

LAS ESTATUAS DEL  
PUEBLO ESCULTOR

SAN AGUSTIN Y EL MACIZO  
COLOMBIANO

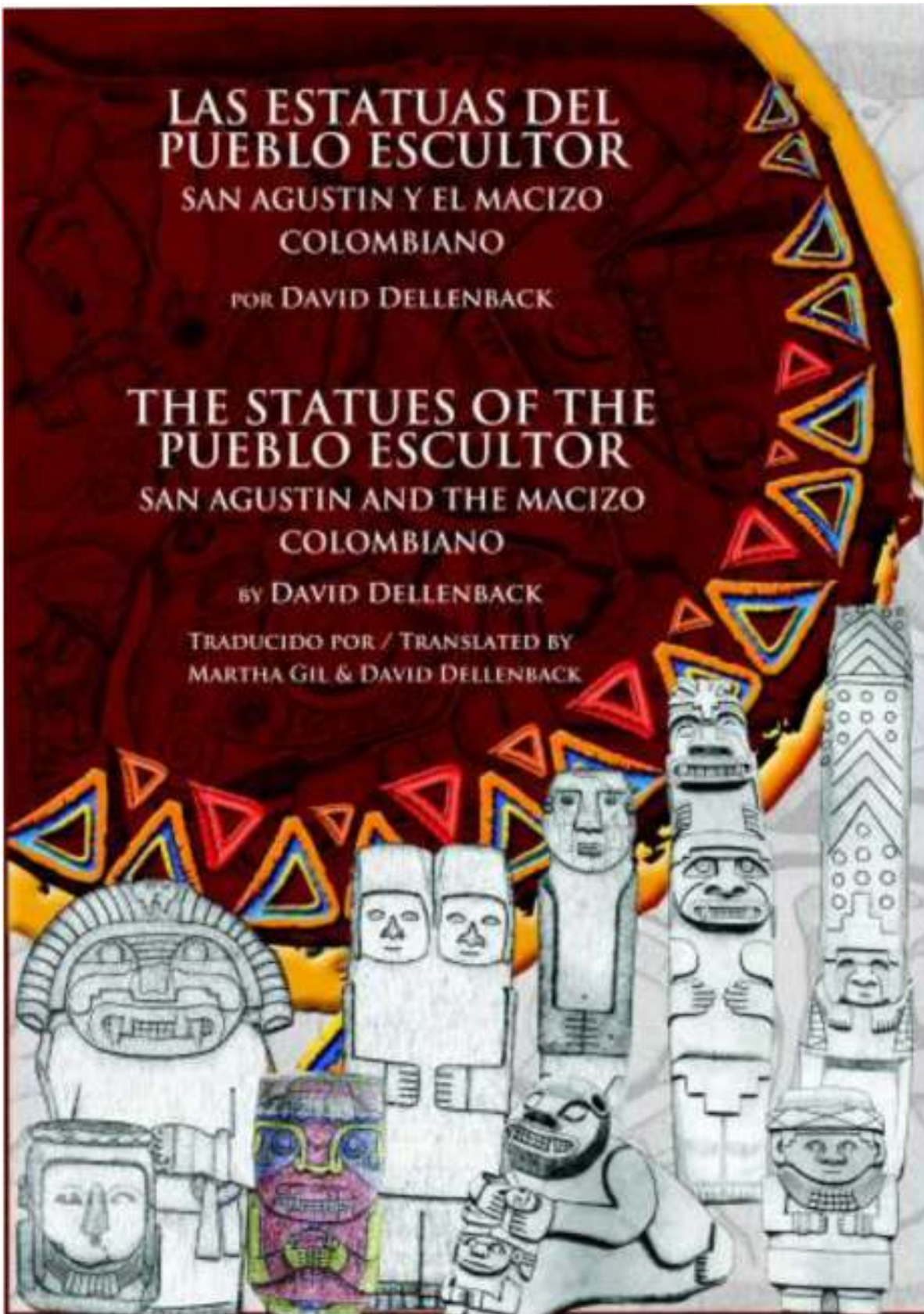
por DAVID DELLENBACK

THE STATUES OF THE  
PUEBLO ESCULTOR

SAN AGUSTIN AND THE MACIZO  
COLOMBIANO

by DAVID DELLENBACK

TRADUCIDO POR / TRANSLATED BY  
MARTHA GIL & DAVID DELLENBACK



"Sería bien interesante recoger y diseñar todas las piezas que se hallan esparcidas en los alrededores de San Agustín. Ellas nos harían conocer el punto a que llevaron la escultura los habitantes de estas regiones, y nos manifestarían algunos rasgos de su culto y de su política."

[*"It would be very interesting to gather together and illustrate all the statues that are found dispersed in the San Agustín area. They would give us knowledge of the point to which sculpture was developed by the inhabitants of these regions, and would manifest some traces of their religion and of their politics."*]

Francisco José de Caddas, 1808

"Determine a escultar, auxiliados por trabajadores, los rincones de aquel valle misterioso i las ruinas que no me fue posible [destapar]. La arqueología i la historia antigua de este país ganaría mucho en ello, porque en mi concepto no tienen número las preciosidades que podrían desenterrarse... i que juntas como las páginas de un libro, ósea desoscudemada, referían hechos que los cronistas de la conquista no pudieron ver o no supieron transmitir."

[*"I hope that my exploration awakens the will of our students of ancient culture and stimulates them in search, with the aid of local workers, the corners of that mysterious valley, and the ruins which I was not able to uncover. The archaeology and ancient history of this country would gain much by it, because in my opinion there are innumerable objects of value and beauty which could be unearthed and which, gathered together like the pages of a book, as yet unbound, would tell us of realities that the chroniclers of the conquest could not see or did not know how to relate."*]

Agustín Codazzi, 1857



David Dellenback es del estado de Oregon en la costa noroccidental de Norteamérica. Martha Gil, su esposa y la traductora de este libro, es de Bogotá, Colombia; los dos viven juntos en San Agustín. El autor está comprometido con su estudio de la historia del Macizo Colombiano y del Pueblo Escultor desde hace más de 30 años, y ha viajado extensamente a lo largo de América, estudiando sitios y vestigios arqueológicos, en busca del cuento narrado desde los tiempos más antiguos a través de la escultura en piedra. Su compilación e ilustraciones de unos 500 estatuas del Macizo Colombiano constituye una pieza fundamental de la investigación del Pueblo Escultor; copias de este texto se encuentran en bibliotecas especializadas públicas y universitarias en EE.UU. y Colombia. El libro, con el catálogo completo de imágenes, también se encuentra disponible en el internet: [www.sanagustinstatuas.org](http://www.sanagustinstatuas.org)

David Dellenback is from the state of Oregon on the northwest coast of North America. Martha Gil, his wife and the translator of this book, is from Bogotá, Colombia. They live together in San Agustín. The author has been engaged in his study of the ancient history of the Macizo Colombiano and the Pueblo Escultor for more than 30 years, and has traveled extensively throughout America, studying archeological sites and vestiges, searching for the story narrated since the earliest times in the hemisphere's stone-carving. His survey and illustrations of some 500 statues from the Macizo Colombiano is a fundamental piece of Pueblo Escultor research, and is found in specialized public and university libraries in the USA and Colombia. The book, with the full catalogue of images, is also on-line at [www.sanagustinstatuas.org](http://www.sanagustinstatuas.org)

**LAS ESTATUAS DEL  
PUEBLO ESCULTOR:**

**SAN AGUSTIN Y EL  
MACIZO COLOMBIANO**

**POR DAVID DELLENBACK**

**THE STATUES OF THE  
PUEBLO ESCULTOR**

**SAN AGUSTIN AND THE  
MACIZO COLOMBIANO**

**BY DAVID DELLENBACK**

**TRADUCIDO POR / TRANSLATED BY  
MARTHA GIL & DAVID DELLENBACK**

**LAS ESTATUAS DEL  
PUEBLO ESCULTOR:**  
SAN AGUSTIN Y EL  
MACIZO COLOMBIANO

**THE STATUES OF THE  
PUEBLO ESCULTOR**  
SAN AGUSTIN AND THE  
MACIZO COLOMBIANO

ISBN:978-958-46-1601-2

Diciembre 2012

AUTOR/AUTHOR:  
**David Dellenback**

ILUSTRACIONES/ILLUSTRATIONS:  
**David Dellenback**

TRADUCCIÓN/TRANSLATION:  
**Martha Gil & David Dellenback**

**[www.sanagustinstatues.org](http://www.sanagustinstatues.org)**

DISEÑO CARATULA/COVER DESIGN  
**Diego Andrés Martínez Cuenca**

**IMPRESO EN/PRINTED BY**

Grafiplast del Huila  
Calle 24 No. 5bis - 19  
Tel. (098) 8747485  
[www.grafiplastdelhuila.com](http://www.grafiplastdelhuila.com)  
Neiva-Huila-Colombia

Todos los derechos reservados.  
Prohibida su reproducción total o parcial  
Por cualquier medio sin permiso del autor

All rights reserved  
Reproduction in any form prohibited  
without the author's permission

## TABLA DE CONTENIDO/TABLE OF CONTENTS

<b>INTRODUCCION</b> -----	5
<b>PARTE UNO: CONSIDERACIONES TEORICAS</b>	
Capítulo Uno: ¿Cómo Podemos Entender las Estatuas? -----	13
Capítulo Dos: El Trasfondo -----	29
Capítulo Tres: ¡Todas las Estatuas Se Hallaron Enterradas! -----	45
<b>PARTE DOS: EL SIGNIFICADO DE LAS ESTATUAS</b>	
Génesis -----	75
Capítulo Uno: La Pachamama y La Serpiente -----	79
Capítulo Dos: El Felino Procreado -----	91
Capítulo Tres: Otros Animales -----	99
Capítulo Cuatro: El Doble Yo -----	107
Capítulo Cinco: El Sacrificio -----	119
Capítulo Seis: La Figura 'Lengua', La 'Vara-&-Mascara' y Los Coqueros -----	131
Capítulo Siete: Las Deidades de Chavín -----	139
Capítulo Ocho: Los Muertos -----	149
<b>EPILOGO</b> (y cuento premonitorio....) -----	155
<b>INDICE</b> -----	159
<b>ILUSTRACIONES /ILUSTRATIONS</b> -----	165
<b>INTRODUCTION.</b> -----	223

**PART ONE: THEORETICAL CONSIDERACIONES**

Chapter One: How Are We To Understand the Statues?. ----- 231  
Chapter Two: The Background Terrain. ----- 245  
Chapter Three: The Statues Were All Found Buried!. ----- 259

**PART TWO: THE MEANING OF THE STATUES**

Genesis. ----- 285  
Chapter One: Pachamama and Serpent ----- 289  
Chapter Two: The Feline Procreator. ----- 299  
Chapter Three: Other Animals ----- 307  
Chapter Four: Doble Yo. ----- 313  
Chapter Five: Sacrifice ----- 323  
Chapter Six: Lengua Figure, Staff-&-Mask Figure, Coca Chewers. ---- 333  
Chapter Seven: The Deities of Chavín. ----- 339  
Chapter Eight: The Dead. ----- 349

**AFTERWORD** (and precautionary tale....) ----- 355

**INDEX** ----- 359



## INTRODUCCION

Bienvenido al mundo del Pueblo Escultor. Este libro se escribió para compartir mi visión sobre el sentido y el significado de las estatuas del Macizo Colombiano, y así lograr que el lector pueda comprender algo del lenguaje que se expresa en estos 'textos' monolíticos antiguos. Por favor utilice este libro--en su casa o en cualquier biblioteca lejos del Macizo, ó también aquí en el mismo escenario de las estatuas como una guía--para encontrarse con estas imágenes del mundo antes de la invasión (ya sea personalmente ó en los dibujos), interiorizarlas, y empezar a descifrarlas.

El libro se divide en dos partes. En la primera parte--'Consideraciones Teóricas'-se intenta orientar el escenario para el estudio de las estatuas al introducir el contexto necesario para alcanzar a comprender el sentido de este mundo escultural. Y establecer este contexto, que no ha sido una parte típica de nuestra educación formal, no es una tarea fácil. Primero tenemos que preguntarnos: ¿Cual sería la forma de ese contexto?, y ¿Cómo lo logramos alcanzar?

Con el escenario contextual ya organizado, la Segunda Parte de este libro, la parte esencial, constituye el estudio mismo de las estatuas, de su significado, su proveniencia, y lo que se puede hacer para poder entenderlas. Como la presentación convenientemente (arbitrariamente, dualísticamente) se divide en

dos partes, también podrían existir dos formas diferentes de leerla. Tal vez vale la pena la siguiente sugerencia:

Si usted prefiere comenzar por construir estructuras con las piezas fundamentales, y con paciencia trazar pinceladas de contexto para llegar a una más clara apreciación, entonces vaya a la Parte Uno de este libro, donde se intenta crear y explicar el contexto que nos permitiría entender las esculturas del Macizo Colombiano.

Pero si en cambio usted no tuviera paciencia con tal preparación meticulosa (e ¿innecesaria?) y prefiere ir directamente al asunto--entonces omita la Parte Uno y vaya directamente a la Parte Dos. Esta segunda mitad del libro--asumiendo que hay un poco de contexto--intenta agrupar, analizar y recrear el sentido que tenían estas cientos de estatuas dejadas por el antiguo Pueblo Escultor. Tal vez en algún momento usted se interesaría y regresaría a leer la Parte Uno.

-----

La respuesta acerca del significado de estas estatuas no es clara; existen pocos artículos serios publicados sobre el tema. De hecho, muchas personas que conocen la estatuaria bien pueden sentir que esta libertad de interpretación casi sin límites, la naturaleza subjetiva abierta en esta búsqueda del significado, trae la evidencia de la fascinación, el encanto, y últimadamente el valor del esfuerzo. Cada persona tiene el derecho, y el campo de imaginación, para interpretar a su manera estas enigmáticas imágenes, además nadie está en la posición de decir que los demás están equivocados. No existe la 'última palabra' para venerar ó desprestigiar otros puntos de vista.

En este libro presento mis interpretaciones y develo mis propias creencias, e intento explicar porque veo las cosas de cierta manera, además presento la evidencia que respalda mis conclusiones. Sin embargo, muchas otras interpretaciones son posibles. Espero que a la larga mis investigaciones puedan ser útiles para otros estudiosos. Son más de cien ilustraciones en este libro que ejemplifican el sentido y la mitología deducible de las estatuas. Muchas otras imágenes, no publicadas en este libro, se pueden ver en varios lugares a lo largo y ancho del valle de San Agustín y del Macizo Colombiano.

En el texto, las estatuas se identificarán por sus 'nombres', los cuales son un código de letras y números subrayados. Es de suma importancia tener un método de clasificación para así poder referirse individualmente a una entre cientos de estatuas que estamos analizando, y el sistema aquí usado es el mejor método disponible para unificar e identificar todas las estatuas del Pueblo Escultor, porque conduce a información: las letras indican el sitio de donde proviene cierta estatua, y los números la secuencia del descubrimiento (y la publicación) de las esculturas de ese sitio. Por ejemplo AP7 sería una estatua del sitio Alto de las Piedras, y



sería la séptima estatua de ese sitio que fue publicada. Este sistema no es cerrado, de manera que los futuros descubrimientos sencillamente se pueden 'nombrar' y adicionar a la secuencia. Las ilustraciones de todas las estatuas referenciadas en este libro, estén ó no en este libro, se pueden encontrar, identificadas por sus 'nombres' subrayados, en mi libro anterior, Pueblo Escultor (y en el sitio virtual: [www.sanagustinstatues.org](http://www.sanagustinstatues.org)). El código completo de los nombres de las estatuas, y la forma de agruparlas en categorías, también se explican en las dos publicaciones.

Este libro es un estudio de las estatuas antiguas dejadas por la gente aquí llamada el Pueblo Escultor--nombre mucho más apropiado para esos escultores (hace mucho tiempo desaparecidos) que el de 'San Agustín', el cual ha sido el nombre usado durante largo tiempo (ver pg 19). Pero San Agustín es un pueblo del presente, ubicado en el departamento del Huila al sur de Colombia; el nombre del pueblo--el de un santo católico-- no tiene nada que ver con la gente antigua de las estatuas. Además, el Pueblo Escultor vivió y creó su mundo subterráneo no solo en el valle de San Agustín, sino también en una serie de sitios distantes a lo largo del Macizo Colombiano (ver pg 46-49 e Ilustración #103).

Nuestro estudio se enfocará en la 'escultura representacional': imagenes especifica y concretamente conceptualizadas y talladas en piedra. Como un contra-ejemplo (el cual no es parte del nuestro estudio), observe a los Incas, tal vez los más majestuosos trabajadores de la piedra en la historia de América: Su trabajo, a pesar de ser grandioso, e incluso cósmico, trata exclusivamente las estructuras. Su genialidad fue arquitectónica, dentro de su obra casi no se ven imagenes representacionales. El Pueblo Escultor era el polo opuesto: solo la imagen tenía verdadera importancia.

-----

Las siguientes son algunas explicaciones ortográficas: algunos de las formas en este libro son poco usadas, e incluso pueden parecer errores. Pero de hecho, son modificaciones premeditadas y su intención es ofrecer algo mejor que las reglas establecidas. Creo que no son ofensivas y que el lector las aguantara.

El término 'antes de la invasión' aparece comúnmente en este libro haciendo referencia a todo un periodo de tiempo (y a su gente, lugares, eventos, ideas, objetos) en la América antes de la llegada del apocalipsis, que llegó en la forma de un incesable número de invasores europeos, dispuestos a conquistar--en otras palabras, el periodo anterior al comienzo del siglo XVI. El término usual sería 'precolombino', pero no creo que ni Colón ni ningún otro individuo define la esencia de este proceso, por eso prefiero usar la frase 'antes de la invasión'.

En términos generales, en este libro los adjetivos no se marcan con

mayúsculas, en oposición a lo que se debe hacer con los nombres propios. Al usar el nombre de un país como España, la primera letra sí estará en mayúscula, pero los españoles que allá viven y el español que ellos hablan tendrán que conformarse con el uso de letras minúsculas únicamente. De la misma manera, los italianos son oriundos de Italia, los peruanos del Perú y los americanos de América.

En cuanto al espinoso problema de las referencias para las fechas: en vez del sistema normal en que se distinguen (con las abreviaturas 'a.c.' y 'd.c.') las épocas antes y después de una fecha hace 2.000 años que ha llegado a ser el punto en tiempo alrededor de lo que el mundo basa sus disposiciones cronológicas, en este libro se referirá como 'a.c.e': 'antes de la corriente era', y como 'c.e': 'corriente era', a las fechas que normalmente se verían como 'a.c.' y 'd.c.'.

La palabra 'arquetipo' aquí usada no se adhiere literalmente a su significado original jungiano, sino al sentido más amplio que ahora tiene en el habla tradicional. Aquí son los 'seres divinos', las figuras mitológicas, de los orígenes, los cuales yo veo plasmados en los personajes representados dentro de las tumbas que conforman el 'teatro subterráneo' del Pueblo Escultor (ver pg 34-37). Conceptualizar estos personajes como arquetipos no es más 'real' que el modelo usado en el capítulo dos (que distingue entre las formas de pensar 'arcaicas' y 'modernas'). Más bien ellos son métodos de imaginar; formas para intentar percibir lo que se presentaba, y lo que se representaba en estas increíbles esculturas.

Otra telaraña enreda el uso del término 'cultura madre': la idea en esencia es muy amplia, y si se lleva puramente a un extremo lógico, tiene poco valor. Sin embargo, esa visión es muy pertinente al sentido de este libro. El significado que le da vida a la frase 'cultura madre' radica en esto: En América como en todas partes, durante el transcurso de muchos siglos, de hecho varios milenios, con la contribución de un incalculable número de personajes e individuos, todas las diferentes artes y dones, variedad de técnicas, tipos de invenciones, constantes adaptaciones, soluciones técnicas, domesticaciones y descubrimientos, todos llegaron a fructificar, en sitios marcadamente dispersos a lo largo del tiempo y del espacio, en el campo de la agricultura, el arte, la arquitectura, la geografía, la simbiosis con los animales, la espiritualidad, la filosofía y la religión, y el uso y la adaptación de la naturaleza que nos rodea, etc. Todos estos elementos fueron, se puede decir, hilos elaborados individualmente, y con gran esfuerzo, lentamente fueron cosechados, cardados, teñidos e hilados. Pero el maravilloso tapete que se tejió con todos estos hilos apareció por primera vez, en América, en dos sitios comúnmente llamados, y en este libro conocidos como las 'culturas madres' del hemisferio: la cultura Olmeca de Mesoamérica y la de Chavín en los Andes peruanos. No puede pasar desapercibido el hecho de que representaciones monumentales de escultura en piedra, de la misma clase que creaba el Pueblo

Escultor, también aparecieron inicialmente en estos primeros centros maternos, como parte de ese tapete cultural fundamental, y desde allí las simbologías y las mitologías codificadas en esas esculturas originales se difundieron a lo largo del hemisferio. Por ello se puede trazar las líneas esenciales de las estatuas del Pueblo Escultor hacia su nacimiento, hacia las formulaciones originales de lo que podemos llamar 'culturas madres'.

-----

Es un gran privilegio expresar mi gratitud a mucha, muchísima gente por su ayuda durante los años de los estudios que me condujeron a la creación de este libro. Los agradecimientos comienzan con los trabajadores y empleados del Parque Arqueológico, quienes con su continuo esfuerzo a través de generaciones han hecho posible que todos nosotros conozcamos al Pueblo Escultor y su trabajo, y quienes con su buena voluntad de hablar y recontar historias me abrieron muchas puertas en los primeros años de mi investigación. En un sentido aún más amplio, mi gratitud se extiende al pueblo de San Agustín y del Macizo Colombiano, a toda la gente encontrada en el camino que hizo posible que este forastero encontrara su rincón en estas tierras. A mis vecinos, a mis amigos y a las personas en la vida del campo de San Agustín, a los guías y aficionados arqueológicos, quienes tienen la mejor oportunidad para familiarizarse en el mundo de las estatuas, a los huaqueros en su camino equivocado, a las viejitas y los viejitos de San Agustín con sus increíbles cuentos de maravillas, cuentos de sus padres y de sus abuelos y lo que vieron al comienzo, al llegar aquí. A todos los personajes estafalarios en este valle mágico quienes tienen el tiempo de compartir su visión y de contemplar lo que quizás pudo haber existido hace mucho tiempo, aquí en el valle donde las estatuas cobraron vida.

Mi propia tribu se comenzó a formar aquí al principio de los años setenta, gente de todos los rincones de Colombia, y del mundo. Ellos han sido constantes, un elenco en permanente movimiento, el 'contexto' dentro del cual mi propio camino busca su rumbo, y mis gracias van para ellos, los del pasado y del presente, presentes ó dispersos, vivos ó muertos, las nuevas generaciones llegadas y las otras venideras. Sin todos ellos, este libro no hubiera podido realizarse.

Los amigos cuya ayuda ha sido esencial durante la elaboración de este libro también son muchos, y a todos solo les puedo expresar mis más profundos agradecimientos. Pero no puedo dejar de mencionar, en el norte a: Kurt y Cherry Beeken y sus hijos Alex y Max, Donald (Lars) Larson, Susan Shewczyk, Anne Bliss, Karl Goodwin, Dylan Edwards, René Scott y Tina Ayers y su hijo Alec, Jimmy y Linda Namrow, Rick Weaver y Bev Kropp, Tomás Bugas y Robyn Bluemmel, Chris Bugas y Jim Kulick, Cecilia Poblete y Gary Meacham, Cisco Mafia, Geoff Bragg, Carolina Peña, Blanca Bustos and Oliver Melz, Jacobo Woolery, Bob Cael, Ruth Hudgens y Chris Dodd.

También estoy muy agradecido con Dumbarton Oaks en Washington, D.C., en donde las ilustraciones de este libro fueron escaneadas y en donde reposan archivados los dibujos originales, con Jeffrey Quilter quien me motivó en ese sitio a continuar con mi investigación en el 2004, y con Juan Murro quien tomó interés en mi proyecto; así como con el Museo Arqueológico de Berlín y con Manuela Fischer quien me ayudó durante mi investigación en ese museo en el año 1992. Y en el sur a: Matu Neira y Chacho Martínez, Chris Kraul, Javier Guzmán, Nacho Brahm, Eleazar Morad, Compadre Carlos Valero, Andrés Enciso, Helena Fernández y Arturo Mosquera y sus hijos Sidartha, Arturo Andrés y Belisa Mosquera, Liliana Zapata y Karen y Uriel Arévalo, la familia Ledesma empezando con Doña María, Bolivar y Mayer y sus esposas Anita Chilito y Nora Mafla, además de Jano Pinillos, Jorge Peña, Julio Vargas, Fabian Ayala, Germán Galeano, Mery Wiede, Carlos Salgado, Jaime Potón, Tuto Escandón, Alfredo Ceballos, Andrés Caicedo, Don Eliecer Ordoñez, Christian Schmalbach, Dario Morad y su sobrino Sebastián, Francois Van Malderen y Adriana González, Karin Schüttler, Frank Schatz, Gary Caputo, Ana María Rodríguez, Roberto Freeman, Elsy Sabogal, María Teresa Carrasquilla, Nelly Schmalbach, Eduardo Gallego, Mayra Luz González, Milciades Martínez, Tulio Salcedo, Fernando Ordóñez, Jaime Forero, Carlos Hernández, Jairo William Gutiérrez, José Castillo, Medardo García, Tania Romanova, René Oso, Rafael Chamie, Amalia Peña y Fabian Ortega, Lulú Ayda Roberts, Ramiro Rengifo y Humberto Ordoñez.

El apoyo que más importa comienza en casa, y mi esposa y yo tenemos la suerte de tener dos casas, una en el norte y otra en el sur, con nuestro amor filial en ambas partes: En Oregon, la familia Dellenback, mi mamá Mary Jane, mi hermano Rick con mi cuñada Jane Taliaferro, mi hermana Barb con mi cuñado Dave Ouellette, y mis sobrinos Van y Cy Dellenback-Ouellette y Jess Martinetti; y en Bogotá, la familia Gil, mi suegro Rodrigo y sus hijos, mis cuñados Rodrigo y William, y mi sobrina María Paula; mis y nuestros agradecimientos a estos amados amigos va más allá de lo que podemos expresar.....

Pero ante todo mi más profundo agradecimiento es para mi esposa Martha Gil, cuyo asiduo trabajo en la traducción al español de este libro es solo otra más de sus incontables contribuciones a nuestra obra; sin su inteligencia, impulso y discreción, y eso es sin hablar de su paciencia y persistencia, y ante todo de su amor, este libro nunca hubiera llegado a existir.

**David Dellenback**  
*San Agustín, Huila*  
*Diciembre 2012*



**PARTE UNO:  
CONSIDERACIONES  
TEÓRICAS**





## CAPITULO UNO

### **¿COMO PODEMOS ENTENDER LAS ESTATUAS?**

"¿Cuál es el significado de éstas estatuas? ¿Qué era lo que los antiguos nos querían expresar a través de ellas?"

Estas son las preguntas que quedan en las mentes de la mayoría de visitantes del Parque Arqueológico de San Agustín y de los otros lugares del Mácizo Colombiano en donde están las estatuas del Pueblo Escultor. Durante los años que he vivido en las proximidades del parque, he tenido la oportunidad de hablar con muchísimos visitantes de estos recintos , los he escuchado relatar sus visiones y las opiniones de lo que vieron en su visita, la gran mayoría de estas personas expresan insatisfacción por no haber entendido lo que han visto.

Ellos me dicen que el parque es hermoso; que las áreas se mantienen de forma admirable, que la flora tropical es magnífica, que el

paisaje es grandioso, que los guías y los empleados del parque son más que amables, son muy corteses y serviciales. El viaje para llegar es maravilloso, el pueblo es muy interesante, la gente es de verdad única, y la zona rural es idílica. Pero el problema, la raíz de la insatisfacción permanece: La ó él visitante después de haber venido a esta parte del país con el propósito específico de visitar las ruinas y contemplar las estatuas, las encuentra silenciosas, y cuando está frente a ellas observándolas, entiende poco o nada de lo que transmiten.

En este libro intentaré contestar esas inquietantes preguntas, para buscar la forma de acercarnos a comprender el significado de las estatuas del Pueblo Escultor. Pero para lograr esto, tenemos que reorientarnos. Esta primera parte del libro trata de la forma en que podemos lograr esta nueva visión.

El gran problema surge porque no estamos educados con respecto a la naturaleza de estas ruinas. Por ejemplo: nos deberían informar que **todas las estatuas, casi sin excepción, una vez fueron elaboradas por sus creadores arcaicos, fueron enterradas por ellos mismos**, y fueron esculpidas con el objeto de formar parte de los espacios interiores de las tumbas subterráneas. Hoy en día, ellas son monumentos unicamente porque nosotros, la gente del presente, las hemos desenterrado de sus moradas subterráneas y las hemos erguido encima de la tierra--sin embargo, esa no era la función que ellas tenían para la gente que las hizo. Es esencial entender este concepto para aproximarnos a una comprensión más certera sobre el significado de estas antiguas esculturas en piedra.

El visitante de hoy, al observar las silenciosas piedras, esta limitado de una forma aún más severa a no informarse del rango de importancia de estas estatuas, no se le da un marco para crear una propia percepción de ellas. **Los que cuidan estas ruinas deberían anunciar orgullosamente al público: La estatuaria del Pueblo Escultor constituye la biblioteca en piedra más grande que existía en la América antes de la invasión.** Esto no es una afirmación modesta teniendo en cuenta que estamos en un hemisferio extremadamente rico en zonas antiguas donde se trabajó la escultura en piedra, a lo largo de Mesoamérica, Centro América y los Andes de Sur América.

En nuestra investigación y catálogo de la estatuaria del Pueblo Escultor existen cerca de 500 esculturas, y sin duda existen por lo



menos cientos más que han sido robadas, abducidas, despojadas, negociadas en el mercado negro y que ahora son joyas de las colecciones privadas y de los museos pertenecientes a los ricos y poderosos del planeta. Tampoco tenemos la certeza del número de estatuas que aún están intactas en sus tumbas, sin descubrir. Analizando estos números, el estudioso de este tema entiende que no hay ningún otro lugar en el continente de América que se pueda comparar con este panorama de imágenes. Existen muchos otros sitios arqueológicos con esculturas en piedra, pero en menos cantidad; en cuanto a los números, ningún otro sitio se acerca al Pueblo Escultor.

Pero, no es solo un asunto de números. Lo más fascinante es que casi todas las estatuas del Pueblo Escultor, cada una de los cientos de piezas arqueológicas, representa una creación nueva, una imagen fresca; el estilo, la forma y en especial el contenido de los elementos que se reflejan en cada una de ellas, la convierten en una estatua única. Nuevamente, la persona que ha estudiado las antigüedades americanas reconocerá que esto no es caso común en otros lugares. Ubíquese en un sitio arqueológico en México, en los Andes o en Centro América, lo que se ve es que las imágenes principales se repiten una y otra vez, así que docenas o veintenas de esculturas revelan solo unas pocas imágenes con información importante reiteradamente. Ese no es el caso aquí en el Macizo Colombiano, en donde cientos de estatuas presentan cientos de imágenes, cada una de ellas representando elementos cruciales de información, cada una de ellas siendo un puente para lograr un entendimiento más pleno de esta cultura antigua. Esta es la razón por la cual nos deberían decir con orgullo que el Pueblo Escultor constituye la biblioteca en piedra más grande en la historia de América. Recuerde que la piedra, para la gente antigua de este hemisferio, no solamente era cualquier medio de comunicación.....

Esta falta de educación e información a la que el observador de estas ruinas se ha visto sujeto, en cierta medida se ha vuelto sistemática. Esto es lo que pasa: un profesor, un arqueólogo, se sienta a escribir su libro: ella o él (hasta ahora casi siempre un 'él') está escribiendo el próximo libro acerca de la historia o del arte pre-invasión, o acerca de las culturas antiguas del Perú o de México, o tal vez acerca de las esculturas en piedra de cierta cultura o zona determinada, o hasta sobre la historia prehispánica de Colombia; en todo caso, digamos que esta persona esta escribiendo acerca de algún campo de estudio que se enriquecería aún más con el conocimiento acerca del Pueblo Escultor y del sentido oculto de esta fantástica biblioteca

en piedra. Pero desafortunadamente él no incluye en su libro este conocimiento debido a que nadie se lo ha transmitido.

Ahora, tenemos a nuestro experto escribiendo en su oficina, que seguramente estará dotada de gran cantidad de libros especializados en su área, o tal vez-- teniendo en cuenta que con seguridad está vinculado a algún tipo de institución educativa--está en la biblioteca de esa institución, donde hay un vasto y diverso número de libros, incluso en el área de especialización de nuestro escritor. Además de la información disponible en el internet. Con todos estos recursos a su disposición él va a poder pintar con muchos detalles el transfondo de su estudio. Seguramente él podrá leer ampliamente de los Olmecas y Chavín, de los originarios del arte de la escultura en piedra en América, y también leerá de Teotihuacán en México y de Tiwanaku en el altiplano de Bolivia, también sobre los Incas, Aztecas y Mayas. Encontrará libros e ilustraciones que le permitirá acceder a las imágenes de los grandes especialistas en el arte antiguo de elaborar representaciones en piedra de nuestro hemisferio. Pero probablemente tendrá poco o nada de información sobre nuestra 'biblioteca en piedra más grande', esta biblioteca que es la máxima expresión de los mitos y arquetipos de la América antigua.

Nuestro escritor tendrá a mano muy pocos materiales del Pueblo Escultor (ó tal vez ni habrá escuchado el nombre) ni del significado de la estatuaria para poder hablar en detalle de ellas, ó para tener en cuenta al Pueblo Escultor al escribir su nuevo libro, el cual a su vez reposará en los estantes de la próxima generación de arqueólogos y educadores. Estas personas (tal vez esta vez una ella) escribirán las guías para la próxima generación de especialistas en estas materias y nuevamente el ciclo se repetirá. Es un círculo vicioso, que constantemente deja al Pueblo Escultor fuera del radar, al parecer es una cultura silenciosa, impenetrable y misteriosa, pero en realidad y lo más importante, ella es ignorada por los profesores (y como consecuencia por los estudiantes) quienes se beneficiarían mucho al incluir en sus estudios.

De hecho, el estigma de que las estatuas del Pueblo Escultor son algo 'misterioso e impenetrable' fue adjudicado por la primera persona que las estudio. A pesar de que las estatuas fueron mencionadas brevemente en textos impresos anteriormente, el cartógrafo italiano Agustín Codazzi detenta el honor de ser el primer autor de un análisis detallado de las estatuas, el cual incluía treinta y cinco piezas que él vió en sus días; su estudio se publicó en 1.857. Es comprensible que él naufragó bajo la sombra

de lo 'misterioso e impenetrable,' creada por la distancia de la época y en su experiencia personal por la insuficiencia de contexto que tenía para iluminar estos nuevos descubrimientos en las montañas de Colombia.

En los días de Agustín Codazzi, las puertas a la investigación del legado de las culturas antiguas, ya desaparecidas apenas se estaban abriendo. La expedición de Napoleón de la conquista en Egipto en el año 1.798 estuvo integrada por científicos investigadores en diversas especialidades y condujo a los informes germinales de arqueólogos como Denon. Esto constituye un hito esencial en el amanecer del estudio de las civilizaciones antiguas y sus ruinas; los comienzos de la "arqueología sistemática" se evolucionaron desde esta aventura egípcia. Otro paso importante en este proceso son los viajes hechos por el autor John L. Stephens y el dibujante Frederick Catherwood durante los años 1840s a las ciudades mayas que habían sido reclamadas por la selva. Las publicaciones subsecuentes hechas por estos investigadores generaron un tremendo impacto dentro de los lectores del mundo entero, y sin lugar a dudas alimentaron muchos esfuerzos, tanto a la exploración de terrenos desconocidos como al análisis de símbolos antiguos y sus representaciones. Solamente una década más tarde aparecieron los nuevos estudios hechos por Codazzi sobre las ruinas del área de San Agustín.

Después de esto y hasta el presente, Los Maya y su arte y civilización se han estudiado de manera *infinitum*, y existen estanterías completas llenas de publicaciones sobre diferentes aspectos de esas indagaciones. La historia de las estatuas aquí en la convulsionada y desgarrada Colombia ha sido exactamente lo opuesto. Al contrario de otros lugares, en Colombia las puertas de la investigación más bien se han mantenido cerradas. En vez del flujo incesante de publicaciones de culturas arqueológicas y de ruinas que se han descubierto en otros países, las investigaciones serias del Pueblo Escultor han sido publicadas a cuenta gotas.

En 1.892 se dió una segunda mirada importante a estas estatuas y fue la primera hecha por un colombiano, Carlos Cuervo Márquez quién publicó Estudios Arqueológicos y Etnográficos. Tal como la publicación de Codazzi y como las de muchos otros seguidores, el libro de Cuervo Márquez es casi imposible de conseguir en el mercado. Otras publicaciones notables acerca del Pueblo Escultor se han impreso en intervalos muy separados: algunas de las obras que vale la pena mencionar son el Arte Monumental Prehistórico de Karl Theodore Preuss (publicado en Alemán en 1.929 y traducido al español en 1.931), el

libro que en general ha sido considerado como la 'Biblia' de los estudios del Pueblo Escultor; La Cultura Arqueológica de San Agustín de Gregorio Hernández de Alba (escrito en 1.940 y solo publicado hasta 1.978) y Arqueología Agustiniense, de José Pérez de Barradas en 1.943. Existen trabajos un poco más recientes publicados por Luis Duque Gómez (Exploraciones Arqueológicas en San Agustín en 1.964) y Gerardo Reichel-Dolmatoff (San Agustín: A Culture of Colombia en 1972). Igualmente aparecieron investigaciones bien fundamentadas sobre las ruinas de la región de Tierradentro en una serie de publicaciones escritas por Alvaro Chavéz y Mauricio Puerta en los años 1.970s y 1.980s. A fines del milenio pasado y en el actual, van aumentando los estudios que tocan el tema del Pueblo Escultor, con publicaciones por autores tales como Hector Llanos Vargas, Cesar Velandia, Robert Drennan, Efraín Sánchez y otros.

Se han escrito un gran número de libros y publicaciones que profundizan en las antigüedades del Pueblo Escultor; todas las ya mencionadas son las principales guías en esta materia. Desafortunadamente, reuniendo toda la información que tenemos, el panorama del conocimiento que se vislumbra en los textos que intentan dilucidar al Pueblo Escultor y su biblioteca de imágenes en piedra no nos satisface. Todavía no existe ningún libro que alcance esos estándares y ciertamente ese libro ya debería existir.

Tal vez la mirada más importante hasta ahora dada al Pueblo Escultor se encuentra en el libro de Reichel-Dolmatoff. Sin embargo, además de que fue publicado hace casi medio siglo, este 'mejor' libro (en la actualidad fuera de impresión), fue escrito en inglés y nunca se tradujo al español. De manera similar, ninguno de los libros escritos en español antes mencionados (ni tampoco el libro de Preuss, que fue escrito en alemán y posteriormente traducido al español) ha sido traducido al inglés, de tal manera que las personas interesadas en el tema que no leen español cuentan con muy poca información, sin que importe cuanto acceso tengan a los materiales.

Parece difícil de creer, pero el libro de Hernández de Alba posiblemente continúa siendo el libro más aprehensible e informativo en español sobre estas antigüedades; es un texto muy valioso, pero desafortunadamente fue escrito hace más de 70 años. Esta lamentable historia de la publicación de información útil y accesible contribuye mucho para explicar las razones por las cuales el Pueblo Escultor ha sido ignorado sistemáticamente y ha sido etiquetado como 'misterioso e impenetrable'. Esperemos que en el futuro esto cambie, y que esta biblioteca sin igual de

imágenes en piedra sea considerada dentro de los estudios serios y bien documentados.

---

El nombre comúnmente atribuido a esta cultura y a sus creadores es la primera señal de desenfoque en el estudio de estos monolitos. Se puede observar que la mayoría de los libros mencionados utilizan el nombre de 'San Agustín' para referirse a la cultura creadora de las estatuas, de hecho este ha sido el nombre 'oficial', el 'habitual' para referirse a estos antiguos escultores. Este ha sido el título usado prácticamente en toda la literatura.

El problema es que ese nombre no es el correcto, no es el adecuado. Las culturas antiguas y extintas no pueden ser nombradas con palabras de la modernidad, con nombres de pueblos, lugares o personas de la actualidad: esta no solo es mi opinión personal, sino que es una regla de la nomenclatura arqueológica. Considerando que San Agustín es un pueblo de los tiempos actuales que ha existido solo por dos o tres siglos, entonces 'la cultura de San Agustín' es la hecha por gente que actualmente habita este pueblo y este valle. A sabiendas de que los antiguos creadores de estatuas no tenían una línea de consanguinidad o conexión cultural con la 'cultura de San Agustín' de nuestros días, entonces estos antiguos no merecen ser llamados 'San Agustín'—ese no es el nombre apropiado. Y además, dado que los hacedores de estatuas desaparecieron de la vista histórica cinco siglos antes de la invasión de los europeos en América, no tenemos ninguna información directa de ellos y es obvio que no sabemos cómo aproximarnos a entender cual era el verdadero nombre. Lo que si sabemos es que el nombre de 'San Agustín' no les hace justicia.

El primer colombiano que publicó un análisis detallado e ilustrativo de las estatuas del Macizo Colombiano fue Carlos Cuervo Márquez en 1.892, y fue él quien introdujo el término 'Pueblo Escultor' para referirse a los desaparecidos creadores de estos 'misteriosos' monolitos. En mi opinión este nombre encaja perfectamente; al usar este nombre no se sugiere que fue la única, sino que fue su manifestación cultural y artística más extraordinaria, que de hecho representa una de las más grandes expresiones de la vida espiritual y de las creencias de la gente antigua de América. Desde que leí a Cuervo Márquez he usado el nombre Pueblo Escultor para mis estudios de los creadores de las estatuas del Macizo Colombiano.

