25).

### El dueño del monte y de los animales

§39.1 Los elementos culturales no desaparecen abruptamente al introducirse modificaciones tecnológicas en una sociedad. Por ejemplo, en la sociedad de economía capitalista del sureste de Méjico sigue perfectamente viva la creencia —o en algunos casos su recuerdo— del *chaneque*, duende de las espesuras de la selva.

No puede sorprender que en la visión del cosmos de los Pasto (Tuza) —visión que no fue inventada por ellos— se tenga al Dueño de los animales entre los seres sobrenaturales creados por la primigenia fuerza generatriz.

§39.2 Hemos conocido al Dueño o Duende en las piezas I.21 a I.24 y con más protagonismo en I.25. En I.17 y I.18 está encima de las tres líneas que señalan el espacio en que reside la fuerza creadora. En I.19 está sobre dos líneas y en I.20 sobre una. En I.17 a I.20 tiene una red de pescar; acompañado de un ave acuática en I.20<sup>6</sup>.



Fig. I.19



Fig. I.20

<sup>6</sup> Puede ser la hipóstasis acuática del “Dueño” o puede ser su “Hija” (*cf. infra.* §54).

En I.25 sostiene con sus dos dedos una macana, así como en I.21 y I.22; también en I.23 y I.24, donde tiene tres y cuatro dedos, respectivamente (aquí “Dueño de los animales terrestres”).



Fig. I.21



Fig. I.22



Fig. I.23



Fig. I.24



Fig. I.25

### Las dos hermanas

§40.1 En el mismo espacio de los seres sobrenaturales están dos figuras, aparentemente femeninas (I.40). Por su localización no pueden ser humanas.

§40.2 El antecedente plástico de estos personajes lo encontramos en la cultura costeña La Tolita-Tumaco, en que abunda. Los arqueólogos se refieren a esta pieza como "Las dos hermanas"



Fig. I.41

(I.41) y son consideradas gemelas. En la imagen se observa que comparten un brazo y una orejera; y en la cabeza tienen tocados en lados opuestos<sup>7</sup>. Desconozco antecedentes locales para estas mellizas de Tumaco.

### Los demiurgos

§41.1 Pero existen los datos etnológicos, es decir, comparativos<sup>8</sup>. Lo primero que se desprende de ellos es que las Hermanas no son de la misma edad histórico-cultural que el Dueño.

§41.2 En la Amazonía se habla de gemelos demiurgos (creadores de gente,  $\delta\eta\mu\omicron\varsigma$ ) que dieron las normas de conducta a los hombres e insistieron en las “mitades exogámicas”. Esta preocupación por el número “dos” no es considerada propia de los cazadores, sino de los cultivadores.

§41.3 Terminadas sus tareas de ordenadores fueron a residir en el sol y en la luna, lo que constituye otro elemento típico de los cultivadores<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Esta complementariedad me obliga a corregir un error mío. En *De arqueología y semántica* (*Op. cit.*, p. 24), reproduje una pieza figurativa del centro de Veracruz en medio de parejas heterosexuales. Pero observando su tocado, de oposición análoga al de las Hermanas, así como el estar unidos sus personajes por los brazos, hay que considerar que sean los gemelos que se descifran aquí.

<sup>8</sup> La *etnología* ordena y compara los datos de la *etnografía*, que es una disciplina descriptiva.

<sup>9</sup> En 1962 escribí: “Hay investigadores que estiman que las concepciones astrales son completamente ajenas a la mentalidad cazadora. Difiero de opinión, pues no es lógico pensar que el animismo cazador haya atribuido una función a todas las cosas (a todas las almas de las cosas) y dejado únicamente aparte al sol y a la luna, en espera de que la humanidad penetrara en el período cultivador” (reproducido en *De arqueología y semántica* (*Op. cit.*, p. 89). La opinión de los etnólogos se basaba en la ausencia de datos en contrario, posiblemente por provenir en su mayoría de las culturas circumpolares, en que el cielo suele estar nublado. Decenios después, se halló en la Amazonía que los Tukano rigen las actividades de las especies que ellos cazan de acuerdo con las constelaciones (Reichel-Dolmatoff, G., “Cosmology as Ecological Analysis”, *Man*, Nueva Serie, 11/3, 1976).

### Elementos no paleolíticos

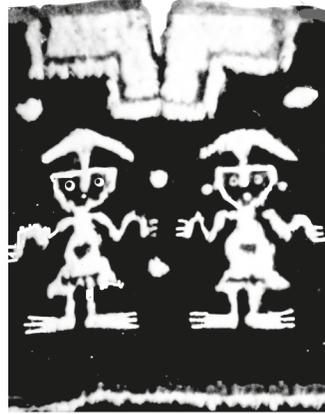
§42 El mundo de los númenes, que nos describen los códices mixtecos y otros en Méjico, pertenece a un momento histórico-cultural en que las clases superiores trataban de reorganizar su confuso panteón. En cierta manera, no nos sirven, o sólo poco, cuando estamos indagando acerca de las etapas iniciales.

Así, encontramos que en el Méjico antiguo se consideró gemelos al lucero de la mañana y al lucero de la tarde.

### Las dos hermanas descifradas

§43 Estos datos pueden suplir nuestra falta de información directa. Diremos que "Las dos hermanas" tumaqueñas son una concepción dualista propia del mundo cultivador en que se encontraba esa cultura, en que ya hubo un mayor interés por los cuerpos celestes. En las sucesivas etapas de desarrollo agrícola, las Hermanas, creadoras de la humanidad, siguieron vivas y se encuentran en los platos Pasto.

Que no son humanas, se demuestra con su localización encima del espacio de la Fuerza (I.40) y una preciosa prenda prehispánica tejida con plumas (II.11), de Lambayeque, Perú; en que hay dos seres femeninos con características no humanas, entre ellas, la difícil posición de los brazos y los pies que ostentan tres largos dedos o garras (*vid.* I.26).



*Fig. II.11*

### Dramatis personæ

§44 Hemos detectado siete personajes, de los cuales el 1 y el 7 son del mundo tangible, y los otros del intangible.

En el mundo tangible encontramos cérvidos, que son animales de sustento (y también un felino, pero posiblemente este pertenezca a otro contexto).

---

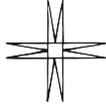
En el mundo tangible tenemos:

---



1. Los animales de sustento

---



7. El sol

---

En el mundo intangible tenemos:

---



2. Estrellas que, al concentrarse, dieron lugar a un espacio de luz

---



3. Espacio de luz generatriz

---



4. El principio generador = la fuerza generatriz

---



5. Los generadores, proveedores de lluvia; la guacamaya, los demiurgos ♀

---



6. El dueño de los animales

---

### Tres narraciones

§45 Estas *personæ* actúan en un drama en tres actos o, también, en tres narraciones:

1] de la Creación (*personæ* 2, 3, 4)

2] de los Creados (5, 6, 7)

3] del Mantenimiento (6) y del Sostenimiento de la vida (1, 7)

Los demiurgos femeninos engendraron a los humanos y al Dueño (6) con sus animales (1), que los mantienen.

### **Los tres relatos unidos**

§46 Contemos con pocas palabras los tres relatos:

#### ***El relato uno***

Al comienzo, estaba el intangible espacio cuádruple del firmamento con sus estrellas.

Después, se formó de ellas un quinto espacio, que fue la luz. Ese espacio de luz es la Fuerza generadora. Ésta es la primera fase de la Creación.

#### ***El relato que sigue al uno***<sup>10</sup>

Y la Fuerza generatriz creó:

- a su imagen y semejanza al mono, para que hubiera fecundidad,
- a las aves dueñas de las lluvias y a la guacamaya,
- a los Gemelos demiurgos ♀,
- al Señor de los animales del agua y de los animales de la tierra, para proveer de sustento a los hombres.

Colocó a todos sus creados encima de su propio espacio de luz.

Desde el espacio intangible encima de la luz, las gemelas crearon a los hombres a su semejanza; y les dieron enseñanza y leyes. Después, ellas se fueron a residir en el lucero de la mañana y en el lucero de la tarde<sup>11</sup>.