Es el Macizo el que nos conduce hasta la segunda razón importante para usar el nombre de Pueblo Escultor. Estas estatuas no fueron encontradas solo en las cabeceras del Río Magdalena en donde hoy yace el pueblo de San Agustín, de manera que sus creadores no solo vivían allí. Las ruinas del Pueblo Escultor también existen en una serie de sitios, en varias laderas del Macizo Colombiano, en el 'Nudo Andino' en donde se entrelazan diferentes cordilleras al sur de Colombia. Este Macizo es el punto geográfico, es la verdadera 'tierra natal' del Pueblo Escultor. Sin embargo, no se puede dudar que el valle en donde hoy se encuentra San Agustín era el 'centro' de la cultura de los creadores de estatuas.

---

Regresando a nuestra pregunta inicial de: ¿Cómo entender las estatuas? Las estatuas, sin hablar de su significado, son la manifestación del pensamiento de sus creadores antiguos. El hecho de que ellas sean producto del mundo 'arcaico' no solamente las hace diferentes a nosotros y lejanas a nuestras formas de pensamiento, sino que también nos da una percepción de la forma como sus creadores querían expresarse.

Admitiendo que los esquemas teóricos o modelos solo tienen valor en la medida de lo que son, vale la pena analizar el modelo que diferencia lo 'arcaico' o las formas antiguas del pensamiento con nuestras formas 'modernas'. El modelo nos enseña que la mente 'arcáica' (y primitiva) está representada por un círculo, que la 'historia' es un ciclo preconcebido, que se repite incesablemente y que la vida y las acciones de las personas están destinadas a imitar y re-crear los pasos de los procreadores y los arquetipos que florecieron al 'principio'. En contraste a eso, los modernos tenemos el atesorado principio de que 'cada uno tiene la libertad de creer y actuar como quiera', pero a diferencia de ellos nuestro símbolo es una flecha: solamente pasa una vez, es libre y nunca se repite, no sabemos de donde viene, y va hacia .....?.....un destino indeterminado.

Así, según el modelo, se ilustra la diferencia entre el pensamiento (y como resultado de ello la expresión) del hombre 'arcáico' y del hombre moderno. El Pueblo Escultor (en esta visión) así como en toda América antes de la conquista, vivía en el mundo arcáico y expresaba en todas sus manifestaciones el pensamiento 'arcáico' (como nosotros lo llamamos). Su relación con la 'historia' era fundamentalmente diferente a la nuestra.

Todas son buenas noticias para los que quieren comprender más

profundamente el significado de los detalles y símbolos que se ven en las estatuas, porque mientras no se pueda hacer un 'estudio' directo de la desaparecida gente del Pueblo Escultor y de sus formas de pensamiento, tenemos mucho material de estudio y de literatura sobre la gente arcaica (y primitiva) a lo largo del planeta. Muchos maestros especializados en esta área de estudio han publicado documentos excelentes y multifacéticos de métodos y sentidos de la expresión del 'arte arcaico'. Cuando profundizamos en este conocimiento, aprendemos que el hombre arcaico en todo el mundo compartió ciertos propósitos en su expresión, ciertas inquietudes esenciales, casi universales, que son centrales en la forma de pensamiento 'arcaico'. Tengamos en mente que estos son los motivos, las pistas que estaríamos buscando en las estatuas.

Aprendemos que los antiguos, (re)creando su realidad cíclica, están extremadamente interesados y están obligados a la repetición ritual de sus paradigmas arquetípicos, de sus creencias espirituales elementales. Ellos repiten y re-actúan los eventos y hechos espirituales más importantes y con ello validan esos rituales, los traen de nuevo a la vida, los hacen vivir en el PRESENTE, y a la vez estos rituales explican y justifican sus acciones, costumbres, creencias y prácticas. Estas repeticiones rituales (de lo que nos ha sido revelado como la 'verdad') sostienen y sustentan el planeta y la vida de las personas en él involucradas: Estos rituales hacen que se produzcan lluvias y que surgan las cosechas, que en su debido momento se brinden animales para ser sacrificados, que cause que los niños nazcan y sean saludables. La vía de intervención de los rituales arquetípicos del hombre arcaico no es solamente importante, sino que es fundamental en la preservación y continuidad de la vida y del cosmos. Debido a esto, existe una diferencia abismal entre la posición del hombre 'arcaico' como cuidador comprometido y guardián de la naturaleza y de los recursos del planeta, con la posición alienada que tenemos ante la 'naturaleza' nosotros, el hombre moderno (es decir, yo).

Esta tendencia a reiterar, a expresar los arquetipos de la vida que vive cada individuo es muy importante en la visión del mundo 'arcaico', y se manifiesta en todo lo que él nos deja: se narra en mitos, se realiza en rituales, y se le da voz en expresiones artísticas concretas tal como lo son nuestras estatuas. Presumamos que estas diferentes formas de expresión artística antigua tienen significados similares: en todos ellos se exploran distintas formas de llevar a cabo la repetición de lo primordial, de las creencias arquetípicas. Es válido usar cualquiera de estas formas de expresión para iluminar y comprender a las otras.

Un inmenso abismo nos separa a nosotros los 'modernos' con los creadores antiguos de esta increíble biblioteca en piedra. Nos hemos extraviado tanto de la guianza ofrecida por los arquetipos primordiales del hombre, que hoy en día usamos la palabra 'mito' para referirnos a un 'engaño o leyenda' ["¿Que? eso es un mito, ¡nadie cree eso!"] y con la palabra 'ritual' queremos decir 'acciones repetidas sin sentido' ["Lo que él hace no es sino un ritual....."]. Pero los mitos y rituales del hombre antiguo, así como sus concretas formas de expresión, eran sus acciones más serias e importantes, donde la mente de ese hombre estaba lo más lejos posible del 'sin sentido'. Entonces iniciamos comprendiendo que las estatuas del Pueblo Escultor, esas creaciones arcaicas clásicas, no eran solo unos garabatos rayados en unas piedras, hechos por descuidados o desocupados; éstas imágenes serán la expresión espiritual más grande y más profunda de ese pueblo, así como lo son esta clase de expresiones concretas, y como también lo son los mitos y los rituales antiguos.

Puede que las estatuas guarden silencio (porque nosotros no hablamos su idioma), pero los mitos antiguos del planeta todavía nos hablan, y podemos utilizar su voz para iluminar la fuerza y hasta el significado de las estatuas del Pueblo Escultor. Por ejemplo se sabe que los mitos antiguos más verdaderos y profundos muchas veces son cosmológicos (nos explican y describen el mundo y el universo, y el cómo y el porqué de ellos), ontológicos (nos explican el sentido de nosotros los seres humanos, es decir el YO, y nuestro lugar dentro del todo), y cosmogónicos (nos describen y narran los orígenes del cosmos y nos explican cómo aparecieron las cosas). Entonces, cuando intentemos analizar nuestra estatuaria debemos estar a la expectativa de ver en ella estos temas y orientaciones.

La otra cosa que se destaca en el estudio de las expresiones espirituales de los antiguos es la forma en como los eventos cósmicos (es decir, toda la realidad) están entrelazados con el llamado *axis mundi*, el 'eje del planeta': el 'punto central' que siempre ocurre en las mitologías a lo largo del planeta, siempre actúa como mediador, y permite acceso entre los diferentes niveles cósmicos. Ese es el lugar de la creación, de la muerte, de la iniciación, es el 'hogar', el espacio que permite interacción con lo sagrado y con los arquetipos. Este 'centro' es prácticamente universal en el pensamiento 'arcaico', por ello esperamos verlo reflejado en los detalles de nuestros monolitos.

En resumen, los antiguos del Pueblo Escultor formaron parte integral del mundo antiguo, por esta razón ellos vivieron profundamente estos



arquetípos (lo que nosotros llamamos 'mitos') a través de sus repeticiones (para nosotros 'rituales'). Los antiguos escultores en piedra habitantes en la época antes de la invasión nos dejaron en su estatuaria una de las más grandiosas, importantes y finas manifestaciones de sus creencias, mitos y arquetipos jamás existente en América.

---

Teniendo en cuenta esta información, podemos volver a nuestra tarea de acercarnos a la verdadera interpretación del significado de las estatuas, pero al hacer esto nos confrontamos a un serio problema. El problema es tan trascendental que tendremos que trascenderlo para poder continuar con nuestra investigación. Nuestro problema es el siguiente: a casi ninguno nos han enseñado el contexto con el cual podríamos analizar el verdadero sentido de las estatuas, y nada se puede comprender sin contexto. La pregunta que debemos hacernos es: ¿Qué se necesita para poder obtener el contexto necesario? La respuesta se divide en dos partes esenciales, ambas son complejas y requieren esfuerzo para entenderlas.

Primero que todo, tenemos que recuperar nuestro 'otro' lado, nuestro lado 'americano'. Vivimos en un mundo que hemos construido con solo uno de nuestros ojos, y por eso el mundo se ve desfigurado. Segundo, nos tenemos que fundamentar no en la historia de otros, de partes del mundo que no están relacionadas con nuestra historia, sino en nuestra verdadera y propia historia: la que se llama 'precolombina,' que quiere decir la historia de la América antes de la invasión europea. Esto es el contexto del cual emergieron las imágenes y estatuas del Pueblo Escultor. Sin embargo, de esta historia la mayoría de nosotros no sabemos casi nada.

Observemos brevemente el primer problema, el del 'otro' ojo que no nos han enseñado a usar. El hecho es que a todos nosotros, incluyendo a nosotros los americanos (es decir, los que hemos vivido la vida en este hemisferio), nos han engañado mediocrementemente en cuanto a nuestra educación de la historia del nuevo mundo, empezando con el hecho de que nos dan la impresión de que la conquista de América fue armoniosa, igualitaria, una "unión y mezcla de razas" simbiótica. Eso no fue así. Quien lee los materiales históricos sabe que: la conquista fue una destrucción, una violación, una profanación, un genocidio, un horror y una dominación hecha con la espada, el fuego y la cruz, ejercida por unos (los europeos) sobre los otros (los americanos).

Estas historias y eventos aún viven en la sangre y en la meta-memoria de nosotros los americanos. Los conquistadores extendieron su esencia y su dominio por todos los rincones de su reino, de nosotros mismos y nuestras formas de ser. Ellos viven dentro de nosotros, y nosotros caminamos la senda ellos que nos trazaron. Sin embargo, los conquistados todavía no se han ido, ni se han olvidado. Ellos también viven dentro de nosotros, pero en silencio, no son el centro de atención. ¿Dónde están en nuestras vidas? ¿Qué nos están diciendo?

Los invasores, con destrucción e ignorancia, arruinaron nuestra habilidad para poder entender simplemente como era el mundo antes de la invasión, y así poder entender las estatuas del Pueblo Escultor. Estas esculturas revelan un despliegue fantástico de diferentes personajes y símbolos, cada estatua es una creación única. Todo esto nos lleva a la conclusión de que enfrentamos un 'lenguaje' que no entendemos. Los saqueadores de América, desde la conquista hasta hoy, nos han dejado en una situación en que el lenguaje está desaparecido, y las palabras que se hablan son ambiguas. Así se vislumbra nuestra búsqueda. Sin embargo, el propósito de este libro es indagar las formas para descifrar algunas letras de ese lenguaje. Una vez que encontremos el sentido en suficientes letras, podríamos empezar a formar palabras. Posiblemente algún día este lenguaje oculto se revele y de nuevo pueda expresar su mensaje.

En cierta época, enseñé clases de historia pre-invasión y del Pueblo Escultor en la secundaria del colegio de San Agustín. Habiendo planteado el problema de la ignorancia de nuestras propias raíces a mis estudiantes, buscábamos una respuesta: primero nos mirábamos a nosotros mismos y a nuestros alrededores con el fin de decidir cuáles cosas tenían sus raíces en el nuevo mundo, en América, y cuáles representaban el viejo mundo, que siglos antes llegó y conquistó.

Mirábamos nuestras ropas y zapatos, también lo que llevábamos en nuestros bolsillos, la billetera, las monedas (ó el plástico), los esferos, las llaves, mirábamos el salón cuadrado en el cual nos reuníamos, las mesas, las sillas, las estructuras del lugar, además de los materiales que se usaban para construirlas. Luego observábamos a nuestro pueblo, el trazo cuadriculado de sus calles y su arquitectura 'tradicional,' la plaza del pueblo enmarcada con la iglesia, y los negocios, con los productos que allí se vendían. También hablábamos de las estructuras invisibles del pueblo, por ejemplo las instituciones educativas que nos rodeaban tanto como el

edificio mismo, la alcaldía, el concejo municipal y otras agencias del gobierno y de policía.

Por supuesto, la lista continuaba y se expandía, pero el punto obvio es que los estudiantes fácilmente podían identificar en ellos mismos objetos o procesos del viejo mundo, sin embargo era más difícil ver lo que tenían de sus propias raíces americanas. Se sentían desorientados--¡a la larga estamos acá en América!--tal vez sentían que lo ocurrido hace más de cinco siglos no fue simplemente una interesante confluencia racial, sino más bien un cataclismo violento cuyas repercusiones todavía existen entre nosotros.

Cuando todos estábamos suficientemente deprimidos por esta visión tan desalentadora--una América despojada de todo lo americano--entonces nos preguntábamos, ¿Qué fue lo que comimos al almuerzo, o en la cena de la noche anterior?, en ese momento una melodía diferente se empezaba a entonar. Los alimentos que comemos en América y ciertamente aquí en San Agustín provienen en su mayoría de América, y además de la América del pasado--ellos forman el puente vivo que nos mantiene conectados con el mundo de antes de la invasión, con ese mundo que todavía constituye la gran mayoría de los miles de años durante los cuales la especie humana ha habitado este hemisferio.

Por extensión, esto también es cierto con respecto a la tierra misma, de la cual brotan los frutos. La forma acertada de sentir y reafirmar la 'parte americana' escondida dentro de nosotros es cuando llegamos a saber que efectivamente estamos formados por la tierra en la que caminamos, por las montañas, los ríos y los valles, y por los bosques que nos rodean, y por el aire que respiramos y el sol o la lluvia que cae sobre nosotros. Creo que era una parte integral de la vida antes de la invasión, sentir y saber que estas cosas, el eterno planeta que nos rodea--la madre tierra, la *Pachamama*--también es nuestra fuente, que nos ha nutrido desde el principio de los tiempos. Para aquellos que vivimos en el presente, todos esos elementos también forman el camino de regreso al mundo de los americanos antiguos, hacia los creadores de las estatuas. Bajo las terribles circunstancias en las cuales nosotros los habitantes de nuestro planeta estamos precariamente agarrados a nuestro precioso globo, en donde la salud y la vida del planeta se encuentra bajo ataque mortal, ojalá que este camino también sea una puerta para un entendimiento antiguo-y-nuevo de nuestra relación con esta gran madre de vida que abarca todo, que nos sostiene y nos cuida.

Si los escultores arcaicos se expresaban a través de la piedra desde el corazón espiritual de la América antigua, y si efectivamente nosotros somos sus descendientes americanos, entonces solo si escuchamos la voz de la historia de las formas americanas que existen dentro de nosotros--esas formas que, en mi parecer, nunca han muerto-- en ese momento encontraremos el camino hacia el significado codificado en esta biblioteca de imágenes líticas. Nuestro 'otro lado' escondido y prohibido nos puede hablar en maneras impredecibles, y así iluminar nuestra búsqueda, que de lo contrario sería infructuoso.

-----

Ahora nos avecina nuestro segundo 'problema trascendental': el hecho de que nosotros no estamos educados, ni nos educamos a nosotros mismos, en la historia de la América antigua, en la historia de estas tierras antes de la llegada de los invasores europeos. El contexto de nuestras estatuas se encuentra en esta historia pre-invasión, y solo hasta cuando nos adentremos en ella, las estatuas estarán allí paradas sin ningún fondo, sin conexión con información útil; no tenemos una buena iluminación de escena y el sonido de fondo esta desentonado.

Nos han educado como si la 'historia' exclusivamente significara la historia del viejo mundo. La historia del nuevo mundo--nuestro propio mundo, para aquellos que somos Americanos--más que abreviada, es una historia totalmente ignorada. A todos nosotros durante la experiencia educacional--incluso a los que hemos vivido nuestra vida en América--nos han enseñado acerca de Grecia y Roma y la 'tradición occidental,' nos han expuesto a Mesopotamia y Egipto, la educación nos ha hablado de Jerusalén, de la Meca y de las tierras de la biblia, y tenemos una visión de Londres, París, Berlín y Moscú, y nos han hecho sentir la historia de Europa como si fuera nuestra historia. Hasta ahí no tendríamos ningún problema.

No obstante, esa educación es la única analogía que nos han dado. Cuando buscamos la forma de analizar las estatuas del Pueblo Escultor, tratamos de encontrar la respuesta basados en hechos análogos que conocemos--¿qué otra cosa podríamos hacer? Indagamos en los procesos, en las filosofías y las metáforas del viejo mundo, porque carecemos de elementos de la historia del nuevo mundo.

Es poco lo que nos enseñan de la otra parte de nuestra herencia y de nuestra historia. ¿A quién de nosotros nos enseñan la historia y el significado

de Tiwanaku y de Teotihuacán? ¿Qué sabemos de Chavín de Huántar, y de La Venta y de Tres Zapotes de los Olmecas? y ¿Quién puede hablar sintéticamente de Cuzco y Tenochtitlán, de Sechín y de Monte Albán, de los Toltecas y los Collas, los Mayas, los Aztecas y los Incas?--es decir, de todos los centros y pueblos magnos de la América antigua? La mayoría de nosotros apenas reconocemos estos nombres, entendemos poco de su significado y aún menos de la relevancia que tienen sobre nuestras vidas.

Esta 'otra historia' ha sido desplazada y subvalorada sistemáticamente, es decir ellos nos cuentan--y nosotros mismos nos decimos que: "esas cosas no importan y no reflejan lo que somos; no tienen valor." Por ello es importante saber y sentir que ese 'otro lado' no ha desaparecido, sino que todavía vive dentro de nosotros e importa mucho intentar entender lo que somos y lo que seremos. Recordemos que la historia de nuestros tiempos no se ha terminado de escribir.

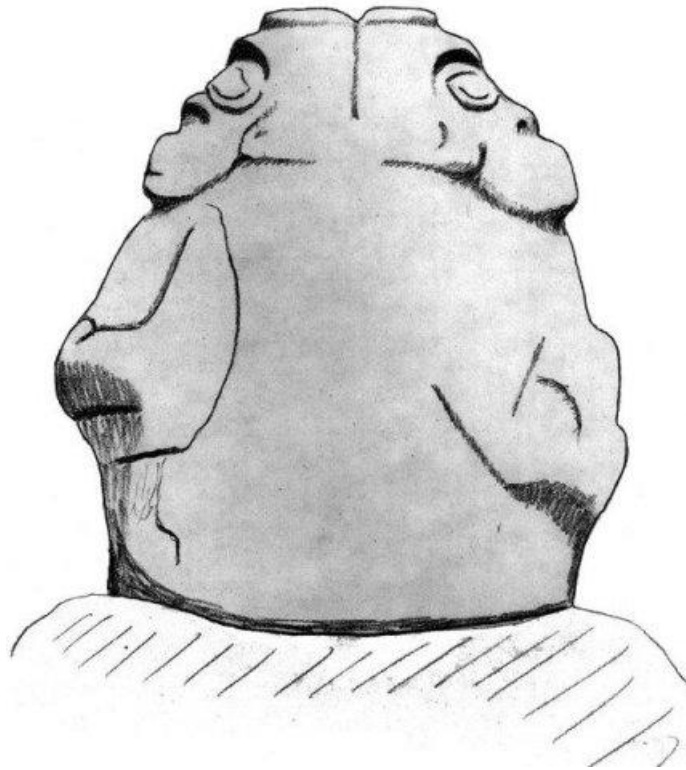
Las estatuas del Pueblo Escultor dispersas a lo largo de las montañas del Macizo Colombiano, solo las podemos entender con referencia, no al viejo mundo y a la llamada 'civilización occidental', sino más bien a la historia del pasado de la misma América. Debemos entender que este es el contexto que subyace en estas fantásticas imágenes antiguas. La tarea no es fácil; tenemos que ir en contra de la corriente. En la medida en que nos adentremos en la historia de América antes de la invasión, nos capacitaremos para poder percibir el significado que queremos descifrar en esta extraordinaria biblioteca lítica.

---

Postdata sinuosa: En este estudio no consideraremos la influencia de los fenicios, egipcios, y sumerios, tampoco la de los escandinavos en campaña, de los sacerdotes errantes de Gales, de los sabios chinos, de los colonizadores polinésicos, de los pescadores japoneses, ni la de ninguna clase de tribu perdida, ni la de los griegos o romanos o africanos o môngoles, mucho menos la de los seres del espacio, de los ovnis, o de los 'hermanos mayores cósmicos.' Las razones surgen de lo dicho anteriormente: no necesitamos de ellos para entender las raíces culturales que hacen que las estatuas del Pueblo Escultor sean legibles. Algunos de ellos en efecto vinieron a América--son candidatos seguros, por ejemplo, los escandinavos y algunos polinésicos--pero no hay razón de creer que alguno fue esencial o tuvo una influencia formativa en diseñar la milenaria cultura americana. Ellos simplemente se habrían agregado a lo que ya era una cultura vital y

permanente, a una historia muy antigua cuyos orígenes y raíces están aquí mismo en América.

Por otra parte: tomar en serio cualquiera de esas visitas (como si de alguna forma hubieran sido determinantes en el desarrollo de aspectos importantes de la cultura americana) no solo nos presenta falsas analogías. Lo más importante es que hacerlo equivale a subvalorarnos a nosotros mismos, a nuestra propia historia, precisamente por la ignorancia de nuestras propias raíces. Esto nos ha sido inculcado, y es lo que debemos combatir; esa es la 'colonización de la mente' de la cual debemos liberarnos para poder construir nuestros propios análisis basados en hechos reales relevantes. No necesitamos espurios 'hipotéticos' para poder hacerlo.



## CAPITULO DOS:

### **EL TRASFONDO**

Entonces, ¿Cuáles son algunos de los temas básicos que veremos en esta 'biblioteca en piedra'? Si esperamos entender al Pueblo Escultor y sus estatuas, y ya hemos ganado una cierta información relacionada con ella y además tenemos conciencia de algunos de los obstáculos a los que nos enfrentamos para poder comprenderlas-- entonces ¿Qué podemos ver del terreno, del trasfondo dentro del cual cierto escultor creó y ejecutó el diseño de una estatua?

Los años pasados en las cercanías de las reliquias del Pueblo Escultor, a la par con mis estudios de la historia pre-invasión antigua, me han convencido de que los comentarios que se presentan en este capítulo son válidos y ofrecen un trasfondo valioso para lograr entender el sentido de las estatuas. Pero obviamente mis pensamientos no son la única forma de profundizar en este estudio. La única forma en que el lector pueda evolucionar

su propio fondo 'esencial' para lograr un entendimiento más profundo es mediante sus propios estudios y reflexiones sobre el tema. Sin embargo, las formas de pensamiento detalladas en el presente capítulo bien pueden servir de guía hacia una comprensión más clara del mundo de los escultores, los creadores de este torrente de imágenes cargadas de poderosas fuerzas.

---

Habiendo llegado a este punto, no hay manera de sustraer de nuestra narrativa las referencias históricas que para muchos, aunque no para todos, aún no se conocen. Los rastros de las imágenes en las estatuas ocurren en patrones entrelazados a través del trabajo de muchos pueblos escultores de piedra a lo largo de América. Entonces, para poder estudiar a América, vale la pena mencionar algo acerca de como típicamente se visualiza la América pre-invasión.

El destino dual de América determinó que a través de milenios de historia pre-invasión existieran dos polos de desarrollo cultural grandiosos y diferentes en ciertas partes esenciales, uno de ellos en Mesoamérica (lo que quiere decir las tierras de México y del norte de Centro América), y el otro en los Andes de Sur América. La tierra entre estos dos centros, desde la parte central de Centro América hasta Venezuela y Colombia--es un cinturón generalmente verde y tropical--comúnmente se denomina la Zona Intermedia, y las ruinas del Pueblo Escultor se encuentran dentro de esta zona.

Cuando leemos en la literatura arqueológica que las culturas de la Zona Intermedia no forman parte de esos grandiosos ejes centrales, y que los vestigios antiguos que vemos en esta Zona son derivados de las grandes culturas de México en el norte y de los Andes en el sur, nos quedamos con la sensación de que las culturas de la Zona Intermedia de alguna manera son inferiores. Por supuesto, en el presente estudio nos reimos de semejante conclusión, porque como lo hemos dicho y como lo vamos a estudiar más adelante y con más detenimiento, la estatuaria del Pueblo Escultor es para América una exposición en piedra sin igual.

En vez de concluir simplemente que la estatuaria del Macizo se 'deriva' de otras culturas, podemos afirmar que era una cultura que preservaba y difundía la mayoría de los temas esenciales conocidos en la escultura en piedra a lo largo del hemisferio en los tiempos de antes de la invasión, y era un repositorio sin igual de estas expresiones arquetípicas americanas. Casi



todos los temas principales, tanto del norte como del sur--es decir, trabajos que vemos representados en piedra en las 'culturas madres' de cada polo--son 'textos' que están reflejados en la 'biblioteca en piedra' del Pueblo Escultor. Muchas de las imágenes representadas en las estatuas del Macizo, una vez aprendamos a reconocerlas, nos mostrarán claramente su relación con la escultura en piedra del sur en los Andes, ó con la del norte en Mesoamerica. Se pueden trazar los senderos y hasta cierto punto los caminos geográficos de los 'discursos' o 'mitos' proclamados por las estatuas.

La procedencia dual de la América antigua, y sus dos culturas polos están llenas de evidencia de su naturaleza doble, seguramente eso es un tema de investigación fructífero y profundo. A la vez, hace aproximadamente dos milenios a.c.e., ambos polos comenzaron a tejer el gran tapiz de la 'alta cultura': la 'cultura madre' de los llamados Olmecas de la costa del Golfo de México, y la de Chavín de Huántar en las montañas del norte de Perú. Alrededor del siglo V a.c.e., estos dos grandes movimientos germinales, en vez y además de haber dejado de existir, esparcieron su semilla en las culturas sucesoras respectivamente en las áreas de influencia norte ó sur. Probablemente podemos adicionar al Pueblo Escultor a la lista de culturas locales florecientes que tallaban imágenes en piedra en esa época (como Izapa y Cerro de las Mesas, Monte Albán en Mesoamérica, y en el sur de los Andes, al norte del lago Titicaca sitios como Pucará y Taraco). Los pueblos mesoamericanos tenían sus raíces en los Olmecas, los pueblos de los Andes tenían las suyas en Chavín, y el Pueblo Escultor refleja vínculos con ambos polos.

Al final de los siglos anteriores de la corriente época (a.c.e.) y en los principios de la corriente era (c.e), lo que pronto se convertirían en las culturas de la 'edad clásica' (siglos III ó IV c.e al VIII ó IX c.e) empezaron a germinarse en sus zonas respectivas: en Mesoamérica, los Toltecas del llano central de México, los Zapotecas en lo que ahora es Oaxaca y los Mayas de la zona sur tropical, y el imperio Wari-Tiwanaku de los Andes, así como otras culturas que no hacían esculturas en piedra como las gentes de Nazca y de Moche en la costa pacífica de Sur América.

Al final de la 'edad clásica' en América, algo fue por mal camino. En relativo corto tiempo y de forma violenta, todos los centros de la 'edad clásica' desaparecieron, muchos de ellos por razones aún no claras para nosotros. Lo que siguió se considera una época de poder más regional, una época entre el llamado 'segundo horizonte' (concentrados en Tiwanaku en los

Andes, y en Teotihuacán de los Toltecas de México) y el último, el tercer horizonte. Este 'tercer horizonte' fue protagonizado por los Aztecas en México y los Incas en el Perú, y uniría las dos zonas polares del imperio apenas uno o dos siglos antes de la conquista europea.

Al estudiar las raíces, tanto del norte como del sur, de la iconografía del Pueblo Escultor, no se debe pasar por alto las mutuas influencias con otros sitios de la vasta región denominada Zona Intermedia. A pesar de que el mundo de la Zona Intermedia no necesariamente se incluía dentro de los imperios y movimientos que protagonizaron los horizontes en los Andes y en Mesoamérica, este mundo 'intermedio' también estaba conformado por gentes afectadas por esos imperios y áreas polares, y muchos de ellos (sin mencionar al Pueblo Escultor) en algún momento de su historia esculpieron piedra. Ninguno de estos sitios de estatuaria en la Zona Intermedia es 'famoso', como sí lo son ciertas áreas arqueológicas en las zonas polares, pero muchos de ellos exponen imágenes ilustrativas en nuestro intento de entender las redes temáticas y simbólicas. Existen dos ejemplos en particular que, más que pertinentes, son absolutamente esenciales en nuestra investigación: las estatuas de Barriles en Panamá cerca a la frontera con Costa Rica; y la estatuaria de Chorotega asentada en diferentes sitios en Nicaragua y Costa Rica, en los alrededores de los grandes lagos nicaragüenses. Los dos revelan vínculos importantes y profundas conexiones con las imágenes representadas en las estatuas del Pueblo Escultor.

Ahora es claro que relativamente poca escultura en piedra se produjo en América después del final de la 'edad clásica', es decir, aproximadamente entre los años 900 y 1.000 c.e; la excepción considerable es un importante número de esculturas talladas por los Aztecas de México en el último siglo y medio antes de la invasión europea. El Pueblo Escultor también parece haber llegado a su extinción, por razones todavía desconocidas, en el mismo periodo del fin de la 'edad clásica' (tal vez cerca al 900 c.e).

-----

No existe un mejor punto de partida para estudiar los temas fundamentales de nuestra estatuaria que enfocarnos en el uso mismo de la piedra. El hombre y la mujer que habitaban la América antigua antes de la invasión europea expresaban su cultura a través de innumerables formas, desde cerámicas y pinturas, moldeo, escritura, poesía, tejidos con gran variedad de técnicas, trabajo con plumas, metal, y muchas otras expresiones.

Pero ninguno de ellos tenía una relación tan estrecha con la historia de la humanidad, ninguno como la piedra ha estado en nuestras manos colectivas durante tantos milenios, el elemento original, la sustancia primordial. Un estudio del uso de la piedra en la historia antigua seguramente mostraría que el solo hecho de esculpir piedra, y la piedra en sí, debió haberse considerado profundamente sagrado. Gran variedad de herramientas de diferentes usos, formas y tipos, incluyendo las herramientas que denominamos armas, fueron hechas en piedra durante miles años antes de aunarse la llamada 'alta cultura,' con su agricultura, arquitectura, economía política y centros comunales. Una vez estos nuevos avances se combinaron (entre 3.000 y 2.000 a.c.e, por dar una fecha), la piedra, siendo ya antigua, redobló su importancia y su carácter 'sagrado'. Tan solo en su uso en la agricultura esta naturaleza tuvo que haber sido evidente en el trabajo con la madre tierra. Eventualmente, cuando los grandes personajes y los eventos arquetípicos tomaron una forma definitiva y palpable ante la humanidad pre-invasión, fue necesario--inevitable--que esas imágenes se inscribieran primordialmente en la piedra. Así fue para los Olmecas y Chavín (sin hablar de otras formas de arte que creaban) y también lo fue para la gente del Pueblo Escultor en el Macizo Colombiano.

Seguramente un elemento importante en su condición 'sagrada' fue el hecho de que la piedra constituye el interior, la parte más fina, más densa, la estructura esencial de la tierra que nos sostiene--es decir, en términos andinos, la *Pachamama*, 'la tierra misma, nuestra madre', el lugar del origen de todas las razas, de todas las especies, e indudablemente el hogar de nuestros antepasados y progenitores ahora desaparecidos. Las piedras son los huesos, el esqueleto de nuestra *Pachamama*, y (supongo yo) se deberían tratar como tal, con respeto, y más que respeto. El trabajo de esculpir en piedra no era un acto cotidiano o sin sentido. Para trabajar en piedra se requería de cierta comprensión y de haber alcanzado suficiente contexto; para mucha gente en América representaba la forma de expresión suprema. Los escultores de antes de la invasión entendían (ver pg.44) que la *Pachamama* formó, modeló, y detalló todas las partes que componen la naturaleza, incluyendo a nosotros mismos, es por eso que ellos, los escultores, actuaban en imitación reverencial a su creatividad.

Se admite que para nosotros es difícil concebir a fondo la dimensión que pudo haber tenido ese 'respeto' por la piedra entre las distintas gentes de América. Los Incas, emperadores de los Andes en la época de la invasión, se han calificado como los trabajadores de piedra más grandiosos en la historia de América, y sus hazañas como constructores en piedra

todavía deslumbran a miles de visitantes. Sin embargo, ellos se abstuvieron de elaborar en piedra representaciones monumentales concretas--existen muy pocas--y a cambio se dedicaron exclusivamente al uso de este 'material primordial' en construcciones arquitectónicas esplendorosas por su ingenio, su alcance y su tamaño.

El Pueblo Escultor era casi el polo opuesto. El único uso arquitectónico de la piedra en el Macizo se ve en la construcción de tumbas. El Pueblo Escultor no hizo edificaciones, templos, escaleras, paredes, machones, sistemas de manejo de agua, carreteras, etc.; cosas que seguramente tenían la habilidad de construir. Ellos evidentemente entendían que la piedra, la estructura de la *Pachamama*, no podía dedicarse a estos fines de uso doméstico. La piedra (a excepción de las tumbas y los sarcófagos) debería ser utilizada solamente para grabar y evocar las imágenes de personajes del mundo de sus arquetipos.

Existen numerosos episodios en la mitología del norte y sur de América que denotan los vínculos de la humanidad con la piedra: las tribus y las personas emergieron de rocas, de peñascos, y de cimas de montañas; los arquetipos y personajes se originaron en piedra o se convirtieron en piedras o en monumentos, las razas anteriores a ellos fueron hechas de piedra y ellas todavía se pueden ver, y así se podría continuar citando ejemplos. La humanidad antes de la invasión era consciente de su propio origen en la piedra, y de la piedra como el símbolo de la eternidad, de lo primordial, de algo intransmutable. Era obvio y axiomático para mucha gente americana que los arquetipos principales y las figuras divinas se formaban y se manifestaban en la piedra.

---

Existe una relación cercana entre este uso 'sagrado' de la piedra con la siguiente pieza de nuestro contexto panamericano: la naturaleza sagrada del espacio y el escenario bajo la tierra. Este centro subterráneo cósmico, como veremos, estaba presente globalmente en el universo espiritual del mundo antes de la invasión, y se manifestaba en el mundo del Pueblo Escultor a través de las estructuras de tumbas subterráneas en donde las estatuas fueron sepultadas.

Recordemos el modelo visto en el Capítulo Uno, en el que se simboliza el camino del hombre moderno con una flecha y el camino del hombre arcaico con un círculo. La imagen del círculo implica un centro, un centro que une todos los niveles de la existencia, y que a su vez unifica los

diferentes niveles del universo. Para la gente que vive una visión circular y siempre regeneradora del tiempo y de la realidad, el pasado, el presente y el futuro mantienen una conexión vital. La unidad cósmica para la humanidad que habitaba el mundo de antes de la invasión se originaba en el lugar donde la especie humana habitó antes de que las fuerzas divinas nos trajeran a la existencia, donde actualmente moran nuestros ancestros, y a donde iremos al final de los tormentos y las aventuras de la vida: bajo la tierra, en la matriz de la *Pachamama*.

No se puede sobrevalorar la importancia que tenía para la humanidad pre-invasión el concepto de la *Pachamama*, de la madre tierra. Cuando yo era niño y recibía la típica educación científica moderna, me enseñaron que si uno hacía un hueco, descubriría que el subsuelo está hecho de tierra, de diferentes clases de rocas y de otros elementos relacionados. Para la humanidad pre-invasión esto sería un concepto limitado, y hasta ridículo: nadie en ese mundo ignoraba que la tierra es ante todo nuestra madre, de donde venimos y a donde vamos, de donde proviene la comida que nos mantiene; su cuerpo es 'donde germina la semilla', es la matriz de nuestro cosmos. El solo hecho de escarbar en las entrañas de nuestra madre debió ser una acción muy significativa, y el mundo interior bajo la superficie, todo el entorno subterráneo, tenía gran poder y un magno sentido espiritual. Con lo dicho también se capta la importancia del uso de la piedra en la humanidad americana.

Este lugar bajo la tierra en donde se puede establecer comunión y comunicación entre el mundo de los muertos y el de los vivos, este escenario central de ambos mundos, sería el vínculo conector, la puerta de acceso y el pasaje a los otros reinos del universo: al lugar de la iniciación, al sitio del viaje del chamán. En América, debió ser evidente y cierto que los arquetipos divinos podrían morar y se encontrarían únicamente a través de este centro sagrado subterráneo, y allí es donde tomaban lugar los 'acontecimientos' míticos, y donde los rituales se repetían. Esa es la razón por la cual las estatuas del Pueblo Escultor fueron enterradas bajo tierra en sitios llamados por nosotros tumbas. Como hubiera sido, ellas también eran mucho más.

Este esfuerzo de los antiguos de evocar y recrear este 'centro' explica y da vida a mucho del arte--usando una palabra moderna--más impactante creado en América durante los tiempos antiguos. Vemos en la iconografía, y en las formas mismas de expresión americanas, que los 'hechos mitológicos' referenciados ocurren en 'otro mundo,' el cual en un sentido se ubica en un sitio sobrenatural, pero en el otro, esta bajo la tierra que

habitamos. Los siguientes ejemplos nos ilustran una serie de analogías importantes:

Comencemos mirando las altas culturas 'originales' y germinales de América, en donde por primera vez surgieron magníficamente los comienzos de las tradiciones esenciales. En el corazón de Chavín de Huántar en Perú esta la plaza semi-subterránea, en donde reposan piedras talladas con imágenes de gran importancia arquetípica; los templos de Chavín, que la rodean, forman un laberinto de galerías subterráneas interiores, dentro de las cuales se incrustaron las imágenes líticas supremas. Cuando los dioses de Chavín se despertaron mil años más tarde, cuando ellos de nuevo se levantaron en Tiwanaku cerca de la orilla del Lago Titicaca en Bolivia, igualmente en el corazón de ese impresionante complejo de ruinas se estableció una plaza semi-subterránea, en donde también habitaban formidables figuras en piedra.

Si centramos nuestra atención en la cultura generadora de Mesoamérica, la de los Olmecas, encontramos analogías poderosas en los llamados 'altares', monolitos tallados en piedras cuadradas, con nichos a sus lados dentro de los cuales se ven figuras humanas sentadas, por lo general decoradas muy finamente, figuras pequeñas con aspecto humano (ver pg 116,117) cargadas como si fueran ofrendas (entre los brazos o sobre las piernas). El nicho representa una cueva que a la vez simboliza la boca abierta de un monstruo-tierra, que a su vez es el espacio seminal bajo la tierra, el lugar de donde emergió la especie humana del 'principio de los tiempos', un lugar sagrado para la gente de antes de la invasión. Muchas otras esculturas Olmecas confirman este análisis: repetidamente se ve a un hombre sentado o parado dentro de una cueva, la cual en sí mismo está dentro de las fauces de un ser sobrenatural serpiente/tierra. Como veremos más adelante (ver pg 79-90), esta combinación de tierra/serpiente/subterráneo/mujer/*Pachamama* refleja un conocido arquetipo americano que está muy presente en la gama de estatuaria del Pueblo Escultor.

Existe una extensa lista de sitios antiguos en los cuales se evoca este 'centro' subterráneo. Entre ellos están las tumbas sagradas enterradas en las profundidades de las pirámides en Palenque de los Mayas y en Teotihuacán de los Toltecas--solo para mencionar dos de las ruinas más visitadas--y también nos sirven de ejemplo muchos otros sitios de tumbas en Mesoamérica, al igual que centros ceremoniales como el templo cueva de Malinalco de los Aztecas, tallado directamente en una mole de piedra y cuya entrada forma la boca abierta de una serpiente con colmillos; las

galerías debajo de los sitios Incas como K'enko cerca a Cuzco, decoradas con líneas sinuosas de serpiente; las *kivas* semi-subterráneas que sirven de centros comunitarios y espirituales para la gente Pueblo en América del Norte; y así podríamos citar muchos otros ejemplos. Aquí en el Macizo Colombiano, en las montañas de San Andrés de Pisimbalá, cerca a las ruinas del Pueblo Escultor en Tierradentro, se encuentran los hipogéos por los cuales ese lugar es famoso: las tumbas subterráneas excavadas dentro de roca sólida, pintadas y en forma redondeada de domo, con columnas de piedra en su interior.

El mundo bajo la tierra, es decir el 'centro' germinal, era ampliamente considerado como la tierra sagrada de tribus y naciones en la mitología americana: En la literatura se lee que los Aztecas originalmente salieron de un lugar llamado Chicomoztoc ('Siete Cuevas'), así como el primer brote de la raza de los Incas salió de las cuatro cuevas en Pacaritambo ('Maloca Original'). En América del Norte los Zuñi, constructores de *kivas*, sabían que inicialmente habían sido guiados desde las cuevas en la profundidad de la tierra hasta la superficie del presente mundo. Se podrían citar otros ejemplos.

Concentrándonos en la naturaleza de los complejos de tumbas subterráneas del Pueblo Escultor en donde moran figuras sobrenaturales talladas en piedra, comprendemos que las tumbas son análogas al 'centro' arquetípico, y recrean para la humanidad pre-invasión ese punto de origen fundamental. Ciertamente eran tumbas, en el sentido de que servían como sitios para entierros, pero más importante que eso, ellas eran la reformulación del espacio subterráneo esencial, y la población de ese espacio con sus poderosas imágenes en piedra. Ellas conforman, se puede decir, un teatro subterráneo para la repetición ritual de los arquetipos sagrados.

---

En la Parte II del presente libro miraremos detenidamente las imágenes y los vestigios antiguos que aún se ven del Pueblo Escultor en el valle de San Agustín y en el Macizo Colombiano. En la presente sección seguiremos hablando sobre los temas esenciales iconográficos en la historia antes de la invasión europea, que aunque son temas panamericanos, se ven reflejados aquí en las estatuas del Pueblo Escultor. De esta manera, podremos apreciar las estatuas en un contexto más amplio.

Mis indagaciones sobre la estatuaria de las Américas, apoyadas por extensas investigaciones de la estatuaria del Pueblo Escultor, me llevan a concluir que el ser antropo-zoomorfo sobrenatural, el espíritu dominante y divino que se ve representado en muchos trabajos artísticos de los tiempos antes de la invasión, que anima y a veces obsesiona la mente y el mundo espiritual de este arte, es principalmente un ser que combina los elementos serpiente y felino.

Existe copiosa literatura e información académica que nos ayudan a entender que la imagen del felino sobrenatural representa el espíritu principal de las manifestaciones artísticas hechas antes de la invasión, y específicamente en las estatuas del Pueblo Escultor. Diversas culturas en América se han calificado como la 'Gente del Jaguar'; la literatura sobre 'la cultura de San Agustín' nos enseña que los colmillos que se ven en tantas figuras significan e imitan al felino. Por supuesto, existen otros animales con colmillos, y como veremos, el asunto de los colmillos no es tan sencillo como parece.

En tiempos tardíos de la época pre-invasión y entre ciertas culturas hacedoras de estatuas, la figura del felino, pudo haberse convertido en la figura dominante, y quizás no sea simple coincidencia que esto ocurrió justo cuando América estaba cada vez más sobrepoblada y militarizada, encaminada hacia la creación de imperios, después de las conflagraciones que generaron el final de la 'edad clásica'. Sin embargo, las tradiciones más originales--y entre ellas, poderosamente, las reveladas por el Pueblo Escultor--muestran repetidamente esta combinación de atributos serpiente y felino, a menudo desde lo que parece ser el corazón de su mitología y de sus creencias.

Las primeras páginas de la Parte II (titulada 'Génesis', ver pp. 75) retoma el sendero de nuestro Felino-Serpiente sobrenatural, y el lector que desea continuar esta investigación puede ir directamente a la pg 75-78. Allí encontrará al Felino Procreador en su copulación con la *Pachamana*, encarnando la imagen de la creación del Pueblo Escultor (U4 & PA6, ver Ilustraciones #s 1 y 2) y también observará al 'Doble Yo', el retoño de la misma unión, posado encima y por detrás del individuo quien presumiblemente representa esta raza, avivando y controlando la sinergia de esa unión. (PMAL2, AP1 & PMA1/PMA2, ver ilustraciones #s 3-4-5).

---

Para aclarar el último tema principal de la escultura lítica americana,



tenemos que profundizar en el sentido que tenía este ser Doble Yo. (El término alemán que se traduciría en español como 'Doble Yo' fue usado originalmente por Preuss en su traducción de 1929; ver pg 107-108) Es un asunto embrollado, y parece idóneo que existan dos corrientes de significados distintos pero con elementos relacionados; tendremos que desenmarañar este enredo.

El asunto se puede resumir con una sola palabra: 'Dualidad'. Muchos investigadores de las antigüedades americanas durante generaciones de estudio han detectado el sentimiento arraigado de la dualidad como una fuerza constante a través de la cronología y la geografía del nuevo mundo, y un gran número de ellos también comentan que la dualidad es el 'principio esencial' que gobernaba sus valores básicos. Sin lugar a dudas este es un argumento con mucho peso. Lo que haremos en este estudio es observar el asunto a través de la lupa de la estatuaria del Pueblo Escultor y dividir la idea en categorías provechosas, para utilizarlas más efectivamente con la ayuda de algunos ejemplos ilustrativos.

En la Parte II (ver capítulo cuatro, pg 107-118) revisaremos el tema de la dualidad y de la imagen del 'Doble Yo'. Por el momento, empecemos recordando que las estatuas del Pueblo Escultor, reproducen imágenes y arquetipos provenientes de los dos polos matrices de las altas culturas de America, tanto en Mesoamérica del norte como en el mundo andino del sur. A menudo, se logra identificar el origen de una imagen del Pueblo Escultor al trazar las raíces que lo vinculan con una o otra de esas culturas madres, y así se retoma el camino hacia el origen de la imagen. El dilema de la dualidad nos brindará una excelente oportunidad para hacer esta clase de análisis.

Esto es lo que se encuentra: el 'Doble Yo' es una categoría específica de seres dobles. Es la representación de 'un ser', una figura humana masculina de pie, quien tiene un 'segundo ser' encima: un ente sobrenatural que domina y controla al humano. Esta criatura, tal como lo hemos visto, tiene atributos sobrenaturales de serpiente y felino; tal vez era como un 'Segundo Yo', una figura superior que controla al primer 'yo.' Es claro que esta imagen del 'Doble Yo' viajó hacia el sur, a las tierras del Pueblo Escultor, desde Mesoamérica (ver pg 108-109). Es posible trazar la trayectoria de esta imagen del 'Doble Yo' desde sus orígenes en Olmeca a través de las culturas mesoamericanas, mientras que tal representación no existió en el mundo andino.

Pero hablar del 'Doble Yo' no agota el tema de la dualidad

en el arte antiguo de América. Existe algo más, que se ve en todas partes, que es casi inmanente, algo que ha conducido a muchos críticos a verlo como un espíritu dirigente y esencial del pensamiento y de la expresión americana: para mi concepto se trata de un 'Doble Sentido'. Este 'Doble Sentido', como lo muestran muchos ejemplos, está presente ubicua y elocuentemente en muchas formas en el trabajo del Pueblo Escultor; se divisa algo semejante en la América antigua, donde existía un sinnúmero de diferentes formas, estilos y manifestaciones de esta formidable imagen 'Doble'.

Se puede intuir con cierta confianza la procedencia en general del 'Doble Sentido' aunque no con tanta claridad como en el caso de la identidad de las estatuas del 'Doble Yo' y sus raíces en Mesoamérica. El arreglo bi-simétrico o el duplicado de dos lados de una unidad que proclama este 'Doble Sentido' proviene de los Andes, desde su comienzo en el mundo formativo de Chavín, o quizás antes. Se ven las raíces del 'Doble Sentido' al indagar detalladamente en la arquitectura, composición e iconografía de las ruinas de Chavín de Huántar, y en las de Sechín de la costa norte del Perú, así como en el estudio de la edad clásica en Tiwanaku. Esos elementos se encuentran no solo en las reconocidas ruinas principales, sino que también a través de todo el espectro cultural. Este 'Doble Sentido' también se ve reflejado ampliamente en las estatuas del Pueblo Escultor.

El caso es aún menos claro debido a que el rastro del 'Doble Sentido' no estaba del todo ausente en Mesoamérica, inclusive en su periodo formativo. Hay que mirar especialmente a las aldeas como Tlatilco del periodo formativo ubicado en la meseta central de México: aunque allí no había escultura en piedra, existían miles de figuritas en cerámica, casi todas femeninas, entre ellas hermosos ejemplares de figuras divididas en dos: seres dobles simétricos. Estas figuritas de Tlatilco y sus tempranas fechas nos obligan a medir nuestras palabras cuando atribuimos los orígenes de la fascinación por el 'Doble Sentido' al mundo andino. Sin embargo, cuando divisamos el panorama de la totalidad de la estatuaria lítica en América, veremos que esta imagen 'doblada', aunque se conocía en Mesoamérica, tuvo una presencia más amplia en los Andes y se convirtió en uno de sus símbolos emblemáticos. El espíritu que conecta esa cultura del mundo del sur con el del Pueblo Escultor se sugiere al ver cómo el 'Doble Sentido' fundamenta el cosmos del Mácizo Colombiano.

En este libro se ilustran varios ejemplos que el lector podrá utilizar para identificar otras representaciones del 'Doble Sentido' inherente a las

estatuas del Mácizo Colombiano. Uno de los ejemplos más hermosos es (4)A4, (ver ilustración #6), una estatua ubicada en el sitio de Aguabonita, cerca a las orillas del Río La Plata, lejos del valle de San Agustín. En ella no existe un ser 'superior', no hay arriba ni abajo, lo que se ve es una representación horizontalmente dividida que se refleja como en un espejo, donde lo que aparenta ser Uno se revela como Dos. En cierta forma, esta es la esencia del 'Doble Sentido'.

Se puede visualizar esta idea del 'Doble Sentido' en formas diferentes. Existen numerosos ejemplos en el Parque Arqueológico. Las complejas escenas representadas en las tumbas-montículos de las Mesitas generalmente están compuestas por una figura central custodiada por dos estatuas, una a la izquierda y otra a la derecha; estas dos figuras son casi una imagen-espejo una de la otra, y claramente emanan el 'Doble Sentido'. Otras dos figuras de esta clase, PMB14 y PMB20, están en la Ilustración #8. También son figuras del 'Doble Yo,' así como las demás piedras en las Mesitas referidas en este párrafo. Miremos la loza plana (PMB27, ilustración #9) ubicada cerca a la entrada hacia las Mesitas: lo que al principio parece ser una sola serpiente ondulante tallada en la superficie de la piedra, resultan ser dos serpientes.

Otro caso de este 'Doble Sentido' se ve en el Alto de Lavapatatas del Parque Arqueológico en la forma de una figura grande, rota y a quien le faltan dos pedazos. Esta figura (PMAL3, Ilustración #10 y ver pg 115-116), de gran importancia en la cosmología del Pueblo Escultor, muestra en la parte frontal algo que también se ve en piedras semejantes como las de las Ilustraciones #s 3-4-5: Se trata de un 'Doble Yo' único, cuya figura humana inferior se ve nítida, aunque está desfigurada. Como se infiere de sus taparrabos (ver pg 91-92), ambas figuras son masculinas, y el personaje superior de pie y de frente, lleva sus manos sobre las caderas, y su rostro está cubierto por una máscara rota.

Aparte de este excéntrico 'Doble Yo', se vislumbra en esta estatua otro significado, la ilustración del Mundo Dual, como se observa en la espalda de la estatua (también en la Ilustración #10): en ella se notan los trazos de un grabado que es una vaga réplica de la escena de la cara frontal, lo que yo llamo una 'sombra' de esa imagen. No es tan clara o detallada, pero aún así es muy reconocible como una reiteración del frente de la estatua. En esta representación encontramos otra indicación del modelo de la mentalidad 'arcaica' arriba presentado, el ciclo que repite perpetuamente las acciones arquetípicas: se entiende que lo que se va,

algún día regresará. Aquí se ilustra el 'Doble Sentido' de los dos mundos, de los dos caminos que simultáneamente recorreremos: una realidad es clara, 'auténtica', evidente, consensual, y por consiguiente detallada y comprensible; pero detrás y dentro de ella se encuentra 'otra' realidad que está oculta, la sombra, aquella que es difusa, inquietante por ser tan indefinida, pero que sin embargo está completamente relacionada al definido mundo 'normal', como con un espejo. La 'Dualidad' tan evidente en la América antigua no se limitaba a lo superficial ni a lo decorativo, sino que era el fruto de un análisis sumamente penetrante.

Para dar otro ejemplo observe la estatua (PMB13) de la Mesita B del Parque Arqueológico detallada en la ilustración #7, que con 412 centímetros es una de las estatuas más altas del Pueblo Escultor. Desde su cinturón horizontal tallado en la mitad de la piedra sale hacia arriba una figura, mientras que la otra imagen, como si fuera el reflejo en un espejo, se dirige hacia abajo. Nuevamente en este caso las dos figuras no son idénticas a pesar de su simetría. La figura superior tiene detalles claros y precisos--lleva un gorro cónico despuntado, tiene una boca con colmillos y su cara está bien definida, sus bien trazadas manos sostienen al revés una pequeña figura enigmática--mientras que la imagen de abajo solo es una 'sombra', es más vaga, es solamente un bosquejo, no ostenta colmillos ó adornos en la cabeza, no tiene nada entre sus manos. Una vez más se ve aquí un indicio de los espíritus opuestos que animan los reinos duales que forman los lados gemelos de nuestra naturaleza y de nuestro cosmos.

¿Y que podríamos decir del número tres, del 'Triple'? Existen varios ejemplos de figuras tríadas, columnas con tres caras dispuestas verticalmente como la exhibida en el Parque Arqueológico de Tierradentro--(1)HM2--y en la Casa de Caldás en Popayán: (1)HM10. Los ecos de esta énfasis se sienten claramente en la tríada de figuras masculinas en la piedra principal de La Chaquira (CH1/CH2/CH4, Ilustración #11), todos ellos con sus brazos extendidos hacia arriba, y tallados encarando los puntos cardinales. También están las tríadas dispuestas en forma de trilitones dentro de las tumbas-montículos de las Mesitas. La semilla de este 'Triple' también se podría encontrar en las tres enigmáticas figuras representadas en la estatua del Felino Procreador de La Parada (PA6, ver Ilustración #2 y pg 97-98).

---

Uno de los aspectos más notables de las esculturas del Pueblo

Escultor es la libertad artística sin igual de la que disfrutaban estos forjadores de piedra. Por ello, cada estatua es un nuevo descubrimiento, cada estatua porta una imagen nueva y casi siempre única; cada una es un 'libro' nuevo en los estantes de nuestra 'biblioteca en piedra', una nueva ventana hacia el mundo antiguo. El lector no debe imaginar que en otros sitios arqueológicos de la misma naturaleza, es el mismo caso, ya que no es así. No existe otro complejo lítico en América cuyas imágenes parecen provenir de una piscina de posibilidades tan profunda como la del Pueblo Escultor--pocas otras áreas siquiera se acercan a esta fortuna, por más impresionantes que fueran sus ruinas. Los visitantes a Tiwanaku, Isla de Pascua, Chichén-Itzá, Huaráz, y así sucesivamente, no pueden ver nada que se asemeje a la vasta secuencia de imágenes creadas por el Pueblo Escultor.

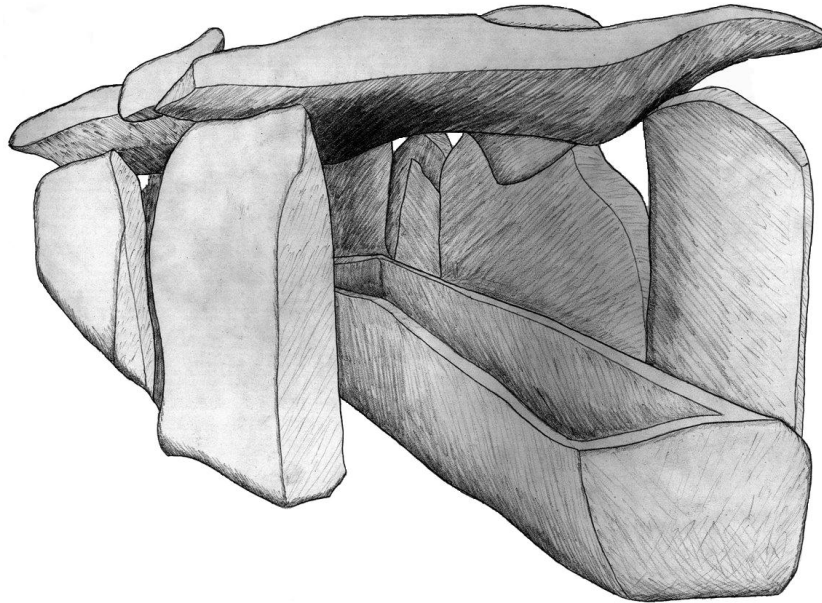
Como resultado es más difícil entender lo que ellos trataban de expresar. Por un lado, equiparando la libertad artística de los escultores antiguos, los investigadores modernos tienen una gran gama de elementos con los cuales se pueden formar opiniones o creencias, justo porque el campo de investigación es tan amplio, y porque no es fácil acceder a publicaciones con análisis bien fundamentados. El problema se debe a la falta de contexto que tenemos al ver las estatuas; tendemos a creer los efectos subjetivos que sentimos, lo que nos dice las 'entrañas'. Sin embargo, esta percepción subjetiva es una falsa respuesta porque nuestro contexto subjetivo probablemente no está construido sobre las bases del conocimiento de América antes de la invasión y su historia, sino más bien está fundamentado en nuestra experiencia de la vida 'occidental' (ver pg 23-27). Se entiende que ninguna persona viva en la actualidad (ni siquiera viva para la época de la conquista) conoció al Pueblo Escultor ó fue un testigo de ellos. Los escultores desaparecieron siglos antes de la invasión; no existe persona, ni documento escrito que nos pueda dar información directa.

Por lo anterior, se hará lo máximo para dejar fuera de nuestro análisis las apreciaciones subjetivas y las opiniones a que ellas nos conducen. Un par de ejemplos: Muchas de las estatuas, aunque son seres antropomorfos, tienen unos tremendos colmillos; por lo cual, mucha gente tiende a sentir (y a menudo así se ve en la literatura) que estos representan algo 'feroz', 'agresivo', incluso algo 'salvaje' y hasta 'canibalesco'. Creo que estas reacciones son apreciaciones subjetivas provenientes de nuestra propia realidad interior. El personaje en la estatua puede verse 'feroz' para nosotros, pero eso no era necesariamente lo que representaba para el artista del

Pueblo Escultor. Pronto veremos (ver pg 76) que los colmillos muy probablemente (y sobre todo) eran la señal de la casta, del linaje, de los orígenes sobrenaturales de la raza del Pueblo Escultor.

Un segundo ejemplo: Se trata de una serie de estatuas con una figura grande, 'adulta', cargando entre sus manos a otra más pequeña, la cual está marcada de manera única (ver pg 116-117). Algunos observadores ven o se les hace ver en esta representación una imagen 'maternal', una 'madre' (a veces, por sus colmillos, también parece 'feroz'), quien supuestamente carga a su 'hijo' entre sus manos. Sea cualquiera la naturaleza del 'hijo', ninguno de esos 'adultos' grandes se representa como seres femeninos, algo que los escultores antiguos fácilmente y de varias maneras habrían podido evidenciar (ver pg 85-90). Nuevamente estamos ante una conclusión falsa basada en nuestros conceptos subjetivos, en vez de ser formada usando las pistas que las estatuas ofrecen. Una vez intentemos construir el contexto, podríamos acceder a estas figuras desde un punto de vista diferente y seguramente más acertado.

Mientras analizamos lo que el Pueblo Escultor pudo haber expresado en el acto de fraguar una imagen viva en una piedra, vale la pena mirar a (1)T13 en la ilustración #13, la cual se encuentra en el museo de Tierradentro, a unas 7 horas al norte de San Agustín por carretera. Bastaron unos cuantos trazos para que de esta piedra estriada por el río saliera a la vida una serpiente enroscada. Los escultores de piedra del Pueblo Escultor sabían que ellos mismos creaban imágenes en piedra en imitación directa a las acciones de la *Pachamama*, quien justamente eso es lo que hace. Las piedras formadas y talladas por 'la Tierra' estaban por todos lados, incluso el lado mitológico. La tarea del escultor era descubrir y percibir las formas, y continuar con el trabajo iniciado por la *Pachamama*.



### CAPITULO TRES:

## ¡TODAS LAS ESTATUAS SE HALLARON ENTERRADAS!

(...y otras cosas que valdría la pena apreciar)

En cuanto a la forma en que el Parque Arqueológico de San Agustín y las estatuas del Pueblo Escultor se presentan al público, sería de provecho cambiar varias cosas (ver pg 60-64), y lo primero sería lo siguiente: Levantar un letrero inmenso en la entrada del Parque diciendo, "**TODAS LAS ESTATUAS FUERON ENTERRADAS POR SUS CREADORES. NOSOTROS, LA GENTE DEL PRESENTE, LAS ENCONTRAMOS SEPULTADAS BAJO LA TIERRA, Y SOMOS NOSOTROS QUIENES LAS HEMOS ERGUIDO COMO MONUMENTOS**". Como se ha mencionado antes, estas esculturas no eran monumentos para sus creadores: esa es nuestra concepción moderna, nosotros las desenterramos y las paramos sobre la tierra (favor ver Epílogo, pg 155). Al contrario, para la gente del Pueblo Escultor estas esculturas eran imágenes arquetípicas que constituían elementos básicos de su cosmos espiritual, y era acertado tenerlas dentro de la tierra, en el vientre creador de la *Pachamama* (ver pg 34-37).

Una investigación informal llevada a cabo durante años me ha convencido que un gran número de visitantes, sin dudas la mayoría de ellos, terminan su visita de esta área sin entender, y sin que nadie les dijera, que las estatuas no fueron creadas con la intención de levantarse como monumentos sobre la tierra, ni tampoco que todas ellas fueron enterradas por sus propios creadores. No dudo que sería importante para el visitante comprenderlo. Cualquiera cambiaría su percepción de lo que ve e intenta descifrar al saber que las estatuas fueron hechas para estar y preservarse bajo la tierra, lejos de la luz del día.

El segundo punto importante que se debería transmitir a los visitantes es el siguiente: El Pueblo Escultor, los creadores de estos monolitos, no solo habitaron en el valle de San Agustín, aunque este valle representaba el precinto central de su cultura. Además de lo representado en el valle de San Agustín, existen otros sitios o núcleos del Pueblo Escultor dispersos en las montañas del Macizo Colombiano. Varios de estos otros sitios alternos (todos ellos con estatuas) se pueden visitar, si se quiere observar y intentar interpretar el sentido de las piedras.

---

El área del Macizo en la actualidad está conformada por una zona compartida con tres departamentos: Huila, Cauca y Nariño, el primero de ellos básicamente al este del Macizo, el segundo al oeste y el tercero al sur. Casi todos los vestigios del Pueblo Escultor se encuentran en el Huila y el Cauca, departamentos que colindan por los dos lados de la Cordillera Central hacia el sur en donde llega a formar parte del 'Nudo Andino'.

Los diferentes núcleos del Pueblo Escultor, a pesar de estar muy dispersos entre las montañas del Macizo, se encuentran en zonas geográficas cuyo medio ambiente es muy similar, y esa similitud nos conduce a identificarlos como una unidad: como grupos de gentes hacedoras de estatuas que vivían en lugares análogos. Los sitios 'alternativos'--a diferencia de la zona central del valle de San Agustín--tal vez representaban colonias del centro, ó grupos que sin ser parientes compartían la misma religión, ó grupos relacionados por la sangre, ó aliados políticos sin que fueran parientes, ó algún otro tipo de relación. Todos los núcleos del Pueblo Escultor estaban ubicados entre los 1500 y 2000 metros de altura sobre el nivel del mar, en lugares con temperaturas promedio que oscilan entre los 18 y 20 grados centígrados. Son sitios con "abundantes e intermitentes" lluvias, con una gran riqueza de quebradas, ríos, vertientes y



agua en general, sitios donde el traje de la naturaleza es verde y vibrante, y la flora y la fauna es casi idéntica en los diferentes núcleos.

Otra característica que identifica las diferentes zonas del Pueblo Escultor, y que nos ayuda a entender el porqué y cómo estas tierras fueron habitadas y pobladas, es la siguiente: los núcleos de los escultores, situados en las alturas medias, estaban cerca y tenían fácil acceso a las zonas más altas y próximas a los páramos, así como a las zonas bajas, regiones más cálidas río abajo en los valles. Este acceso relativamente descomplicado a la explotación vertical de cultivos debió ser de gran importancia en las vidas y en la economía de la gente antigua. Ellos tenían acceso a diversidad de alimentos y otros materiales, a varios tipos de madera, pescado, frutas y plantas medicinales, además de los elementos con los cuales trabajaban, construían, hacían herramientas y otros artículos diversos, muchos de los cuales se daban en zonas más altas ó bajas, pero no en la zona de altura media en donde ellos habitaban. Sin embargo, en las tierras altas y bajas no hay ni estatuas ni otros vestigios del Pueblo Escultor, ellas solo se encuentran en la zona de altura media.

Los sitios principales y los primeros descubiertos del Pueblo Escultor, en los alrededores del pueblo de San Agustín, están ubicados en este alejado valle cerca a la cabecera del Río Magdalena, en el lado oriental de la Cordillera Central. Entre las zonas de altura media habitadas por los antiguos escultores, el valle de San Agustín es único debido a su gran tamaño, con una extensión de unos 1300 kilómetros cuadrados--las otras zonas de estatuas están en rincones más pequeños--y por ello se desarrolló un asentamiento más grande de lo que hubiera sido posible en cualquier otra parte. El Río Magdalena, bajando torrencial desde el páramo hacia el oriente por las laderas de las montañas, corta la meseta por la mitad, dejando al pueblo de San Agustín en la margen sur occidente y al pueblo de San José de Isnos en el nororiente.

Los siguientes números nos ayudan a entender la predominancia de los sitios del valle de San Agustín en nuestro estudio. Mi catálogo, que comprende de unos 460 dibujos de las piezas del Pueblo Escultor de los diferentes sitios del Macizo Colombiano, incluye 310 estatuas del área de San Agustín, o sea 67% (las 2/3 partes) del total. Pero sí del total excluimos 31 piedras correspondientes a los pequeños núcleos de estatuas ubicados en Popayán y en Nariño--algo que sería razonable dado a que las expresiones de estas esculturas son más simples, y también por su lejanía con las áreas principales de estatuas--entonces, nuestras 310 piezas del

valle de San Agustín formarían parte de un total de más o menos 430, lo que significa el 73%, o sea casi 3/4 partes del total del trabajo lítico del Pueblo Escultor.

Sin embargo, esta cuarta (o tercera) parte restante, de estatuas ubicadas en otros sitios del Macizo distantes a San Agustín, constituye una minoría importante de la totalidad de esculturas en piedra del Pueblo Escultor. Estos sitios 'alternativos' se encuentran más o menos en una línea sur a norte, que mientras avanza hacia el norte se diverge un poco al oriente. San Agustín está en el punto más sur-occidental en esta 'línea' de núcleos situados en las laderas orientales de la Cordillera Central, por ambos lados de los límites entre el Huila y el Cauca.

El área de estatuas conocido como Morelia, ubicado cerca al pueblo de Saladoblanco y por esto a menudo llamado con ese nombre, está ubicado a solo 25 kilómetros al nororiente de San Agustín, casi en la frontera con la zona principal de estatuas. Existen por lo menos siete piedras del sitio Morelia en la cabecera del Río Granates.

Más al norte se encuentran otras zonas del Pueblo Escultor, todavía en las laderas orientales de la Cordillera Central, en los valles de dos ríos que eventualmente se unen, el Río Páez que viene del norte y el Río La Plata del sur. El sitio de estatuas conocido como Platavieja, cerca del pueblo de La Argentina, Huila, está localizado a unos 20 kilómetros al norte de Morelia, al otro lado de la cordillera llamada la 'Cuchilla de las Minas.' En el pequeño museo del pueblo La Argentina habitan cerca de 20 estatuas, también en esta zona existen numerosos petroglifos.

En la cuenca del Río La Plata, al noroccidente de Platavieja a unos 15 kilómetros de distancia, existe una serie de sitios de estatuas conocidos colectivamente como Moscopán. Todos están relativamente cerca al pueblo de Santa Leticia, y en nuestro estudio se incluyen unas 20 estatuas de Moscopán. También en la vertiente del Río La Plata, a menos de 10 kilómetros al norte de Moscopán, se encuentra el sitio llamado Aguabonita en una vega del río, donde espero que todavía descansan cuatro grandes estatuas que allí estaban en los años noventa.

A unos 25 kilómetros más al norte, es decir a unos 80 kilómetros al nororiente de San Agustín y en la cuenca del Río Páez, encontramos la segunda colección más grande de monolitos del Pueblo Escultor. El sitio es conocido como Tierradentro, ubicado en las tierras de los indígenas Paeces. En el sitio existen por lo menos unas 80 estatuas, las cuales se

encuentran en su propio Parque Arqueológico ubicado cerca de la aldea de San Andrés de Pisimbalá. Tierradentro es mucho más conocido en el mundo de la arqueología por sus ruinas de hipogéos, de los cuales hay un gran número en el área: son tumbas subterráneas en forma de domo y pintadas, elaboradas aparentemente por una cultura diferente a la del Pueblo Escultor.

Los diferentes grupos de estatuas líticas provenientes de todos estos núcleos 'alternativos' al Pueblo Escultor reflejan los mismos cánones revelados en los sitios de San Agustín. Ya hemos mencionado que existían esculturas en piedra un poco diferentes, más rudimentarias, en otras dos áreas del Macizo, cada una de ellas a unos 100 kilómetros de distancia de San Agustín: una de ellas ubicada al noroccidente, cerca a la ciudad de Popayán, Cauca, y la otra en el sur, en el departamento de Nariño. Pero para mirar dentro del corazón de la estatuaria e iconografía del Pueblo Escultor, debemos volver a San Agustín.

### **LA VISTA DESDE EL ALTO DE LAVAPATAS**

No existe una vista panorámica del valle de San Agustín que sobrepase la de la cumbre del Alto de Lavapatas, el punto final del Parque Arqueológico al occidente, unos cuatro kilómetros arriba del pueblo. Es un lugar excelente (aún mejor con una brújula a mano) para ver y entender el valle, y para divisar la formación del terreno y la ubicación de los sitios en donde se elaboraban estatuas en piedra. El espectáculo nos rodea con una vista abierta de casi 360° sobre la meseta circundada por montañas, y cortada en el centro por el cañón del Río Magdalena que va hacia el oriente.

Una vez hemos llegado a la cumbre del Alto, sí miramos al oriente veremos las afueras del pueblo de San Agustín, la mayoría del cual se ve escondido en una depresión entre las colinas, con barrios y casas que emergen del extremo oriental de esa depresión. Más allá del pueblo se ven las montañas en descenso que conducen al valle principal entre las dos cordilleras. Hacia el este se vislumbran las primeras estribaciones de la Cordillera Oriental, detrás de la cual está la Amazonía y el departamento de Putumayo.

Girando un poco a la derecha (al sur) de San Agustín (105° ESE) miramos, en un día despejado sobre la cumbre de la vereda La Estrella señalada por varias antenas inmensas, hacia la depresión profunda que

representa el lecho del valle principal; allí a lo lejos se puede distinguir el pueblo de Pitalito como una manchita blancuzca, asentado en la base de las primeras estribaciones de la Cordillera Oriental.

Continuando con nuestro círculo hacia la derecha, hacia el sur: Los dos ríos principales se esconden dentro de los profundos cañones que enmarcan este valle; no se ven las aguas de ninguno de los dos ríos desde el Alto. Ellos no se pueden ver sino hasta cuando uno está casi encima de ellos. Pero sí se alcanza a ver los cañones de los ríos, aparentando ser unas pequeñas hendiduras entre las montañas, aunque se requiere de un momento de observación para percibirlos. El Río Naranjos marca toda la parte sur del valle que podemos ver, desde el S del E donde se desprende hacia el valle central de Laboyos, río arriba hasta el O del S de donde el río viene fluyendo precipitadamente de los páramos.

Al SSE (145°) se ven unas peñas sobre un cañón, a su vez que el río se serpentea por las montañas. Encima de este cañón del Río Naranjos, abarcando el horizonte, está la montaña que se conoce como Alto del Obispo—en esta zona no se ha descubierto estatuaria, con ella se delimitan las fronteras del Pueblo Escultor en la parte sur del valle.

La margen sur del valle, detrás y encima del Río Naranjos, que llena toda la vista en esa dirección (E del S, 170°), consta de la vereda Sevilla en su parte baja, y la vereda Rosarios en la zona alta, la cual va hasta la cumbre de la montaña. En ambas veredas se han encontrado algunas estatuas, que ahora están desaparecidas o fueron llevadas al Parque Arqueológico.

Un poco más a la derecha de Sevilla se ve el descenso del Río Balseros hacia el Naranjos. A la derecha (hacia el occidente) del curso del río (O del S, 220°) están las veredas La Argentina y más arriba La Esperanza, aún en la margen sur del Río Naranjos. Se han descubierto varias piezas líticas interesantes en esta área. Yendo un paso más a la derecha, frente a estas veredas, ahora al norte del Río Naranjos, se ve una carretera cuyas curvas blancuzcas se resaltan, y las vemos ascender por las colinas de la vereda Arauca hacia el sitio La Parada (OSO, 240°), con sus estatuas que incluyen el prototipo del Felino Procreador (ver pg 75-76).

Más arriba de estas colinas, a lo lejos, hacia el occidente se ve el comienzo de los inmensos bosques tropicales que llegan hasta los páramos de la Cordillera Central. El valle de San Agustín, y el Alto de Lavapatas en

donde estamos, se encuentran en el costado oriental de esa cordillera. Toda la zona occidental de nuestro mirador en el Alto forma una pared de colinas y montañas que nos permite un vistazo de los páramos y alturas lejanas de la Cordillera Central. Al NW ( $310^\circ$ ), sobresaliendo por encima de esas montañas, están los picos negros de Cutanga (4600 msnm), en la cordillera del Puracé, y todavía un paso más hacia el norte está el Nevado del Huila (5750 msnm)--por más que domina el horizonte, su altura blanca rara vez nos complace destapándose, manteniéndose por lo general escondido dentro de su velo de misterio.

Continuando hacia la derecha, con nuestro compás aproximándose al norte, las hileras de montañas más lejanas en el horizonte (visibles solo en días despejados) se tapan por otros cerros más cercanos que aún forman un gran tapete de bosques primarios. Se ve una cresta cuyo borde en forma de filo es conocido como El Narigón ( $330^\circ$  NNO) define el horizonte hasta que desaparece hacia el Norte, detrás de las colinas más cercanas de la vereda Arauca.

Si pudiéramos mirar, por detrás de estas colinas de Arauca, la prolongación hacia el norte de este filo El Narigón, el horizonte estaría marcado por las Peñas Blancas (OSO,  $340^\circ$ ), un lugar excepcional del que se alcanzaría a ver unas manchas de roca de la tierra misma--aquí, donde casi toda la tierra esta cubierta de verde. Al pie de esas montañas está el caserío de Obando--el cual tampoco se puede ver desde el Alto de Lavapatas.

Dando un paso más hacia la derecha (E del N,  $10^\circ$  ó  $15^\circ$ ), la misma cima del Alto de Lavapatas bloquea la vista, obstruyendo la única sección que falta del panorama de  $360^\circ$ .

Más a la derecha (hacia oriente, regresando al principio de nuestro círculo): A los  $30^\circ$  NNE, en primer plano y tocando el horizonte, se ve un cerro redondo cuya forma hace honor a su nombre: La Pelota. Entre las faldas escondidas de esa montaña se encuentran erguidas las estatuas (incluyendo las dos pintadas) del sitio arqueológico también conocido como La Pelota.(ver pg 58). Tomando otro paso hacia la derecha (al Oriente), distinguimos en el horizonte un cerro con sus extremos en punta, parecido a una silla de montar conocido como La Horqueta (E de NE,  $60^\circ$ ). En su cara opuesta se encuentra el segundo parque arqueológico del valle, el del Alto de los Idolos.

Estos dos cerros, que parecen estar relativamente cerca entre ellos, están mucho más distantes entre sí de lo que parece. Entre La Pelota y La Horqueta esta, apenas discernible, se encuentra el cañón del Río Magdalena, el cual continúa aún más imperceptible detrás del pueblo de San Agustín, para después bajar hacia la parte central del valle. El cañón es muy profundo y requiere de horas para atravesarlo a pie, aunque a simple vista parece que sobre un camino relativamente plano fuera cosa de menos de una hora ir de un cerro a otro. Pero en realidad, por estas tierras son muy pocos los caminos planos y directos.

Más allá de La Pelota, río arriba y en las profundidades del cañón se encuentra el sitio (no arqueológico) llamado El Estrecho, donde el Río Magdalena se incrusta profundamente entre rocas muy angostas. Los sitios El Tablón y La Chaquira están en la dirección de La Horqueta, pero aún a este lado del cañón del Magdalena. Las esculturas de La Chaquira están talladas sobre piedrones naturales en las alturas del cañón del río, mientras que las figuras del sitio El Tablón, la mayoría de ellas femeninas, reposan tranquilas en un aislado potrero.

Dando otro paso más hacia la derecha de La Horqueta, se enfrenta de nuevo al oriente el pueblo de San Agustín.

---

Además de la estatuaria, ¿Qué se puede ver en la actualidad perteneciente al mundo antiguo del Pueblo Escultor? Las estatuas son el aspecto que más conocemos de ellos. Sin embargo, aquí se enuncian otros ejemplos que ofrecen la oportunidad de vislumbrar la cosmovisión del Pueblo Escultor:

◆ El sitio original de las estatuas, como hemos dicho, es debajo de la tierra, por eso para verlo hay que mirar los huecos en la tierra, donde hay evidencias de estructuras de tumbas en forma de cajas, las cuales fueron hechas en lajas de piedra grandes ó pequeñas; ciertas veces las piedras usadas eran de gran tamaño. Detallemos todo el esfuerzo de su elaboración: encontrar y preparar las lajas de piedra a las que los escultores daban una forma, transportarlas al sitio, erguir la estructura después de hacer la excavación, así como también todo el trabajo preparando el terreno, el conocimiento arquitectónico y el diseño. Todo esto nos sugiere que para la construcción de las tumbas por lo menos se requería de la misma cantidad de trabajo y de trabajadores que eran necesarios para el esculpido en sí.

Pero ciertas tumbas, las más grandes y majestuosas, hechas de losas inmensas, no están en huecos subterráneos, sino que fueron construidas sobre el nivel de la superficie. Esta superficie fue artificialmente nivelada, y sobre las tumbas y a su alrededor se elaboraron montículos de tierra redondeados; las tumbas son subterráneas sin estar bajo el nivel de la tierra. Algunas de las esculturas más grandes e importantes se encontraron en estos montículos, de los cuales hay ejemplos en la Mesita A y la Mesita B del Parque Arqueológico de San Agustín, así como en el sitio La Pelota a una hora a pie al noroccidente del pueblo. Al contemplar estas tumbas-montículos, se ve el mejor retrato de las capacidades arquitectónicas de la gente del Pueblo Escultor y de los propósitos que tenían con la piedra. También hay en diferentes lugares en el Parque varios ejemplos de tumbas pequeñas bajo la tierra destapadas y preservadas para ser observadas (usando cemento, sin el cual el hueco se derrumbaría).

Las grandes estructuras en piedra de las tumbas-montículos se aproximan a las formas conocidas en la arqueología del viejo mundo como los 'trilitonos': dos grandes losas erguidas verticalmente y cubiertas con una tercera losa horizontal, formando una estructura bien conocida en Stonehenge de Inglaterra y en otros lugares, y considerada como parte integral de la arquitectura en la antigua cultura Megalítica de Europa y del Mediterráneo. Pero no debemos dejarnos engañar por la coincidencia de que los arquitectos del Pueblo Escultor desarrollaron estructuras tipo trilitono que podrían ser el punto más cercano a ese elemento de construcción proveniente del viejo mundo. Las raíces del Pueblo Escultor y de sus construcciones reposan en el corazón de la historia de América, y no en las islas marinas del viejo mundo barridas por los vientos del norte.

◆ Pero esos esqueletos en piedra que son las tumbas-montículos no fueron los proyectos arquitectónicos más impresionantes realizados por el Pueblo Escultor. Este hecho poco se ha notado porque estos proyectos mayores no son de piedra, así que ellos son más difíciles de ver y apreciar. Grandes proyectos de trabajo con la tierra anticipaban o acompañaban la construcción de las estructuras subterráneas en piedra, y esos proyectos cubrían áreas aún más grandes y manipulaban más materiales que las tumbas en piedra. La evidencia de esos esfuerzos de trabajo con la tierra solo se puede descubrir después de un riguroso trabajo arqueológico; puede que todavía existan muchos lugares para nosotros desconocidos con huellas de trabajos arquitectónicos hechos con la tierra.

El Parque Arqueológico tiene excelentes ejemplos que nos ayudan a

visualizar el pasado y a pensar en el exhaustivo trabajo preparatorio que debió realizarse. Todas las Mesitas del Parque, incluyendo el Alto de Lavapatas, hoy en día son aperturas aplanadas en medio del bosque circundante--por eso se llaman 'mesitas'--por la razón de que fueron aplanadas artificialmente antes del comienzo de la construcción de las tumbas. Es decir, las Mesitas son construcciones artificiales de tierra. El Parque Arqueológico de Alto de los Idolos, al otro lado del Río Magdalena, en el costado de San José de Isnos, también es el resultado del gran esfuerzo en el trabajo hecho con la tierra, moldeada en forma de herradura, elevada en sus dos extremos en plataformas que sostienen las estructuras de las tumbas. Si observa cuidadosamente, se dará cuenta del gran trabajo puesto en estos elementos.

Otro ejemplo poco observado: Una vez llegado al Parque Arqueológico de San Agustín y encaminado de la Casa Administrativa hacia la entrada a las Mesitas, el visitante camina en una calzada elevada con caídas profundas a los dos lados. Este camino elevado es una construcción artificial hecha por el Pueblo Escultor como un puente sobre lo que de otra manera sería un hueco profundo entre dos colinas. El área principal del valle de San Agustín debió ser un lugar lleno de logros arquitectónicos, muchos de los cuales se han borrado o se ignoran, o simplemente nunca se han descubierto.