#### ***El relato que sigue al dos***

Finalmente, para el sostenimiento de la creación, la Fuerza creó al sol vivificador y lo puso en el centro del mundo tangible.

### **Otros relatos**

§47 En la nota 3 de §0.3, advertí que los platos exponen más que el mito que creo haber podido descifrar.

---

<sup>10</sup> En las lenguas del norte del departamento del Cauca, ‘segundo’ se dice “el que sigue al uno”. ‘Tercero’ se dice “el que sigue al dos”.

<sup>11</sup> En Amazonía y en Méjico son ♂ y fueron a morar en el sol y en la luna.

Por ejemplo, hay abundancia de platos color naranja rojizo claro, cuyo relato está enmarcado por dos círculos exteriores concéntricos que codifican al mundo tangible.

Podría parecer que hay una tercera línea concéntrica, pero ella pertenece a los temas “decorativos” que le siguen antes del tema central: un ave, a veces muy estilizada (pieza II.13).



*Fig. II.12*



*Fig. II.13*

Es casi siempre un loro. Su gran zona se encuentra señalada como perteneciente al mundo tangible. Estos platos obedecen a una gramática distinta de la que hemos venido estudiando.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## TERCERA FASE DEL ANÁLISIS

### PRECISANDO PORMENORES

#### **Rectificaciones y nuevas sugerencias**

§48.1 Este libro es de hecho el diario de una investigación. Al describir un hallazgo, no sabía yo cuál iría a ser el siguiente. Anotaba algunas ideas sin la seguridad de que nuevos hallazgos las confirmarían.

§48.2 En §5 expresé que me parecía atinada la idea, ajena, de las divisiones de los dos mundos, a pesar de no haber dado con la confirmación de ello.

§48.3 De acuerdo con las dos colecciones iniciales, estábamos frente al drama de la vida. Después conocí otras piezas (con serpientes, saurios, tarántulas), que hasta aquí no he analizado, pero que ya me han mostrado que estamos frente al drama de la vida **y** de la muerte.

Esta tercera sección, además de hacer breves excursiones comparativas, tratará de plausibilidades y de pormenores “menores”, y con ello señala tareas que habrán de cumplirse en el futuro.

#### **Signos cuyo desconocimiento no nos afecta**

§49.1 Después de haber aprendido a reconocer muchos de los signos, ya hemos adquirido la capacidad de leer narraciones comple-

tas. Estamos en posesión de un mito inscrito en la curva superficie de los platos.

Este grado de conocimiento es análogo al que muchos de nosotros tenemos del mito inscrito en la curva superficie de la bóveda de una iglesia. Por mucho que desconozcamos el valor de los elementos que acompañan a los cuatro señores con barba que vemos, reconocemos de inmediato el relato de los cuatro evangelistas oficiales<sup>1</sup>.

Otro ejemplo podría ser la contemplación de cierta escultura de Miguel Ángel. Muchos no sabrán a quién representa hasta que alguien les informe que es “el Moisés”; cuyo mito, a grandes rasgos, todos conocemos. Todos sabemos que se llevó a los esclavos del faraón al Sinaí y que partió el mar en dos. Pero, ¿por qué en la escultura está decorado con dos cuernitos?<sup>2</sup>.

No todos somos iniciados en los elementos menores de la mitología judeocristiana. Esto no nos va a frustrar, como tampoco nos frustra no saber el significado de cuernitos o escaleritas y otros elementos en los platos. Cómodamente, los tildamos de menores y nos damos por bien pagados con conocer el mito, aunque nos falte saber algunos pormenores de su simbología.

§49.2 Pero no sólo sería bueno conocer el alcance de los elementos “decorativos” o “menores”, como sería una “escalerita” o “greca escalonada”; sino el significado de los elementos que ya hemos individuado, como las aves con pico curvo o las funciones de persona “a”, “b”, “c” y “d”. Y también elementos que habíamos pasado por alto, como el objeto detrás del personaje en I.21, I.23 y 1.24.

### **La guacamaya**

§50 Desde el comienzo (§4) se pudo identificar a los psitácidos por su pico curvo, pero no he podido descifrar qué papel desempe-

---

<sup>1</sup> Eran muchos más, pero en el siglo IV fueron eliminados (Véase Crépon, Pierre, *Les Évangiles Apocryphes*, Editorial Retz, París, 1989).

<sup>2</sup> Cuenta el mito, que bajando del Sinaí la beatitud de Moisés fue tanta, que de su opistocráneo emanaban dos haces de luz. No es grave no saber esto, como no nos afecta mayormente no saber qué representa la emanación del opistocráneo en las piezas I.21 y I.22.

ñan en el drama de la Creación. No tengo información alguna, pero sí la idea –sustentada por nada– de que los psitácidos, por saber hablar, sean mensajeros.

### Las dos hipótesis del Dueño de los animales

§51 Determiné al Dueño del sustento humano en §11 haciendo caso omiso de diferencias “menores” que, en realidad, son bastante grandes:

En I.17 a I. 20	En I.21 a I.25
1. con red en la mano	1. con arpon en la mano, en I.21 a I.24
2. el vestido con “escalones” en I.17	2. vestido con “escalones” en I.24 y I.25; vestido con triángulos opuestos en I.21 y I.22
3. está de frente	3. está de perfil
4. en contexto con el cosmos inerte y la Fuerza	4. sin contexto, autónomo
5. dentro de las líneas del mundo intangible	5. dentro de círculo con símbolos en I.21 y I.22
6. cara “verdadera”	6. cara no redonda en I.21 a I.24
7. cabeza rodeada de algo o con cabellera	7. cabeza con triángulo encima en I.21 y I.22, con pelo hirsuto en I.22 a I.25
8. mono agarrado de $\cap$ en I.17, o $\sqcap$ con $\supset$ en I.18	8. tela separándose de la cabeza en I.25

De la primera diferencia o rasgo se saca que en la columna 1 está relacionado con los animales acuáticos y en la 2 con los terrestres. Estamos, pues, en presencia de dos hipótesis del mismo numen<sup>3</sup>.

Los datos comparativos sólo nos aclararon –conforme lo comen-té arriba– que “b” no es exclusividad nariñense, sino que pertenece al área andina: está presente en una tela de Chancay, Perú (I.26)<sup>4</sup>; con su cabellera hirsuta, su cabeza cuadrada, piernas en  $\circ$ , de la mis-

<sup>3</sup> O de la “Hija” (vid. §54) y del “Dueño”.

<sup>4</sup> Ilustración tomada de Kauffmann, F., *Op. cit.*, p. 140.

ma forma que en I.25; el arma al alcance de sus tres dedos y rodeado de animales.

### Codos en los Andes

§52 Todos los animales están representados con el codo frente a la rodilla, igual que los monos. De esta manera, las extremidades forman dos líneas en ángulos opuestos que no se tocan. Llamaré “piernas en x” a esta posición.

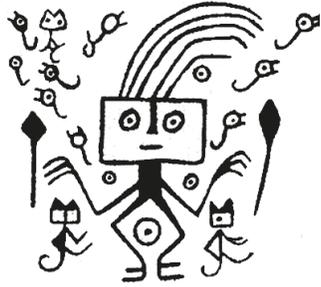


Fig. I.26

Las piernas de un ser que no es animal asumen una postura diferente: la de “piernas en o”. Es la que vemos en la pieza I.25 y en el Dueño de Chancay.

En Chancay y I.25 la posición de los codos y antebrazos parece forzada, pero recordemos que están dibujados sobre un objeto plano, sin profundidad de campo: conviene imaginar esas extremidades algo proyectadas hacia delante.

### Codos en el Oriente mediterráneo

§53 III.1 muestra un relieve del Dueño predinástico de los animales, reproducido en *De arqueología y semántica*<sup>5</sup>. Allí se observa con los codos (es decir, con los brazos) en la misma difícil posición.



Fig. III.1

En varias culturas agrarias, la fuerza económica de la población femenina convirtió al Dueño en una Dueña. Los fenicios la representaron en una pieza plana dando alimento a cabras. Los griegos la llamaron *Potnia thērion* ‘Dueña de los animales’.