◆ Dentro de los límites del Parque Arqueológico se halla una de las enigmáticas maravillas de la arqueología americana, el lecho tallado y decorado de una quebrada, conocido como la Fuente de Lavapatas (PML2, ver Ilustración #12). En efecto se trata de una escultura con muchas imágenes representativas en piedra, por eso se incluye en este estudio, pero evidentemente la Fuente de Lavapatas es algo más que eso.

Sobre una leve pendiente de piedra adyacente a una quebrada con fondo rocoso, con un tamaño de 15 x 11.5 metros, se esculpieron cuidadosamente una recopilación de muchas figuras, 'sombras' de ellas, y otras formas indeterminadas (ver pg 41-42), todo entrelazado con canales y piscinas cortados en la misma roca, y todos ellos conectados a las aguas de la quebrada por un pequeño canal transversal. Esto hace que el agua corra en formas diferentes sobre toda la superficie de la Fuente de Lavapatas y sobre sus imágenes.

Al estudiar este lecho de quebrada, se observan figuras y caras humanas, seres que parecen ser mamíferos, criaturas con aspecto anfibio (con el agua corriendo encima de ellas), seres con aspecto de caimán,



culebras enroscadas y seres que parecen serpientes, además de otras figuras--pero en la actualidad no es fácil descifrar los detalles de la Fuente de Lavapatas. La historia, desde su descubrimiento en 1936, ha sido triste, a pesar de que la Fuente de Lavapatas fue encontrada debajo de una capa de tierra y aparentemente así se mantuvo, sana e intacta, durante muchos siglos. Ahora, durante el transcurso de pocas décadas en manos de los 'modernos' y de su (nuestra) falta de cuidado e ignorancia, las imágenes de esta escultura se han deteriorado seriamente.

Sin embargo, todavía vale la pena estudiar esta pieza única descendiente del pasado americano. Es difícil encontrar en otro lugar en América una analogía convincente de la Fuente de Lavapatas. Se podría comparar con ella las también enigmáticas ruinas de Samaipata en Bolivia; y en la zona de Platavieja del Pueblo Escultor ví otra versión de los canales y piscinas esculpidas en el fondo de una quebrada, pero en este caso sin ninguna figura representativa tallada. El nombre 'Lavapatas', el cual implica un lugar para lavar las patas de los animales (o tal vez las de nosotros), es claramente un espurio, aunque muy posiblemente los campesinos de hace dos generaciones la usaron con ese propósito. Pero, ¿Cuál era el verdadero sentido que tenía este sitio tan especial?, ¿Qué eventos acaecían allí?

◆ Los sarcófagos monolíticos del Pueblo Escultor constituyen otro importante aspecto digno de mencionar. Hay varios de estos sarcófagos tanto en las Mesitas del Parque Arqueológico (ver Ilustración #14), como en el Parque del Alto de los Idolos. También hay otros sarcófagos en diferentes áreas del valle de San Agustín, incluso en sitios lejanos del pueblo, como en Betania en la margen del Río Magdalena por el costado de Isnos, y en Rosarios al sur del Río Naranjos. En el sitio El Hato/El Marne de la zona de Tierradentro se encontró lo que probablemente es el sarcófago en piedra más grande del Macizo (o quizás del continente). Ha sido usado para bañar caballos.

Sarcófagos en piedra similares a los del Pueblo Escultor también existían en otras culturas arqueológicas americanas, sin embargo la lista puede que no sea muy larga. Es notable la existencia de sarcófagos líticos originarios de diferentes sitios Olmecas, y tal vez esta manifestación en piedra únicamente se vió en América en tiempos aún más antiguos.

Vale la pena enfatizar que existen sarcófagos del Pueblo Escultor tallados en madera--algunos ejemplares se encuentran en el Museo del Parque Arqueológico y en el Museo del Batán, ambos en San Agustín, al

igual que en el Museo Nacional en Bogotá. Piezas como estas no son comunes y son muy frágiles, de hecho muy pocos artículos de madera o de otra forma orgánicos, y mucho menos algo de esta magnitud, pudieron sobrevivir siglos enterrados en las tierras húmedas y ácidas de las que están hechas las tumbas del Pueblo Escultor. Notese que las manijas ubicadas en cada extremo del sarcófago de madera a veces fueron imitadas en las manijas de los extremadamente pesados sarcófagos en piedra. La fecha más remota relacionada con la cultura del Pueblo Escultor dada por el C-14 (555 a.e.c.) se obtuvo de un fragmento de un sarcófago de madera hallado en el Parque Arqueológico.

◆ Otra expresión del submundo de los arquetipos del Pueblo Escultor es el arte del grabado. Este tipo de arte solo se encuentra en las superficies de las piedras losas planas (presuntamente sobre la cara interior) que se usaban para construir las tumbas, específicamente las grandes tumbas-montículos. Como su nombre lo indica, el grabado, relativo a la verdadera escultura, es más bien un croquis del diseño, y es mucho más frágil que la mayoría de esculpido en piedra. Por eso los años han tratado muy mal a estos monolitos que, antes enterrados en las tumbas, permanecieron botados y dispersos sobre la superficie de las Mesitas, sufriendo los estragos del clima. Varios de ellos aún están allí, bajo el sol y la lluvia; hoy en día están casi borrados. Sin embargo, algunos ejemplares de pequeñas piedras grabadas están a la vista en el museo del Parque.

Algo fascinante en estas imágenes grabadas: Por un lado el grabado es indudablemente una expresión del Pueblo Escultor, integralmente asociado con el eje de los 'centros' que representan las tumbas. Además de esto, se pueden identificar algunos símbolos importantes en los diseños grabados: por ejemplo (PMB(G)6 (Ilustración #15 y ver pg 84) con sus dos serpientes marcadas con el símbolo de la 'equis', o PMB(G)15 (Ilustración #16 y ver pg 142) que tiene la forma de un *tumi*, coincidiendo con la forma de ciertas estatuas encontradas en las Mesitas. Sin embargo, en términos generales se vislumbra poca conexión entre el grabado y la estatuaria. Las piedras grabadas parecen hablar un lenguaje distinto, como si tuvieran que ver con cosas diferentes a lo que revelan las estatuas, y no exhiben el nivel de maestría mostrada en la escultura por los creadores de las estatuas. Entonces, ¿Quién las grabó?, ¿Qué tenían ellos en su mente cuando las grabaron?

◆ Petroglifos--grandes piedras grabadas y decoradas con símbolos, inmóviles en el lugar en donde la *Pachamama* las plantó--existen en el mundo

entero; en general se encuentran a lo largo de América y específicamente en muchos lugares en Colombia. Numerosos pueblos en América marcaban mojones, peñas y piedras grandes en su territorio, a veces con representaciones muy rudimentarias, otras veces con trabajos más detallados. No nos sorprende que existan muchos de ellos aquí en el Macizo Colombiano.

Sería una especulación adivinar la relación que tenía el arte petroglífico de la zona del Macizo con la estatuaria del Pueblo Escultor. A veces parece que los petroglifos obedecen más a los patrones del arte petroglífico de América que a los diseños del Pueblo Escultor. Tampoco deja de sorprendernos, tomando en cuenta el largo tiempo cuando el Pueblo Escultor estuvo aquí, la coincidencia de que los dos--los hacedores de estatuas y los que tallaban los petroglifos--llevaban a cabo sus prácticas en la misma área, posiblemente en esa misma época, y usando los mismos materiales. Sin embargo, los dos 'lenguajes' parecen no coincidir. Este tema es un acertijo.

Existen varios petroglifos en piedras inmensas en el área de Saladoblanco, cerca al pueblo de Oporapa, a unos 30 kilómetros al nororiente de San Agustín, y en la zona de Platavieja, la cual es particularmente rica en diseños petroglíficos. Sin dudas deben haber otros pedrones con petroglifos dentro del territorio de los diferentes núcleos del Pueblo Escultor, así como en otros sitios del Macizo Colombiano. En el valle de San Agustín hay pocos sitios de ese tipo. Dos pedrones tallados con petroglifos (entre ellos AS1, Ilustración #17) en el sitio llamado 'Alto del Tigre' ('Alto de la Serpiente' en este estudio), arriba del cañón del Río Magdalena, no muy lejos del Alto de los Idolos.

El área de petroglifos más grande en la zona de San Agustín nos ejemplifica otra tergiversada historia. Se encuentra ubicada en las orillas del Río Magdalena en el costado de San Agustín, cerca al lugar más angosto del río, un punto famoso conocido como El Estrecho, y por esa razón el sitio de petroglifos también se ha etiquetado con ese mismo nombre. Allí hay una serie de más de 20 pedrones decorados que aparecieron a nuestra vista en los años ochenta, pero una vez esparcida la voz de su presencia y despejado el campo en donde se localizaban, las autoridades inexplicablemente los ignoraron, justo en el momento en que estos valiosos petroglifos debieron ser más protegidos. En un tiempo relativamente corto, este trato ha permitido que muchos de los petroglifos hallan sido marcados y dañados; el viento, la lluvia y el sol han contribuido a su deterioro, y hoy en

día los petroglifos en El Estrecho se encuentran en condiciones lamentables.

◆ Durante mis años vividos en estas tierras, nada en el mundo arqueológico de San Agustín ha igualado la escena en 1984 del descubrimiento en el sitio La Pelota, a una hora de camino al noroccidente del pueblo, de la primera y después una segunda estatua, las cuales, además de ser trabajos de escultura en piedra muy finos, estaban completamente pintadas y detalladas en por lo menos cuatro colores diferentes (todavía se puede distinguir el rojo, amarillo dorado, blanco grisáceo, y azul oscuro casi negro). Absolutamente toda la gente tenía que ir a conocer esas nuevas estatuas; viejitos con sus bastones, trabajadores que rara vez tenían un rato de ocio, personas que nunca se molestaban en mirar dos veces los centenares de esculturas del valle, todos ellos se sentían obligados a visitar el último descubrimiento. La peregrinación fue impresionante, nunca se había visto una cosa semejante por estos lados.

Esta historia también tiene un elemento desalentador. Encontrada, como todas, por huaqueros, la primera estatua pintada (PE9, ver Ilustración #18) fue puesta de lado y abandonada a la intemperie, al sol y al agua durante medio año, mientras que los colores que originalmente se veían brillantes, inexorablemente se iban desvaneciendo. Esta tumba saqueada resultó ser una tumba-montículo, de las cuales no existen muchas, y tal vez por eso eventualmente las autoridades respondieron. Durante las subsecuentes excavaciones hechas en el montículo se encontró una segunda estatua pintada (PE10, ver Ilustración #19); las dos de ellas se pueden ver en el sitio La Pelota. En poco tiempo la primera de ellas se había desvanecido severamente, y la segunda, ahora expuesta indirectamente al sol y a la lluvia, iba más lentamente por el mismo camino. Las dos estatuas estaban bajo el ataque de algún tipo de hongo, abandonadas y casi arruinadas.

Entonces un desastre aún peor ocurrió. En el 2011 alguien, pensando que tal vez con ello las mejoraría, repintó las dos esculturas, siguiendo bruscamente los trazos originales. El efecto que se creó era de ser falso, brillante y extravagante: las únicas 'estatuas con pintura original' ya dejaron de serlo plenamente, a pesar de que se 'restauraron'. Sin embargo, las estatuas aún son impresionantes, y todavía después de haber estado averiadas, vale la pena conocerlas. A propósito, ambas estatuas también son interesantes en su aspecto iconográfico: cada una de ellas lleva una 'figura pequeña' (ver pg 116,117), y en el caso de la más desvanecida, la

'figura pequeña', por extraño que parezca, emerge desde un corte o una herida abierta en el brazo de la figura principal.

Se habían comentado rastros de pintura en las estatuas del Pueblo Escultor mucho antes del hallazgo de las dos esculturas de La Pelota en 1984. Cuervo Márquez, en su publicación de 1892, mencionó haber visto algunos rastros de pintura negra alrededor de los ojos y dientes en una estatua de San Agustín. Preuss abordó más detalladamente el tema de la pintura en las estatuas en su libro de 1929; y Lunardi, en 1934, publicó su artículo "Estatuas Prehistóricas Pintadas". Además, Hernández de Alba (1940) y Pérez de Barradas (1943) trataron con más profundidad el asunto de estas estatuas pintadas, así como más recientemente, Velandia.

Pero el hecho ineludible que se deduce de estos casos es el siguiente: El trato poco serio que se le ha dado a estas reliquias--descubiertas por huaqueros, arrojadas al descuido por los buscadores de oro y riquezas, dejadas a la merced del viento, las tormentas, la lluvia y el sol, detalladas y publicadas y a menudo en seguida abandonadas por arqueólogos quienes no han dedicado suficiente atención a su bienestar en el largo plazo--todo esto ha hecho que las esculturas estén deterioradas, y que estén casi borrados los trazos de pintura que por suerte y en contados casos habían permanecido intactos por siglos bajo la tierra.

Todavía se pueden ver estatuas con trazos de pintura, aunque tal vez no muchas, aparte de los descubrimientos en La Pelota. La observación paciente dará frutos; sin embargo, no se deje engañar por los líquenes multicolores visibles en las estatuas, los cuales representan otro síntoma de la degeneración continúa de las esculturas. Un excelente ejemplo de figuras pintadas es la figura del 'Guardián' (PMA8, a mano izquierda de la figura principal) de la tumba-montículo occidental en la Mesita A del Parque Arqueológico, quien sostiene una piedra redonda en su mano derecha y un escudo con un bastón en la izquierda, y además lleva una cinta horizontal en su frente.

La parte superior de esta columna-estatua, la parte 'Doble', arriba del humano 'Guardián', está en blanco, sin tallar. Pero los vestigios de pintura (más visibles en la parte posterior de la estatua) muestran que esta sección encima de la estatua alguna vez estaba pintada con un diseño que imita lo que de otra manera estaría tallado en la piedra. Al observar la parte posterior de la estatua, tomando un poco de tiempo para detallar con cuidado, se ven vestigios de pintura en forma de diamantes amarillos/anaranjados,

separados por una cuadrícula azul oscura, casi negra, de líneas que se cruzan, formando un patrón de 'equis' oscuro que enmarca los diamantes de colores.

Al mirar hacia el oriente a la otra tumba-montículo de la Mesita A, se nota que las partes superiores de las estatuas 'Guardiánes' ubicadas a los lados de la figura central están talladas en representación de la misma escena, es decir una serpiente enroscada marcada con la 'X'.(PMA1 y PMA2,ver ilustración #5). Se entiende que la pintura de la parte sin tallar de la estatua del párrafo previo representaba en colores la misma esencia de la serpiente que se ve en forma tallada en los Dobles superiores de estos 'guardianes'. Es casi seguro que muchas otras estatuas estaban pintadas en forma similar con detalles que ahora están totalmente borrados.

Un ejemplo más: Varias tumbas en el Alto de los Idolos todavía muestran pintura vívida--diseños geométricos, rombos y círculos--no en las estatuas, sino en las caras interiores de las lajas utilizadas para construir tumbas. Los significados podrían variar, pero se sabe que los rombos formados por la cuadrícula en 'X' constituían el símbolo de la serpiente, mientras que los círculos son ampliamente conocidos como el símbolo del felino (ver pg 82-88).

---

Los encargados del cuidado de estos monolitos han cometido ciertos desaciertos y ofuscaciones a través de los años, errores que, tomando en cuenta que el lugar 'original' de todas las estatuas es bajo la tierra en los complejos de tumbas, nos dan una visión falsa sobre el papel y el significado de las estatuas. El ejemplo más deslumbrante es el siguiente: Los finamente elaborados grupos de tres estatuas ubicados en las grandiosas tumbas-montículos de las Mesitas del Parque Arqueológico fueron puestos erróneamente por los arqueólogos que las excavaron y las reorganizaron durante los años sesentas y setentas.

Agustín Codazzi visitó las Mesitas y sus estatuas en 1757, y él nos dió la primera descripción de como ellas se veían en ese momento; más que eso, él nos dejó dibujos de lo visto. Las palabras e ilustraciones de Codazzi conforman el informe original y definitivo de la verdadera organización de las escenas en las tumbas-montículos, y no hay razón de desconfiar de su autenticidad. A pesar de que las tumbas ya habían sido saqueadas por huaqueros y despojadas del oro y cualquier 'tesoro' que hubieran tenido,

las estatuas quedaron básicamente en su ubicación original. Esto es lo que estas primeras ilustraciones nos revelan: las dos figuras de los lados en un grupo de tres estatuas no miraban hacia al frente tal y como están dispuestas ahora, sino que las dos miraban hacia la gran figura central, así que el observador ubicado frente al montículo no vería la parte frontal de las dos figuras, sino sus perfiles. La figura central dirigía su mirada adelante no desde la parte media-frontal de la tumba, tal como se encuentran ahora, sino desde más atrás en las sombras de la profundidad.

Entonces los arqueólogos del siglo pasado dejaron las estatuas a propósito en la forma en que están ahora, sin tener en cuenta el conocimiento de su ubicación 'original'. La intención sería: suministrar lo que nosotros consideramos una agrupación 'estética' que permita una mejor vista de las estatuas, más placentera para el turista, pero especialmente para la cámara. ¿Con esto no se devalúa drásticamente la inteligencia y curiosidad de casi todos los visitantes? ¿No sería mejor para la mayoría de ellos, después de interesarse en estas intrigantes esculturas y ruinas, y luego de haber hecho un largo viaje para conocerlas, que pudieran ver la 'verdad', apreciar las estatuas tal y como ellas estaban, y analizarlas de manera individual, en vez de solo disfrutar de una vista más agradable y más fácil de procesar, aunque fuera una escena falsa? Estas agrupaciones de estatuas trilitón están posicionadas de forma incorrecta; ojalá que algún día esto cambie, y que de nuevo ellas puedan revelarse al observador tal como los antiguos querían que se vieran.

---

De hecho, el problema es aún más grande: casi todas las estatuas, algunas veces de manera incoherente, han sido trasladadas repetidamente, y han sido sistemáticamente desposeídas de sus contextos originales. Ya por los tiempos de la visita de Preuss en 1913, la mayoría de las estatuas principales de las Mesitas habían sido transportadas al pueblo y erigidas en fila en la plaza, frente a la iglesia. Finalmente, muchas estatuas han sido traídas desde sitios diferentes del valle de San Agustín para reposar guardadas en las bodegas del Parque Arqueológico, estrategia lamentablemente comprensible, dada la constante ilegalidad y el vandalismo que azota a nuestro mundo moderno.

Sin embargo, hoy en día, existe un gran número de estatuas presentadas al público, ya sea en el museo ó en el 'Bosque de las Estatuas' (sitio que a pesar de lo hermoso y original no es un sitio arqueológico, allí

no se encontraron vestigios antiguos), que originalmente provienen de las diferentes Mesitas del Parque, a solo unos pocos cientos de metros de la bodega del museo: 38 de las 77 esculturas que actualmente se exhiben en el museo y en el 'Bosque de las Estatuas' provienen de las Mesitas. Podrían y deberían volver a su sitio original. Si se repoblaran las Mesitas con el gran panorama de estatuas antes enterradas en esos lugares, y ahora guardadas a pocos minutos de distancia, tendríamos una vista maravillosa.

Para ser aún más específicos, tomemos la Mesita C. En este exaltado sitio fueron encontradas ubicadas en fila un grupo de cinco fundamentales figuras en piedra (información suministrada en el reporte de Codazzi) cuya forma, redondeada en su parte superior, es bastante inusual dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor. Estas estatuas, como comprenderemos en la Parte II (ver capítulo siete, pg 139-148), figuran entre las imágenes más importantes del Pueblo Escultor, y lo que ellas revelan--aunque por alguna extraña razón esto no se ha publicado--nos devuelve a los orígenes de la alta cultura en América, a las imágenes primordiales inicialmente esculpidas en piedra. El sentido que estas esculturas del Pueblo Escultor tenían solo se puede comprender cuando las tenemos agrupadas.

Sin embargo este importante grupo, junto con el sentido que tenía, está fragmentado. Tres de estas estatuas todavía permanecen al sol y al agua en la Mesita C, pero otras dos piezas integrales de este grupo (PMC2, ver Ilustración #20, y PMC3), fueron arrastradas al 'Bosque de las Estatuas' donde están paradas, privadas de su contexto. Y ¿Por qué razón? Ninguna que valga la pena. El día en que se trasladen de nuevo a la Mesita C para reunirse con su grupo de compañeras de elenco, sería un día de gran alegría para los interesados, no por verlas posar para fotografías, sino por experimentar el significado y la grandeza de estos irremplazables textos en piedra del Pueblo Escultor (y de América). Para colmo de males, una sexta piedra de la Mesita C (PMC6) que también la vio Codazzi en 1857 y la cual eventualmente fue desplazada sin piedad a Bogotá en donde descansa sobre un pedestal de cemento en el Museo del Oro. Ojalá que algún día unas autoridades concienzudas devuelvan este tesoro único al lugar que le pertenece en el Valle de las Estatuas.

Demos una breve mirada a las cuatro esculturas que reposan en las esquinas de la pequeña plaza frente a la iglesia de San Agustín: todas cuatro son esculturas maestras modernas, y ninguna es producto del Pueblo Escultor. Hasta el año 2004, cuatro estatuas originales (que ahora están en el museo del Parque Arqueológico) vigilaban las esquinas de la plaza. El



traslado de estas estatuas tal vez tuvo justas razones, teniendo en cuenta su inevitable deterioro, sin embargo no hay avisos informativos advirtiéndolo al visitante que los monolitos que está viendo o fotografiando son modernos, y que tampoco son copias fieles a las piezas antiguas. Tampoco se informa al público que son replicas las estatuas ubicadas en la plaza de San José de Isnos, así como las estatuas en el Parque San Martín de San Agustín y las de la plazoleta de su Alcaldía.

Es el momento de volver a mencionar el problema más atroz con la presentación actual de las estatuas del Pueblo Escultor, el simple hecho de que nosotros las desenterramos y erguimos encima de la tierra. Con estas acciones hemos facilitado su destrucción y garantizado que eventualmente nuestros descendientes solo puedan contemplar unas lajas de piedra borradas (por favor ver el Epílogo, pg 155). Debemos dejar de ignorar este panorama en deterioro. Si nos interesa ver las estatuas del Pueblo Escultor en su contexto original verdadero, solo lo podríamos hacer el día en que devolvamos los monolitos a sus complejos de tumbas subterráneas. Es un hecho que no podemos eludir, y es algo que deberíamos hacer en búsqueda de su protección y por nuestro beneficio.

-----

Esta última observación sobre la forma en que las esculturas líticas del Pueblo Escultor son presentadas al público recalca un problema todavía más profundo, algo difícil de remediar. Los huaqueros, aquellos que clandestinamente saquean las tumbas, han abierto una puerta a través de la cual cantidades de estatuas (nadie puede saber realmente cuántas son) salen a alimentar el mercado negro, y así facilitan que las estatuas se dispersen a cuatro vientos, alrededor del planeta. No hay duda que son docenas y probablemente cientos de estatuas las que hoy en día están en las colecciones privadas y los opulentos jardines de los ricos y privilegiados del mundo. Sus contextos han sido destruidos y el público está excluido: esto es una verdadera tragedia para la arqueología y para la humanidad.

Tenemos apenas unos pocos informes oficiales sobre robos de los tesoros del Pueblo Escultor, y el principal entre ellos es el del grupo de estatuas que Preuss llevó a Alemania después de su visita al Valle de las Estatuas en 1913. 'El Profesor' transportó unas 35 estatuas del Pueblo Escultor a su museo en Berlín (21 del área de San Agustín y otras 14, nunca reportadas, del departamento de Nariño). Tal vez él creía sinceramente que llevaba estos monumentos hurtados de sus tumbas a un lugar más seguro

que las remotas montañas en Sur América donde él las vió por primera vez. Pero, la creciente "nube negra posandose sobre Alemania" (citando a María Reiche) y la inminente llegada de la segunda guerra mundial tuvo que finalmente haberle cortado esa ilusión (Preuss murió en 1938). En 1992 tuve la oportunidad de ver que la extensa colección de cerámica del Pueblo Escultor que él había trasladado e ilustrado en su libro, ahora estaba reducida a unos cuantos fragmentos. En cuanto a las estatuas, apenas tres de ellas están en exposición en el museo, mientras que las otras 32 duermen desaparecidas en el limbo de las inmensas bodegas en las profundidades del museo. ¿Acaso no es suficientemente claro que esas estatuas fueron llevadas sin ningún derecho, que ellas no pertenecen a los sótanos de una ciudad en Europa, sino que deben volver aquí a su tierra en el Macizo Colombiano? ¿Cuándo llegará el día en que las autoridades arqueológicas colombianas y sus colegas europeos enfrenten esta injusticia?

### **NOTAS SOBRE LA EDAD DE LAS ESTATUAS:**

Nuevamente, debemos empezar teniendo en cuenta el fenómeno del huaqueo y la destrucción ocasionada por los saqueadores modernos de tumbas, los huaqueros; ellos, y no los arqueólogos, son casi siempre los 'descubridores' verdaderos de las estatuas. Debido a esto el contexto se destruye tumba tras tumba, y quedan muy pocos métodos para fechar efectivamente las piezas. Es peor todavía el caso de la estratigrafía--la paciente excavación hecha paso a paso no en tumbas o templos, sino en los basureros antiguos, la cual nos permite reconstruir la secuencia cronológica de los estilos y motivos cerámicos que se usan para fechar futuros descubrimientos. Este método se ha practicado de una forma pobre y esporádica y por eso nos falta información básica estratigráfica. Debido al huaqueo, los inusuales hallazgos de material orgánico por lo general ya han sido contaminados cuando las entidades oficiales los ven por primera vez, de manera que son menos confiables para la determinación de las fechas de carbono-14.

Sin embargo, existen algunas fechas útiles que fueron obtenidas usando el carbono-14. La fecha comúnmente mencionada, año 3.300 a.c.e., debe usarse con cautela, no por la contaminación ó por el error, sino porque representa los desechos de pequeños grupos de cazadores/recolectores quienes en ese entonces pasaban y utilizaban este fructífero valle; así que no tiene nada que ver con hacedores de estatuas, quienes en todo caso no practicaron su arte en nuestro hemisferio hasta mucho después de esa

época. Una fecha subsecuente más relevante al Pueblo Escultor, el año 555 a.c.e., fue obtenida de un fragmento de sarcófago tallado en madera y encontrado en el Alto de Lavapatas. Este hallazgo no tiene ninguna relación directa con la escultura en piedra, pero nos permite una visión valiosa de como estaba habitado el valle y como era su cultura, del arte de tallado en madera y la escultura en general, además de la construcción de tumbas, las creencias espirituales y la religión de la gente que en esos días habitaba en el valle de San Agustín.

También hay otras fechas de carbono-14. Varias de ellas son de los comienzos de la corriente era, mientras que otras más tardías se ubican más en torno de la fase final de la 'edad clásica' en América, desde aproximadamente el siglo VI al IX de la corriente era. Sin embargo, la verdadera relación entre estas fechas y las mismas estatuas no es clara. Pero apartandonos de estos métodos y fechas, podemos deducir información muy importante relacionada con la edad de las estatuas partiendo del análisis de los estilos y del estudio de los símbolos e iconografía presente en la estatuaria del Pueblo Escultor.

Tomando una visión amplia de la historia de la escultura en piedra en el hemisferio americano, se ve que las primeras fases, las manifestaciones tradicionales, enfatizaban el pensamiento 'arcáico' (ver pg 20-23) con su enfoque en los mitos y creencias cosmológicas y cosmogónicas, y en las figuras divinas y arquetípicas: un vistazo de sus propios orígenes y del sentido de sus ejes primordiales. Esto es lo que se percibe, tanto en el norte como en el sur, en las raíces formativas de Olmeca y Chavín, entre las concepciones principales de esas dos 'culturas madres.' Esos elementos también se ven en las semillas descendientes de esos orígenes, cuando se desintegran y vuelven a germinar y a fecundar las culturas venideras y post-formativas que eran fieles a estas imágenes primordiales y a las creencias tradicionales.

A medida en que la historia pre-invasión se mueve hacia el florecimiento de la 'edad clásica', las imágenes y manifestaciones arquetípicas progresivamente se subsumen en lo que nosotros llamamos procesos históricos. La variedad y la riqueza de estas imágenes en piedra se reducen, y ocurre un cambio en que, más que los orígenes divinos, fueron las élites y su poder, su riqueza y su gloria, las que cobraban más importancia. El impulso creativo progresivamente menos se utilizó para presentar las relaciones de la humanidad con el tiempo, la eternidad y la génesis, y más para mostrar los logros y los emolumentos de aquellos que

detentan el poder. Los ecos de los arquetipos que apenas se vislumbran muchas veces parecen estar más distantes del contexto esencial, como si estuvieran más vacíos del sentido fundamental original.

Al llegar al periodo post-clásico esas tendencias se fortalecieron mucho más. La invasión europea en América se irrumpió en un mundo lleno de grandes centros urbanos, un mundo fuertemente militarizado en comparación con los tiempos anteriores, y así se ve reflejado en el arte de la época de la conquista. En este arte tardío existían pocas representaciones del pensamiento primordial, las cuales sí se manifestaron profundamente en la obra del Pueblo Escultor. Al contemplar la antigüedad de nuestra estatuaria, se debe entender que en la mayor parte de América el arte de esculpir estatuas en piedra se dejó de ejercer después del año 1.000 de la corriente era.

Por consiguiente, ante todo tenemos la certeza de que el Pueblo Escultor no hizo estatuaria después de esa fecha. En segundo lugar, podemos conjeturar que mientras que las creaciones del Pueblo Escultor no son contemporáneas con los principios de las 'culturas madres'-es decir, no se elaboraron cerca al año 1500 a.c.e.--ellas sí reflejaban un desarrollo que se ajusta mejor a la era de la desintegración de esas altas culturas originales, y a los tiempos de la diseminación más allá de los centros polares originales, de sus creencias arquetípicas. La correlación con la fecha del sarcófago de madera encontrado en el Alto de Lavapatas, que data del año 555 a.c.e., es válida de contemplar, y tal vez indica el comienzo de la época de tallado en piedra en el valle de San Agustín.

Un desarrollo específico en la escultura lítica en América nos permite corroborar estas fechas. Casi todas las estatuas del Pueblo Escultor son figuras monolíticas antropomorfas independientes--es decir, son monolitos en el sentido de que cada uno está tallado en una sola piedra, antropomorfas porque son figuras humanas, e independientes en cuanto a que no forman parte de alguna estructura. De hecho el 86% de las piedras del Pueblo Escultor (395 de las 460) que hay en nuestra recopilación y estudio son de alguna forma antropomorfas, y 219 de ellas, es decir el 56% del total, están erguidos y llevan sus manos cruzadas sobre su cuerpo. Esta visión es la que se puede considerar la imagen 'estándar' del Pueblo Escultor.

Pero tales monolitos independientes y antropomorfos no existían al momento en que las 'culturas madres' creaban su arte en piedra. Ni en la

cultura Olmeca ni en la de Chavín existían estatuas así; las dos culturas trabajaban más el tallado en relieve, el cual es poco común dentro del arte del Pueblo Escultor. Esta clase de monolito antropomorfo constituye un desarrollo del arte en América que representa una época posterior a las culturas originales. Las primeras estatuas de ese tipo surgieron después de que las 'culturas madres' se habían desvanecido y su genio se había dispersado, en Sur América, hacia sitios post-Chavín como Kuntur Wasi y a lugares en la cuenca del Lago Titicaca como Pukará y Taraco, y también hacia centros en Mesoamérica tales como Izapa y el Cerro de las Mesas. Todos estos sitios datan de los últimos siglos antes de la corriente era (a.c.e.) y del comienzo de la actual (c.e.). Así que no es probable que el Pueblo Escultor--que sobre todo hacía este tipo de estatuaria--fuera contemporáneo con los Olmecas o con Chavín, quienes no hacían monolitos antropomorfos de esta clase. Más probablemente se ven los contemporáneos del Pueblo Escultor en los sitios post-Olmeca y post-Chavín ya mencionados, donde se vieron las primeras muestras de esta técnica en escultura. La implicación sería que: las primeras estatuas del Pueblo Escultor no preceden por mucho a estas culturas, sí es que las preceden, y eso sugiere que las fechas iniciaron posiblemente unos cuantos siglos a.c.e.

He aquí otra evidencia contundente, encaminada en la misma dirección: la estatuaria del Pueblo Escultor es rica en imágenes femeninas, y algunas de las estatuas más elaboradas son representaciones de figuras femeninas (ver capítulo uno, pg 79-90). Pero no existen representaciones femeninas en Chavín y muy pocas en los sitios Olmecas. Fue después que tales mujeres en piedra se dispersaron a lo largo de Mesoamérica. Esta inferencia también nos lleva a concluir que la estatuaria del Pueblo Escultor data de un periodo posterior a la época del florecimiento de las primeras altas culturas.

-----

Cuando se estudian las figuras y los temas arquetípicos y se logra identificar la presencia de elementos comunes en dos culturas distintas, se sabe que hay algún tipo de unidad de pensamiento ó creencia que en su esencia conectaban a estos dos pueblos; pero si por esa razón se asumiera que las figuras son contemporáneas se incurriría en un gran error. Esas imágenes primordiales podían saltar grandes brechas de tiempo, estableciendo una relación entre pueblos no contemporáneos. El ejemplo más famoso: Los 'dioses' de Chavín del siglo II a.c.e. resurgieron de nuevo en Tiwanaku, con gran fidelidad a su esencia, aunque sabemos que el

florecimiento de Tiwanaku ocurrió varios siglos después del inicio de la corriente era. Los 'dioses' saltaron sin mayor esfuerzo unos 1000 años de tiempo de la humanidad para manifestarse de nuevo, con los mismos símbolos, en un lugar ubicado a 1500 km. de distancia.

Sin embargo, con una mirada a varias imágenes del Pueblo Escultor se revelan algunas pistas. Si se presta atención a los estilos y a los símbolos, se observan ciertas imágenes ó determinados detalles--en lugar de los arquetipos universales--que nos convencen de que esta identidad, la apariencia dual de estos pequeños detalles en lugares distantes, indica culturas contemporáneas, o casi de la misma época. De esta manera se abre una fascinante oportunidad para especular. ¿Será que alguien en aquellas épocas lejanas iba y venía desde por ejemplo el Lago Titicaca hasta el Macizo Colombiano? ¿Viajaban por estos caminos mucha gente, ó lo hacían ocasionalmente solo algunos 'especialistas'? ¿Qué clase de caminos utilizaban y qué cargaban? ¿Será que esos detalles específicos, esas imágenes casi idénticas (¿y sus significados?) se transmitían de alguna u otra forma, reflejadas en otras manifestaciones artísticas? Y así se podría continuar especulando....

Sea como fuera, los siguientes ejemplos nos acercarán al cálculo de las fechas relacionadas con la elaboración de las estatuas del Pueblo Escultor. Indudablemente se podría citar otras analogías que profundizan aún más estas reflexiones; la Parte Dos de este libro contiene numerosos ejemplos.

Observemos una estatua (AP5, ver Ilustración #21) ubicada en el sitio llamado Alto de las Piedras a orillas del Río Magdalena en Isnos. La estatua tiene una figura 'Doble' sobre la cabeza de la figura principal; por la parte posterior hay una criatura cuyo cuerpo en forma de cinta se descuelga y luego se bifurca transformándose en una serpiente de dos cabezas. En un sitio llamado Pokotía en la cuenca del Lago Titicaca, varias de las estatuas tienen collares que en la parte posterior se convierten en serpientes con dos cabezas, en forma muy similar a la estatua AP5 del Pueblo Escultor. La escultura de Pokotía data de los primeros siglos a.c.e.

Aunque las cruces equilibradas (cuyos cuatro brazos tienen el mismo tamaño) tal vez no son símbolos restringidos a cierta área, ellas jugaban su papel más importante en sitios de la cuenca del Lago Titicaca que datan de los últimos siglos antes de nuestra era. Se destacan especialmente las cruces del sitio Pukará al norte del lago, este siendo el centro más

importante de los Andes en la época pre-Tiwanaku. Un ejemplo análogo de tales cruces en la estatuaria del Pueblo Escultor--PMA(G)1, ver ilustración #22--fue grabada en una piedra de las tumbas-montículos de la Mesita A y ahora se ve en exhibición en el museo del Parque.

Al mirar los costados de las estatuas PMAL2 & AP1 (ver Ilustraciones #s 3 y 4 y pg 77,107,112) se ve una criatura 'Doble' cuya parte inferior, vista lateralmente, tiene estilo de caricatura, con dientes en forma de 'N' que representan los colmillos; con ello nos muestra que solo es una piel-felino, y no es la criatura dominante y feroz que se ve en la parte superior de la estatua. Precisamente este elemento 'N' (representando los colmillos) es una señal reconocida en la estatuaria de Pallasca al norte de los Andes peruanos y aparece muchas veces en la cerámica Recuay, creada por esta misma gente. La escultura Pallasca (así como también la escultura del Pueblo Escultor) se destaca por su gran panorama de símbolos y relatos tradicionales; es contemporáneo al florecimiento de Tiwanaku, que data de los siglos IV a VI (ó tal vez hasta el VIII) c.e. Es digno de mencionar que una versión muy grande de esta criatura del mismo periodo, con dientes en forma de 'N' y hecha en barro, decora un paredón de la 'Huaca del Dragón' de los antiguos Moche cerca de Trujillo, Perú.

Años atrás, mientras observaba las principales estatuas de la plaza semi-subterránea en el corazón de las ruinas de Tiwanaku, algo interesante me llamó la atención. Ví que una de las estatuas, conocida como el monolito 'Ponce', tiene tallada en ambos lados de la parte inferior de sus piernas una protuberancia que parece representar el hueso del tobillo, aunque esa protuberancia no es sino un pequeño detalle que parece innecesario. Esta pequeña particularidad no encaja con la grandeza de estas estatuas cuadradas talladas en grandes bloques de piedra que se levantan en esa plaza. Hoy en día, están demasiado deterioradas y por eso no se puede observar el área de los tobillos de las otras dos hermosas estatuas de este sitio, pero es posible que ellas también tenían protuberancias similares. Otro ejemplo palmario de la misma zona es una estatua grande en forma de bloque, ilustrada por Posnansky, con esta misma representación especial en la zona de los tobillos, así mismo pueden existir otros ejemplos.

Pero, en una serie de estatuas de la zona de Tierradentro en el valle del Río Páez, hay algo muy parecido a esas protuberancias--ver ejemplo (1)T3, en la Ilustración #23. En el sitio El Tablón en Tierradentro existen cuatro estatuas grandes con forma de bloques cuadrados muy similares a las citadas estatuas de Tiwanaku. Tres de las cuatro estatuas en Tierradentro

tienen las mismas protuberancias en sus tobillos. Es un detalle extraño, inusual, y por esa misma razón expresa información muy valiosa. No he visto ese tipo de prominencias en los tobillos de otras figuras líticas en América, y los únicos ejemplos del Pueblo Escultor son las figuras de Tierradentro. Entonces quizás existía un vínculo específico que conectaba a Tiwanaku con Tierradentro. ¿Qué significa todo esto? Algunas de las fechas de Tierradentro dadas por el carbono-14 indican la misma época del florecimiento de Tiwanaku y de los siglos inmediatamente venideros.

---

El estudio de las formas en la estatuaria del Pueblo Escultor muestra vínculos en especial con la evolución de la escultura en Tiwanaku/Titicaca, donde en aquella época, la creación de monolitos independientes con forma humana ya era un factor importante; estas fechas parecen encajar bien con el desarrollo del arte de la escultura aquí en el Macizo. En contraste, en Mesoamérica este tipo de figuras no se destacaban ni en la cultura Olmeca, ni en sus culturas sucesoras, y solo se inició este tipo de expresión--la creación de monolitos independientes tridimensionales--cuando ya habían transcurrido los primeros siglos de la corriente era. Aunque el trabajo del Pueblo Escultor refleja temas, símbolos y creencias que muestran fuertes vínculos tanto con las tradiciones mesoamericanas como con las andinas. Sin embargo, el desarrollo formal de la estatuaria del Pueblo Escultor, la forma de sus piedras, está más estrechamente relacionada con el arte de la escultura en piedra del sur, de los Andes.

La siguiente es otra línea de investigación que respalda esta conclusión: En Mesoamérica, los escultores de piedra aprendieron a abrir espacios dentro de las mismas piedras esculpidas, un método que nunca se practicó en los Andes. Existen innumerables ejemplos de tallado en piedra de México y Centro América en los que se abrían espacios interiores dentro de las figuras, y muchas veces eran trabajos finamente detallados. La estatuaria en piedra suramericana, durante toda su secuencia cronológica, siempre fue tallada sobre las superficies de bloques de piedra. Al ver que no hay espacios abiertos en las esculturas del Pueblo Escultor y que las imágenes se limitan a aparecer sobre las superficies de las piedras, de nuevo se concluye que sus orígenes formales, independientemente de la información que contienen y las figuras representadas, tienen sus raíces en el arte del trabajo en piedra de América del Sur.