Aunque, en verdad, ya antes había una “Hija del Dueño de los animales”.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 121

### La “Hija” que refuta al padre Schmidt

§54 Por una parte, los pueblos siberianos saben dar razón de un ente femenino que crea a los animales, soñándolos. Por otra, narran la historia de un hombre que se casó con la Hija del Dueño de los animales. No le faltaron nunca animales para comer, pero se presentaron conflictos. Fueron de carácter olfativo: la dama olía a muerte —pues provenía del otro mundo— y el matrimonio se disolvió.

Versiones menos paleolíticas de la Hija se encuentran en todo libro de cuentos de hadas. En ellas, la Hija huye con el humano y despista al padre creando diversos obstáculos con su magia, como escupir (posiblemente eufemismo por orinar) en el suelo y formar así una laguna o echar tras sí su peineta para formar un enmarañado matorral.

Claro que, antes de casarse, el cazador tuvo que encontrar a esa mujer del otro mundo, por ejemplo, viéndola dentro del agua. Motivo que, entre otros, recogió Gustavo Alfonso Bécquer.

En las regiones con ríos tropicales de América se encuentra el relato de un hombre que se casa con una mujer que le provee de animales acuáticos para su alimentación yendo al lugar de su origen: al río. Pero no los extrae del agua, sino de su cuerpo (otro eufemismo). Lo que dio asco al humano, que la repudió. En el suroeste de Colombia ella se llama Tunda<sup>6</sup>.

Entre los esquimales, la Dueña de los animales acuáticos se llama Sedna.

La distribución universal de esos motivos muestra a la etnología que estos existieron ya antes del poblamiento de todos los continentes. Es decir, que son paleolíticos.

Como además del Dueño y de su Hija, los siberianos y otros hablan de un tercer ente, el Pueblo de los huesos, la etnología concluye que nunca ha existido el monoteísmo original (*Urmonotheos*) de Wilhelm Schmidt (\*1868, †1954).

Esta digresión etnológica es un prolegómeno a la cuestión de  $1 = 2 = \infty$ .

<sup>6</sup> Esperanza Puerta Arias, Del Pacífico Colombiano, *La Tunda*, Mito y Realidad, Sus funciones sociales, Cali, 2000.

### Observando de cerca diferencias entre “c” y “d”

§55.1 Los personajes “c” y “d” (§13 y §14) nunca aparecen solos. Esto podría recordarnos que el Dueño del monte, además de tener dos advocaciones (I.18 ≠ I.21 y §51), vive en cada cerro, en cada coto de caza. Es a la vez singular y plural. Es ∞.

En la pieza I.27 el personaje “c” parece tener su cabeza dentro de una casa con techo de tejas. Sólo que en América nativa no había tejas. Lástima, porque al occidental esta ilustración podría sugerirle que es un duende casero.

Un dato comparativo nos enseña que la concepción –que ignoramos– del triángulo encima de la cabeza siguió viva, aunque modificada, en el período Chavín, en Perú (III.2)<sup>7</sup>. Ahí el panteón se hizo muy complejo, como en Méjico. Personalmente, no me agradan estos compliques de las Altas culturas<sup>8</sup>; prefiero la traslúcida sencillez de las culturas llamadas formativas, propias de cultivadores incipientes.

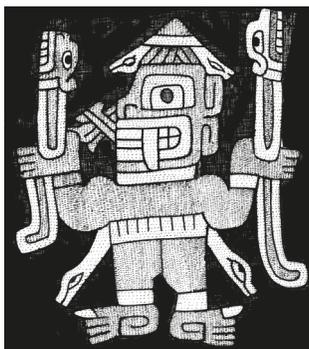


Fig. III.2

§55.2 El personaje “c” lleva un objeto, posiblemente un arma, con la punta hacia arriba. Esto lo diferencia de “d”, en que apunta hacia abajo (*vid.* I.27, I.28 y I.30)<sup>9</sup>.

Diferencia que va acompañada del hecho de no tener un triángulo encima y, en cambio, contar con abundante cabellera bien cuidada (igual que las Hermanas) y estar vestido. Sospechamos que en I.30 está representado un ser femenino.

<sup>7</sup> Kauffmann, F., *Op. cit.*, p. 506.

<sup>8</sup> Creo que los predicados o propiedades de los dioses de los confusos panteones de Egipto y del Méjico antiguo podrían analizarse con la teoría de conjuntos y que el resultado sería del agrado del P. Wilhelm Schmidt, fundador en 1910 de la prestigiosa revista *Anthropos* y creador de la encantadora, pero ya rechazada, teoría del monoteísmo original o primitivo.

<sup>9</sup> Las piezas I.23 y I.24, que conocí después de haber escrito lo anterior, proceden de un taller diferente.

Las ♀♀ no se dedican a la caza ni a la guerra, sino al invento de ellas: al cultivo. *Ergo*, lo que “d” lleva en la mano es un apero de labranza.

Es ♀ y está en oposición conceptual con “c”, que es ♂. Se encuentra repetido al infinito. Viste igual que las Hermanas (I.40) que hemos identificado como seres sobrenaturales, y anda en forma poco humana con las pantorrillas de lado, que tiene que ver con cosechas copiosas. La vasija no está tapada como las urnas de los entierros, sino que tiene una abertura fundibuliforme (en forma de embudo) dispuesta a recibir más sustento.

Me parece que hubo una contaminación numérica entre el Dueño, que es único e infinito al mismo tiempo, y las Gemelas, que al mismo tiempo son una y dos, pero fueron interpretadas como ∞.

### Sol con raya oblicua, raya recta y otras: sin resolver

§56 No parece probable que el número de rayas inscritas en el centro del Sol de Pasto carezca de sentido.

Para aclarar la razón de las rayas y formas inscritas en el centro del sol, hace falta una cantidad mayor de platos de la que dispongo hasta aquí. Apenas se pueden vislumbrar algunas relaciones, como entre la “casita” encima de personaje “b” y el signo algo parecido, dentro del último sol de III.3.

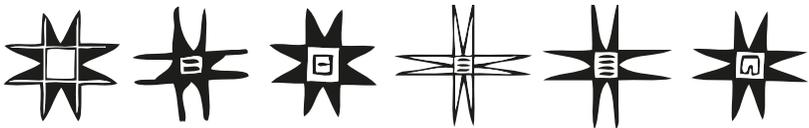


Fig. III.3

### El sol, ¿es del mundo tangible?

§57 La mayoría de los talleres situaron el sol en un espacio rodeado de dos líneas concéntricas (I.1, I.6, I.27, I.28, I.30, I.34, I.46, I.48, I.51, III.4, negativas en I.47). Queda por explicar la diferente “sintaxis” de otras, como en II.2 y II.3.



Fig. III.4

La idea de que tres líneas curvas demarcan el mundo intangible y dos el tangible parece correcta, “hasta cierto punto”. ¿Cuál punto? Tal vez, un hito o lapso (rompimiento) en el desarrollo de los conceptos.

### ¿Quingos?

§58 De una pieza del Banco Popular (V.2), a cuyo motivo me habré de referir más adelante (§98), mencionaré aquí la novedad de 4 líneas concéntricas de separación ligadas por un “amarre” de dos líneas transversas; estas recuerdan en algo las tres líneas onduladas llamadas *quingos* del Barniz de Pasto<sup>10</sup>, tachadas o atravesadas por una recta o por otros tipos de línea, como se muestra a continuación:



Fig. III.5

### Origen arqueológico de los quingos

§59 La pieza III.6 es de una colección procedente de un territorio nariñense algo diferente de los anteriores. Su importancia radica en que parece inspirada en un trabajo de cestería. Tiene siete líneas concéntricas unidas por “amarres”.

Las líneas transversas de la pieza III.6 se presentan igualmente en III.7; pero esta última en el centro no tiene un sol, sino un ave.

El ave parece ser un colibrí. Se presentan dos posibles explicaciones a esa ave: 1] el sol y el colibrí son sinónimos (*cf.* el *Huitzil-Opochtli* azteca), siendo la representación del colibrí posiblemente tardía o 2] se trata de dos relatos diferentes.

Veamos en esas dos piezas y en III.5 que los extremos superiores, que hemos llamado “amarres”, forman una punta.

Tenemos un antecedente a estas puntas en el plato tumaqueño (II.1), que pertenece a una tradición completamente diferente; por lo

<sup>10</sup> Afanador, *Op. cit.* (sin numeración).

que únicamente reconocemos con claridad el sol en el centro y las salientes de sus puntas.

Debemos, entonces, abandonar el término provisional de “amarre” y reconocer que se trata de irradiaciones procedentes del centro de la pieza; esto en cuanto a lo formal. En cuanto a su significado, podemos aventurar que significan la fuerza vivificadora del sol<sup>11</sup>.

La pieza III.6 sugiere la posibilidad de un origen precerámico de los *quingos* de la artesanía actual de Pasto. Lo seguro es que están documentados desde Tumaco y recibidos a través de Tuza.

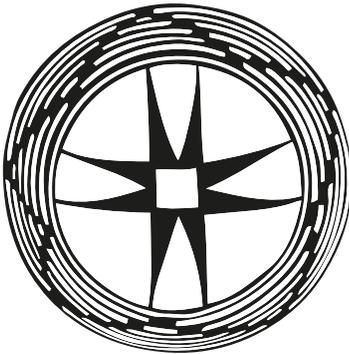


Fig. III.6

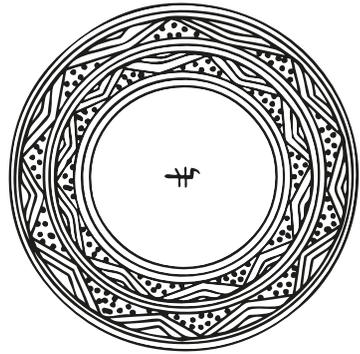


Fig. III.7

### Mirando hacia atrás

§60 Las cabezas de cuello torcido de cérvidos (*vid.* §18: I.34, I.35), giradas hacia atrás, se parecen remotamente a las cabezas de cuello torcido de los monos (*vid.* §19.1).

### Dos, tres y cuatro

§61 Respecto de personajes mirándose (*vid.* §20.1: I.38 y primera pareja de I.39), acotábamos que formaban pareja, entiéndase: pareja reproductiva. Y decíamos que éste no es el caso de los individuos que no se miran, como los últimos de I.39.

Ninguna idea tengo del significado de la trinidad en I.3, I.11 y I.12.

<sup>11</sup> Recuerde §30 y obsérvese que no usé el verbo *concluir*; sino *aventurar*.

### Identificación cronológica por colores

§62 Los platos Piartal son de diseños negativos e impresionan por su riqueza cromática. Sus sectores están separados con el color rojo aplicado *ā posteriorī*, este mismo divide también los sectores y zonas de las urnas.

### Diferencias entre Piartal y Tuza

§63.1 El hecho de que Piartal ha sido reportado como contemporáneo de Tuza en dos sitios bien fechados<sup>12</sup>, no significa que la vieja idea de que Piartal es anterior a Tuza haya quedado completamente invalidada.

Lo que demuestran esos dos fechamientos es que se trata de dos poblaciones diferentes. Tuza ha sido de recién llegados, que eran más pobres<sup>13</sup>. Recibió influjos de Piartal, pero se nota en todo tratarse de gente distinta.

Tuza ha sido obra de los Pasto “históricos” (los españoles informaron de ellos con letras latinas). La población Piartal no fue *proto* Pasto, sino *ante* o *pre* Pasto. Y Caracolí tiene que haber sido de una tercera extracción étnica de primeros sedentarios.

Ya hemos notado que las ideas acerca de los seres sobrenaturales no fueron invento de ninguno de ellos, sino que estuvieron siempre presentes en forma conocida como subyacente; probablemente, desde antes de la salida de África, hace 200.000 años. Pero fueron los Pasto “históricos” quienes las plasmaron en sus platos.

§63.2 Tenemos dos piezas Piartal, I.13 y I.29, con un signo en oposición dual enmarcado con rayas rojas. Esta disposición no se siguió cultivando en Tuza, probablemente, porque con tres elementos se habría roto la estructura tradicional en esa cultura, que maneja sólo dos.

Para Tuza habíamos considerado que las rayas “decorativas” tengan posiblemente su origen en las rayas que representan las plumas de la guacamaya (I.2). Aunque esto puede ser cierto para Tuza, no tiene por qué serlo también para Piartal.

---

<sup>12</sup> Uribe, M., “La arqueología del altiplano nariñense”, en *Nariño*, Colección Arte de la Tierra, Banco Popular, Bogotá, 1992, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*

**Piartal de tres y de dos dibujos**

§64 Hay platos Piartal de tres dibujos (0.2, I.13, I.29), otros de dos (I.45). ¿Cuáles son más antiguos?



Fig. 0.2



Fig. I.13



Fig. I.29

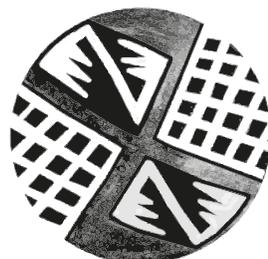


Fig. I.45

Si primero hubo los de tres y luego se pasó a dos, Tuza heredó esa tradición. Si los de dos son anteriores, entonces los de tres fueron una innovación sin secuela.

**Cada 300 años, un período nuevo**

§65 Cuando leemos en un libro que determinada cultura duró mil o miles de años, esto es falso. Se trata –si no de culturas sucesivas–, por lo menos, de fases sucesivas de la misma cultura.

El padre de la arqueología suramericana fue Max Uhle (\*1856, †1944), quien trabajaba en el Perú, pero hacía visitas a otras regiones. A él se debe la segmentación de los períodos culturales en el Perú y después en Argentina; postuló para cada trescientos años, *grossō modō*, un período nuevo<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> En *De arqueología y semántica*, *Op. cit.*, p. 166, doy pormenores al respecto.

Él y su equipo ecuatoriano determinaron los tres estilos cerámicos que siguieron al precerámico en Carchi, en el norte montañoso del país. Fueron el “complejo” Capulí y el “complejo” Piartal-Tuza<sup>15</sup>.

Excavaciones arqueográficas han encontrado que parte de la población Capulí ha sido contemporánea de Piartal. En cuanto a la técnica alfarera, ha sido un desarrollo Capulí recibido y mejorado por la población Piartal.

En lo que respecta a los platos, no se nota conexión entre los dos complejos; aunque sí en cuanto a la costumbre funeraria del entierro en hipogeos, al principio muy profundos, y en los tiempos postreros poco hondos.

Entre Piartal y Tuza hubo una continuación en cuanto a su alfarería funeraria.

Uhle, quien de origen fue lingüista, no tuvo ocasión de aplicar su fórmula de  $\pm 300$  años al material Piartal-Tuza (tal vez la desarrolló apenas después), mas ésta nos debe servir de regla de oro al contemplar las duraciones de las culturas arqueológicas.

### **Aldeas mixtas**

§66 Arriba dije: “Tenemos tendencia de creer que las culturas son entidades independientes: lo que sucede en una no podría estar en otra. Esto no es así” (*vid.* §35.1). A ello se puede agregar que ha sido bastante frecuente la convivencia de hablantes de distintos idiomas, o sea de diferentes etnias, en un mismo poblado. Como ha sido el caso de chichimecas otomíes y chichimecas mexihcas que fundaron conjuntamente Tenochtitlan<sup>16</sup>. Menos atrás, en el pasado, ha sido mi estancia en una aldea en la Huasteca meridional, ocupada por otomíes, tepehuas y totonacos; en las reuniones del gobierno aldeano, cada quien hablaba su lengua, que era entendida por los demás.

---

<sup>15</sup> Según la *Enciclopedia del Ecuador*, Piartal existió de 750 a 1500 de la Era (duración que no encaja en los  $\pm 300$  de Uhle), y Tuza de 1250 a 1500.

<sup>16</sup> Zantwijk, R. van, *Handel en Wandel van de Aztekendie sociale geschiedenis van voor-Spans Mexico*, Editorial Van Gorcum, Amsterdam, 1977.