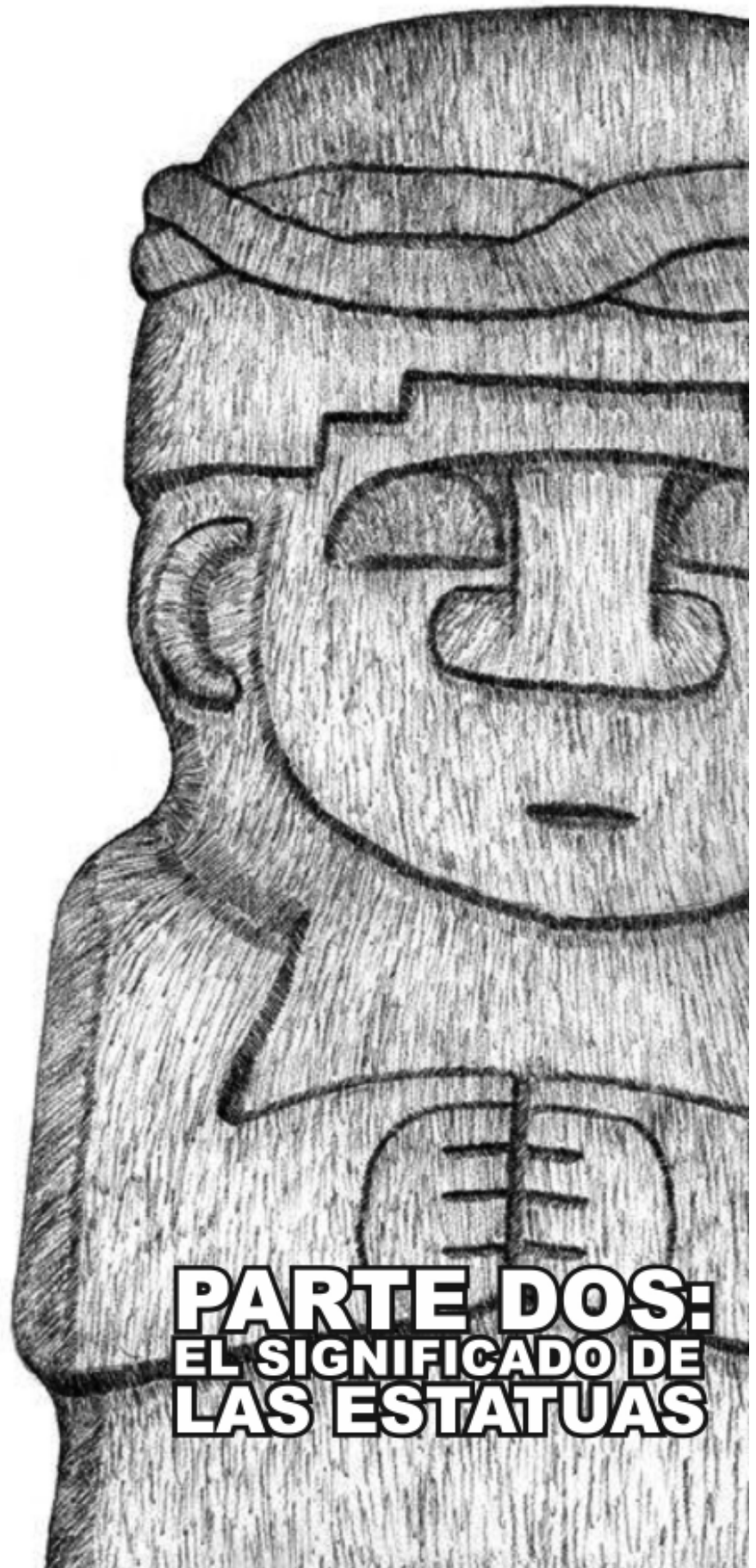
---



Al descifrar las conexiones que relacionan la iconografía del Pueblo Escultor con la de Mesoamérica y los Andes, no se puede ignorar la mutua influencia que existe con otros sitios de la Zona Intermedia. Ningún sitio de escultura lítica en la Zona Intermedia se considera 'famoso' así como lo son ciertos sitios arqueológicos en las zonas polares. Sin embargo, algunos de estos lugares 'intermedios' son útiles en nuestro intento de entender la temática y la simbología; dos de ellos en particular, más que pertinentes, son absolutamente esenciales en nuestra búsqueda (ver pg 109-111). Tanto las estatuas de Barriles en Panamá (cerca a la frontera con Costa Rica) como la estatuaria de Chorotega proveniente de una serie de sitios en Nicaragua y Costa Rica (en los alrededores de los grandes lagos nicaragüenses) establecen vínculos cruciales con el complejo, originario de Mesoamerica, conocido como el 'Doble Yo' en las tierras del Pueblo Escultor (ver capítulo cuatro pg 107-118). Esta imagen del Doble Yo va directo al corazón de la mitología antigua revelada en la escultura del Macizo Colombiano.

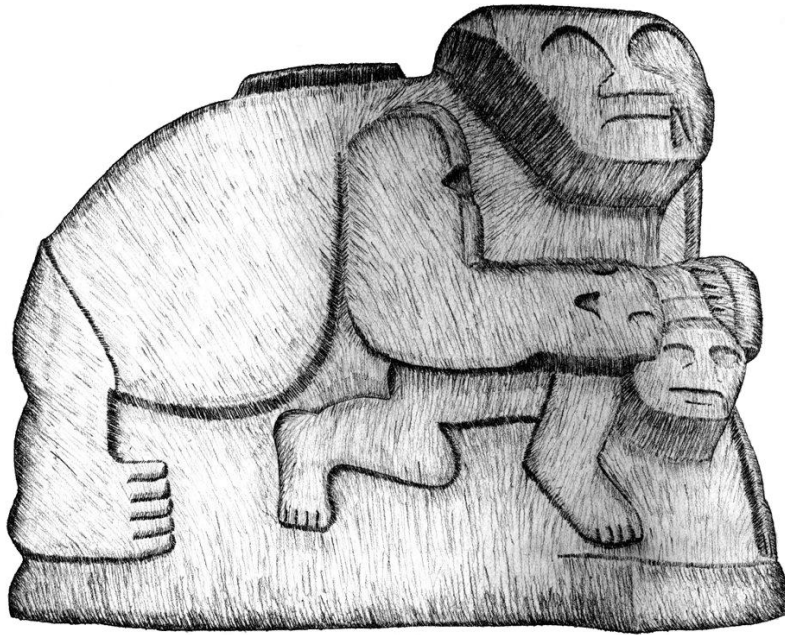
Se supone que los vestigios de Barriles datan de los primeros siglos de la corriente era. La estatuaria de Chorotega es de una época posterior, y a pesar de que las fechas no son claras, tal vez es del período final de la era 'clásica' (600-900 c.e.). El 'Doble Yo', en todo caso, era una creación de la Zona Intermedia y estas dos culturas, junto con la del Pueblo Escultor, se convirtieron en las tres más grandes manifestaciones de este tema en forma monumental.





**PARTE DOS:  
EL SIGNIFICADO DE  
LAS ESTATUAS**





## GENESIS

Ante nosotros tenemos una imagen, muy importante e informativa, que está representada en dos estatuas en la obra del Pueblo Escultor (U4 y PA6, ver Ilustraciones #s 1 y 2). La primera proviene de un sitio al oriente del pueblo de San Agustín llamado Ullumbe. Hoy en día, no existen estatuas en ese sitio; ésta pieza ha sido trasladada al Bosque de las Estatuas en el Parque Arqueológico, allí permanece. Ella es una de las que conforman el grupo de estatuas inicialmente visto por Codazzi y otros de los primeros investigadores. La segunda versión se descubrió en 1.969 en el sitio La Parada, río arriba sobre el Río Naranjos, lugar en donde todavía reposa. Estas dos estatuas muestran esencialmente muestran la misma imagen; el segundo descubrimiento está en mejores condiciones y ha conservado mejor sus detalles.

Lo que se ve en cada caso (tanto en la escultura de Ullumbe como la de La Parada) refleja lo siguiente: una figura grande, el Felino Procreador, con sus patas traseras apoyadas en el suelo, con grandes colmillos y cola larga enroscada, se encuentra montado por detrás y copulando con una 'Mujer Humana,' quien en la versión de Ullumbe está tendida en su estomago, y en la versión de La Parada está arrodillada. Cuando se

tallaron estas estatuas, esta precisa imagen ya existía desde hace muchos siglos en Mesoamérica: se muestra en dos diferentes piedras Olmecas la misma copulación cósmica entre Felino y Mujer (ver pg 97).

También 'vemos' lo siguiente: Esta figura Felino Sobrenatural, quien es grande, dominante, masculina, es la imagen reinante aquí en el mundo de la luz, en la superficie de la tierra, en el mundo de la gente, de los pueblos, de nuestros trabajos, de nuestras vidas. El felino es el símbolo apropiado del dominio en la parte del cosmos que existe aquí arriba. Sin embargo, tal enfoque solamente muestra la mitad de la historia, apenas la mitad de lo que era el Pueblo Escultor, de lo que se estaba engendrando. La otra figura es la 'Mujer Humana', aunque se supone que esta imagen femenina en piedra también encarnaba para los antiguos a la *Pachamama*, la progenitora femenina universal, ella quien es la tierra y su adobo y dominio yace bajo la superficie, en la 'otra' realidad en donde nuestros pueblos, nuestros trabajos y nuestras vidas no tienen importancia.

Este mundo 'Femenino' bajo la superficie (es decir, la *Pachamama*) y la imagen del Personaje Femenino se asocian y se simbolizan con su animal totémico, la Serpiente, al igual que como el Felino personifica y ejemplifica el otro lado de la Hierogamia Cósmica. El matrimonio del Cielo con la Tierra, del Felino Procreador con la *Pachamama*, la Figura Divina con el Ser Humano, el equilibrio y la mezcla de esta unión con el fin de engendrar frutos abundantes--todas estas cosas eran reveladas a su gente por esta poderosa imagen del Pueblo Escultor.

Más específica e inmediatamente, se da en esta estatua la génesis de la gente llamada (por nosotros) el Pueblo Escultor. Ese era el mito de sus propios orígenes, la unión de la *Pachamama* (y su Serpiente) con el divino Felino Procreador, de cuya unión se engendra la raza del Pueblo Escultor. Esta es la razón--para enfatizar su génesis y su sangre--por la cual tantas estatuas (38% de las piedras del área de San Agustín) tienen colmillos, aunque solo por ese detalle no son estrictamente antropomorfas.

Pero existe algo todavía más especial en esta particular imagen. Lo que se irradia en la escultura del Pueblo Escultor siempre es una visión estática. Tal y como con una sola vibración ó una sola nota musical, no se hace nada, no se dice nada, nada se realiza ni se narra; la figura--estática, inmóvil, en posición de descanso--emana exactamente lo que emana, su propia nota, únicamente eso. Desde el principio hasta el final, esto es lo que se manifiesta en la obra del Pueblo Escultor. A excepción de estas dos

pedras, U4 y PA6. Ellas son las únicas, entre las centenares conocidas, que ilustran una ocurrencia, un instante de acción trascendental del cual surgirán consecuencias, y del cual se iniciará un proceso. Ocurriendo la copulación, la génesis, y tal vez por su sentido único y germinal, es el único momento de acción que los escultores del Pueblo Escultor plasmaron sobre la piedra. Todo lo demás es consecuencia de ese momento.

Una vez ocurrida esta unión hierogámica y generada la existencia del Pueblo Escultor, los Personajes Felino-Serpiente también aparecían en la estatuaria. Una de las figuras más importantes, el llamado 'Doble Yo' (ver Capítulo cuatro, pg 107-118), expresa esta imagen. También existen dos versiones de esta estatua, una (PMAL2, Ilustración #3) que aún se encuentra en su lugar original del Alto de Lavapatas, en el punto más alto del Parque Arqueológico, y la otra (AP1, Ilustración #4, la cual también permanece en su sitio original) al otro lado del valle y del Río Magdalena en el sitio llamado el Alto de las Piedras. Las dos estatuas muestran un hombre con colmillos prominentes, y manos sobre el pecho. Posado sobre los hombros de esta figura humana y con sus manos manipulando la cabeza del hombre, se encuentra una tremenda figura sobrenatural con colmillos y cuyo cuerpo serpentino se desliza por la espalda del humano, convirtiéndose, al hacerlo, en apenas una piel de animal.

La criatura felina por un lado, y por el otro el cuerpo de serpiente, son elementos que se reafirman a través de la simbología. Las dos estatuas que estudiamos muestran que el cuerpo del ser serpentino está grabado con líneas paralelas inclinadas que como veremos (pg 87) eran símbolos que representaban la serpiente, mientras que la versión del Alto de las Piedras también tiene hileras de círculos que, como lo demuestran ejemplos dispersos a través de América, simbolizaban al felino. Este ser 'Doble Yo', por estos símbolos, se proclamaba como un ser tanto serpiente como felino.

Otros dos ejemplos elocuentes (PMA1 y PMA2, Ilustración #5) están dentro de la tumba-montículo al oeste de la Mesita A del Parque Arqueológico. Cada una de estas dos estatuas 'Guardianes' a los dos lados de la figura central representa una figura humana alzando un garrote, mientras que una extraña figura sobrenatural aparece sobre su cabeza. Esta criatura superior, un 'Doble-Espíritu' con colmillos, quien con sus manos alcanza la cabeza del humano, posee un cuerpo que no solo se echa hacia atrás, sino que al verse desde el lado asume la forma de una serpiente enroscada. El cuerpo serpentino está cubierto por su propio símbolo de la

equis; por encima de la cabeza del Doble-Espíritu está también marcado con hileras de círculos, simbolizando al felino. Partiendo de estas pistas, el observador encontrará en toda la gama de la estatuaria del Pueblo Escultor rastros de este ser felino-serpiente.

El gran Felino es un personaje tan sobrecogedor y dominante que mientras que lo presenciamos con reverencia, concomitante al momento de la Génesis, tal vez nos ciega a la existencia de la misma *Pachamama* que está debajo de él, cediendo (como siempre) el papel protagónico, pasando inadvertida.....segura en su integridad, consciente de su/nuestra unidad.....existiendo, pariendo la vida, alimentando a todos los seres, antes de que apareciera su cónyuge, antes de la existencia del Pueblo Escultor.....



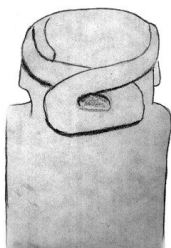


144 cm. high  
190 cm. total  
(-Pirouss)  
76 cm. wide  
45 cm. thick

## TULO UNO:

# IA Y LA SERPIENTE

*chamama*? Porque ella es el único principio madre es la única opción, el punto de origen, antes, los dioses creadores, *Viracocha* y esta y otras realidades, los dioses del poder y la adoración: todos ellos indudablemente nico. En el mundo previo a la invasión, el onde a la Madre, con ella comienza la e desde el principio de la conquista hace infante, la de Jesús y la de los santos y su oco interés entre los vencidos americanos- madre de Dios, quien es compasiva y nos ía sentido en lo que los conquistadores María no era sino otro nombre, otra cara



para la *Pachamama*, 'nuestra tierra madre que nos cuida'. Durante miles de años ella estuvo presente en los pensamientos, en las creencias y en las acciones de los americanos. Se manifestaba en la expresión artística e inclusive en la escultura en piedra.

Vemos representaciones de figuras femeninas en la estatuaria lítica en una serie de sitios en América, a través de una secuencia cultural de muchos siglos. Empezando, como hemos visto (pg 40), con las miles de figuritas femeninas moldeadas en greda en las aldeas de la época formativa en la meseta central de México, la creación de imágenes femeninas, para los americanos antes de la invasión, obedecía a impulsos relacionados con la madre sagrada, nuestra tierra que nos sostiene y alimenta--y también relacionados con la fertilidad, con la siembra de semillas y la crianza de la vida, con el poder y el misterio de los arquetipos fructíferos femeninos. Desde nuestro punto de vista, se podrían denominar 'deidades' o 'diosas'. Es esta Madre original, la matriz de la generación de vida, quien se encarna en las representaciones de lo femenino en el arte antiguo de América.

Aquí hay algo sumamente notable digno de mencionar al sumar el valor y la trascendencia de la estatuaria del Macizo: la serie de estatuas femeninas de la *Pachamama* que dejó el Pueblo Escultor no tiene ninguna comparación con cualquier otro sitio del hemisferio, tanto por la cantidad, como por la riqueza y la forma de expresión. Si quiere conocer la versión americana de la 'Diosa Madre', a ella la encontrará en el Macizo Colombiano.

En este capítulo se profundiza más en las raíces, en las relaciones y también en los símbolos y las asociaciones de este grupo de estatuas de las 'Diosas Supremas' del Pueblo Escultor (algunas de ellas en las Ilustraciones #s 31-32-33-34). Antes de analizar las estatuas del Macizo, es importante establecer el contexto a partir del cual podemos apreciarlas mejor, y así poder entender mejor lo que representan. Empecemos por escrutar el panorama de escultura en piedra en América, contemplar las imágenes Femeninas hechas por otros pueblos, y de esta manera adentrarnos en la búsqueda de la historia de esta expresión.

Pero al mismo tiempo se da un giro a nuestra exploración. Ahora veremos, como se anticipó en la Parte Uno (pg 38), que la expresión Femenina está inextricablemente entremezclada con la presencia y el simbolismo de la Serpiente. Esto era cierto para el Pueblo Escultor, y en términos similares, también era verdad para una gran parte de la América antigua. Esto es el sentido elemental: el arquetipo de lo Femenino es la

*Pachamama*, nuestro globo terrestre consciente; la serpiente que habita en el interior de la tierra, en el cuerpo de la Madre, y que es el animal que convive íntimamente con la *Pachamama* y quien (como nosotros los humanos siempre hemos sabido) está cargado de una corriente poderosa--concebida también como electricidad, como fuerza de vida--que nos ha dejado como única opción la de respetarla, temerla y en el caso de la América antigua, venerarla.

Así es que la búsqueda de la Diosa en la estatuaria del Pueblo Escultor también nos conduce a estudiar las imágenes de la Serpiente. A su vez estas figuras serpentinescas nos revela la importancia de este animal principal en un rango más amplio de presentaciones a solo la 'Serpiente-como-símbolo-de-lo-Femenino'.

La secuencia de imágenes que representa a la Gran Madre Femenina--quien se vincula con lo subterráneo, la fertilidad, las semillas de la creación--empieza, como hemos visto, con las imágenes moldeadas en greda de Tlatilco y otros pueblos formativos de México, cerca del principio del segundo milenio antes de la corriente era. En esa misma época, los Olmecas de la costa del Golfo de México elaboraron el primer cuerpo arquetípico de talla de estatuas en piedra. Pero por raro que parezca, en la escultura en piedra Olmeca, la Diosa aparece muy pocas veces--lo Femenino no abunda. Hemos notado (ver pg 97) que dos de los monolitos más importantes de los Olmecas muestran un gran Felino copulando encima de una Mujer. Y la figura conocida como Estela #1 de La Venta--una persona seguramente Femenina se encuentra de pie dentro de una cueva tipo nicho, viste una falda y tiene un arreglo en la cabeza muy parecido a los turbantes de las Diosas del Pueblo Escultor (ver por ejemplo PMA4, Ilustración #36)--ella representa una figura germinal Femenina mesoamericana. Pero dentro de la estatuaria Olmeca predominantemente masculina, no hay sino unas pocas representaciones femeninas.

De hecho, cuando también se mira la escultura contemporánea de Chavín en Perú, e incluso a la escultura todavía más antigua de Sechín, allí también se ve que las manifestaciones Femeninas son inexistentes. En el 'horizonte temprano' de América se le dió poco lugar a la Diosa en la escultura en piedra. Respecto a América del Sur, se puede aventurar más: casi no existen imágenes en piedra que representan la Mujer en toda la escultura producida antes de la invasión, aparte de la magnífica serie de estatuas Femeninas del Pueblo Escultor que más adelante destacaremos. Ese 'casi' en América esconde estas tres raras excepciones:

- 1) En Cochabamba, Bolivia, con fechas que presuntamente coinciden con el periodo final de la invasión, existe una serie de figuras con arreglos en la cabeza hechos de un solo seno ó de ramilletes de senos.
- 2) En la estatuaria denominada 'Yaya-Mama' de las orillas sureñas del Lago Titicaca (que data de los primeros siglos de la c.e.) existen unas figuras humanas de pie cuyo sexo no se define claramente. Sin embargo, ellas están acompañadas por serpientes, y además la posición particular de sus brazos (ver pg 88-99) nos lleva a creer que se trata de figuras femeninas.
- 3) Varias losas talladas en relieve de Manabí en la costa del Ecuador ostentan figuras femeninas. A pesar de que geográficamente hace parte de Sur América, esta costa del norte de Ecuador cayó bajo la influencia de Mesoamérica desde tiempos tempranos, como se infiere de sus referencias culturales, así que es de esperar encontrar allí imágenes Femeninas. Sin embargo, no se trata de las figuras clásicas de las Diosas que luego se estudiarán; son más sorprendentes porque muestran la imagen de una mujer con sus piernas abiertas y con sus genitales femeninos expuestos. Una piedra del Pueblo Escultor (OB4, ver Ilustración #24) en Obando muestra una imagen muy parecida; desafortunadamente ahora permanece bajo llave en las bodegas del museo del Parque Arqueológico en San Agustín.

De nuestra indagación se deduce que la génesis de la Diosa del Pueblo Escultor está en el norte, con sus nexos en Mesoamérica, donde ella se ha manifestado desde tiempos muy tempranos. En este punto cambia el rumbo del relato. Aunque el trabajo en piedra Olmeca no se ocupó mucho de la Diosa, sí le dieron gran importancia a la representación misma de la tierra--la *Pachamama*--como un gran 'monstruo' subterráneo, de forma serpentinezca y adornado con los símbolos de la serpiente. Este ser desde el principio se marcaba con la 'X' que en América simboliza la serpiente, la cual también adorna las imágenes Femeninas del Pueblo Escultor.

Las mencionadas esculturas conocidas como 'altares' del arte Olmeca, hechas en bloques de piedra, están talladas con representaciones de nichos (desde los cuales se inclinan seres humanos emergentes) que a la vez son las entradas a cuevas, las cuales tienen forma de monstruos cuyas bocas están marcadas con la 'X' que representa la tierra: la *Pachamama* como progénitora. Existen muchas otras famosas representaciones Olmecas de este monstruo 'tierra-cueva-progenitor', siempre acompañadas con el símbolo 'X' de la serpiente. Estos

son algunos ejemplos: el relieve lítico en Chalcatzingo, el famoso monumento #19 en La Venta, y en este mismo lugar la máscara-mosaico subterránea de serpentina, las cuevas pintadas de Oxtotitlán y de Juxtlahuaca, todos ellos nos convencen de que la marca 'X' que simboliza el complejo 'mujer-serpiente-tierra-subterráneo-fertilidad' tiene sus raíces en Mesoamérica. Desde allí este complejo de simbología migró hacia el sur, donde eventualmente se reveló en la estatuaria del Pueblo Escultor.

Se pueden citar otros ejemplos de la *Pachamama* en el arte en piedra; mientras que en Sur América no habían imágenes Femeninas, en Mesoamérica esta imagen, que ahí había nacido, seguía siendo venerada. En Teotihuacán, en el corazón de la época 'clásica', tres o cuatro siglos c.e., la versión más legendaria de esta imagen apareció en la imponente forma de *Chalchiuhtlicue*, de más de tres metros de alto. Esta 'Señora de las Aguas Vivientes', una de las piezas de arte más grandiosas de América, lamentablemente reposa en un museo en Berlín, donde muy pocos mexicanos, ni otros americanos, tienen la oportunidad de verla. Ella es la descendiente directa de las figuritas en greda de Tlatilco y de la figura Femenina de los Olmecas, y sin lugar a duda es una hermana de la Diosa del Pueblo Escultor. Su rostro con rasgos muy humanos está decorado con unos aretes grandes, y tiene un pectoral dividido en segmentos cuadrados sobre su pecho. Lleva brazaletes en las muñecas, sus brazos reposan horizontal y simétricamente sobre su cuerpo, y viste una falda decorada con una hilera de símbolos en forma de 'X': todos estos detalles son bien conocidos en la estatuaria femenina del Pueblo Escultor (ver Ilustraciones #s 31-32-33-34).

Existen muchas otras versiones de la Diosa en Mesoamérica, incluyendo hermosos ejemplares elaborados en piedra, que se continuaban elaborando para la época de la invasión europea. Tal como la estatua de *Chalchiuhtlicue* se puede considerar como el apogeo de este arte en la 'época clásica', los Aztecas en las vísperas de la invasión europea produjeron lo que tal vez era su expresión monumental suprema en la estatua llamada la 'Gran *Coatlicue*' (o 'Falda de Serpientes', ahora en el Museo Antropológico de la Ciudad de México), mide dos metros y medio de altura. Del cuello de su cabeza decapitada salen dos serpientes, las cuales forman un rostro, lleva un collar hecho de corazones y manos humanas, y porta un pendiente de calavera; su falda está hecha de serpientes que se entrelazan entre sí formando hileras en forma de 'X'. Se intuye que el espíritu de la edad ha cambiado, pero la presencia de la Diosa-tierra marcada con su 'X' continua siendo una constante.

Antes de repasar las imágenes Femeninas del Pueblo Escultor y su marca-serpiente, sería ventajoso echar un vistazo más a fondo al rango de expresión de la serpiente en estas esculturas; acompañar a la Diosa era apenas uno de sus papeles. Ya hemos visto esta piedra plana, rota y remendada (PMB27, ver Ilustración #9), recostada en forma semi-horizontal sobre el camino de entrada a las Mesitas del Parque Arqueológico, aquí se ilustra lo que se puede llamar una representación 'natural' de dos serpientes entrelazadas. Otras piedras nos muestran este tipo de representación 'natural' de la serpiente, como por ejemplo la pequeña escultura ubicada en el museo del Parque (PMB18, ver Ilustración #25) decorada también con rostros humanos y con otros animales.

Que la serpiente se manifieste en forma doble no es gratuito. La serpiente doble--o de dos cabezas--era un símbolo poderoso, conocido ampliamente en la América antes de la invasión, que anima incontables contextos, desde la serpiente doble en el dintel del templo de Chavín de Huántar, hasta el mosaico de turquesas Azteca de una serpiente de dos cabezas que Cortéz apresó para enviar a su rey en España. La serpiente doble también aparece en otras piezas del Pueblo Escultor--como ejemplo está PMB(G)6 en la Ilustración #15, una piedra grabada que se encuentra en el museo del Parque.

Otras dos estatuas del Pueblo Escultor--una de ellas (PMB2, ver Ilustración #26) en el museo del Parque y la otra del Cascajal (CA2, ver Ilustración #27) ahora en el 'Bosque de las Estatuas'--representan una figura antropomorfa que lleva entre sus manos una serpiente viva, ondulante. Cualquiera haya sido su significado, se reconoce su vector cultural: hay por lo menos dos ejemplos de esta figura de serpiente sostenida entre las manos dentro de la escultura Olmeca, además de otros ejemplos en sitios post-Olmeca como Izapa y Kaminaljuyú (al sur en el lado Pacífico del istmo centroamericano), con fechas que rebasan más de 2.000 años. Entonces, las imágenes del Pueblo Escultor con serpientes entre las manos encierran una historia mesoamericana muy antigua que eventualmente llegó al sur y sembró sus raíces en el Macizo Colombiano.

Estos dos trabajos del Pueblo Escultor (PMB6 y PE1, ver Ilustraciones #s 28 y 29) muestran la representación de un ave de presa agarrando una serpiente viva entre su pico y talones; esta es una de las imágenes más conocidas y ampliamente divulgadas de nuestra estatuaria. La razón en parte recae en que la 'Serpiente Emplumada', la mezcla cósmica entre el pájaro y la serpiente representa una imagen bastante famosa de la que estas piedras del Pueblo Escultor son ejemplos. Sus raíces provienen de

Mesoamerica; la imagen de los Aztecas de la serpiente emplumada aparece hoy en día en la bandera y la moneda mexicana. Antes de los Aztecas también estuvo vitalmente presente en las culturas antecesoras, como en Chichen-Itzá en Yucatán y en Tula cerca al D.F.; además en el trabajo Olmeca se ve la mezcla de estos dos elementos, ave y serpiente. Las referidas estatuas del Pueblo Escultor reflejan una imagen que existía mucho tiempo antes de que emergiera por primera vez en el Macizo.

Parece claro que estas representaciones no sugieren la dominación, mucho menos la destrucción: la serpiente no está muerta, no morirá. Más bien, la imagen sugiere el equilibrio cósmico. Las dos fuerzas, una es la figura del alto vuelo, en la luz del sol, el emblema del día y de este mundo, y la segunda habita la tierra y el mundo bajo la tierra, encarnando la oscuridad, la noche y el 'otro mundo'--estas dos fuerzas reinan en forma entrelazada, cada una de ellas unidas justamente al lado 'sombra' de la otra, cada una impera solamente la mitad del ciclo. En esta imagen vencer o ser vencido definitivamente no beneficia ninguno de los dos cointricantes. Estas piedras nos enseñan que el Pueblo Escultor entendía el cosmos de la misma manera.

Hay serpientes representadas en algunas piedras grabadas de las estructuras de las tumbas del Parque--por ejemplo la piedra grabada con dos serpientes gemelas vista en la Ilustración #15, PMB(G)6, en exhibición en el museo--y existen rastros de la serpiente todavía visible en los petroglifos del Alto de la Serpiente (conocido también como el Alto del Tigre) en los alrededores del Parque del Alto de los Idolos (ver AS1, Ilustración #17).

Ya hemos visto (ver pg 75-78) que las serpientes se unen con los elementos felinos en las figuras del Doble Yo, las cuales vamos a estudiar más detalladamente en el Capítulo 4 (ver pg 107-108). Estas serpientes aportan el elemento femenino del complejo Doble Yo, y de esa forma se equilibra la fuerza masculina contribuida por los felinos.

---

Lo que nos queda, entonces, es mirar a la serie sin igual de Diosas *Pachamamas* en la estatuaria del Pueblo Escultor. Casi todas ellas son variedad de representaciones de una sola imagen: esta marcada con ciertos atributos que la identifican, mirada al frente, en calma, majestuosa, impasiva, solo transmite una vibración, con los brazos cruzados sobre su cuerpo y las manos vacías (excepto en dos casos que veremos más

adelante). Normalmente tiene una boca humana en vez de ostentar colmillos, aunque también existen varias estatuas femeninas con colmillos, las más destacadas en El Tablón y en el Alto de los Idolos (ver por ejemplo AI5 y AI16, Ilustraciones #s 32 y 35).

El siguiente es un hecho de gran valor: Aunque la mayoría de esculturas del valle de San Agustín proceden del Parque Arqueológico, en el Parque existen muy pocas estatuas femeninas; este es un lugar predominantemente masculino. En contraste, hay varios sitios a lo largo del valle que son fuertemente femeninos, lo cual tal vez encajaría si concebimos al "valle" como el cuerpo de la *Pachamama*. En sitios como El Tablón cerca a San Agustín, y como en el Alto de los Idolos y en el Alto de las Piedras al otro lado del Río Magdalena, existen muchas imágenes femeninas llamativas, al igual que en Tierradentro en el Cauca, en la cuenca del Río Páez, donde existen varias estatuas femeninas.

Una estatua en el parque del Alto de los Idolos (AI1, ver Ilustración #31) es el ejemplo apropiado para comenzar nuestro estudio. Esta Diosa muestra sus senos desnudos, así como lo hacen otras siete estatuas; con este grupo se forma el punto de partida de nuestro estudio, con las estatuas que se sabe con certeza son femeninas, y al estudiarlas se sacan las pistas para descifrar los símbolos que las acompañan y que denotan lo Femenino. Esta Diosa viste una falda, y un turbante marcado repetidamente con el símbolo de la 'X'; estos dos elementos son señales contundentes que indican lo femenino, y que aparentemente se contradicen una sola vez en la estatuaria del Pueblo Escultor (QC5, un coquero con taparrabo cerca del cementerio de Quinchana que viste una cinta en la cabeza adornada con la 'X'). La Diosa carga una copa en su mano derecha--ella es una de solo dos excepciones a la regla de que las figuras femeninas llevan sus manos vacías (ver pg 92, 127-128), aunque también hay una casi-copia de esta estatua, AP11 del Alto de las Piedras, ubicada en el museo del Alto de los Idolos. Ella también luce un collar compuesto por muchos hilos que sostienen un pectoral de placas cuadrículadas, y en sus dos muñecas tiene unos brazaletes gruesos con líneas estriadas. Estos adornos, a pesar de que usualmente solo se ven en las figuras femeninas, no son indicativos exclusivos de lo femenino. Se observa que los grandes coqueros (ver pg 136-138) del Alto de los Idolos (AI4, ver Ilustración #30) y de la Mesita A (PMA9, la figura central de la Ilustración #5) son figuras masculinas que cargan utensilios relacionados con la coca, pero también tienen brazaletes y collares similares a los vistos en las figuras femeninas.

Entonces: La Diosa del Alto de los Idolos tiene entre sus manos una



copa, muestra sus senos desnudos, y viste falda y un turbante marcado con la 'X'. Las estatuas femeninas del Tablón, del Alto de los Idolos y del Alto de las Piedras, todas ellas llevan faldas y turbantes que muestran el diseño 'X'. Dos de las estatuas del Tablón (T1 y T3) tienen sus faldas en vez de sus turbantes marcadas con la 'X', haciendo semejanza a la gran Diosa mexicana arriba evocada. En el Alto de las Piedras se encuentran dos figuras Femeninas una junto a la otra (AP7 y AP8), con sus manos cruzadas al frente del cuerpo, una de ellas evidentemente embarazada, con su estomago pronunciado. La estatua más alta del Pueblo Escultor mide 4.50 metros de altura, en la mitad del parque de los Idolos, una Gran Diosa en todo sentido, porta una falda y un turbante decorado con el símbolo de la 'X' (A15, Ilustración #32).

La figura principal del Tablón (T5, ver Ilustración #33) viste una falda larga de múltiples capas y un turbante decorado con líneas ó franjas paralelas, en vez de la 'X'; más adelante se verá que estas franjas poseen el mismo significado del símbolo de la 'X'. La Diosa también tiene narigüera, símbolo lunar exclusivo de las figuras femeninas. Existen otras dos estatuas con narigüeras en las tierras del Pueblo Escultor, una en el sitio Quebradillas (Q2, ver Ilustración #51) y la otra, (1)T9, en Tierradentro. Las dos tienen el símbolo de la 'X' ó turbantes decorados con franjas. Podemos concluir que cualquier estatua que vista una falda ó un turbante (que es indumentaria puramente femenina con ó sin el símbolo de la 'X'), que tenga narigüera, ó que muestre el símbolo de la 'X', debe ser una estatua femenina.

Demos otra mirada al tema de la 'X', o sea al diseño de la 'X' como símbolo de lo femenino. Hemos visto que la 'X' es el emblema de la serpiente, la cual está asociada con la *Pachamama*, que data de los primeros años en Mesoamérica, donde fue un símbolo durante largo tiempo. Para sentir la importancia de este emblema en el Pueblo Escultor, y poder reconocer el significado, derivado de lo mesoamericano, al mirar nuestras imágenes Femeninas, debemos comenzar con las serpientes 'naturales'. Como ejemplo observemos la estatua del pájaro rapaz con la serpiente ubicada en La Pelota (PE1, Ilustración #29): El cuerpo de la serpiente está tallado con tres estilos diferentes de 'X', los cuales aparentemente son equivalentes: 1) líneas entrecruzadas que forman diamantes ubicados justo atrás del pico del pájaro, 2) líneas que forman una cuadrícula más abajo sobre el cuerpo de la serpiente, y 3) líneas paralelas o franjas ubicadas cerca de la cabeza de la serpiente. Ese tipo de franjas también se ven plasmadas sobre las figuras de serpientes en sitios como Taraco en la cuenca del Lago Titicaca.

Otra piedra del Pueblo Escultor que lleva una serpiente (CA2, ver Ilustración #27), ahora en el museo del Parque Arqueológico, igualmente muestra en el cuerpo de la serpiente las formas diferentes del símbolo de la 'X'; también hay varias serpientes en las piedras grabadas que tienen marcas similares. Probablemente existen otras estatuas que estaban pintadas con estas franjas, pero que con el paso del tiempo se han borrado. Una estatua como la más grande de El Tablón (T5, Ilustración #33) tiene en su turbante franjas de líneas paralelas, en vez de las líneas cruzadas de la 'X', pero que significan la misma cosa, y que coordinan con la falda y la narigüera que porta la estatua.

---

Con esto, hemos considerado la imagen clásica de la Diosa que llegó al Macizo desde el mundo de los Olmeca y de Mesoamérica con todas sus particularidades. Sin embargo, existen otros tipos de imágenes femeninas distintas en la estatuaria del Pueblo Escultor, las cuales vale la pena estudiar.

Una estatua en el Alto de los Idolos (AI16, Ilustración #35) muestra una figura antropomorfa sosteniendo o acariciando con sus manos sus mismos senos. Esta mujer tiene colmillos en su boca abierta, pero no ostenta ningún tipo de indumentaria ni decoración, excepto por el par de vistosos aretes. Justamente existe una figura como esta (pero sin colmillos) dentro de la estatuaria del costado Atlántico en Costa Rica; probablemente data de la edad post-'clásica', pero es posible que esta imagen provenga de culturas y tiempos aún más antiguos en Centroamérica.

Todavía existe otro estilo de imagen femenina que se ve en las imágenes líricas del Pueblo Escultor, un personaje único (y misterioso para nosotros) quien está ligado a una tradición que de alguna forma se extendió sobre todo el continente americano. Hemos visto que casi todas las imágenes femeninas son originarias de sitios ubicados a lo largo del valle de San Agustín, mientras que la mayoría de estatuas en el Parque Arqueológico son masculinas. La siguiente figura (PMA4, ver Ilustración #36) es la excepción. Ella se encuentra al borde del montículo occidental de la Mesita A vestida en falda, con un sombrero alto y redondo y su boca sin colmillos. El detalle de la falda se reconoce como una señal infalible de que la figura es femenina. El sombrero redondeado es un elemento irrepitido en esta área, y esto junto con la rara posición de sus brazos nos llevan a una búsqueda extensa entre otras imágenes análogas.

Los brazos de este personaje no están doblados simétricamente

sobre el cuerpo, como en la posición usual entre la estatuaria del Macizo. Sus brazos sí reposan sobre el cuerpo, pero asimétricamente, y lleva uno de los brazos (en este caso el derecho) más arriba del otro. Vale la pena notar que su mano izquierda tiene forma redondeada, es decir no están divididos los dedos, mientras que la mano derecha, con sus cinco dedos, parece 'normal'.

Esta figura existe desde los primeros tiempos entre la estatuaria Olmeca; también tiene un sombrero alto y redondeado que se asemeja al del Macizo, también lleva sus brazos, el derecho más arriba que el izquierdo de manera muy similar a la estatua del Pueblo Escultor, sin embargo, la imagen Olmeca tiene colmillos y no revela ninguna señal clara de su género. Sus dos manos al igual son indefinidas, no se distinguen los dedos. Mucho tiempo después, en la estatuaria Chontales de Nicaragua--las fechas aún no están definidas, pero aparentemente data de un periodo tardío o posterior a la secuencia cultural del Pueblo Escultor--esta Diosa de nuevo apareció así: senos al desnudo, brazos sobre su cuerpo en la misma forma asimétrica. Sin embargo, esta otra versión no tiene colmillos ni sombrero redondo.

A pesar de que el vector principal de esta imagen parece que viniera del norte, el hecho es confuso porque esta figura alcanzó mayor prominencia en las tierras lejanas del sur, con el estilo de esculpido en piedra llamado 'Yaya-Mama', originario de varios sitios al sur del Lago Titicaca. (Siglos después también ocurrió esporádicamente en las montañas del norte del Perú.) Existen por lo menos unas cuantas docenas de estas estatuas en la cuenca del Lago Titicaca, que datan de los primeros siglos de la c.e., antes del horizonte de la cultura Tiwanaku. Así se describe esta imagen: un par de seres humanos de pie, con sus brazos sobre el cuerpo en forma asimétrica uno arriba del otro, siempre acompañados por serpientes ondulantes, usualmente dobles. Existe una losa de piedra tallada en relieve en el museo de Pukará donde también se muestra una figura en esta misma posición de brazos; en adición tiene falda y lleva un sombrero redondeado con unas marcas que asemejan el símbolo de la 'X'. Se podría agregar a la lista una imagen de Taraco reconocida entre las estatuas (contemporáneas), ella lleva sus brazos en la misma forma y un sombrero redondeado. Es evidente que esta figura Femenina tenía presencia importante dentro de las culturas pre-Tiwanaku en la cuenca del Lago Titicaca.

Si se ignora lo visto en la versión Olmeca, entonces se pensaría que la imagen pudo haber llegado desde el sur hasta estas tierras del

Pueblo Escultor y Centroamérica. Es un acertijo digno de la Gran Diosa. En cualquier caso, la estatua en la Mesita A con el sombrero redondeado indudablemente nos da la llave a historias que aún están por contar.

Tampoco se debe olvidar la ya referida estatua del Pueblo Escultor (OB4, ver Ilustración #24 y pg 82) de una mujer sin cabeza, piernas separadas, mostrando sus genitales. Espero que algún día salga de la bodega en que se encuentra depositada, para permitirle al público poder ver esta incomparable escultura.



## CAPITULO DOS:

# EL FELINO PROCREADOR

También se logra identificar muchas figuras masculinas entre las estatuas del Pueblo Escultor--más del doble de las 40 piedras que con certeza se pueden calificar como femeninas. Este juicio está basado en dos razones contundentes. Primero que todo, unas 40 esculturas de los diferentes núcleos del Pueblo Escultor muestran sus genitales masculinos (ver como ejemplos Ilustraciones #s 3-5-11-40-65-100-101), como también lo hacen muchas estatuas de diferentes tradiciones, tiempos y lugares en América. La segunda razón es que otras 50 figuras, igualmente provenientes de la serie de núcleos del Macizo, llevan distintas formas de taparrabos en la cintura, indumentaria estrictamente masculina (ver ejemplos en las Ilustraciones #s 4-10-23-30-41 y otros).