Esencial es que tengan el mismo desarrollo tecnológico y las mismas prácticas de control sobrenatural de la naturaleza<sup>17</sup>. En los Andes del norte hubo también aldeas multiétnicas<sup>18</sup>, probablemente multilingües, lo que ayudó a la difusión de nuevas soluciones de todo tipo.

### **Difusión y paralelismo**

§67 Cuando un elemento se encuentra en distintos lugares de una misma área cultural se considera que se debe a: 1] ser antiguo, precedente de un fondo cultural común o 2] ser una innovación difundida<sup>19</sup>.

Cuando un elemento se encuentra en áreas distintas se habla de paralelismo (por ejemplo: el empleo del adobe en el Perú antiguo y en el Viejo Mundo o la construcción de megalitos en forma piramidal).

### **Fuerza creadora del cielo estrellado, en Egipto**

§68 El firmamento estrellado, como lugar de que partió la creación, es un paralelismo interesante entre nuestra región ecuatoriano-colombiana y Egipto.

En el lenguaje egipcio antiguo, seguramente ni existió el nombre de “generación espontánea”, ni su carácter ideográfico o jeroglífico; pero sí su designación pictográfica. Se representaba como “autofundación”.

Este mítema (unidad de mito) de la generación espontánea se ha representado varias veces en los Papyri, como en la pieza 100019 del Museo Británico<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Lo que diferencia estas aldeas de las muchas actuales con coexistencia de indios e hispanohablantes.

<sup>18</sup> Uribe, M., *Op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> Hay difusión –sobre todo en épocas recientes– de un área a otra. Ejemplos en América: iconografía cristiana, idiomas europeos, reses, cerdos, mango, limón, naranja.

<sup>20</sup> De paso comento que para mostrar completo su aparato generador, el firmamento tuvo que estar en la misma dirección que su pie izquierdo, ya que la posición hierática en Egipto (copiada en Grecia arcaica) exigía que todo Señor estuviera con el pie izquierdo adelantado.

Claro que estamos en presencia de un intrincado sistema de dioses, y es más cómodo el manejo de la “traslúcida sencillez” (§55.1) o el monoteísmo primitivo del P. Schmidt.

La ilustración de III.8 muestra la creación en dos fases<sup>21</sup>, por dos entes sobrenaturales. Vemos al cielo estrellado, bien dotado como el mono de §33.2, encima de un dios llamado Geb quien, por autofecundación, creó a todos los dioses (quienes a su vez, crearon todas las cosas de la Tierra).

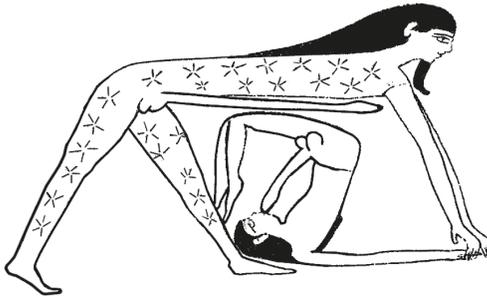


Fig. III.8

### Dormancia histórica

§69 Cabe preguntarse si este *Bing bang* no es, en realidad –más que un caso de paralelismo–, otro caso de difusión más, que afloró en dos territorios geográficos distantes.

Tal resurgir, después de una larga hibernación iniciada en otro territorio, no extraña a los etnólogos; pero a los arqueólogos azara el vacío de información entre estos sitios.

Aunque el letargo no ha de sorprender, es sorprendente que carezca de nombre.

Le propongo el de Dormancia histórica (termino Dormancia es de uso común en biología) y la defino como: “la ausencia prolongada, a nuestra vista, de un fenómeno cultural cuya vuelta tópica puede ocurrir en diferentes lugares”.

<sup>21</sup> Lo que corresponde a las dos fases norandinas. Primera: el cielo estrellado crea el espacio de luz. Segunda: la fuerza del mono primigenio crea todos los entes sobrenaturales.

### **Diámetro menor**

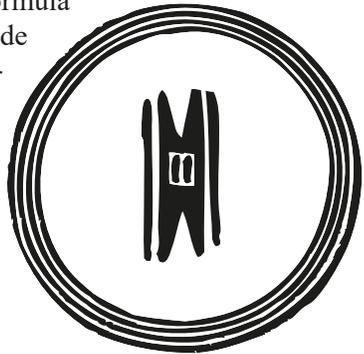
§70 Existen platos, todos Tuza, con un diámetro menor de los vistos hasta ahora.

Los diámetros de Piartal se aproximan a los 21 cm. Designaré como Tuza I o Tuza clásico a los de 19 cm, y a los tardíos de  $\pm 15$  cm, como la pieza III.9, los considero Tuza II. Puede ser que los de corto diámetro pertenezcan a un período de menor opulencia económica o ser indicio de un empleo diferente, en que no se requiera de una superficie tan amplia.

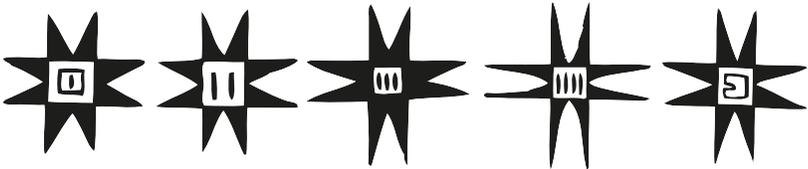
### **Más libertad ¿o desconocimiento?**

§71 Concomitante con lo anterior, se nota una libertad (como los rayos del sol en III.9). Esto sugiere que son piezas tardías, cuando la rigidez y conocimiento de la ortodoxia cedían a heterodoxias innovadoras. Aquí cabe aplicar la fórmula de Uhle y entender que los 300 años de Tuza I estaban en proceso de pertenecer al pasado.

Lo que no sabemos es si la posición de las dos rayas dentro del sol es, también, una innovación o si corresponden a la posición tradicional. En el último caso, la posición de nuestras reproducciones debe ser corregida, como se muestra a continuación:

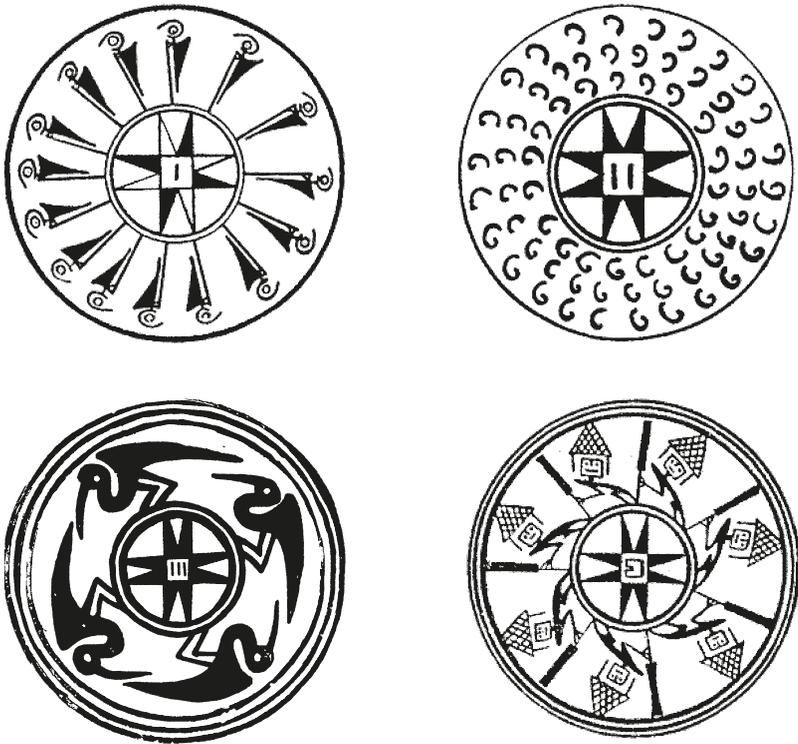


*Fig. III.9*



*Fig. III.10*

Y, claro, todos los platos con rayas en el sol deben ser presentados con ellas verticales (III.11):



*Fig. III.11*

### **Euforia neolítica durante Capulí**

§72 De manera atinada, la arqueología colombiana no se ocupa de llenar a destajo las bodegas de los museos, sino de extraer de los datos de excavación interpretaciones acerca de la gente. A esto se llama “arqueología de población”.