En muchos de los monumentos Olmecas las figuras de hombres llevan taparrabos, y subsecuentemente así se representó durante la historia mesoamericana. También existían este tipo de ejemplares en sitios en Suramérica desde los tiempos de Chavín, aunque no son tan

comunes como en el norte. En cambio, en la iconografía lítica de Suramérica los hombres frecuentemente utilizaban en su cintura algo que parece ser una cinta. Sin embargo, esta práctica no es universal: en las piedras de Sechín, previas a las de Chavín, los hombres llevan una prenda extraña en forma de escudo que tal vez representa un taparrabo. En todo caso, no sorprende ver representaciones de taparrabos en el Macizo Colombiano.

Igualmente hay otras formas menos directas, pero no por eso menos certeras, para identificar las figuras masculinas de la estatuaria del Macizo. Recordemos que las imágenes femeninas siempre tienen las manos vacías (con dos excepciones, ver pg 86, 126-128). Un gran número de nuestras estatuas presentan figuras que tienen algo entre sus manos, y por eso se puede conjeturar con certeza que ellas no son femeninas. Y no es raro observar que mientras muchas de estas estatuas que cargan objetos entre sus manos también visten taparrabos, otro tanto exhiben sus genitales masculinos. Ninguna de ellas, aparte de los dos casos notados, contradice esta generalidad al revelarse femenina, y ninguna figura masculina carga copas.

Se concluye entonces que las estatuas femeninas del Pueblo Escultor son lo que se podría llamar pasivas--ellas simplemente irradian lo que son--mientras que las estatuas masculinas, ó por lo menos muchas de ellas, son activas porque sugieren, por las cosas que portan, algo más allá de lo que a simple vista se puede ver.

-----

¿Desea ver algunos ejemplos sobre este punto? La mejor forma de hacerlo es concentrarnos en la actividad prototípica masculina: la guerra. Existe un gran número de estatuas que cargan lo que parecen ser, y lo que probablemente son, armas. A lo largo del tiempo antes de la invasión de América, los hombres dedicados a la guerra fueron plasmados en piedra exhibiendo armas entre las manos. Por ello, otra vez no es sorpresa encontrarlos representados en las piezas del Pueblo Escultor.

En la Mesita A y la Mesita B, las figuras 'Guardianes', ubicadas a la derecha e izquierda de los personajes principales de las tumbas, sostienen garrotes, ó portan escudos, lanzas, y piedras; se trata de figuras masculinas con taparrabos (por ejemplo Ilustración #5). Igualmente, las estatuas masculinas del Alto de Lavapatas en el Parque Arqueológico (PMAL5) y las del Alto de las Piedras al otro lado del Río Magdalena (AP5, ver Ilustración

#21) empuñan garrotes como armas y también tienen taparrabos. Una estatua con elementos semejantes (OU2, ver Ilustración #37) fue llevada a Inglaterra por los británicos en 1900, y en la actualidad se encuentra en el 'Museo del Hombre' en Londres. La estatua más elaborada de la zona de estatuas de Platavieja--(2)LG1, ver Ilustración #38--también coincide con esta descripción, así como algunas piedras de Moscopán y de Aguabonita cerca al Río La Plata, todas ellas con mazos o bastones sostenidos en forma diagonal sobre uno de sus hombros (tal como las figuras de las Ilustraciones #s 21 y 38 esta imagen, bastón-sobre-hombro, también se conocía en Centroamérica y en el norte del Perú.

Comúnmente los elementos que se escogían no eran producto del azar. Por ejemplo, entre las mencionadas figuras humanas a los lados de los grupos de tres estatuas en las tumbas-montículos de las Mesitas (PMA7 y PMA8 en la Mesita A, y PMB10--ver Ilustración #76--en la Mesita B) hay varias que cargan piedras entre sus manos como signo de defensa ó de agresión. Cerca a la orilla meridional del Lago Titicaca, una de las estatuas de figuras 'arrodilladas' a la entrada de la puerta de la iglesia del pueblo de Tiwanaku, al igual que una estatua similar de Taraco, también empuña en la mano una piedra en forma similar. Las dos estatuas son de fechas previas a las de Tiwanaku. La postura de portar una vara sobre el hombro también es interesante. Una estela antigua de los Olmecas del sitio La Venta, perteneciente al segundo milenio a.c.e., exhibe esta imagen, pero los ejemplos más destacados, aparte de los del Pueblo Escultor, son las estatuas de Chontales en Nicaragua, las cuales aparentemente datan de los tiempos post-'clásicos'.

Existe un grupo de imágenes similares y que tal vez están relacionadas con el tema, las cuales no tienen implementos de guerra, sino algo parecido a una 'vara' ó bastón, con un sentido de 'cetro'. La vara como bastón de mando se ha usado por la gente de los Andes desde los tiempos antiguos, y continúa presente hoy en día; representa el objeto que denota autoridad y es portado por la persona que detenta esa autoridad. Por ende, las diferencias entre estos grupos, de portadores de bastones de mando y de guerreros, es cuestión de opinión. Se debe recordar que en el amanecer de los tiempos de las altas culturas en los Andes, incluso en lugares supremamente exaltados, algunas figuras antropomorfas líticas portaban bastones; entre ellas encontramos las deidades principales de Chavín, y posteriormente las de Tiwanaku (ver pg 142-143). Incluso en Sechín, antes de Chavín, el sitio del inicio de la escultura en piedra de Suramérica, los 'Señores' del desfile macabro grabado en las paredes del templo se

caracterizan por la vara excéntrica (¿o arma?) que ellos cargan empuñada en una de sus manos.

Portadores de bastones figuran entre las esculturas más impresionantes y elaboradas del Pueblo Escultor: El personaje portando el doble bastón que originalmente proviene de la Mesita C (PMC2, ver Ilustración #20) y que ahora está en el 'Bosque de las Estatuas' del Parque Arqueológico; la figura más grande y misteriosa en la cima del Alto de Lavapatas (PMAL3, ver Ilustración #10); la hermosa estatua originaria de la Mesita A (PMA3, ver Ilustración #39) que fue desterrada en 1909 a Bogotá donde ahora posa en la puerta principal del Museo del Oro; y también una estatua del Alto de las Piedras (AP4, ver Ilustración #40), la escultura más fina entre las que Preuss llevó a Berlín (ver también pg 147-148). Hoy en día, se ven otras esculturas de esta figura en La Pelota, Obando y el Alto de las Piedras. Muchas de ellas visten taparrabos o exhiben sus genitales; todas estas estatuas ciertamente son masculinas.

Las estatuas que portan elementos de coca también con certeza son masculinas (ver pg 136-137 e Ilustraciones #s 5 y 30), de hecho la mayoría de coqueros visten taparrabos ó tienen sus genitales a la vista. Tal situación es de esperarse, porque en los Andes en la época de la invasión europea, tal como en la actualidad, la coca fue usada predominantemente por los hombres.

En resumen, se puede concluir que sí las estatuas del Pueblo Escultor tienen objetos entre sus manos, casi con seguridad se trata de figuras masculinas.

-----

Continuando con la investigación del simbolismo masculino: consideremos el sentido de los colmillos en estas piezas. A pesar de que existen varias estatuas que se pueden demostrar son seres femeninos que también tienen colmillos (por ejemplo, en Quebradillas, El Tablón, Alto de los Idolos, ver Ilustraciones #s 32-35-51), entonces ese elemento de los colmillos no es un indicador confiable del género. Así como existen muchas figuras masculinas con colmillos, también hay otros ejemplos que son claramente masculinos y que no los tienen (ver entre otros Ilustraciones #s 23-38-41-63-71-101). ¿Qué se puede concluir de esto? Volveremos a visitar a este personaje del felino sobrenatural, quien como hemos visto es el progenitor del Pueblo Escultor. El asunto se complicó cuando surgió la



presunción de que los colmillos del Pueblo Escultor se heredaron del felino. No obstante, se sabe que los personajes femeninos de igual manera están relacionados con una progenitora serpiente sobrenatural, quien también tiene colmillos y quien ha acompañado el arte pre-invasión desde los principios (ver pg 80-83). Los colmillos identifican y son propios de ambos géneros, y no se pueden utilizar como evidencia para identificar el género en las estatuas del Pueblo Escultor.

Lo que nos queda es investigar al felino, ese emblemático animal masculino del panteón del Pueblo Escultor. El contexto, si estuviera presentado detalladamente, sería casi universal en América. La imagen del felino se ve a través de la historia de la cultura material y de la escultura en piedra del mundo americano de antes de la invasión, empezando con la versión felínica pintada en la pared del santuario interior de Sechín en la costa norte del Perú, hace unos 2000 años a.c.e. Existen varias representaciones en el Macizo de lo que podemos llamar felinos 'naturales', es decir aquellos presentados de forma gráfica en vez de simbólica.

Observe por ejemplo la pequeña piedra de la Mesita B (PMB22, ver Ilustración #41) que se encuentra en el museo del Parque y que representa a un hombre en taparrabo, cuya boca es una pequeña raya. Lleva un arreglo bien elaborado en su cabeza (ver pg 98, 102, 105) más un elemento similar en su pectoral, y tiene una piel de felino realista que se descuelga a lo largo de su espalda; el felino desde encima de la cabeza del hombre mira hacia arriba. La estatua de Rosarios (R3, la cual aparentemente está en la bodega del Parque) está adornada con la piel de un felino que se descuelga por su espalda, y la estatua de la zona de Popayán que reposa en la plaza de Morales, Cauca tiene tallado en su parte posterior la 'sombra' de un felino semejante: (6)12, ver Ilustración #42. Las figuras humanas de cada estatua exhiben sus genitales masculinos.

Otra estatua de Rosarios (R1, ver Ilustración #43) la cual en la actualidad es una pieza del museo del Parque, con su rostro aplanado y redondeado, muestra su cara en forma casi-triangular, lo que entre muchas culturas americanas se usó para denotar lo 'felino' (recuerde la citada piedra de la Mesita B con piel de felino). Este personaje lleva sus brazos doblados hacia arriba y hacia afuera y sus manos terminan sobre los hombros (ver pg 153-154). Otra estatua en el museo, del sitio Cascajal (CA2, ver Ilustración #27), el personaje que carga la serpiente (ver pg 84) es un felino antropomorfo cuya gigante cabeza presenta la misma forma triangular; lo mismo se puede decir de una piedra sencilla y triangular tallada con ranuras (LB2, ver

Ilustración #44) que proviene originalmente de Las Brisas y hoy está ubicada en el 'Bosque de las Estatuas'. Todas ellas ilustran el aspecto 'felino', y su imagen se vuelve a repetir dentro de la estatuaria del Macizo (ver por ejemplo AI9, Ilustración #83). Los amantes de los felinos no querrán dejar de ver la losa tallada en el sitio El Tablón (T2, ver Ilustración #45) en la que se vislumbra una figura con un rostro grande y redondo (el cual está casi borrado) con sus brazos levantados; y las garras felínicas que se destacan en sus manos y pies.

Un segundo tipo de felino es el felino-serpiente, cuya esencia, como se ha visto, (ver pg 38,75-78 y el capítulo del 'Doble Yo', pg 107-113), se hace omni-presente en la estatuaria del Macizo, y se muestra a lo largo de la América antes de la invasión. Una de las imágenes principales del felino del Pueblo Escultor se ve esculpida en las dos estatuas del Doble Yo más importantes (PMAL2 & AP1, Ilustraciones #s 3 y 4), donde se ve, sobre la espalda de la figura humana, una tremenda criatura-doble alargada, la cual se forma de un monstruo viviente en el extremo superior y de una piel de felino en la parte inferior.

---

Es probable que la representación felina más importante en el Macizo es la del Felino Procreador, el progenitor masculino de la gente del Pueblo Escultor, personaje que antes mencionamos (ver pg 75-78). Repasemos un pequeño resumen: En nuestros dos ejemplos de este ser principal (U4 & PA6, ver Ilustraciones #s 1 y 2), un gran Felino Sobrenatural está encima y copulando con una Mujer humana. El Felino es el embajador del mundo del sol, de lo de 'arriba', del dominio masculino, del mundo de la gente y de sus labores, mientras que la Mujer, con la energía de la Serpiente, representa la *Pachamama*, el sostén, lo de 'abajo', el mundo escondido de la génesis y del destino.

El equilibrio de este Matrimonio Cósmico nutre y sostiene el mundo, así como toda la vida y todos sus seres subsidiarios. Más específicamente, esta escultura muestra el momento cosmogónico, el nacimiento mismo, revelando la línea sanguínea y la procedencia de la raza del Pueblo Escultor. En algún sentido, todas las otras estatuas y sus significados provienen de esta imagen (de la que hay dos ejemplares). En lo más esencial, esta escultura se diferencia fundamentalmente de todo el otro trabajo del Pueblo Escultor por mostrarnos no una visión estática, sino una ocurrencia, una acción trascendental de la cual saldrán consecuencias, e historia (ver pg 76-77).

Es un poco extraño que estas dos estatuas del Pueblo Escultor no han sido más ampliamente reconocidas como la representación del Felino Procreador; Reichel-Dolmatoff, como excepción, sí las reconoció y así las identificó. Justamente esta figura fue descubierta en los años 1940s en la estatuaria en piedra de los Olmeca, no solo una sino dos veces, y el segundo ejemplar confirmó la imagen que se vió en la primera al estar más claro y menos deteriorado (extrañamente premonitorio al hallazgo de una figura del Pueblo Escultor en 1969 en La Parada, que por estar mejor conservada, reafirmó la escultura previamente descubierta en Ullumbe). El arqueólogo descubridor de las piezas Olmecas reconoció que en las piedras se representan felinos copulando con mujeres, y así las describió al publicarlas.

Los estudiosos recientes de esta cultura Olmeca sugieren que la unión figurada en piedra muestra la mitología de la creación de unos seres llamados 'hombres-jaguar' ó 'bebés-jaguar', quienes son unas pequeñas figuras 'como niños' con la cara abultadita, que juegan importantes papeles dentro de la monumental Olmeca. Si ese fuera también el caso en la estatuaria del Pueblo Escultor, se reconocería inmediatamente los análogos de estos 'hombres-jaguar' Olmecas en lo que aquí llamamos los 'Doble-Espiritu', unas extrañas 'criaturas pequeñas' con sus rostros abultados quienes aparecen en pares y posadas por encima de los 'Guardianes' humanos, y figurando destacadamente entre las estatuas de las Mesitas y de algunos otros sitios (ver Ilustraciones #s 5-8-21-76-102 y pg 108,112-115).

Cabe poca duda que los dos Felinos Procreadores del Pueblo Escultor son análogos de las piezas Olmecas, los cuales se cree que datan de mucho antes del año 1000 a.c.e. Con esta figura los escultores del Pueblo Escultor recrearon una imagen muy antigua e inconfundible que representa un arquetipo de gran poder proveniente de lejanas tierras. Pero, ¿Cómo y en cuáles etapas llegó a la tierra del Pueblo Escultor? Y ¿Qué cambios tuvo su significado durante las épocas sucesivas de la historia?, teniendo en cuenta que las piezas del Pueblo Escultor fueron hechas mucho después de las Olmecas. Son preguntas intrigantes, que tocan uno de los 'puntos centrales' más importantes en la mitología, la cual actualmente se encuentra perdida casi en su totalidad.

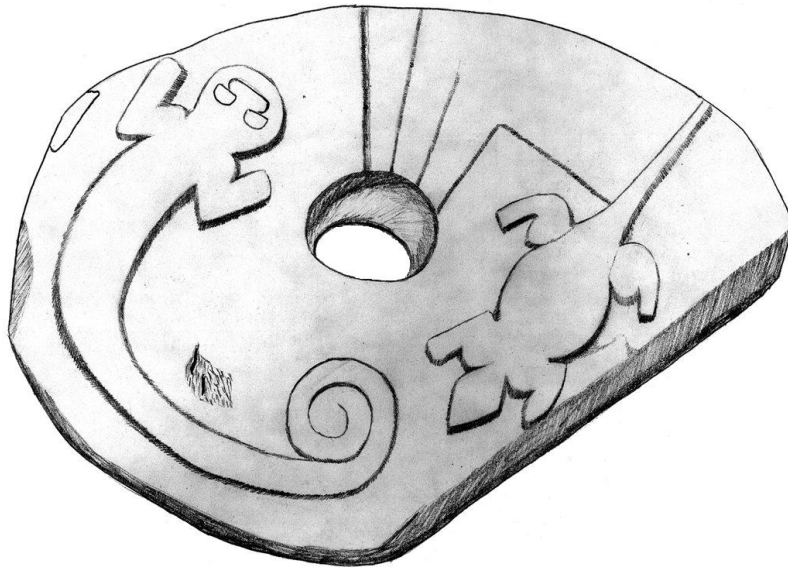
Las dos piedras del Pueblo Escultor reflejan a un Felino encima de una Mujer humana, pero el descubrimiento de la segunda de las estatuas (la de La Parada) agregó un detalle sorprendente: encima de la cabeza de

la Mujer, el Felino tiene por el cuello y entre sus manos a una tercera figura, quien por su tamaño nos hace pensar es un niño. El Felino, sin embargo, lo está cargando de una forma muy extraña, con las piernas y uno de los brazos del niño extendidos incómodamente hacia afuera. Hay que tener en cuenta que estas dos Figuras principales representan nada menos que los progenitores de la raza. Entonces, ¿Qué es exactamente lo que está pasando aquí? La tercera figura no aparece en la piedra de Ullumbe. Más adelante (ver pg 116-118) se explorará la relación que este 'niño' tendría con otras 'figuras pequeñas' de la estatuaria.

Un segundo paso para la observación de este Felino es reconocerlo en las estatuas en donde un animal está suspendido, no sobre una figura inferior, sino sobre una roca sin tallar. Detalle la llamada 'Rana' que aún se puede ver en Matanzas (M1), ó el Felino en La Chaquira (CH6, ver Ilustración #46), comunmente confundido con otros animales--las dos figuras fueron talladas en piedrones grandes al aire libre--ó vea la estatua (G1, ver Ilustración #47) que está (¿ó una vez estuvo?) sobre un camino en la vereda Granada, sobremirando al cañón del Río Magdalena. Todas ellas son muy similares al Felino Procreador de Ullumbe que ahora está en el 'Bosque de las Estatuas', pero cada figura está suspendida sobre una piedra en blanco (¿ó una que originalmente tal vez estaba pintada?). Sin embargo, la forma y la presencia del Felino son inequívocas. Existen otras figuras semejantes, tres de ellas escondidas en las bodegas del Parque.

Ya se ha visto otro paso más de la transmutación del felino que se descuelga por la espalda: figuras humanas masculinas con pieles de felinos sugestivamente descolgados sobre sus hombros y cabezas (ver pg 95, 115, e Ilustraciones #s 41 y 42). Nuestro 'Gran Felino' también sabe asumir esa posición.

Lo mismo se puede decir de un último aspecto de este Personaje: observe las estatuas del Doble Yo (Ilustraciones #s 3 y 4) y verá que se trata indudablemente del Felino Procreador, en este caso convertido en Felino-Serpiente, posado encima de los hombros y la cabeza de la figura del 'Guardián' (o sea el 'Hombre del Pueblo Escultor'), guiando y dominando sus acciones. Existe una continuidad: El Felino Procreador se ha convertido, ha dado nacimiento, al Doble Yo. Y este Doble Yo, como se verá (Capítulo cuatro, pg 107), a su turno tomará nuevas formas en el elenco de arquetipos en piedra de esta estatuaria.



## CAPITULO TRES:

### **OTROS ANIMALES**

Por un momento (o sea, un capítulo), antes de continuar en el camino que conduce al umbral del 'Doble Yo' del Pueblo Escultor, indagemos algunas preguntas: Aparte de esos dos aparentemente privilegiados animales, la serpiente y el felino, ¿Qué otros animales se ven en la estatuaria del Macizo?, y si es posible saberlo, ¿Qué papeles jugaban, y cuántos eran?

Entran en escena una media docena adicional de animales, y entre ellos, hay dos que son notables y cuya presencia en piedra es venerable. Primero, hablemos de las estatuas de Aves: la primera observación es que en realidad no hay muchas estatuas de esta clase en la obra del Pueblo Escultor, y a pesar de que sí existen imágenes de Aves, ellas no tienen una importancia preeminente. Esto sorprende a algunos estudiosos, tal vez porque una imagen en particular de un ave (ver pg 84-85) que representa a un pájaro agarrando a una serpiente con su pico y talones, es una de las más famosas imágenes del Pueblo Escultor, conocida en el mundo entero. A pesar de esto, no existen muchas otras imágenes de Aves dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor.

Estudiando el contexto histórico de las imágenes con características de aves en América, se encuentra que las Aves aparecieron con más contundencia y desde tiempos más remotos en Sur América que entre los grupos que poblaban el norte, en donde no habían muchas imágenes de Aves para la época de los Olmecas y en los tiempos post-Olmecas. Eventualmente el complejo de la Serpiente Emplumada se engendró, y llegó a convertirse en la forma de ave más frecuentemente vista en Mesoamérica, al menos por los tiempos de los Toltecas post-Teotihuacán. Una vez existió, la Serpiente Emplumada se convirtió en un ser poderoso, y continuó siéndolo en Yucatán y en México hasta la época de los Aztecas, cuyo *Quetzalcyatl* (el *Kukulkōn* de los Maya) también era la versión legendaria de este Personaje.

En algún momento muchos siglos antes de los Aztecas este arquetipo llegó al Macizo, y por esto, en la estatuaria del Pueblo Escultor hay dos estatuas 'ave-con-serpiente' (PMB6 & PE1, ver Ilustraciones #s 28 y 29), las cuales conforman los mejores retratos 'naturales' del Ave tallados por los escultores del Pueblo Escultor. Durante generaciones en la literatura sobre la estatuaria del Pueblo Escultor se ha argumentado una conversación para establecer el tipo de pájaro representado en estas piedras; eventualmente la especulación llegó a formar un debate entre los que consideran que es un búho, y entre los que imaginan que es un águila o quizás un halcón. Mi propia perspectiva sobre esta estatua (pg 85.95) es que en ella se ve reflejada una imagen de equilibrio cósmico entre 'este mundo', protagonizado por el ave solar, el señor de los cielos que vuela en las alturas de la luz del día, y como contrincante se encuentra el 'otro mundo' de la serpiente quien encarna a la *Pachamama*, la tierra y lo subterráneo. Los dos se unen para formar el incesante ciclo dual de la existencia. Por estas razones, supongo que el Ave es un águila o un halcón, y que en el fondo de todo es más arquetipo, ó vehículo, que cualquier cosa. Un búho, por supuesto, sería un residente del mundo de la noche, precisamente del 'otro mundo' el cual en esta estatua se personifica con la serpiente.

Pero en el otro polo de desarrollo americano, en los Andes, el papel arquetípico del Ave era muy diferente, era eminentemente más prominente. Existían tantos pájaros en el trabajo en piedra de Chavín--inclusive algunos de los personajes principales eran parcialmente Ave--que una ola de pensamiento dice que el pájaro, a la par con la serpiente y el felino, eran los espíritus reinantes en este arte. Los búhos también tenían presencia. La personificación de los pájaros en esculturas de piedra no terminó con Chavín; se vió con igual o mayor fuerza en Tiwanaku, donde la deidad

principal, que es la figura central de la famosa 'Puerta del Sol', está rodeada por 48 figuras bien elaboradas, de las cuales 16 son figuras Ave-Humano (igualmente son 16 las Aves grabadas en la 'Portada Halcón' del templo de Chavín). En las épocas pre-'clásica' y 'clásica', las esculturas líticas de Pashash en el norte del Perú, fieles a las tradiciones antiguas, también tenían imágenes de Aves, que por lo general constituían elementos secundarios decorativos de la cabeza (ver más adelante).

Si se busca la exaltación del arquetipo Ave, este fue mucho más evidente en el mundo andino del sur que en Mesoamérica. Tal vez las restantes imágenes de pájaros del Pueblo Escultor (aparte de las dos estatuas 'ave-serpiente') también tienen sus raíces en Suramérica. Pero solo existen unos pocos ejemplos.

Uno de ellos (BA1, ver Ilustración #48), pieza originaria de El Batán, se encuentra acurrucada sobre un pedestal en el 'Bosque de las Estatuas' con sus alas dobladas elegantemente sobre la cola. El visitante observador puede ver otra versión de esta imagen (AI20) en el Alto de los Idolos, aunque esta tiene su rostro completamente borrado y su espalda recortada. Un tercer ejemplo, (LE1, ver Ilustración #49), de La Estrella, fue desterrado y llevado a Berlín por Preuss hace un siglo, y ahora esta maravillosa figura de Ave-Doble, la única de esa naturaleza en el Macizo, se encuentra enterrado en las profundidades de la inmensa bodega del museo, donde nadie la ve. Aparte de esas estatuas, solo tenemos unos pedazos de aves: el esculpido de un talón, tallado en un fragmento de la tapa de un sarcófago, en el Museo del Alto de los Idolos (AI14); una máscara de pájaro tallada en una laja de piedra de la zona de Platavieja--(2)L4--y la cabeza de un pájaro portada en la mano de una estatua--(3)LC2, ver Ilustración #50--la cual reposa (ó ¿reposaba?) en Moscopán, en la orilla del Río La Plata: más adelante volveremos a visitar esta última estatua ejerciendo un papel muy importante (ver pg 148). Con eso se termina la lista de las representaciones de Aves, aparte de las siguientes dos anotaciones:

Lo primero es un aspecto decorativo en el trabajo del Pueblo Escultor, una pequeña configuración que casi exclusivamente adorna la cabeza de las estatuas y que ha sido interpretado por algunos estudiosos como la representación de un Ave. Sea esto cierto ó no, la cuestión es un enigma. Arriba mencionamos las esculturas peruanas de Pashash, las cuales están decoradas con íconos de pájaros precisamente sobre la cabeza. Existen nueve ejemplares de ese tipo de estatuas en el trabajo del Pueblo

Escultor, algunos accesibles a la vista del público: una de las figuras de los 'Guardianes' (PMB10, ver Ilustración #76) en el montículo noroccidental de la Mesita B tiene ese tipo de elemento decorativo en su cabeza, así como la vívida estatua pintada de La Pelota (PE10, ver Ilustración #19) y una de las tres piedras en el sitio Quebradillas (Q2, ver Ilustración #51). Otro ejemplo es la estatua remarcable del Alto de las Piedras (AP4, ver Ilustración #40) que se llevó Preuss a Alemania. Hay otras más en el museo del Parque y sus alrededores, entre ellas una estatua pequeña (PMB22, ver Ilustración #41 y pg 95,98,115) cubierta con la piel de un felino, y una estatua de La Pelota (PE11) en cuyo collar cuelga un pendiente de 'pájaro' cruciforme.

La segunda anotación puede ser menos relevante, pero vale la pena mencionarla. Existen más o menos una veintena de estatuas marcadas con hileras de líneas verticales como adornos en sus sombreros o en las cabezas; algunos estudiosos las interpretan como 'plumas'. Una vez más, no hay forma de saber con certeza lo que son. Las plumas como accesorios decorativos de la cabeza se vieron reflejadas plenamente en diferentes contextos antes de la invasión. Pero sería una especulación afirmar que las mencionadas marcas en la estatuaria del Macizo representan plumas. Algunos ejemplos con ese tallado son: El 'Gran Coquero' quien es la figura central en su tumba de la Mesita A (PMA9, ver Ilustración #5); la estatua con un solo brazo de la Mesita C (PMC1, ver Ilustración #52 y pg 140-142); la estatua de Quebradillas que se acaba de mencionar, quien también ostenta emblemas de 'pájaros' en la cinta alrededor de su cabeza (Q2, ver Ilustración #51); observe también la figura mirando hacia el Oeste sobre la piedra principal de La Chaquira (CH2, ver Ilustración #11). En el Alto de los Idolos hay una figura que tiene líneas semejantes talladas sobre las 'alas' en su espalda (AI12, ver Ilustración #65 y pg 105)

-----

El otro animal de importancia en el Macizo debe estudiarse como un compuesto de varios aspectos: analizar esta imagen con precisión es una tarea difícil, y finalmente subjetiva. Podría ser un Caimán, pero de hecho hay que hablar de una serie de imágenes relacionadas entre ellas: la categoría conformada en este estudio agrupa los animales ' Caimán/ Rana/Lagarto'. Como se dijo, es casi imposible definir las líneas divisorias. Estas piedras por un lado parecen felinos--muchas han sido descritas como tal--pero por otro lado, parecen ser algo como los animales de nuestra categoría. Algunas podrían ser ranas, otras lagartos. Es difícil organizar con



precisión estas criaturas horizontales quienes algunas veces exhiben sus colmillos.

Al intentar buscar los orígenes de estos seres, se encuentran algunas pistas en medio de la confusión. En ciertos sitios Olmecas en México hay esculturas en posición horizontal que parecen caimanes, y así las han llamado, aunque también a veces las identifican como felinos. Se continúa viendo esta figura en sitios post-Olmecas en ambas costas, llamándose 'caimán', 'jaguar', 'altar', 'sapo' y otros. En el trabajo en piedra hecho posteriormente en Diquís en Costa Rica se ven criaturas similares, unas veces llamadas 'jaguales', y otras 'caimanes'. Pero el punto importante para el presente estudio es que esta serie de imágenes mesoamericanas está vinculada con un grupo de piedras muy parecidas del Pueblo Escultor.

Entre este grupo se encuentra una losa plana en el Alto del Lavapatas (PMAL1, ver Ilustración #53) y otras dos alargadas del Alto de los Idolos (AI8 & AI21, la primera de ellas se ve en la Ilustración #54). Cada una refleja forzosamente el mencionado complejo de Mesoamérica; se podrían considerar como Caimanes. Existen otras dos piedras casi destruidas--(1)HM8 & (1)HM9, para esta última ver Ilustración #55--en la plaza del pueblo de Inzá en Tierradentro (originarias del sitio El Hato/El Marne) que también son piezas compañeras de este mismo grupo de animales; todas ellas son piedras largas talladas horizontalmente. Vale la pena comparar otras tres piedras que todavía se encuentran en los potreros de El Hato/El Marne: (1)HM4, (1)HM5 y (1)HM6, la segunda de las cuales se ve en la Ilustración #56.

Otra parte de la categoría incluye las piedras que parecen más ranas que caimanes, y que también tienen sus análogos en el trabajo post-Olmeca en Mesoamérica. Entre otras está la estatua ranesca, originaria de El Jabón, que reposa en el corredor del Parque Arqueológico (J8, ver Ilustración #57). Vale la pena ver para comparar la rana tallada sobre la superficie exterior de una roca viva (PML1, ver Ilustración #58), en el camino que baja hacia la Fuente de Lavapatas en el Parque, que también es una figura Doble, aunque la 'sombra' doblada igual se resuelve como las piernas traseras del animal.

Otra sub-categoría incluye al grupo de animales tipo lagarto, cuyas largas colas tal vez nos permiten distinguirlos de los caimanes y las ranas. Observe la piedra pequeña del museo (PMB18, ver Ilustración #25) que también tiene imágenes de otras figuras, ó las dos criaturas con forma de

lagarto en una piedra redonda y horizontal ubicada en la Casa de la Cultura en San Agustín (PMB19, ver Ilustración #59); las dos provienen de la Mesita B. Pero ante todo, observe la Fuente de Lavapatás (PML2, ver Ilustración #12), en donde se ven más de 30 criaturas, algunas de ellas figuras de lagartos con cola larga, incluyendo los tres seres grandes (el central hendido y doble) que bajan hacia la piscina principal. Algunos observadores, al estudiar esta impresionante obra, agrupan a todas sus criaturas como 'animales de agua'. Pero ninguna categoría es totalmente clara.

Estos vínculos formales de nuestro Caimán (etc.) con las piezas mesoamericanas no deben distraer la mirada hacia las criaturas comparables del mundo del sur. De hecho, en los tiempos de Chavín el Caimán se consideraba un personaje muy importante y hay quienes dicen que tanto el Obelisco Tello como la Estela Yauya, que figuraban entre las principales esculturas de la cultura Chavín, son representaciones de este animal. Pero este asombroso estilo en relieve, supremamente complicado, casi indescifrable, es en todo sentido el polo opuesto de lo que hizo el Pueblo Escultor: sean Caimanes ó no, parece que entre los dos 'lenguajes' no existe ningún punto en común. Más tarde, durante el periodo de su florecimiento en la cuenca del Lago Titicaca, las ranas/sapos, los renacuajos, las culebras enroscadas y las criaturas como lagartos, aparecieron profusos dentro de los diseños geométricos y las figuras en forma de diamantes y espirales; en Taraco y Pukará se encontraron varias imágenes de reptil/amfibio y de pez. Animales que parecen ranas ó peces (ver abajo) aparecieron esporádicamente en la estatuaria del Pueblo Escultor, pero entre las esculturas del Titicaca eran extremadamente importantes. La conexión entre las dos, si es que hay alguna, al parece es muy tenue.

Antes de salir del tema de los animales en la iconografía, vale la pena mirar algunos de los ejemplos restantes. Se ha visto que el pez, entre otros animales, era prominente entre las estatuas del Lago Titicaca durante los últimos siglos de la era antigua (a.c.e.) y los comienzos de la actual (c.e.). Pero muchos siglos antes, se vieron imágenes de peces talladas en relieve sobre las losas interiores de los templos de Chavín. E incluso antes de esto--aproximadamente dos milenios a.c.e.--en la estructura más antigua de Sechín, se hicieron dos peces moldeados y pintados sobre sus paredes interiores.

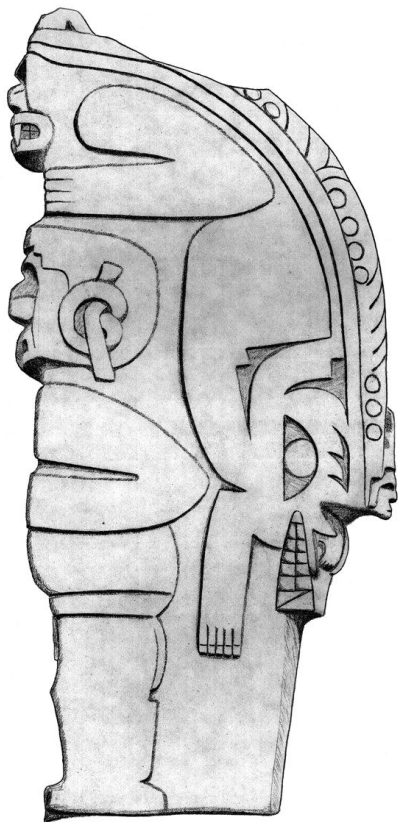
Cualquiera que sea la conexión, en la obra del Pueblo Escultor también existen dos monolitos que representan figuras antropomorfas cargando peces. Uno de ellos (AI19, ver Ilustración #60), del Alto de los

Idolos, carga no uno sino dos peces, evocando así la imagen de Sechín. La otra pieza (PMB3, ver Ilustración #61), de la Mesita B, porta entre sus manos, horizontalmente, un pez grande. En la actualidad esta estatua se encuentra en el museo del Parque; hasta el año 2004 y durante muchas décadas posaba sobriamente en la pequeña plaza del pueblo de San Agustín.

Hay piedras que parecen reflejar monos; una de ellas indudablemente lo es, de cola larga, tallada en un piedrón en su posición natural en La Chaquira (CH7, ver Ilustración #62). También en la Mesita C existe una figura pequeña (PMC9) que parece ser un doble-simio, mientras que en el 'Bosque de las Estatuas' está parado otro personaje pequeño que tiene unos aretes grandes en forma de candonga en sus orejas y un palo para la coca en su mano derecha, y quien también podría ser una representación del mono (PMAL7, ver Ilustración #63). Además de estas figuras, hay otras que posiblemente también evocan simios.

Algunas esculturas, aunque solo unas pocas, representan otros mamíferos, dos de ellas en el Alto de los Idolos. Una piedra alta y delgada (AI2, ver Ilustración #64), plana en una de sus largas superficies--probablemente fue puesta en forma horizontal originalmente, cubriendo una tumba--está tallada con la forma de un roedor, tipo rata, como parece evidente a pesar de su cola bifurcada. Otro extraño personaje con tremenos colmillos (AI12, adornado con 'alas', ver Ilustración #65) tiene entre sus manos a un mamífero agarrado por su larga cola y por el cuello, mientras que el mamífero a su vez lo agarra por la muñeca. Para terminar, vamos de nuevo al Parque Arqueológico de San Agustín, a la Fuente de Lavapatas (PML2, Ilustración #12): allí se ve en la pared interna de la piscina principal, al lado de un ser humano de pie con sus brazos en alto, la imagen de un mamífero de cola larga que, visto bajo la mirada de la modernidad, semeja mucho a lo que se puede identificar como una ardilla.





## CAPITULO CUATRO:

### EL DOBLE YO

En el camino de nuestra investigación, llegamos al capítulo 2, pg 98) en donde el progenitor masculino llamado junto con el espíritu-serpiente, la *Pachamama*, en el capítulo 3 y se han convertido en el personaje que (desde la pg 913) se conoce como el Doble Yo. En un sentido, el Doble Yo es la creación de la raza del Pueblo Escultor; pero en el capítulo 4 es la unión, y lo que desde entonces permanece vigente es esta increíble criatura, fruto de la mezcla felino-serpiente (ver ilustraciones #s 3 y 4).

¿Se describe en ellas? ¿Qué quiere decir esta creación? Son preguntas difíciles de contestar desde nuestro punto de vista tan limitado, sin tener ningún testimonio directo de la gente

pre-invasión en el cual basarnos. Preuss, el etnólogo alemán, al describirlas inventó el termino *Das zweite Ich* o 'Segundo Yo', y esta traducción con el tiempo se transformó en 'Doble Yo'. Parecía que él describía a algo como un animal totémico o una encarnación tribal, que al mismo tiempo era un über-ser personal, o sea un estrato psicológico superior.

Sin embargo, ya hemos visto que de hecho la imagen del Doble Yo del Pueblo Escultor nos lleva al tiempo de la creación, a la iniciación, al comienzo, y ella tiene que ver ni más ni menos que con el Ser Creador y con la Madre de la Vida. Se sabe que esta imagen representa una idea, un movimiento, que no es exclusivo al Pueblo Escultor, sino que tiene profundas raíces que unen las épocas y los pueblos antiguos de América. Repasemos los puntos más importantes de esta historia:

El complejo de imágenes al que se titula Doble Yo tuvo sus orígenes en Mesoamérica y en el mundo del norte, en vez de pertenecer al mundo andino del sur. Su comienzo se remonta a la escultura lítica de los Olmecas, en donde los seres humanos portan, sobre sus cabezas, grandes máscaras de un segundo rostro sobrenatural del mismo tamaño al de los rostros humanos, máscaras que en esencia se convierten en un segundo ser sobrepuesto encima del primero. Es evidente que este Ser-Máscara jugaba un papel muy importante en la historia revelada en los monumentos Olmecas. Para los propósitos del presente estudio, observemos un detalle sensacional que se mantiene a través de la secuencia de imágenes de estos Seres-Máscara superiores: comúnmente se distinguen por tener una hendidura en la mitad de la cabeza y la frente. Este detalle de la cabeza hendida aparece en estos Seres-Máscara, y también entre otro grupo específico de personajes Olmecas mencionados anteriormente: los llamados 'hombres-jaguar' ó 'bebés-jaguar', quienes se han considerado como los retoños del Felino Procreador (ver atrás, pg 97).

Todo esto es un asunto muy importante en nuestra búsqueda, debido a que existe un grupo de personajes similares en el Pueblo Escultor quienes también tienen sus cabezas hendidas: los Doble-Espíritu, los cuales pronto se verán como unas versiones del Doble Yo--es decir, como un retoño que sale de la unión entre el Felino Procreador y la Gran Madre. Cualquiera hubiera sido su significado, los 'bebés-jaguar' Olmecas y los Doble-Espíritu del Pueblo Escultor son seres análogos y juegan el mismo papel en lo que debieron ser historias con un mismo origen.

Estas imágenes de los Olmecas que dieron origen al Doble Yo

también ofrecen otras pistas nuevas. El mismo Ser-Máscara que se posa encima de la cabeza, a veces está conectado a una piel de animal que cuelga por la espalda del personaje principal. Ya se ha observado (ver pg 95) la presencia esta imagen en las esculturas del Pueblo Escultor, y más adelante se le retomará: en ellas se revela, con una piel, la forma de la criatura Doble que se descuelga hacia atrás. Las máscaras Olmecas también a veces se posicionan en la parte de atrás de la cabeza de la figura humana; ya sea que exista ó no una conexión verdadera, ciertas estatuas del Macizo (y de otros lugares en América) tienen una 'persona pequeña' o un 'ser pequeño' pegado a la espalda de la figura principal. Todos estos seres pueden ser estudiados desde el punto de vista del 'Doble'.

---

Esta visión Olmeca del 'Doble Yo' no desapareció con la desintegración de esa cultura. Al contrario, ella se estableció firmemente en Mesoamérica, siendo ya un ser maduro que se manifestó en una serie de transformaciones. En la época del florecimiento post-Olmeca durante los últimos siglos a.c.e., el Doble Yo en Kaminaljuyú figuraba como un pequeño animal posado encima de la cabeza de una figura humana. También se ven esculturas con una pequeña figura adherida a la espalda de su figura principal en el sitio de Izapa, y por lo menos uno de los 'Danzantes' pre-Zapotecas de Monte Albán en México, que ha sido calificado como una 'criatura sauria', también parece representar un ser Doble Yo.

Lo que pasó enseguida fue que el Doble Yo, plenamente vivo, entró en la posesión de lo suyo y alcanzó el punto más alto de su desarrollo e importancia; esto no ocurrió en las zonas polares del sur ni del norte, sino en una serie de sitios de la Zona Intermedia, preeminente entre ellos los vestigios del Pueblo Escultor en el Macizo. Es decir que el Doble Yo, aunque creció con raíces mesoamericanas, se creó y únicamente ha sido encontrado en la Zona Intermedia.

Uno de los más antiguos e importantes de estos sitios es Barriles en Panamá, ubicado cerca de la frontera con Costa Rica; se han sugerido fechas que datan de los primeros siglos c.e., y que probablemente fueron contemporáneas con alguna fase de la escultura del Pueblo Escultor. Se estima que estas dos áreas tienen vínculos fuertes con los patrones culturales del sur, y que ni las ruinas del Macizo Colombiano ni las de Barriles fueron áreas muy mesoamericanizadas, y que tampoco tuvieron ningún

tipo de centro ceremonial ni arreglos estructurales como los de Mesoamérica. Sin embargo, las delgadas figuras de Barriles, junto con los espacios interiores abiertos que delinear las extremidades de las estatuas, implican raíces formales con Mesoamérica y con la Zona Intermedia. En contraste está el estilo de tallar estatuas sobre bloques de piedra y sus superficies, como es el caso de la estatuaria del Pueblo Escultor y la de Suramérica en general (ver pg 70).

En el sitio de Barriles se encontró una serie remarcable de Doble Yos, quienes son figuras masculinas desnudas de tamaño real que cargan sentados y sobre sus hombros a un segundo personaje, otro ser humano quien se destaca por llevar un sombrero cónico y un collar 'cabeza-sacrificio' (ver pg 121-122), y por cargar objetos entre sus manos. Estas estatuas han sido etiquetadas como 'Hombre-sobre-Esclavo', pero cabe poca duda de que ellos representan imagenes ejemplares del Doble Yo. La figura superior no se considera 'sobrenatural', pero presenta atributos que presuntamente contienen un mensaje similar. De paso, vale la pena mencionar que el sombrero cónico tiene análogos dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor; como ejemplos están la piedra más grande en la Mesita B (PMB13, ver Ilustración #7), uno de los 'Doble-Espíritu' puesto sobre el 'Guardián' en la Mesita A (PMA1, ver Ilustración #5), y el personaje Doble perteneciente a la Mesita B y ahora reubicado en el 'Bosque de las Estatuas', quien carga una luna creciente entre sus manos (PMB8, ver Ilustración #66). Todos ellos llevan sombreros similares a los de las estatuas de Barriles. Si se quiere indagar mucho más atrás en el tiempo y en otra dirección, se puede observar a los 'Señores' de la procesión macabra tallados en lajas de piedra en el antiguo Sechín en Perú, quienes también llevan puestos sombreros cónicos.

En una fase de su larga trayectoria, el Pueblo Escultor fue contemporáneo con la corta existencia de la cultura panameña de Barriles, en los primeros siglos de la c.e. Mucho más tarde, también fue contemporáneo con el otro gran centro de estatuaria de la Zona Intermedia llamado Chorotega, compuesto por una serie de sitios en las islas y las riveras de los dos grandes lagos de Nicaragua; las fechas sugeridas para estos sitios centroamericanos datan de los finales de la era 'clásica', tal vez en los años 600-900 de la c.e. Desde hace tiempo se ha notado que las estatuas de Chorotega parecen ser los análogos más cercanos, tanto en apariencia como en forma, a los Doble Yos de las esculturas del Pueblo Escultor. La figura típica de Chorotega representa una gran criatura-monstruo agachada ó agarrada de la espalda y la cabeza de una figura humana, quien muchas veces es un ser humano desnudo. La semejanza con los



Doble Yos del Pueblo Escultor es evidente en esta descripción, y es impresionante al ver las imágenes.

Chorotega, a diferencia de Barriles y el Pueblo Escultor, se desarrolló en un área fuertemente influenciada por Mesoamérica donde a primera vista parecería lógico encontrar esta imagen. Pero esa misma lógica no explica su presencia dentro de la cultura del Pueblo Escultor ó en el sitio panameño.

Ya por los tiempos de Chorotega, existía lo que se puede clasificar como tres tipos (por lo menos) de diferentes representaciones del Doble Yo; las tres de ellas se manifestaron en sitios de los lagos nicaragüenses. Todas tres germinaron de las figuras arquetipas Olmecas ya estudiadas, y se confinaron a sitios en Mesoamérica y en la Zona Intermedia, con poca ó ninguna repercusión en el mundo andino.

El Doble-A representa la figura de un gran ser monstruoso ó sobrenatural agachado sobre la cabeza y los hombros de un ser humano de pie: los Doble Yos del Pueblo Escultor, de Barriles y de Chorotega tienen estas mismas características. El Doble-A solo se encuentra en la Zona Intermedia, y a diferencia de los otros dos estilos, el Doble-A solo ocurre en piedras de tamaños monumentales.

El Doble-B se manifiesta como la imagen de un animal pequeño que aparece encima de la cabeza de un ser humano, casi como si fuera un sombrero ó un tocado. Ya hemos visto que esta clase de Doble Yo tuvo presencia en sitios post-Olmecas en el norte de Centroamérica, luego apareció de nuevo en la cuenca Atlántica de Costa Rica y en otros lugares de la Zona Intermedia, sin embargo, no se reflejó en la estatuaria del Pueblo Escultor. El tercer estilo, el Doble-C, se manifiesta como la cabeza monstruosa de un animal que desde atrás tiene atrapado dentro de sus mandíbulas la cabeza de la figura principal, un ser humano, convirtiéndose en una clase de casco gigante. Este tercer Doble existió básicamente dentro de los límites de Mesoamérica a través de su secuencia cronológica, apareciendo desde los Olmecas hasta los Aztecas; sin embargo, fue menos común en Centroamérica. Esta manifestación no se reflejó en la obra del Pueblo Escultor, aunque sí se vió en las piedras de Chorotega.

Los fantásticos Doble Yos del Macizo Colombiano están ubicados en el sitio arqueológico más al sur con esta figura lítica, y representan el panorama más majestuoso de esta imagen en América. Observemos la

estatuaria del Pueblo Escultor para intentar entender la historia grabada en las formas asumidas por el personaje del Doble Yo.

-----

La historia empieza, como ya sabemos (ver pg 75-78), con el Felino Procreador (U4 y PA6, ver Ilustraciones #s 1 y 2), cuya unión cósmica con la Gran Diosa Tierra, la *Pachamama*, se celebra en estas dos imprescindibles estatuas. También se vió (al principio de este capítulo) que esta hierogamia (ó 'matrimonio cósmico') se transmuta en un personaje formidable conocido hoy en día como el Doble Yo (PMAL2 y AP1, ver Ilustraciones #s 3 y 4), el cual es un monstruo serpentiforme quien se sobrepone y agarra la cabeza de una figura humana para controlarla, y a la vez se descuelga hacia atrás a lo largo de su espalda, para entonces convertirse en algún tipo de criatura felino-serpiente que no está del todo viva.

Existe un buen número de versiones de esta imagen vertical en sitios del Pueblo Escultor, en los cuales una criatura se dobla por encima de otro ser. Tal como el Felino Procreador, en vez de estar encima de otra figura (Femenina), a veces se posa encima de una parte de la roca que está en blanco, la cual representa lo mismo (ver pg 98). Así es como el Doble Yo, identificable por su forma, también sabe manifestarse posado encima de un espacio sin tallar. Un ejemplo está en el Alto de los Idolos (AI25), otro en el cementerio de Quinchana (QC3, ver Ilustración #67). La estatua en forma de columna, encontrada originalmente en Las Moyas (LM3, ver Ilustración #68) y ahora reubicada en el 'Bosque de las Estatuas', tiene un rostro humano en la parte inferior de la piedra, pero el rostro Doble de arriba está en blanco. Hay que tener en cuenta que estos espacios ahora en blanco tal vez antiguamente estaban pintados con detalles reveladores, que con el paso del tiempo se han ido borrado.

La formulación clásica del Doble Yo se extiende, de nuevo se transfigura, para incluir a los pares de estatuas 'Guardianes' a los lados de los tríos de estatuas dentro de las tumbas-montículos de las Mesitas. El ser humano continua siendo la parte inferior de la imagen, y en todos los seis casos (abarcando las tres principales tumbas-montículos de las Mesitas A & B, dos de los cuales se ven en las Ilustraciones #s 5 y 76) estos hombres se han convertido en 'Guardianes', están armados y vigilantes, y sin excepción, como cosa interesante, ninguno tiene colmillos. Pero la figura de arriba, el Doble-Espíritu, ha cambiado. En los cuatro casos,

la piedra toma una forma serpentina mientras que se descuelga por la espalda. Dos de las estatuas, de la tumba-montículo occidental de la Mesita A, tienen una columna sin tallar por encima del ser humano que representa el Doble-Espíritu; además esas columnas, como se ha visto (en las pg 59-60), originalmente estaban pintadas, pues aún se puede ver en ellas rastros de la pintura del mismo ser Doble felino-serpiente. Los otros dos ejemplos de la Mesita A, de la tumba-montículo oriental, se manifiestan explícitamente con una serpiente enroscada y bifurcada en su punta inferior. Pero el rostro principal de la criatura Doble, el de arriba, es un extraño rostro redondeado y humanoide que en este estudio se llama el Doble-Espíritu (el cual se deriva del ser Doble Yo) ubicado encima del ser humano en la parte superior del cuerpo descolgado, con sus manos extendidas hacia abajo como si fueran a agarrar la cabeza del hombre, tal como se ve en la gran figura del Doble Yo.

Dos de estos Doble-Espíritus en las Mesitas tienen colmillos, así como también los tienen otro par de estatuas en otra tumba-montículo de la Mesita B (PMB14 & PMB20, ver Ilustración #8), en donde no se ve a la figura de abajo que es un ser humano, sino solamente el segmentado cuerpo-serpiente del Doble-Espíritu. Pero la criatura agachada y con colmillos cuyo cuerpo se desliza a lo largo de la espalda de la figura principal, y cuyas manos agarran hacia abajo, se reconoce plenamente como el Doble-Espíritu.

Tenemos una pista importante en cuanto a la identidad del personaje estudiado en el hecho de que todos estos seis Doble-Espíritus de las Mesitas (sin contar los ya mencionados en la Mesita A cuya parte superior no está tallada) tienen hendiduras en la mitad de sus cabezas y frentes. Recordamos que en el amanecer de la imagen del Doble Yo entre los Olmecas, la ranura en la cabeza era un atributo importante. La 'Máscara' que forma la parte superior del Doble Yo encima de la figura humana normalmente tiene una ranura en la parte superior, el monstruo tierra-serpiente en forma de boca-cueva visible en varios monumentos también tiene una hendidura en su cabeza, así como los misteriosos 'bebés-jaguar' o 'hombres-jaguar' quienes se cree nacieron de la unión entre el Felino Sobrenatural y la Diosa del mundo subterráneo, la *Pachamama*.

Lo que esto muestra es que los 'bebés-jaguar' Olmecas y los Doble-Espíritus del Pueblo Escultor son análogos: los dos son extrañas criaturitas, contorcionadas ó enroscadas, con rostros abultaditos, colmillos y cabezas hendidas, quienes son descendientes del matrimonio generativo Felino-

Serpiente, llevan consigo las dos esencias, y de alguna forma juegan un papel importante entre la humanidad y su historia. Los personajes análogos del Pueblo Escultor de igual manera parecen estar en una posición de control o de guianza del ser humano inferior.

Se puede estudiar, en el museo de Platavieja en La Argentina, Huila, una escultura en la cual se plasma una imagen fascinante del Doble-Espíritu. Esta pieza horizontal muestra, en vez de una figura antropomorfa de pie, algo mucho más raro: la piedra tiene la forma de una construcción, de una vivienda comunal del antiguo Pueblo Escultor--es una especie de maloca, aunque no es redonda. De hecho, existen dos de estos modelos de vivienda comunal que son notables tesoros americanos dentro del trabajo del Pueblo Escultor--el otro está en Tierradentro en exhibición en el Parque Arqueológico. En los registros de la América pre-invasión, ocasionalmente se ven modelos de edificaciones, pero ninguno como estos dos. Ellos fueron encontrados dentro de los contextos funerarios usuales, y debieron haber jugado un papel muy importante en un escenario mítico que, si estuvieran todas las partes del rompecabezas ensambladas, se manifestaría ante nuestros ojos.

La piedra de Tierradentro--(1)SA3, ver Ilustración #69--parece ser una representación muy realista de la clase de vivienda comunal que habría sido construida por los antiguos en su 'mundo real'. Cuando se observan las líneas estriadas del techo, más la forma suave y redondeada que el tiempo le ha dado a esta piedra, casi se percibe el techo de paja que se quería reflejar en esa obra. Al nivel del suelo y en el centro del lado más ancho de la edificación, se puede identificar el sitio de entrada al recinto.

La versión de Platavieja, (2)PV1 (localmente conocida como 'El Rancho', ver Ilustración #70), es un análogo directo de la pieza de Tierradentro, ubicada a unos 40 kilómetros de distancia: una vivienda comunal dispuesta horizontalmente, con la entrada en el centro del lado ancho de la edificación. Tiene arcos de adorno sobre la puerta, y está decorado con escalones a los dos lados debajo del techo. Pero lo que se destaca es lo siguiente: a los dos extremos del techo se ve una figura que nos es familiar, con su rostro 'abultadito' de 'bebé' sonriente, sus brazos colgados abiertos, montado sobre la vivienda comunal entera (en vez de estar sobre un ser humano), sobre 'la gente', sobre la comunidad del Pueblo Escultor. Ya lo hemos visto; no hay duda de su identidad. Se trata del Doble-Espíritu que se ha identificado en las estatuas 'Guardianes' de las grandes tumbas-montículos del Parque

Arqueológico de San Agustín, en donde esta figura está sobrepuesta a la figura humana con las manos en posición para agarrar su cabeza. Aquí de nuevo, en este modelo de maloca, la criatura sobrenatural Serpiente-Felino, la representación y la encarnación del Doble Yo, permanece en eterna vigilia velando sobre su pueblo.

De forma explícita e implícita, los elementos de este personaje abundan en la estatuaria del Pueblo Escultor. En el Alto de las Piedras un hombre con taparrabo y colmillos carga entre sus manos un garrote, mientras que un pequeño humanoide sobre su cabeza, el cual extiende hacia abajo sus manos, se desliza hacia atrás y se convierte en una serpiente bifurcada en la espalda de la estatua (AP5, ver Ilustración #21). Una estatua alta y angosta de La Antigua que ahora se encuentra en el museo del Parque tiene tallado, encima de un hombre de pie, un Doble Yo sin rostro que se descuelga por la espalda para terminar convertido en una flecha descendiente en su extremo inferior (LA1, ver Ilustración #71). La forma en que se descuelga a lo largo de la espalda cuenta una historia, como también la cuenta otra piedra del museo (PMB25), que tiene una columna en blanco, enmarcada con un 'arco iris', encima de la cabeza de un ser humano, cuyo rostro encara un ángulo distinto al de su cuerpo; esta es la única piedra de este tipo en el trabajo del Pueblo Escultor. Observe la hendidura grabada en la frente. También debemos recordar la versión del Doble Yo (ver pg 98,102 y PMB22, Ilustración #41,) que muestra una figura con una piel de felino sobrepuesta por su espalda. El Doble Yo en esta nueva forma se convierte en una piel que baja por la espalda del ser humano, así que se puede concluir que otros personajes con pieles de felino igualmente están revelando su naturaleza Doble.

---

Continuando con el estudio del Doble Yo y su secuencia de imágenes, es preciso analizar una versión única y de gran significado, la estatua más alta del sitio Alto de Lavapatatas (PMAL3, Ilustración #10), erguida cerca del epónimo Doble Yo. En esta estatua, muchas veces ignorada, se revela una visión asombrosa: el Doble Yo es muy parecido a un Ser Supremo. Desde encima del humano masculino quien en este caso carga un gran bastón de mando, el Personaje finalmente nos mira de frente, sus dos pies plantados sobre los hombros de la figura de abajo, sus manos puestas sobre su cintura. Las dos figuras, ambas masculinas, visten taparrabos.

Pero la estatua está dañada; varias partes de ella están rotas y

desaparecidas, incluyendo justamente la parte que quisiéramos poder ver: la cabeza del Ser Superior. Este ser se cubre del pecho hacia arriba con una máscara en forma de triángulo, por ello no se puede ver su verdadero rostro: los ojos y la sencilla boca que sí se ven aparentemente están grabados en la máscara, dejando al rostro 'real' oculto. Sus largos colmillos curvos salen por debajo de la máscara, siendo presumiblemente los colmillos de la criatura 'real', del Personaje que se encuentra debajo de la máscara. La cinta en la parte superior está rota en su mayor parte, pero tiene aires comunes con un símbolo reconocible (ver 'cuernos', abajo).

Al parecer, lo que aquí se ve es la representación más cercana dejada por los antiguos escultores de la máscara-detrás-de-máscara del personaje del Doble Yo, descendiente de la legendaria Deidad Original del amanecer de la civilización en Mesoamérica. Si pudiéramos sentir en el alma la esencia de esta visión, seguramente entenderíamos una gran parte del cosmos manifestado en la estatuaria del Pueblo Escultor.

-----

Para entender el siguiente paso del camino del Doble Yo, recordemos (ver pg 97-98) que el Felino Procreador del sitio La Parada (PA6, ver Ilustración #2) adicionó un nuevo elemento en la complejidad de esta imagen: el gran Felino que está encima de la Mujer tiene agarrado por el cuello con su mano derecha de manera muy extraña a una tercera figura, a un 'niño' ó a una 'persona pequeña', con sus extremidades incómodamente extendidas. Es difícil identificar con certeza a este 'niño', pero hay varios análogos relacionados.

Existe una media docena de estatuas del Pueblo Escultor, todas del área de San Agustín, en las cuales una figura grande (todas con colmillos, excepto en un caso) y antropomorfa (no hay indicio para identificar el género de estas estatuas) carga delante de su cuerpo y entre sus manos una figura 'como-niño'. Es pertinente que dentro de la estatuaria Olmeca también existieran dos tipos diferentes de figuras 'como-niños', uno de ellos compuesto de los 'bebés-jaguar' antes mencionados y quienes se relacionan con los Doble-Espíritus del Macizo (ver arriba). El segundo grupo de imágenes Olmecas no son (como en el primer grupo) criaturas con colmillos que se enroscan como si estuvieran furiosas, sino que usualmente están inertes entre las manos de un 'adulto' que los carga ó los brinda como si fueran ofrendas. Sería difícil no llegar a concluir que los 'niños-pequeños-entre-las-manos-de-adultos' del Pueblo Escultor son

análogos a los 'niños' pasivos cargados entre las manos de los monumentos Olmecas.

Hay una señal particular, un símbolo, que siempre acompaña e identifica a los 'niños' del Pueblo Escultor: todos tienen a los dos lados de su cabeza unos objetos cónicos encorvados hacia abajo que se han etiquetado como 'cuernos' (no son las orejas, que algunas veces también se ven en estas figuras). Probablemente no eran cuernos, pero sí eran un adorno especial que decoraba únicamente a estas 'pequeñas figuras', y que no aparecieron ninguna otra vez dentro de la obra del Pueblo Escultor.

Un muy buen ejemplo (PMB21, ver Ilustración #72) está ubicado en la tumba-montículo al sur de la Mesita B; otros dos en el 'Bosque de las Estatuas'. Las dos esculturas pintadas de La Pelota sostienen 'pequeñas figuras' con 'cuernos'; una de ellas (PE10, ver Ilustración #19) está entre las manos de la figura principal como lo usual, y la otra (PE9, ver Ilustración #18) emerge muy extrañamente de una cortada en el brazo izquierdo del personaje protagonista. La estatua más alta en la Mesita B (PMB13, ver Ilustración #7) también lleva a un 'niño' con 'cuernos', pero lo carga con su cabeza hacia abajo. Vale la pena resaltar que estas estatuas a menudo se consideran femeninas simplemente por el hecho de que cargan 'niños', pero en realidad no hay razón para considerarlas así tales.

Puede ser que el paso hacia el próximo grupo de piedras del Doble Yo vaya un poco más lejos. Sin embargo, este grupo podría estar relacionado. Se trata de siete estatuas que tienen 'figuras pequeñas' colgadas o agarradas a sus espaldas. Si se acepta que existe la relación, entonces la mirada apuntaría de nuevo a la segunda versión del Felino Procreador (PA6, ver Ilustración #2). El 'niño' que este Felino carga entre sus manos está encima de la cabeza de la Mujer; difiere muy poco de la 'figura pequeña' agarrada a la espalda de otro ser.

Esta imagen no es exclusiva, ni nació en el Pueblo Escultor. Se ha sugerido que las figuras Olmecas con máscaras en la parte trasera de sus cabezas tal vez fueron la génesis de esta visión, pero en cualquier caso por los tiempos post-Olmecas, en Izapa y en otros sitios, se encontraron esculturas del personaje agarrado a la espalda, muy parecidas a las vistas en las estatuas del Pueblo Escultor. La imagen permaneció viva en Mesoamérica hasta los tiempos de la invasión europea: las estatuas 'Huastecas' en la costa del Golfo de México cuentan con algunos ejemplares reconocidos.

Esta creación mesoamericana también forjó su camino hacia el sur, no solo hasta las tierras del Pueblo Escultor, sino también hasta los Andes en el norte del Perú, en donde imágenes de este estilo se manifestaron en la escultura lítica de Huaráz, cuyas fechas, no del todo claras, aparentemente son de tiempos más tardíos. Hemos mencionado otra imagen relacionada con el Doble procedente de Huaráz una figura pequeña cargada entre las manos de una persona grande. Esa también es la tierra de figuras con los dientes en forma de 'N' (ver arriba pg 69), característica que se refleja en la piel de felino en las dos principales estatuas Doble Yo del Pueblo Escultor. Existen fuertes vínculos entre el complejo Doble Yo, y la estatuaria del Macizo en general, con la escultura lítica del norte del Perú, en donde, sin embargo, no se manifestó el clásico Doble Yo.

Las estatuas del Pueblo Escultor que tienen pequeñas figuras pegadas a la espalda son procedentes de zonas arqueológicas distantes a San Agustín, excepto una pieza (OU4) ubicada en el museo del Parque, cuyo sitio original se desconoce. Tres son de Tierradentro--una de ellas, (1)TI9, se ve en la Ilustración #73--y otras tres de Nariño--ver Ilustración #75, (7)I2--y de Popayán--ver Ilustración #74, (6)SF1. Todas ellas--excepto la que está en el Parque Arqueológico de Tierradentro--se encuentran en museos: en San Agustín, Bogotá, Popayán y Berlín.

Hay un grupo más de estatuas que parecen ilustrar otro paso en el proceso de la evolución del Doble Yo. Estas figuras tienen lenguas largas que descienden como una cinta desde la boca hacia abajo, convirtiéndose en otro objeto, muchas veces específicamente en un rostro o en una cabeza. Tienen cierta similitud morfológica con una buena parte del espectro del complejo Doble Yo; seguramente jugaban un papel muy importante en esa mitología. Sin embargo esta imagen, que se estudiará en el Capítulo 6, no es proveniente de Mesoamérica.





## CAPITULO CINCO:

# EL SACRIFICIO

¿Cómo se debe abordar el asunto del sacrificio? No es tan sencillo, ni siquiera es fácil comprender claramente lo que quiere decir. Se suben las pasiones, hay quienes se sienten ofendidos, endurecen sus opiniones, que no siempre están basadas en la observación ni en el estudio; sentimientos como el miedo, la rabia, la culpa, la vergüenza, además de la ignorancia, hacen parte del interrogante. Bajo cierto punto de vista, los colmillos y sonrisas 'bestiales' de las estatuas del Pueblo Escultor se sienten como salvajes, ó hasta diabólicos. Es difícil esquivar nuestra propia subjetividad al analizar este tema.

En el sentido más amplio, la acción y el propósito del sacrificio se considera en esencia como una ofrenda, algo con cierto valor que se presenta, y que se acopla tanto a las normas culturales aceptadas

como al pacto implícito con los poderes reinantes, con la esperanza y con la expectativa de un beneficio mutuo fluyendo desde esos poderes hasta las comunidades de seres humanos, es decir, los sacrificadores. Asumo que establecer tales relaciones con los Poderes Divinos debió ser ó casi ser universal en el mundo 'arcaico'; ellas también se hacen presentes en el mundo que habitamos, en donde se encuentran evidentes y cuantiosos ejemplos de las huellas de la creencia y ejercicio del sacrificio, disfrazados en varias formas.

Al mismo tiempo, no se puede ignorar el contexto de las imágenes del Macizo. Una gran cantidad de información de los tiempos de la invasión europea muestra que la gente de América vivía (y por largos siglos vivió) en constante relación con los Poderes Divinos, y siempre pretendían satisfacer los deseos y las exigencias de esos Seres. Debido a esto, en varios niveles y en muchas formas, el mundo de antes de la invasión estaba entretelado e impregnado de ritual y sacrificio. Existe además abundante e irrefutable evidencia del sacrificio de sangre a lo largo de los tiempos, tanto en la etnografía como en la escultura en piedra, de América.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es sorpresa encontrar que en las piedras del Pueblo Escultor se ven imágenes que indican rituales de sacrificio. Pero con esto no se resuelve el problema, porque con semejante plétora de estatuas, en este mar de detalles, sería complicado categorizar los grupos de estatuas que tal vez indican sacrificio. Demos un repaso de la historia de la escultura en piedra de América que nos ayudará a enfocar mejor nuestra búsqueda. Se identifican (por lo menos) dos corrientes distintas de imágenes de Sacrificio, las dos con orígenes en el mundo andino del sur, aunque no se sabe con certeza cuales fueron sus pasos para llegar hasta el Macizo. Uno de estos movimientos trata de las conocidas decapitadas 'cabezas-trofeo'. El otro tiene que ver con unos personajes antropomorfos que cargan objetos en ambas manos. Estas dos corrientes se entrecruzan y se asocian en el trabajo del Pueblo Escultor.

-----

Se ha propuesto como crítica que la palabra 'cabeza-trofeo' sugiere presa de guerra, y que por consiguiente sería mejor emplear la palabra 'cabeza-sacrificio'. Usese cualquier nombre, estas cabezas ocurrieron en fechas muy tempranas en América; son originarias de los Andes, en donde se vieron muchos siglos a.c.e. en numerosas esculturas en relieve de Chavín. Es preciso devolvemos aún más atrás para mirar las lajas grabadas de

Sechín en la costa del Perú, y preguntar si quizás ellas no representarían imágenes de sacrificio aún más antiguas.

Las lajas de Sechín, que datan de aproximadamente 2000 años a.c.e., fueron talladas y encrustadas en la fachada de una edificación, la cual posteriormente quedó enterrada en un derrumbe, y allí permanecieron ignoradas hasta su descubrimiento en los años 1940s. Todas las piedras hacen parte de un conjunto que presenta una imagen: el desfile de los 'victoriosos', o sea los 'Señores' hieráticos, tendidos entre la carnicería de los 'vencidos'. Este segundo grupo está compuesto por los muertos y los moribundos: cuerpos desarticulados, cabezas decapitadas, seres mutilados, brazos, piernas y troncos, intestinos y vísceras, vértebras y columnas vertebrales, montones de globos oculares, chorros de sangre, etc., además de algunas víctimas aterrorizadas aún vivas.

¿Son manifestaciones de guerra ó de sacrificio? Dentro de esta sanguinaria matanza también se ven niños tendidos; recordemos las 'pequeñas figuras' cargadas en las estatuas del Pueblo Escultor (ver pg 116-117) además del cementerio de tumbas pequeñas en Quinchana. Ocurren muchas cabezas como figuras independientes en las lajas de Sechín, aparentemente decapitadas e irradiando la muerte. ¿Acaso son estas las 'cabezas-trofeo' que más tarde portaban los 'victoriosos' en las esculturas de Chavín?

Sechín tiene un curioso análogo en el norte, en Monte Albán en México: los 'Danzantes', quienes datan previo a 500 años a.c.e., aunque algunos investigadores los consideran aún más antiguos. Los 'Danzantes', también son lajas puestas como fachadas de muro, están tallados con una técnica de acanalamiento no muy distinto del estilo utilizado para hacer las piedras de Sechín. A pesar de haberse debatido ampliamente, es probable que las piedras mexicanas no reflejan danzantes sino gente muerta, cuerpos tirados, casi todos desnudos, algunos de ellos mutilados, especialmente sus genitales. El vínculo entre esas piedras mexicanas y las de Sechín es un misterio iconográfico muy difícil de precisar.

Cualquiera hubiera sido el papel de Sechín, una vez llegada la época de Chavín la 'cabeza-sacrificio' se convirtió en un elemento repetitivo dentro de la escultura en piedra, el cual procedió a extenderse a lo largo de América. Algunos siglos a.c.e llegó a Mesoamérica, en donde esta imagen apareció en sitios descendientes de los Olmecas como Izapa y Kaminaljuyú. Poco después habían cabezas similares en Petén y en la costa Pacífica de

Guatemala, en Chiapas y en la costa del Golfo de México. Después de esto, la imagen de la 'cabeza-sacrificio' estuvo presente en toda la secuencia cronológica de Mesoamérica.

En toda la Zona Intermedia, y no solamente en la estatuaria del Pueblo Escultor, la imagen de la 'cabeza-sacrificio' venidera de los Andes llegó a ser una figura reconocida. Se vieron manifestaciones de esta imagen especialmente en las zonas de influencia del sur. A comienzos de la Corriente Era (c.e.) el Doble Yo del sitio de Barriles en Panamá cargaba una 'cabeza-sacrificio' mientras descansaba sentado en los hombros de un ser humano. En la escultura de Diquís y en la de la costa Atlántica en Costa Rica también existen personajes que cargaban ese tipo de cabezas entre sus manos.

Pero en el lado norte del mundo, especialmente en Mesoamérica, las asociaciones del sacrificio y de las cabezas degolladas, al menos por los tiempos 'clásicos', eran mucho más fuertes y se manifestaron más de fondo. En todo el récord artístico se ven evidencias de un mundo sumido en la guerra, el sacrificio y la muerte: estos eran los temas fundamentales. En la costa del Golfo de México se ven por todos lados el juego de la pelota, el sacrificio humano y la decapitación; son ubicuos los cráneos y el dios de la muerte. Entre los Mayas, se ven imágenes de matanzas, conquista y sacrificio. En Tula de los Toltecas, y aún más en el posterior Chichén-Itzá, reinaba el militarismo y sus horribles consecuencias; las cuencas huecas de los ojos del *chac-mool*, figura de sacrificio, miran fijamente a un mundo de terror. Para el tiempo de los Aztecas, entre sus magníficas esculturas en piedra los mismos temas se volvieron aún más preeminentes. Existieron innumerables calaveras y figuras de muerte, con énfasis en la 'cabeza-sacrificio' y en la decapitación.

Recuerde (ver pg 65,66) que para la edad post-'clásica' e incluso antes, como resultado o concomitantemente con el continuo incremento de la militarización, la urbanización y el aumento de la violencia en la mayoría del hemisferio americano, la expresión artística se interesaba cada vez menos en representar las imágenes, su significado y verdades originales, fundamentales, y cada vez más en plasmar la muerte, el sacrificio, la cara del terror y la apoteosis del poder. La estatuaria del Pueblo Escultor, muy en contraste con esa visión apocalíptica, enfatizó su descendencia y fidelidad a los 'viejos tiempos', a las creencias y tradiciones antiguas. También exhibe una gran amplitud en la rica visión de sus imágenes, tan opuesta al túnel de la muerte y del terror. No me molesta que no se ha encontrado, aquí en el Macizo, ningún equivalente a la mesa de sacrificio

felino del *chac-mool* de los Tolteca. Pero tampoco se justifica ser piadosos con estas esculturas: sí existen, como se verá más adelante, muchas estatuas del Pueblo Escultor relacionadas con la 'cabeza-sacrificio', así como se pueden contemplar varios cráneos. Estas imagenes también figuran entre la estatuaria, pero no como si fueran supremas, sino que son tal como muchos otros temas entre los cientos de estatuas.

---

Esta imagen de 'cabeza-sacrificio' no simplemente saltó desde su sitio de origen en Chavín hasta la Zona Intermedia y Mesoamerica; su presencia se descubrió y se decubre en todo el registro arqueológico de Suramérica. Para los tiempos post-Chavín, una gran profusión de cabezas-sacrificio adornaba los increíbles textiles de Paracas, y en tiempos posteriores era una imagen altamente presente en las cerámicas de Nazca; estos son solo algunos ejemplos de un símbolo casi universal. En los tiempos tardíos de la corriente era antes de la invasión europea, estas cabezas decapitadas se veían comúnmente en las 'momias de piedra' en el norte del Perú.

En la escultura lítica de los Andes, esta imagen se reveló como nunca lo había hecho antes. Se puede comenzar hablando de la tradición de 'cabezas-tenón' de piedra, que son cabezas de humanos, ó de animales, ó de seres sobrenaturales que fueron encrustadas, de tal manera que emergieron de las fachadas y paredes de los templos y plazas. El templo principal de Chavín fue incrustado con muchas de estas cabezas, la mayoría de ellas extremadamente subreales, y sería un placer poder contemplarlas, si no fuera por el hecho de que todas ellas fueron arrasadas por un desbordamiento del Río Mosna durante una súbita inundación en 1945, poco después de haber sido agrupadas en ese sitio. La plaza principal de Tiwanaku también estaba llena de estas 'cabezas-tenón', en este caso con formas puramente humanas, por eso ellas son todavía más parecidas a las 'cabezas-sacrificio'. En la sierra del norte del Perú, simultánea y posteriormente, se exhibieron muchas 'cabezas-tenón', ahora dispersas, que alguna vez decoraban paredes y edificaciones. En Oruro, Bolivia, las 'cabeza-tenón' no eran figuras humanas, sino representaciones de llamas, cuyo sacrificio se ha celebrado en las zonas de altura elevada durante eones; muchos viajeros de la actualidad, incluyendo el presente autor, hemos presenciado actos de este tipo de sacrificio durante festividades ó rituales indígenas.

Varios siglos antes de la corriente era, aparece, en la estatuaria de la cuenca del Lago Titicaca, otro personaje espeluznante; esta vez es aún más gráfico: este ser está arrodillado, con colmillos y aspecto terrorífico, lleva un cuchillo en su mano derecha y una cabeza decapitada en su mano izquierda. Tiempos atrás se le dió el nombre de 'Degollador'; también lo han llamado el 'Sacrificador'. Varios siglos en la c.e., después de que los otros centros de la cuenca del Lago Titicaca habían sido sucedidos por el establecimiento de Tiwanaku como el 'centro del mundo', este mismo personaje del Sacrificador continuaba presente dentro de la estatuaria, siendo ahora fuertemente felinizado y conocido como el Chachapuma, cargando un cuchillo y una cabeza sacrificada entre sus manos. Siglos más tarde, la imagen del Degollador fue plasmada en piedra por los escultores de Huaráz y de todo el resto del norte de Perú. Como se verá, ciertas estatuas del Pueblo Escultor también cargan cuchillos, y otras cabezas, entre sus manos.

Antes de abordarlas, es necesario dar un vistazo a otro complejo de imágenes reflejadas en las estatuas del Pueblo Escultor, cuyas raíces también provienen del sur y de Chavín. Son más difusas, representaciones más subjetivas que el Sacrificador con su cuchillo y una cabeza decapitada entre las manos. Tal vez este otro complejo evoca el sentido más amplio del sacrificio, el de la ofrenda, la presentación hecha ante los Poderes Reinantes. El desarrollo de este símbolo también es más complejo, como se verá (ver pg 145-148) al estudiar este 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos', una de las formas de la Deidad Principal de Chavín, y por eso un personaje muy importante en la historia de la América antes de la invasión.

Es la imagen de un ser de pie con sus brazos doblados sobre su cuerpo quien carga dos objetos, uno en cada mano. La identidad de los objetos no es obvia, está sujeta a la interpretación. Pero esta 'figura' no es cualquier figura, es la 'Divinidad', el 'Creador', el gran 'Sustento'. ¿Qué será lo que un personaje como este (todos parecen ser masculinos) cargaría entre sus manos? ¿Qué portan en las manos los múltiples análogos que hay entre las estatuas del Pueblo Escultor (ver pg 127-130)? Y acercándose aún más al grano, ¿Existen razones para creer que esta acción--la ofrenda o la presentación de estos pares de objetos variados y misteriosos--representa un acto de sacrificio? Tal vez la respuesta es afirmativa en algunos casos mientras que en otros no. Vale la pena estudiar algunos ejemplos específicos del Pueblo Escultor.

El análisis hay que llevarlo a cabo a sabiendas de que la figura de

Chavín, el personaje 'Cargados-Dos-Objetos', llega a ocupar una posición preeminente en la Suramérica andina. En Tiwanaku, lugar en donde resurgieron los dioses 1000 años después de Chavín, volvió a ser la figura fundamental: tres de los cuatro grandes monolitos que se encontraron en el recinto principal del lugar son figuras análogas. Esto se repitió incesantemente en diversos medios de expresión, en donde se ve el personaje de los 'Dos-Objetos' plasmado en cerámicas, en pinturas y en tejidos durante las épocas sucesivas. Se trata de una imagen, de fuertes lazos con el sur, que nunca tuvo mucha importancia en Mesoamérica, aunque existió en el norte hasta la zona de Diquís en Costa Rica. Así que no nos sorprende ver en las tierras del Macizo Colombiano un buen número de estatuas que 'Cargan-Dos-Objetos' entre sus manos; lo extraño sería no encontrarlas.

---

Analicemos las imágenes de Sacrificio en el trabajo del Pueblo Escultor, comenzando con las 'cabezas-trofeo' (ó las 'cabezas-sacrificio') y el Sacrificador. Se podría decir que la figura clásica de este tipo en los Andes cargaba una cabeza decapitada y un cuchillo, ó algunas veces solamente una cabeza. Otras versiones de este personaje llevan la cabeza como un pendiente de collar, ó como una cinta sobre su hombro, y algunas veces la cabeza es una calavera. Existen muchas piezas análogas dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor, inclusive excelentes ejemplares tanto en el valle de San Agustín como en las otras zonas de estatuas del Macizo.

Una figura calavérica en el 'Bosque de las Estatuas' con su sombrero cónico, el cual se citó anteriormente (PMB8, ver Ilustración #66 y pg 110), carga una cara en forma de luna creciente entre sus dos manos. Esta estatua desafortunadamente ha sido desplazada de su sitio original; debería estar en la Mesita B, en donde se encontró espalda contra espalda de la estatua del gran rostro triangular (PMB7), que todavía permanece a la vista en ese lugar. Una pieza análoga a aquella es el busto averiado que reposa en su pedestal en el sitio El Duende en Tierradentro--(1)ED1--mientras que una estatua del área de Platavieja--(2)L2, ver Ilustración #77--sostiene dos cabezas calavéricas, una en cada mano (ella también evoca al 'Personaje-que-Carga-Dos-Objetos').

Otros ejemplos de la cabeza como pendiente de un collar, en vez de entre las manos, son: la figura principal del montículo al noroeste de la Mesita B (PMB11, ver Ilustración #76), y las estatuas de La Parada (PA2) y de

Quinchana (QC4), ver Ilustración #78). Casi todas estas cabezas parecen ser calaveras. Existen numerosos ejemplos en los que hay una cabeza pequeña conectada y suspendida debajo de la cabeza principal: una de esas estatuas (PMB18, ver Ilustración #25), que también exhibe otros animales, está en el museo del parque, otra más en La Chaquira (CH3). En una estatua ubicada en un sitio remoto en la zona de Saladoblanco--(5)M3, ver Ilustración #79--aparece una cabeza pequeña entre las piernas de la figura principal.

Teniendo en mente la imagen de una cabeza sostenida entre las manos de alguien, observe a los Doble Yos y a los Doble-Espíritus (ver pg 112-115 e Ilustraciones #s 3-4-5-8); todos ellos intentan agarrar o tienen entre sus manos la cabeza del ser de abajo. No hay duda que ellos comparten una misma idea. Entonces, ahora observe al segundo Felino Procreador (PA6, Ilustración #2), al progenitor masculino del Doble Yo y del Doble-Espíritu, vea como sus dos manos agarran la cabeza de la figura más pequeña. Todas estas conexiones forman un continuo. Ninguno de los portadores de calaveras y de cabezas eran personajes femeninos. En ese contexto también debemos ver a las estatuas que en vez de cargar cabezas entre sus manos, cargan 'pequeñas figuras' (ver Ilustraciones #s 7 y 72, y pg 116-118).

También existen varias representaciones entre la esculturas del Pueblo Escultor de calaveras ó de personajes que parecen ser calaveras. Bajo esa perspectiva se puede ver el 'gran rostro triangular' de la Mesita B (PMB7), ó la máscara sostenida por una vara en Quebradillas (Q4, ver Ilustración #80), ó la estatua de La Estrella (LE3) actualmente en el 'Bosque de las Estatuas'. Empero no hay duda alguna sobre la identidad de la calavera tallada en esta piedra redondeada--(1)HM1, ver Ilustración #81--hoy en día en el museo de Tierradentro, ó en la del glifo todavía visible en Tierradentro, tallado al revés en un piedrón inmenso ubicado junto a la iglesia en la aldea de San Andrés de Pisimbalá--(1)SA5, ver Ilustración #82. También se ven otras estatuas de calaveras en el museo de Platavieja.

Existe otra categoría de objetos, aparentemente vinculados al complejo 'cabeza-sacrificio', que igualmente se conocieron entre la obra del Pueblo Escultor y que solo existieron en los sitios de la Zona Intermedia. Se trata de piedras redondas talladas alrededor con una hilera de cabezas o rostros. En Barriles, Panamá, y más tarde en muchos otros sitios en Centroamérica, eran piedras de moler decoradas esmeradamente con hileras de rostros. En toda Centroamérica, en diferentes épocas se



elaboraron mesas ó 'altares' circulares los cuales también tienen tallados hileras de rostros en su alrededor; objetos similares también aparecieron posteriormente en la estatuaria Chorotega de Nicaragua, con sus raíces mesoamericanas, y con los 'Doble Yo' que se estudiaron en el capítulo previo (ver pg 109-111).