Los arqueólogos actuales han encontrado que durante la vigencia del “complejo” Capulí hubo mucho consumo de objetos procedentes de regiones distantes entre sí; que la densidad de población era poca, y que los pozos de acceso a las tumbas eran muy profundos. Hubo mucha tierra a disposición para arar y sembrar por primera vez. Las cosechas deben haber sido abundantes y el resultado fue un exceso de producción de alimentos. Se vivió un prolongado momento de euforia neolítica.

### Fin de la euforia

§73 La bonanza disminuyó a la llegada, o debido a ella, de los proto-Pasto (Piartal). Las relaciones comerciales disminuyeron, pero no la competencia por tierras de labor.

No me extrañaría que los arqueólogos encontraran indicios de serias rivalidades.

Las cámaras de las tumbas se hicieron menos hondas. Como quien dice, sus "posibles" no les alcanzaban para más. Pero se mantuvo el resplandor de los platos policromos de las tumbas. Parece ser indicio de una mayor preocupación por el más allá, pero no creo que indique un abrupto paso de la antigua opulencia material a una angustia existencial.

Durante Tuza I el proceso siguió. Los poblados aumentaron. Los pozos ahora son hasta diez veces menos hondos que durante Capulí.

Luego noto el advenimiento de Tuza II: con platos aún más pequeños, pero con bastante innovación temática.

No tengo la confirmación de la sospecha de que apenas ahora empiezan temas relacionados con la muerte. Si esto es así, estamos en presencia de angustia.

### Nueva solución, ¿artística o conceptual?

§74 En I.18 es interesante la solución del firmamento, diferente de las demás piezas. Sin duda, es una innovación y parece no haber tenido muchos imitadores (aparece también –junto con otras innovaciones– en III.12).



Fig. I.18



Fig. III.12

### Los ± 300 años en los Andes del norte

§75 La simple aplicación de la regla de oro, aunque esté correcta, es un recurso arbitrario que deberá fundamentarse con datos arqueográficos cuando estos aparezcan. Mientras no los haya, tenemos que conformarnos con la observación de las diferencias de estilo y especular.

### Una parábola que resultó recta

§76 Desde luego, el objeto detrás del personaje “b” de I.21, sólo parece combado debido a la curvatura del plato. De cualquier manera, no le encuentro explicación. Sobre una superficie plana el dibujo se vería tal como se muestra en III.13.



Fig. III.13

### Dos cuerpos fundidos en uno

§77 Más arriba nos hemos familiarizado con el concepto de “área de altas culturas” y de las culturas vecinas que las componen (*vid.* §35.1 y §35.2). En la vecina cultura Quimbaya (del s. IV al VII de la Era), las aves (abordadas inicialmente en §20.2), se miran, pero otras se dan la espalda:

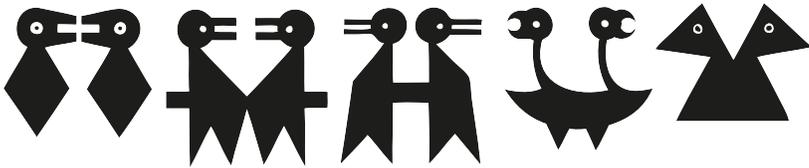


Fig. III.14<sup>22</sup>

Lo que interesa de esas figuras es la fusión de cuerpos. Creo que esto es comparable con las Hermanas (§40.2). Se puede sospechar

<sup>22</sup> Tomada de: Grass, Antonio, *Animales mitológicos*, Bogotá., 1979.

la existencia de una misma idea de fondo<sup>23</sup> en las sierpes de piezas III.15<sup>24</sup> y, tal vez, en III.16.



Fig. III.15



Fig. III.16

### Los “escalones”

§78 Hay un motivo “decorativo” que aparece en forma constante combinándose con otros. Lo llamaré “escalones”.

Es un símbolo que, por su frecuencia, tiene que tener una enorme importancia. Se encuentra en las piezas I.10 a I.12, I.16, I.21, I.22, I.24, I.25, I.31, I.49, II.3.

### La Z

§79.1 La Z con tres rayitas, así como los dedos de §26, es uno de los signos aún no descifrados.

Mis antecedentes de mexicanista me sugieren algunas asociaciones de ideas, pero es muy posible que no sean válidas para el área andina.

<sup>23</sup> Al hacer comparaciones, la etnología procede a la “reducción fenomenológica” manejando la esencia de las narraciones sin detenimientos en pormenores condicionados (como que el héroe come arroz en Oriente, sorgo en África o maíz en América). La fenomenología en etnología está clásicamente representada en *Phänomenologie der Religion* de Gerardus van der Leeuw, Tubinga, 1933; y en su traducción *Phénoméologie de la religion*, París, 1955.

<sup>24</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 50.

En un pueblo totonaco, en las goteras de Jalapa, conocí el nombre de *punda*, dado al signo como de una Z acostada sobre su lado izquierdo, que por entonces se usaba en las fajas rojas de las mujeres. El mismo signo lo conocí en las fajas grises de las ocuiltecas de Atzinco, en la montaña del Cempoálac, arriba del Distrito Federal. En arqueología, es considerado el signo del rayo.

§79.2 En busca de datos, geográficamente más cercanos, encontramos en las fajas rojas de las Paëces o Nasa una “serpiente levantada”; pero ésta mira hacia la derecha.

§79.3 En I.45, Piartal, la Z con sus tres rayitas está acostada sobre su izquierda, mirando hacia la izquierda.

#### Acercándonos al misterio de la Z

§80 Los dibujos de III.17<sup>25</sup> y III.18 nos acercan a la explicación.

III.17 –de tres zonas (cf. §6)– parece ser Piartal típico<sup>26</sup>, pero la representación de una escena no es típica de ese “complejo”.



Fig. III.17



Fig. III.18

<sup>25</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> Lo tomé de uno de los horribles clichés con que el editor afeó la obra de Rodríguez Bastidas.

En III.18 se encuentra la misma escena, pero no repetida en la zona de oposición. Esta pieza, de 21 cm de diámetro, fue vendida a un coleccionista como procedente “de Tumaco”. Ya comenté en §0.1 que este término, cómodo pero equivocado, es empleado por los huaqueros para todo lo que proviene de Nariño.

El ojo de los expertos cree reconocer que es una pieza Piartal, aunque aberrante. Es una pieza de transición; pues, en realidad, de Piartal tiene sólo el gran diámetro y su dibujo negativo. La presencia de un personaje y las caras de las aves son Tuza.

Pero no es Tuza su fondo de baño blanco, el cual se asoma en el borde. A este margen blanco le sigue una superficie negra en la que está dibujada en rojo una especie de  $f$ , en espejo  $\backslash$ , y de bruces  $\curvearrowright$ .

### Una pieza “pre estilo”

§81 Como es atípica, III.18 podría realmente provenir de una colonia marginal.

El ser que sostiene la vara está parado encima de algo rojo que parece una lombriz de tierra, tendida de la misma forma que  $Z$  en III.17.

### Resuelto el misterio de la $Z$

§82 En ninguna pieza tenemos antecedentes para “lombriz de tierra” ni para animal alguno en esta localización. Más bien, observamos que por su localización es un signo sinónimo de la  $Z$  en III.18 y concluimos que funciona allí y en III.17 como separador de zonas<sup>27</sup>, situado entre las zonas 1 y 3 tratadas en §6.

### Breves triángulos capitales

§83 Hemos visto en I.21 y I.22 a un ser con un triángulo negro encima de la cabeza. En I.27 el triángulo no es negro, y en I.28 los hay tanto negros como blancos; estos últimos, provistos de un signo. Vimos en §55.1 que el triángulo figura también en otras regiones andinas y en §43 (Lambayeque) lo vemos un poco diferente, separado de la cabeza. El personaje encima del espacio de la luz (I.17 a I.20, I.30) nunca lo tiene.

<sup>27</sup> Este separador se observa en la carátula.

### Alargados triángulos en la ropa

§84 La ropa de I.21 y I.22 tiene triángulos; y también cenefa como en I.17 y I.20, y se podría estar tentado de considerarlos como un dibujo sin significado. Pero como en I.24 y I.25 tiene la “escalera”, que sin lugar a dudas significa algo, debemos suponer un significado a todo dibujo de la ropa<sup>28</sup>.

### Empleo de los platos

§85.1 En Costa Rica prehispánica a los muertos se les ponía ofrendas de metates (piedras de moler) encima; estos aumentaron de tamaño según la opulencia del difunto y llegaron a tener más de dos metros de largo. Dato que se menciona para ilustrar la posible función de los platos como soporte de ofrendas.

Está claro que inicialmente los platos no servían para el uso diario, pues los que cuentan con documentación arqueográfica provienen todos de tumbas.

§85.2 Lamentablemente, no se han hecho análisis de laboratorio para saber si cargaban ofrendas comestibles, pero esto es muy posible. Naturalmente, no se posee información de los huaqueados<sup>29</sup> ni poseo datos acerca de las piezas de diámetro menor (III.9 es de 15 cm, y III.20 de 13 cm); que, en general, pertenecen a una época finalizante y son de dibujos heterodoxos.

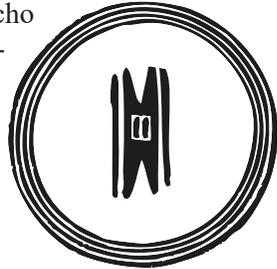


Fig. III.9

§85.3 Sospecho que los tardíos pueden haber sido destinados, de manera ocasional, al uso doméstico suntuario por los potentados.

<sup>28</sup> Guy Strésser-Péan informó a mediados del siglo xx del significado de la cenefa en la ropa de las huastecas, en una conferencia dictada en Jalapa en el año de 1951.

<sup>29</sup> Saqueados de tumbas.



Fig. III.19<sup>30</sup>

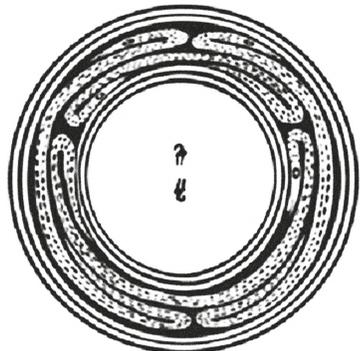


Fig. III.20

<sup>30</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 77.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## CUARTA FASE DEL ANÁLISIS

### UNA ARTESANÍA ACTUAL

#### **Algo no funcionaba**

§86 Fotografíé algunas de las piezas en una institución que las había recibido de obsequio. Varios de mis primeros comentarios, como “un tema mítico es de dominio público” (§22.1) se basaban en esas fotos.

Pero, al ir adentrándome en ese arte, encontré pormenores que no embonaban en el cuadro que se me iba formando, por lo que decidí ir a mirar nuevamente los originales en barro. Es cuando aumentaron los pormenores que no encajaban, como las proporciones de los dibujos, el alto de la vasija y el diámetro del plato.

Entonces me fijé que esas piezas estaban hechas con torno.

¡Ninguna era auténtica!

#### **Un error detectado por el método**

§87 Mi intención ha sido hasta aquí limitarme a la narración de la aventura del descubrir, haciendo partícipe de ello al lector, sin mencionar método(s).

Pero parece que debo romper este silencio teórico.

### **El método del descubrir**

§88 En lo social y lo cultural, todo está ordenado en estructuras. Conviene dibujar de alguna manera esas estructuras. Eso lo que se hizo en §5, §6 y §7.

Dentro de cada parte de una estructura están situados elementos.

Conviene considerar que cada elemento tiene un lugar y que éste es excluyente de los demás y viceversa.

En lingüística del descubrir es, además, importante la observación de la productividad de los elementos.

### **Productividad de los elementos**

§89 Los elementos no muy productivos son innovaciones. Éstas suelen ser tomadas de otras estructuras, o sea, de otras lenguas.

Caso del gitano sinto, que tiene *h-* en palabras como *hengsti* (‘garrón’), tomado del alemán, junto con *h-*. De la misma manera, en gitano *rom* son poco productivas las consonantes *f* y *z*. Son recientes en el idioma; sólo aparecen en préstamos turcos y griegos.

### **Las estructuras no son estáticas**

§90 Como nada es estático, las estructuras evolucionan, a menudo también los conceptos involucrados y sus funciones. Este ha parecido ser el caso de las piezas que denominé Tuza II.

### **Una investigación acerca de lo falso**

§91 Mi entrenamiento estructuralista me hizo reconocer las piezas falsas; ahora era interesante rastrear su origen.

Dí con la familia Morán de Ipiales, radicada en Cali, donde tienen su taller y su venta<sup>1</sup>. Me recibió Carlos Alberto, a quien expuse mis “inquietudes”.

Me explicó que sus familiares, en el taller, tenían los dibujos en la cabeza –señaló arriba de su sien– y lo que hacían era réplicas inspiradas en originales.

Lo que es desconocer el valor de la palabra *réplica*.

---

<sup>1</sup> [En 2011 conocí la tarjeta-anuncio del taller caleño “ABM Internacional – Réplicas precolombinas. 40 años de experiencia”, cuyas fotografías parecían ser de réplicas verdaderas].

Puede ser que la familia haya empezado por hacer réplicas, pero, como él me explicó, se tomaban la libertad de hacer agregaditos.

Me dijo que el objeto que me azaraba en I.21 (§76) puede haber sido de ese tipo<sup>2</sup>. De esto podemos derivar que las demás anomalías detectadas mediante el análisis estructural se deben, igualmente, a la creatividad asemántica de la familia.

Me había equivocado al tomar en serio las piezas “hechizas”, pero el análisis estructural no se dejó engañar.

### Una artesanía nueva

§92 Rastreé la evolución de las obras del taller de los Morán. No pude documentar un supuesto período de las copias sin agregados, que sería Morán 0.

Sus magníficas copias de hace veinte años, que parecen inspiraciones gratuitas (comparando I.11 con I.12), están cerca de ser réplicas verdaderas y constituyen el período Morán I.

Actualmente están en Morán II. Su taller de ningún modo puede ser llamado de *réplicas*. Es una artesanía nueva, de inspiración prehispánica; pero, por lo demás, sin ninguna relación con el arte Pasto. Hay docenas de detalles “evolucionados”.

Ahora, la combinación de los elementos prehispánicos es, simplemente, un desastre.

¿Por qué?

Porque no se ha creado una estructura común: cada miembro de la familia coloca los elementos a su amaño. Ponen, quitan o modifican pormenores.

Por incomprensión, se ha destruido la estructura prehispánica y ahora no hay ninguna.

Bueno fuera que esto se revisase y se pasara a Morán III: a hacer –también– réplicas de verdad.

---

<sup>2</sup> Pero I.23 y I.24 indican que el personaje, en lugar del brazo izquierdo, tiene ese “objeto”.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## QUINTA FASE DEL ANÁLISIS

### LA MUERTE

#### **Su luz es la oscuridad**

§93 En §5 se mencionó la división del mundo en tres planos: 1. el superior, 2. el de la vida y 3. el del inframundo. Este plano 3 es como el 2 al revés. Por eso se conoce en algunas regiones arqueológicas la costumbre de “matar” a las ofrendas rompiéndoles un pedazo, pues lo que está roto aquí, estará entero allá.

Los seres del otro mundo se mueven debajo de la tierra y en la oscuridad. La oscuridad es su luz; de ahí tal vez la “luz oscura” que habíamos vislumbrado en §3.

#### **Vivir bajo tierra**

§94 Lo normal es que se viva encima de la tierra. Pero algunos animales –bastante desagradables– provienen del mundo de la hostilidad. Salen de la tierra, como las tarántulas, las serpientes y algunos saurios.

Su origen ha de estar en el mundo de abajo, el de la muerte.

#### **No hay animales de la oscuridad en Piartal**

§95 La muerte va junto con la vida, pero la vida es más atractiva y merece la atención, tanto del cazador, como del cultivador.

Por eso no tenemos los animales de la muerte en Piartal. Se estaba todavía bastante cerca del optimista neolítico pre-Pasto<sup>1</sup>.

### Serpientes

§96 El plato III.20, que posiblemente sea tardío, pues tiene sólo 15 cm de diámetro, tiene tres círculos concéntricos que separan las dos zonas.

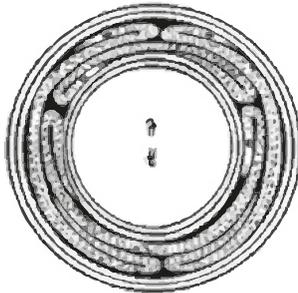
Las serpientes en posición dual de III.16 miran en dirección de la muerte: a la derecha.



*Fig. III.15*



*Fig. III.16*



*Fig. III.20*

---

<sup>1</sup> La angustia vivencial viene después, al ir escaseando los medios de sostenimiento: en el Perú, como consecuencia de la desertización; en la región maya, por haberse esquilado la selva; en el centro del Méjico apolíneo (hasta hoy de alta religiosidad, contrastante con la dionisiaca placidez despreocupada de las colindantes tierras bajas), posiblemente, por escasez de recursos de fácil obtención debido a concentración de diversas etnias.

### Saurios

§97 Los seres de V.1 han sido identificados por Rodríguez Bastidas como saurios. En la mala reproducción del libro<sup>2</sup> (corregida aquí), se aprecian dos círculos concéntricos exteriores<sup>3</sup>.

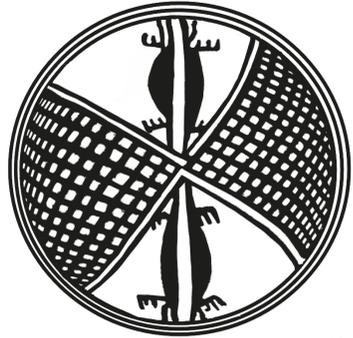


Fig. V.1

### Tarántulas

§98 También, el tema de V.2 está enmarcado por sólo dos círculos concéntricos. Es de dos zonas, separadas por cuatro círculos atípicos, amarrados entre sí, ya mencionados en §58. Rodríguez Bastidas identificó sus arácnidos como tarántulas de hábito hipogeo<sup>4</sup>.

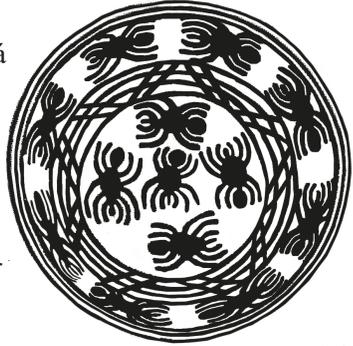


Fig. V.2

### Finis operis

§99 Los animales de la muerte complementan los de la vida (monos, venados). Su mención es el complemento de la narración expuesta en §46. Ahora tenemos completo el drama de la vida y de la muerte.

Y damos fin a este estudio.

<sup>2</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> En esta, al igual que en otras ilustraciones, el círculo exterior representa el borde del plato; por lo tanto, este no hace parte de la composición.

<sup>4</sup> Rodríguez Bastidas, *Op. cit.*, p. 37.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## ÍNDICE Y FUENTES DE LOS PLATOS ESTUDIADOS

FIGURA	PÁGINA	FUENTE DE INFORMACIÓN O COLECCIÓN
0.1	14	Particular
0.2	14	Particular
I.1	18	Afanador
I.2	18	Rodríguez Bastidas
I.3	18	Particular
I.4	20	Particular
I.5	20	Particular
I.6	20	Afanador
I.8	21	Rodríguez Bastidas
I.10	22	Particular
I.11	22	Banco Popular, 1732
I.12	22	Banco Popular, 12109
I.13	22	Banco Popular
I.14	22	Banco Popular
I.15	23	Banco Popular
I.16	24	Banco Popular
I.17	24	Banco Popular, 12101
I.18	24	Banco Popular, 8164
I.19	25	Particular
I.20	25	Particular
I.21	26	Particular
I.22	26	Particular
I.23	27	Particular
I.24	27	Particular
I.25	27	Afanador
I.27	28	Afanador
I.28	28	Afanador
I.29	29	Particular
I.30	29	Afanador
I.31	30	Particular
I.32	30	Banco Popular, 12108
I.33	30	Afanador
I.34	31	Particular
I.40	32	Particular
I.42	34	Banco Popular, 1742
I.43	34	Particular

FIGURA	PÁGINA	FUENTE DE INFORMACIÓN O COLECCIÓN
I.45	38	Particular
I.46	38	Afanador
I.47	38	Afanador
I.48	39	Particular
I.49	39	Particular
I.51	39	Afanador
I.52	39	Particular
II.2	42	Banco Popular, 9123
II.3	42	Rodríguez Bastidas
II.6 (0)	45	Inexistente
II.7	45	Particular
II.8 (00)	47	Inexistente
II.9	47	Banco Popular, 1515
II.10	48	Banco Popular, 1732
II.12	55	Banco Popular, 1766
II.13	55	Banco Popular, 1800
III.4	63	Particular
III.6	65	Banco Popular, 4061
III.7	65	Particular
III.9	71	Banco Popular, 1728
III.12	73	Banco Popular, 12109
III.15	75	Rodríguez Bastidas
III.16	75	Particular
III.17	76	Rodríguez Bastidas
III.18	76	Particular
III.19	79	Rodríguez Bastidas
III.20	79	Particular
V.1	87	Rodríguez Bastidas
V.2	87	Rodríguez Bastidas

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Afanador, Claudia, *et aliae*, “Presencia prehispánica en la artesanía de los Andes septentrionales”, ponencia presentada al 45º Congreso Internacional de Americanistas, Bogotá, 1985. Editado por la Universidad de Nariño (sin numeración)

Carnap, Rudolf, *Filosofía y sintaxis* lógica, UNAM, México, 1963.

Crépon, Pierre, *Les Évangiles Apocryphes*, Editorial Retz, París, 1989.

Freilich, M. En: Jason *et alii*, *Patterns in Oral Literature*, Mouton, Den Haag, 1977.

Grass, Antonio, *Animales mitológicos*, Diseño precolombino colombiano, Editorial Arco, Bogotá, 1979.

Hasler, J. A., “D̄amuza. Notas sobre una comunidad otomí oriental de la Huasteca”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, No. 74, pp. 125-160, México, 1952.

Hasler, J. A., *Sonidos – Fonemas – Morfemas*, Universidad del Valle, Cali, 2003.

Hasler, J. A., *De arqueología y semántica*, Universidad del Valle, Cali, 2007.

Kauffmann, F., *Manual de arqueología peruana*, Ediciones Peisa, Lima, 1983.

Leeuw, Gerardus van der, *Phänomenologie der Religion*, Tubinga, 1933.

Ottalagano, Flavia V., “Algunas referencias en torno al simbolismo de las aves en los registros etnohistóricos y etnográficos de guaycurúes y mataguayos”, *Arqueología Suramericana*, 3/2, Popayán, Col., 2007.

Pantoja, Rosita, “Textualidad del Chumbe”, *Rev. de la Fac. de Filosofía y Ciencias*, Popayán, 2005.

Puerta Arias, Esperanza, *Del Pacífico Colombiano, La Tunda, Mito y Realidad*, Sus funciones sociales, Cali, 2000.

Reichel-Dolmatoff, G., "Cosmology as Ecological Analysis", *Man*, Nueva Serie, 11/3, 1976.

Rodríguez Bastidas, Édgar Emilio. *Fauna precolombina de Nariño*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales (Banco de la República), Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1992.

Uribe, M., "La arqueología del altiplano nariñense", en *Nariño*, Colección Arte de la Tierra, Banco Popular, Bogotá, 1992

Zantwijk, R. van, *Handel en Wandel van de Azteken, die sociale geschiedenis van voor-Spans Mexiko*, Editorial Van Gorcum, Amsterdam, 1977.



Universidad  
del Valle

## Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez

Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227

321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>  
[programa.editorial@correounivalle.edu.co](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)