Al respecto, observe en el sitio Alto de los Idolos esta escultura circular tallada con una hilera de rostros (AI9, ver Ilustración #83), así como otra similar--(1)SA2, ver Ilustración #84--en el parque del pueblo de Inzá en Tierradentro, la cual lamentablemente se encuentra casi arruinada. Ví una tercera figura análoga--(1)P1, ver Ilustración #85--en una casa particular cerca a la aldea de San Andrés de Pisimbalá. Son ocho los rostros en el 'altar' del Alto de los Idolos, así como en la pieza de San Andrés; la piedra circular en Inzá ostenta dieciséis rostros. Muchos de los rostros tallados en piezas centroamericanas tienen características felinas, la forma de los rostros en la piedra del Alto de los Idolos sugiere algo similar (ver pg 95,96).

Teniendo en cuenta todo lo analizado hasta ahora, existen abundantes indicios para inclinarnos a creer que el panorama de cabezas y de calaveras en la obra del Pueblo Escultor está relacionado con el complejo, conocido a lo largo y ancho de América desde sus orígenes en Chavín, girando alrededor de las 'cabezas-trofeo' ó 'cabezas-sacrificio'. El significado y la acción seguramente cambió y se transmutó durante su camino a través del tiempo y del espacio.

-----

El próximo paso es estudiar la otra parte de la ecuación, la posibilidad de que existan indicios de sacrificio en el arquetipo del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos'. En el Capítulo 7 se analizarán con más detalle las 'Deidades de Chavín'; dentro de ese contexto como ya se mencionó, surge el 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos', quien jugó un papel muy importante. Por el momento concentremos la atención en el solo hecho de que este Personaje carga objetos entre sus manos, para así poder conjeturar sobre los posibles significados del sacrificio y del sentido de la ofrenda.

Las tres grandes estatuas 'Cargando-Dos-Objetos' de la zona central de Tiwanaku portan cada una en su mano izquierda una copa ó un recipiente con cierta forma determinada (conocido como *keero* en el mundo andino), también hemos citado las dos estatuas femeninas del Pueblo Escultor que cargan copas (ver pg 86, e Ilustración #31); en el caso del Macizo, las

dos cargan la copa en la mano derecha mientras que la mano izquierda permanece desocupada. No se ha podido identificar con certeza los objetos que los monolitos de Tiwanaku cargan en la mano derecha. Se podría imaginar que todas tres llevan en esa mano algo que es como una 'vara', es decir un cetro ó un bastón de mando, a pesar de que esta 'vara' también está tallada con caras y otros diseños. Este personaje cargando objetos en cada una de sus manos continuó siendo representado en el arte de Suramérica, y su presencia se extendió al norte hasta Diquís y a otras áreas de la Zona Intermedia relacionadas culturalmente con el sur. Muchas piedras del Pueblo Escultor se encajan en esta categoría, varias de ellas efectivamente son figuras análogas del arquetipo original de Chavín y de Tiwanaku.

Indagando los posibles indicios de sacrificio en el 'Portador-de-Dos-Objetos', se debe tener en cuenta que en casi todas estas pertinentes figuras análogas del Pueblo Escultor, uno de los dos objetos cargados entre las manos es algún tipo de cuchillo (ver en la pg 93 un análisis detallado de estas importantes estatuas). Es implícito el posible significado de sacrificio en una figura que porta tal arma, y a pesar de que estas estatuas del Macizo no cargan cabezas ní calaveras, todavía nos hace recordar a los 'Sacrificadores' de Tiwanaku y del Titicaca quienes cargan cuchillos y cabezas entre sus manos.

Por ahora, profundizando en los posibles indicios de 'ofrenda' que se manifiestan en estos personajes portadores de objetos, preguntémosnos: ¿Cuáles son los otros objetos que cargan las figuras del Pueblo Escultor?, y ¿Qué significado podrían tener? Ya hemos traído a colación varios de ellos.

Arriba hemos analizado una serie de estatuas que portan entre sus manos cabezas ó calaveras. Inclusive no teniendo en cuenta lo repasado acerca del culto y de las prácticas relacionadas con la 'cabeza-sacrificio' a lo largo de América, es fácil concluir que estas y otras piedras con representaciones de calaveras y cabezas decapitadas tenían un 'contexto de sacrificio'. Las copas cargadas por las dos estatuas femeninas del Pueblo Escultor también podrían convencernos de tener tal contexto, especialmente cuando se suma el hecho de que todos los tres grandes personajes del sector central de Tiwanaku llevan entre sus manos 'keros'(ó copas). Esta imagen posiblemente indica alguna forma de ofrenda, aunque también podría transmitir una gama de otros sentidos diferentes.

Como se ha visto, un buen número de estatuas del Pueblo Escultor portan armas y otros elementos de guerra: garrotes, piedras, lanzas, y escudos (ver pg 92,93 e Ilustraciones #s 5-21-37-76). Este tipo de imagen no parece brindar la representación de la 'ofrenda' que se busca, entonces, por ahora dejemoslas a un lado. Otro extenso grupo de estatuas portan lo que llamamos 'varas' (ver pg 93,94). Sin embargo, podemos analizar la identidad de esta 'vara' bajo los dos extremos de un espectro: por un lado estos elementos parecen lanzas ó garrotes usados como armas, y por el otro ellos parecen bastones (casi siempre más pequeños) cargados como gesto de autoridad, ó inclusive podrían ser palos para la coca (ver pg 136-138 ). El nexo, sí tal existe, que une a los bastones de mando con el concepto de 'sacrificio', no es del todo claro.

Existe otro grupo de piedras del Pueblo Escultor que tienen animales entre sus manos, y dado los antecedentes de los seres humanos, bien podría codificarse un sentido de sacrificio en estas estatuas (ver pg 84,105). Una de ellas es la estatua del Alto de los Idolos (AI12, ver Ilustración #65) que tiene entre sus manos a un mamífero de cola larga; otra figura en este mismo sitio (AI19, ver Ilustración #60) carga entre sus manos un par de peces, y una estatua de la Mesita B (PMB3, ver Ilustración #61) ahora en el museo del Parque Arqueológico lleva un pez grande entre sus manos. Dos esculturas del valle de San Agustín muestran figuras que cargan grandes serpientes vivas y enroscadas (PMB2 y CA2, e Ilustraciones #s 26 y 27).

Otro grupo importante de estatuas del Pueblo Escultor que luego se estudiará con más profundidad (pg 136-138) consiste en las representaciones de los 'coqueros', ó mascadores de la hoja de coca. Estas esculturas representan un aspecto apreciablemente significativo dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor, el cual manifiesta que el uso de la coca ha tenido un papel transcendental dentro de la cultura andina a lo largo de miles de años--algo más bien como una guía y una fuente de iluminación--. Es evidente que el vector principal del símbolo y de la cultura que creó estas estatuas de coqueros del Macizo Colombiano venía del sur, del mundo andino.

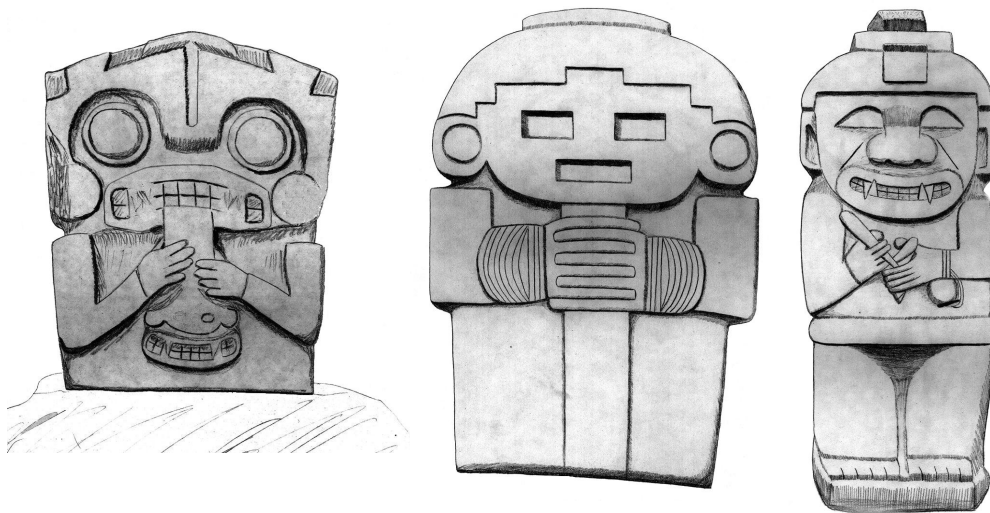
Debido a que ellas merecen un estudio individual, y porque ellas encarnan una tradición del esculpido lítico del sur, estas estatuas de coqueros se observarán más de cerca en el próximo capítulo. Por el momento, el punto es contemplar lo que estas piedras sugieren de la 'ofrenda', algo que parece acertado en estos coqueros. Sea lo que fuera el sentido completo de estas imagenes, la hoja de coca ha sido durante

largo tiempo (y continua siendolo para muchos habitantes de los vestigios sobrevivientes del mundo andino pre-invasión) la puerta de comunicación con los poderes divinos; su uso y su ofrenda era y es el método propio y sagrado de hacer efectiva esta conexión. En resumen, la hoja de coca siempre ha sido la sustancia de ofrenda sagrada más esencial del mundo andino, la sustancia con la cual se alcanza la presencia de lo divino, tal como les fue enseñado a los antepasados en los 'tiempos originales'. Seguro que todo esto es inherente a estas estatuas de coqueros.

---

Las figuras del Pueblo Escultor cargan muchos otros objetos cuyas categorías no son tan claras. Algunos de esos elementos parecen poder reconocerse, mientras que muchos otros sin entrar a descifrar su significado simplemente nos confunden. Es fascinante meditar en ellos, pero es confuso a la hora de intentar categorizarlos. Cada observador debe analizar estos objetos de forma personal.

Continuando con el tema del sacrificio, se puede estudiar otro grupo de estatuas: ellas son figuras antropomorfas cuyas lenguas descienden de su boca como una cinta ó banda, convirtiendose en otro objeto, muchas veces en una cabeza ó un rostro. Estas estatuas 'Lengua' se ajustarían bien dentro del capítulo sobre el Doble Yo (ver pg 107-118) como se ve al comparar los dos grupos; igualmente ellas cabrían dentro del capítulo actual, tomadas como un elemento de la mitología del 'sacrificio'. Estos extraños seres se presentarán en el próximo capítulo, donde se agrupan varias imágenes del Pueblo Escultor las cuales--como ciertas imagenes de 'sacrificio' ya investigadas--se originaron en el mundo andino de la época post-Chavín.



## CAPITULO SEIS:

# LA FIGURA 'LENGUA', LA 'VARA-&-MASCARA' Y LOS COQUEROS

La mayoría de la iconografía descrita hasta el momento representa simbología cuya génesis yace en el norte, aquella que llegó a las tierras del Macizo desde Mesoamérica y últimadamente desde su despertar Olmeca. La concurrencia de la estatuaria femenina, con énfasis en la *Pachamama* y en su identidad con la Serpiente, el Felino Procreador y su papel en el origen de la raza del Pueblo Escultor, el Caimán como una figura importante, y la imagen del equilibrio cósmico del 'Ave-Agarrando-Serpiente-con-Talones-&-Pico', así como el complejo del Doble Yo con su serie de ramificaciones: todos ellos revelan los vínculos del Pueblo Escultor con las corrientes de ideas y de las creencias originarias del norte.

Sin embargo, como es sabido y es lógico esperar, el Pueblo Escultor era una cultura cuyos lazos culturales primordiales estaban ligados al sur. Geográficamente el Macizo Colombiano hace parte del continente del sur, donde la gran mayoría de patrones culturales (excepto en la costa de Manabí de Ecuador ver pg 82) registran afinidad con las tradiciones

andinas y amazónicas, en vez de con las mesoamericanas. Por supuesto, los símbolos, ideas, y costumbres podrían fácilmente ir en cualquier dirección.

En el capítulo pasado se inició la investigación de las raíces sureñas en algunos elementos de la estatuaria del Pueblo Escultor. Ya destacamos la imagen 'cabeza-sacrificio', de origen andino, que se ve reflejada en numerosas piedras del Pueblo Escultor, y vimos que mucho del complejo del 'Sacrificio' que se detecta en el Macizo está vinculado con la historia de los Andes y con la cuenca del Lago Titicaca. Ahora continuaremos observando más detalladamente las imágenes de la estatuaria del Pueblo Escultor cuyo vector principal proviene del sur, cuyos patrones se pueden trazar en la escultura lírica del mundo andino y en las expresiones originadas en los tiempos de Chavín.

---

El próximo personaje que aparece en el escenario es la figura 'Lengua': un ser antropomorfo (y por lo general extremadamente sobrenaturalizado) con una lengua que emerge de su boca y desciende para convertirse en una cinta cuya punta se transforma en una cabeza, un rostro o un 'ser pequeño', al cual agarra con ambas manos. Ahora tenemos evidencia suficiente para saber que esta imagen 'Lengua' se mezcla ó se cruza en cierto sentido con el Doble Yo (ver pg 118 ) y con los Doble-Espíritus (ver pg 108,112-115), seres sobrenaturales de la estatuaria que se posan encima de un personaje humano y agarran, ó extienden las manos para agarrar, su cabeza. Al mirar la estatua de Las Moyas (LM3, ver Ilustración #68) ahora situada en el 'Bosque de las Estatuas', desde cuya cara superior, que está en blanco, se desprende una cinta hacia el rostro humano de abajo, vemos como los dos grupos--el de la figura 'Lengua' y el del Doble Yo--coinciden: esta estatua parece pertenecer a ambos grupos.

El sentido todavía es un misterio, pero se sabe que esta imagen se difundió desde sus comienzos en los tiempos tardíos de Chavín para aparecer reflejada en una gran parte de América, en numerosos contextos y sitios. Tal vez aún existían algunos ecos de este arquetipo al momento de la invasión europea: Desangrar la lengua como sacrificio de sangre era una práctica común en Mesoamerica; el personaje central de la famosa 'piedra calendario' Azteca tiene una lengua en forma de cuchillo de sacrificio. En todo caso, actualmente se pueden ver imágenes formativas de esta figura 'Lengua' en los sitios de Pacopampa y Kuntur Wasi en las

alturas de los Andes peruanos, pertenecientes a la época tardía de Chavín: la lengua de una de ellas termina en un caracol espiral, mientras que otro personaje carga sobre su pecho un objeto parecido a un rostro.

Este símbolo pronto se desarrolló y se esparció en el mundo del sur, como se pudo ver incluso antes de la corriente era en los tejidos de Paracas (y más tarde en la cerámica de Nazca) así como en la estatuaria de Pukará, que incluye representaciones de una lengua cuya punta se convierte en una cabeza ó en una figura humanoide, siendo estos elementos comunmente relacionados con las 'cabezas-trofeo'. Rápidamente esta imagen relució en el mundo del norte, manifestandose como un tema importante en Izapa y en otros sitios de escultura lítica de Mesoamérica. También se conoció la figura 'Lengua' varios siglos a.c.e en Centroamérica; los estilizados y alucinantes piedrones de El Salvador (llamados 'cabezas-de-jaguar') incluían esta imagen. En periodos posteriores, predominantemente en áreas con influencia suramericana tal como Diquís en Costa Rica, se crearon más representaciones de esta imagen 'Lengua'. En algunos casos la punta de la lengua terminaba en una serpiente doble (ver AP5, Ilustración #21, la estatua del Alto de las Piedras que tiene una Doble-serpiente bifurcada en su espalda), detalle iconográfico reconocido en Suramérica (en Paracas, en Nazca y en la orfebrería de Panamá/Colombia).

Pero los familiares más cercanos a los personajes 'Lengua' del Pueblo Escultor están en la estatuaria de la cuenca del Lago Titicaca, la cual vincula fuertemente la estatuaria del Macizo con estos sitios post-Chavín y pre-Tiwanaku pertenecientes a los últimos siglos de la era anterior y los primeros siglos de la corriente. En Pukará existen análogos fundamentales; muchos investigadores afirman, al ver que la lengua agarrada se convierte en una pequeña figura, que el personaje principal "posiblemente está comiendo" como lo han comentado varios estudiantes. Este personaje 'Lengua' continuó trascendiendo en el mundo de los Andes, y un tiempo después se vió reflejado en la estatuaria de Pashash al norte del Perú.

En el sitio Pokotía de la zona del Lago Titicaca se encuentra un personaje conocido desde hace tiempo como el 'Flautista'; sin embargo, una observación detenida revela que lo que sale de su boca en realidad no es una 'flauta', sino más bien es una figura pequeña humanoide. Existe una imagen parecida entre las esculturas de Chontales en Nicaragua. Tenemos varias estatuas semejantes al 'Flautista' en la obra del Pueblo Escultor. Curiosamente, en 1857 Codazzi le dió el mismo nombre

erróneo ('Tañedora de Flauta') a una estatua de El Cabuyal que ahora esta situada en el 'Bosque de las Estatuas'. Es aún más interesante porque esta bella figura femenina de falda ancha, con una cinta angosta alrededor de su cabeza y el pelo dividido por la mitad, tiene entre sus manos un objeto (no una flauta) que se desprende de su nariz, en vez de su boca (C1, ver Ilustración #86).

Las estatuas 'Lengua' del Pueblo Escultor figuran entre los ejemplos más finos y gráficos que existen de este personaje en América. Todas las tres versiones clásicas del Pueblo Escultor están en un mismo lugar, porque desafortunadamente, fueron removidas de sus sitios originales. En el 'Bosque de las Estatuas' se encuentra una estatua de la Mesita C con su lengua rayada (PMC7, ver Ilustración #89), además de una escultura de Ullumbe (U2) de un personaje subreal con una ranura en su frente que revela al Doble-Espíritu (ver pg 108). Cerca de allí, en el museo, se encuentra una tercera figura 'Lengua', originaria de la Mesita B, quien tiene 'notas musicales' en sus mejillas (PMB1, ver Ilustración #88). Las lenguas de estas dos últimas estatuas terminan en cabezas, la lengua de la estatua de la Mesita C termina en algo parecido a una cabeza. Todos los seis personajes de nuestra escena, los principales de arriba y los de abajo en la lengua, tienen colmillos. Una estatua semejante al 'Flautista' (OB3, ver Ilustración #87), de Obando, donde se presume aún permanece, tenía en la punta de su 'lengua' una esfera ahora borrada.

---

El personaje que vamos a analizar--el ser con 'Bastón-&-Máscara'--tiene orígenes paralelos con el personaje 'Lengua'; ambas figuras existieron en el sitio Kuntur Wasi en el ocaso de la cultura Chavín. Esa estatua peruana es muy similar a la serie de imágenes del Pueblo Escultor, muchas de ellas siendo obras magníficas. En la exposición clásica, un ser con aspecto humano de pie, con sus manos frente al cuerpo, agarra una vara larga que sirve de apoyo a la máscara que lleva ante su cara.

Tal como se ha relatado, la imagen 'Lengua' (contemporánea con la imagen 'Bastón-&-Máscara') creció y se expandió para convertirse en un elemento ampliamente conocido, cronológica- y geográficamente. Ese no era el caso con la figura 'Bastón-&-Máscara', la cual, aunque estuvo presente en las épocas tardías de Chavín, después se hizo mucho menos frecuente. Algunos ejemplares de esta figura existen en Centroamérica, en el trabajo lítico de Diquís, y en forma similar en la escultura de Chontales;



ambas zonas se consideran como regiones de influencia del sur. Sin embargo, la manifestación más grandiosa de este tema en América se ve reflejada en el arte del Pueblo Escultor.

En la Mesita C vemos esa misma figura (PMC4, ver Ilustración #90): Es una loza grande, ancha y delgada cuyo habitante agarra con sus dos manos y ante su pecho una vara vertical. La vara sube hasta su quijada formando la base de una máscara muy elaborada que cubre su rostro; los ojos son la única parte de la cara de la figura que se revelan. Otras dos enigmáticas figuras con bastones y máscaras tienen rectángulos vacíos en vez de ojos y boca: una de ellas original de Ullumbe y ahora re-situada en el museo del Parque Arqueológico (U1, ver Ilustración #91), la otra en Quebradillas (Q1). Una estatua junto con aquella en Quebradillas carga encima de su bastón una máscara en forma de calavera (Q4, ver Ilustración # 80). Lejos del agite de la civilización, en el sitio de Aguabonita en la cuenca del Río La Plata, se ve una imagen de una especie de monstruo-Caimán tallado en una máscara sostenida por una vara--(4)A1, ver Ilustración #92.

Otra imagen del área de San Agustín que vale la pena mencionar es un famoso personaje (PMC2, ver Ilustración #20) ubicado en su nativa Mesita C, el 'Personaje-con-Dos-Bastones' a quien conoceremos en el próximo capítulo (ver pg 142, 143) jugando un papel entre las deidades reinantes del antiguo Chavin. Desafortunadamente esta estatua ha sido trasladada solo unos cientos de metros al 'Bosque de las Estatuas', pero originalmente yacía junto a la estatua con bastón-y-máscara de la Mesita C a quien ya mencionamos. Haciendo una comparación entre ellas dos, se ve fácilmente que el par de bastones que carga la famosa figura funcionan en forma similar, apoyando una máscara, a través de la cual solo se revelan los ojos del personaje oculto.

Un descubrimiento reciente adiciona a la lista otra excéntrica figura (PE12, ver Ilustración #93) quien todavía está en La Pelota, su sitio original. Este personaje carga en cada mano un objeto en forma de champiñón (que también representa un cuchillo estilo *tumi*, ver pg 142), pero la alineación de los objetos que esta figura carga revela el diseño del 'bastón-&-máscara'.

Se sabe que esta es una imagen proveniente del sur, pero también vale la pena recordar que las divinidades mesoamericanas se reconocen individualmente por sus máscaras, las cuales las identifican plenamente--ellas son su 'firma' personal. Mucha observación etnológica del pasado y del presente evidencia el uso de máscaras en bailes, presentaciones y

rituales en América. El asunto indudablemente va más lejos y más profundo de lo que se puede divisar a través del lente de estas intrigantes estatuas del Macizo Colombiano.

---

Mascar la hoja de coca es una práctica cultural en el continente del sur, una parte integral del mundo andino que nunca tuvo transcendencia en Mesoamérica. Entonces el hecho de que este elemento este presente en la estatuaria del Pueblo Escultor sustenta los vínculos con el mundo del sur y relaciona a los artistas del Macizo con esas tradiciones culturales. Sin embargo, la representación del uso de la coca en la escultura en piedra parece que no se celebró en ningún otro sitio. Puede que existan, pero aún no he visto otros coqueros líticos aparte de la magnífica serie de mascadores de coca del Pueblo Escultor. Los coqueros del Pueblo Escultor no solamente son la colección más excelente que existe, sino que al parecer es la única significativa; se han encontrado más de 20 estatuas de este tipo en el Macizo.

Este no es solo otro elemento más. La planta y la hoja de coca jugaron un papel tan importante en el mundo andino antiguo que sería imposible hablar del fenómeno de la coca sin enfatizar sus aspectos mágicos, espirituales y eventualmente religiosos. Lo económico, lo geográfico, la guerra y la paz, consideraciones políticas, filosóficas y artísticas, todos estos aspectos eventualmente debieron ser reinterpretados y analizados bajo la luz y en el contexto de que la coca de hecho era una sustancia divina. Era, y es, el sacramento de ese mundo.

Empezando en algún momento distante en el pasado, la coca se integró, se identificó, llegó a ser una parte y luego una parte importante del mundo de los orígenes en el que toman lugar las acciones arquetípicas: el mundo de los personajes divinos, en el cual también de alguna manera habitan los antepasados, un lugar donde en ciertos momentos y bajo circunstancias especiales es accesible y se comparte con los seres humanos (ver pg 34-37).

En ese mundo primordial, sin tiempo, la coca fue un elemento de gracia y de poder. En nuestro mundo la coca se transforma en una planta dotada de virtudes especiales y mágicas. El hambre se sosiega, el sueño y la fatiga se destierran, la fuerza y la resistencia se aumentan, y todo esto no es sino el preludeo a una virtud mayor, porque la coca, tal como cualquier

sacramento verdadero, da al iniciado la bienvenida al sitio sagrado, a la presencia de lo divino.

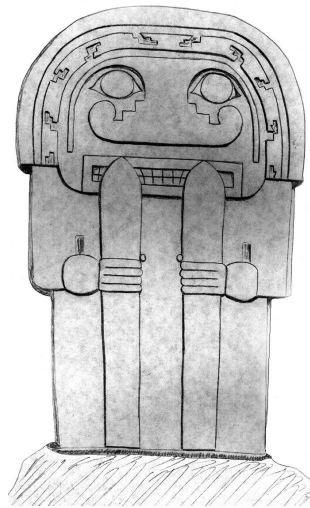
Hay que mirar la coca bajo la luz de su esencia sagrada para así poder entender su lugar dentro del conjunto subterráneo de las antiguas estatuas. Cuando se contempla la exaltada posición de la coca en el mundo andino, sus poderes mágicos y sus propiedades de vida, además de su cercana identidad tanto con las principales elites de mando como con los 'personajes divinos', no nos sorprende encontrar la coca repetidamente representada aquí dentro de la estatuaria del Macizo.

En todos los casos en que se da un indicio del género, los coqueros del Pueblo Escultor son masculinos (así como casi todos los personajes que cargan objetos entre sus manos, ver pg 92-94). Los coqueros portan uno ó varios de los tres elementos indicadores: un 'palo', casi siempre en la mano derecha, que se introduce dentro de un contenedor de cal activador (en la mano izquierda), y ocasionalmente el tercer elemento, una 'bolsa' para las hojas de coca. Esta bolsa está colgada en la muñeca ó de un collar en el cuello, ó a veces agarrada entre las manos. El contenedor es un 'poporo', lo cual en otros lugares podría ser un totumo, aunque entre el Pueblo Escultor se usaron las conchas de mar para contener la cal, como se ve en varias estatuas.

Una estatua de coquero en Ullumbe (U7, ver Ilustración #94), quien estuvo durante décadas en la plaza del pueblo de San Agustín pero ahora se encuentra en el museo del Parque, sostiene todos los tres elementos: el 'palo' en su mano derecha, metido dentro del 'poporo' con forma de concha grande espiral que lleva en su mano izquierda, y una 'bolsa' amarrada alrededor de la muñeca izquierda. Otro coquero gigante (PMA9, ver Ilustración #5), con un 'palo' y una concha entre sus manos, es la figura principal de la tumba-montículo ubicada al norte de la Mesita A. En el Alto de los Idolos existen varias estatuas de coqueros muy buenas, una de ellas grandísima y con un 'palo' y un 'poporo' en forma de concha (AI4, ver Ilustración #30), razonablemente parecida a la estatua de la Mesita A. Otra escultura, comúnmente conocida como el 'extraterrestre', con 'audífonos' y ojos saltones, también tiene un 'palo' y un contenedor entre sus manos (AI22, ver Ilustración #95). Río arriba por la orilla del Río Magdalena, en el sitio Cementerio de Quinchana, se ve otro coquero (QC5) quien igualmente porta los tres elementos para mascar coca (ver pg 86).

En el Macizo Colombiano, en donde florece el arbusto de la coca, y

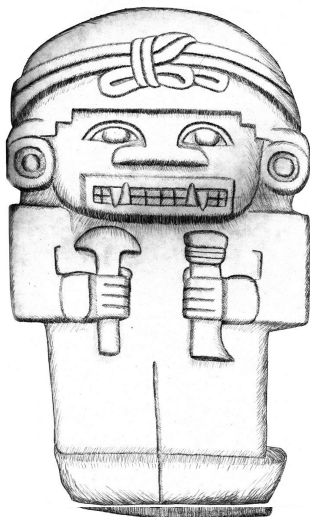
en donde la gente, mientras mambea esta hoja maravillosa, pide bendiciones para ellos mismos y para la *Pachamama* y para el mundo a su alrededor, las magníficas estatuas de los coqueros del Pueblo Escultor todavía se mantienen en guardia sobre su mundo como "las grandes centinelas de la eternidad".



## CAPITULO SIETE:

# LAS DEIDADES DE CHAVIN

El aspecto más insólito de la presencia de las Deidades de Chavín en el escenario de las estatuas del Pueblo Escultor es que al parecer pocos han notado. Ellas han estado bajo la mira de generaciones desde que figuraron entre las primeras estatuas ilustradas, pero la revelación de su identidad ha despertado, de hecho hasta ahora no se ha publicado. Para los de la América antigua, sin embargo, estas estatuas debieron identificables.



167 cm high  
101 cm wide  
26 cm thick

al vez lamentará saber que estas importantes estatuas han as, sin ninguna razón valedera, y ahora se encuentran aparte, ados, en vez de ser como veremos más adelante, parte de original. Se espera que algún día, cuando apreciemos la estas estatuas de las cuales somos los guardianes, n a juntar en su sitio original, y así sentiríamos en ese sitio algo de su espíritu antiguo.

Ese espíritu sería andino, aliado con un mundo cuyas raíces son antiguas y provienen de las lejanas tierras del sur. Allí no existían Diosas, ni Doble Yos, ni Felinos Procreadores. Tal como se ha mostrado estos complejos de imágenes tienen sus raíces en Mesoamérica y en la escultura lítica de los Olmecas, así mismo, en la Mesita C, se confronta una historia

que se expresó en piedra por primera vez hace miles de años en Chavín de Huántar en las cordilleras del norte de Perú--muchísimo antes de que se tallaran las esculturas del Pueblo Escultor. La versión del Macizo fue una nueva narración de esa historia antiquísima, y no existe otra comparable.

La literatura sobre Chavín relata que sus 'Imágenes Principales' se cambiaron varias veces y reinaron durante periodos sucesivos a lo largo de siglos cuando esta cultura matriz se mantenía como el 'ombligo', como el 'centro del mundo'. El 'Lanzón', todavía ubicado dentro del Templo de Chavín, fue puesto allí antes del año 1200 a.c.e. Se dice que la 'Figura-de-Dos-Bastones' (comúnmente llamado el 'Dios de los Bastones') llegó a ejercer un papel predominante desde aproximadamente el año 700 a.c.e. La tercera figura, nombrada en este estudio el 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos' ó 'Figura-de-Dos-Objetos' (pero conocido en la literatura como el 'Dios Sonriente'), apareció en escena en algún momento antes del año 500 a.c.e, y se dice que esencialmente reemplazó ó se convirtió en la otra versión del 'Lanzón'. Diferentes investigadores han sugerido en los tres casos que la verdadera identidad de estas figuras es la de *Viracocha*, o sea el 'dios creador' andino.

Sea lo que sea, lo importante por ahora es lo siguiente: Versiones de esas tres 'Imágenes Principales' de Chavín fueron dejadas por el Pueblo Escultor en lo que hoy es el Parque Arqueológico de San Agustín, el 'Lanzón' y la figura de los 'Dos Bastones' en la Mesita C, y el más elaborado de los varios ejemplos del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos' en la Mesita A. Todas estas versiones todavía se pueden ver, aunque solo una se mantiene en su sitio original.

El 'Lanzón' de Chavín de Huántar, un imponente monolito mucho más alto que un ser humano, nunca ha sido movido, y todavía está encajado en su lugar original, mirando hacia el Oriente dentro de un cuarto pequeñísimo en los laberintos internos del 'Antiguo Templo' de Chavín. El es un 'Lanzón', es decir una lanza, en el sentido de que esa es la forma dada a la piedra, con la 'punta' del cuchillo ó de la lanza clavada en el suelo, mientras que la parte delantera de la figura (frente-nariz-quijada-pecho-entrepiernas) forma el filo. El mango de la lanza está por encima de la cabeza del personaje, encrustado en el techo. Este personaje, con colmillos y garras, sostiene la mano derecha hacia arriba y la izquierda sobre su costado hacia abajo: esta posición, con solo la mano derecha hacia arriba y vertical, define la clásica posición del 'Lanzón'. La búsqueda de la trayectoria de esta imagen en la América pre-invasión nos lleva a un misterio.

Para comenzar, no hay solo uno sino una serie de ejemplos Olmecas de la costa del Golfo de México con fechas cercanas a las de las esculturas de Chavín que se asemejan llamativamente a la figura del Lanzón. La figura principal en las pinturas de las cavernas profundas de Oxtotitlán lleva su mano izquierda levantada hacia arriba y la derecha doblada hacia abajo en ángulo. El personaje solitario que preside desde lo alto de la peña sobre las figuras talladas en la roca de Chalcatzingo también únicamente tiene su mano izquierda levantada. Existen otros ejemplos Olmecas, así como también hay una imagen parecida al 'Lanzón' en Izapa, de la época post-Olmeca. Posteriormente la imagen parece haber desaparecido; casi no se volvió a ver en Mesoamérica. ¿Podría ser que estos antiguos personajes Olmecas del hemisferio norte tenían algo que ver con el 'Lanzón' de los Andes?, siendo esta la 'Imagen Principal' de la civilización matriz del Perú.

También en Suramérica existían numerosas reiteraciones del 'Lanzón'. Una versión extremadamente antigua (la cual estuvo acompañada por una estructura de la época de Chavín hasta mediados del siglo XX) se encuentra entre los geoglifos de Nazca al sur del Perú, en donde se conoce con el nombre del 'Astronauta'; es un personaje de pie, con su mano derecha hacia arriba y la izquierda al costado, hacia abajo. Así mismo, podríamos mencionar a los 'Señores' de Sechín tallados en piedra, quienes llevan un brazo abajo y el otro levantado, cargando un 'cetro'. También he visto la imagen del 'Lanzón' en los petroglifos de Santa Rosa de Tastil cerca de Salta en el noroeste de la Argentina, al igual que en Toro Muerto en la zona de Arequipa al sur del Perú (no hay claridad en las fechas). Pero en general, la imagen se fue desvaneciendo, no tuvo una posición de importancia, mucho menos de preeminencia, en el registro artístico--se enseña que eventualmente otra imagen diferente la suplantó (ver abajo). En fin, no se vió al 'Lanzón' entre otras estatuarias 'de importancia' posteriores: las culturas de Titicaca, Tiwanaku, Pallasca, Huaráz, etc., no incluyeron imágenes del 'Lanzón'. Por eso mismo retoma aún más importancia, como un punto muy notable, el hecho de que una de las principales esculturas del Pueblo Escultor representa la versión del Macizo Colombiano del 'Lanzón'; esa estatua todavía está en su sitio original en la Mesita C.

En la Mesita C se encontraron (y fueron vistas por Codazzi), tendidas en el suelo y mirando hacia el este, cinco lajas de piedra de gran tamaño y finamente talladas. El hecho más sobresaliente del 'Lanzón' del Pueblo Escultor (PMC1, ver Ilustración #52), el cual estaba ubicado en el punto norte de la línea subterránea de estatuas, es que este personaje tiene (o tenía) su mano derecha levantada hasta la altura del hombro, y el otro brazo

doblado sobre el torso. Entre los cientos de personajes de la estatuaria del Pueblo Escultor, es la única figura de esta naturaleza--algo verdaderamente increíble. La figura carece del brazo derecho, el cual nunca apareció durante las excavaciones, pero al inspeccionar la estatua detalladamente, se ve que el brazo empieza a divergirse del cuerpo antes del punto en que la piedra está rota. Cuando se mira bien el ángulo de la fractura, queda evidente (como la única posibilidad) que el brazo estaba en posición hacia arriba, levantado en el aire. Ninguna estatua del Pueblo Escultor tiene 'espacios interiores' o miembros extendidos (ver pg 70); todas son formas sencillas cuyo tallado se limita al bloque de piedra. Así que el brazo que falta estaba pegado al cuerpo, hacia arriba ó hacia abajo; en este caso no hay duda que estuvo hacia arriba. Este 'Lanzón' es único en el Macizo, y es reconocible como la versión de la famosa 'Deidad' de piedra en las profundidades del templo de Chavín.

Otro aspecto importante de las cinco piedras de la Mesita C es su forma, redondeada encima de la cabeza, es muy inusual; aparte de estas estatuas, hay pocas similares dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor. Sin embargo, la referencia es nítida: la forma redondeada semeja la forma de un *tumi*, que en esencia es un cuchillo; existen muchos ejemplos de *tumis* en los museos arqueológicos de los Andes. Estas estatuas de la Mesita C fueron concebidas para verse como *tumis* gigantes; son en sí mismas, por su forma, metáforas de 'cuchillos', tal como el 'Lanzón' en Chavín. Las esculturas principales de la Mesita C dirigían su mirada hacia el oriente de la misma manera que lo hace el 'Lanzón'.

Observe la forma de estas piedras (ver Ilustraciones #s 20-52-90). Además de estas, existen otros *tumis* en la estatuaria del Pueblo Escultor. La estatua de la Mesita A (PMA3, ver Ilustración #39) que ahora se encuentra en el Museo del Oro en Bogotá (ver pg 94 y más adelante pg 147-148) carga en su mano derecha un cuchillo de esta clase, con forma de champiñón. En el sitio La Candelaria en la zona llamada Moscopán existe otra estatua--(3)LC2, ver Ilustración #50 y pg 148 --quien porta en su mano izquierda un *tumi* decorado imitando la cabeza de un pájaro. En Quebradillas una figura femenina con narigüera (Q2, ver Ilustración #51) sostiene sobre su pecho dos grandes *tumis* que a la vez imitan sus senos; también aparece la figura del *tumi* dentro del grabado de las losas en las tumbas de las Mesitas--como ejemplo ver PMB(G)15, Ilustración #16.

La siguiente estatua del Pueblo Escultor que entra en el análisis (PMC2, ver Ilustración #20) originalmente yacía junto a la figura del 'Lanzón'



en la Mesita C y también tiene forma de *tumi*. Esta es la versión del Macizo de la segunda Imagen Principal de Chavín, la 'Figura-con-Dos-Bastones'. Este icónico portador de dos bastones, uno en cada mano, tal vez fue la deidad e imagen más difundida e influyente en la historia de las antiguas civilizaciones en Suramérica.

La deidad de los 'Dos-Bastones' de Chavín apareció algunos siglos después del 'Lanzón', eventualmente lo suplantó y se convirtió en la Imagen Principal. Esta losa tallada, otrora todopoderosa, ahora lejos de Chavín, se encuentra purgando una larga condena en un museo arqueológico de Lima. La imagen de los dos bastones, a diferencia del personaje con la mano derecha hacia arriba, se divulgó universalmente, y viajó paralelamente con el desarrollo de Chavín y con los estados e imperios sucesores a lo largo de los Andes; fue plasmada en incontables formas en los registros artísticos. Es la más propagada de las Imágenes Principales. El antiguo 'Doble-Sentido' andino (ver pg 39-42, tan emblemático en Chavín y en la espiritualidad andina en general, se expresó de forma exquisita con el gesto doble en este personaje.

Chavín, por supuesto, llegó a su fin. Pero en lo que fue quizás el capítulo más impactante y hasta ahora poco entendido en la historia religiosa de los Andes, este 'dios', esta misma figura que carga dos bastones, uno en cada mano, resurgió de nuevo, más de 1000 años después, convirtiéndose en la figura central y el Personaje Principal de Tiwanaku, el centro más grande de la era 'clásica', el 'ombligo' del mundo. De nuevo la figura de los 'Dos-Bastones' de Tiwanaku se evidenció ampliamente en los registros artísticos, en la pintura, la cerámica, el tejido y la escultura: fue el ícono de la época, reconocible e indudablemente fue el renacimiento de su antecesor original en Chavín. Eventualmente este ser 'Cargador-de-Dos-Bastones' apareció en sitios tan lejanos como Diquís en Costa Rica, pero no llegó hasta el mundo de Mesoamérica. En la versión de Tiwanaku no es una estatua aislada, sino que ella es parte de un diseño arquitectónico: una escultura, modelada & tallada en relieve, la figura central de la llamada 'Puerta del Sol', con doce toneladas de peso y cuatro metros de ancho. Cronistas de los tiempos de la invasión contaban que en su época, casi mil años después de la caída de Tiwanaku, la figura de la 'Puerta del Sol' era reverenciada como *Viracocha*, el 'dios creador' andino.

Refiriendonos a estos tres análogos del arquetipo de los 'Dos-Bastones'--la losa original tallada en relieve de Chavín, la figura de la 'Puerta del Sol' en Tiwanaku, y la estatua de la Mesita C del Pueblo Escultor--

resaltemos estos importantes aspectos: Tanto la figura de Chavín como la de Tiwanaku cargan sus bastones en la parte exterior lateral de sus cuerpos, mientras que el personaje del Pueblo Escultor los carga enfrente. La estatua de Chavín y la del Pueblo Escultor tienen colmillos, y aunque las figuras de Tiwanaku casi nunca ostentan colmillos, este monolito tiwanakense sí tiene un felino grabado en su rostro. La figura de Chavín y la del Pueblo Escultor llevan cada una un par de bastones idénticos entre sí, mientras que los dos de la figura de Tiwanaku no lo son.

Existen algunos indicios que sugieren que estas tres piezas líticas tienen elementos relacionados con la figura ave. Los pies de la deidad Chavín son los talones de un ave de rapiña, además en el cercano dintel de la 'Portada Halcón' hay grabados 16 perfiles de aves; ellos coordinan con los 16 hombres-ave tallados al lado de la figura central, la de los 'Dos-Bastones', en la 'Puerta del Sol' en Tiwanaku. El ejemplar del Pueblo Escultor tiene vínculos más tenues, y es aún más subjetivo: se ha postulado que el misterioso diseño al respaldo de la figura de los 'Dos-Bastones' de la Mesita C (ver Ilustración #20) representa a un ave, vista desde atrás, con sus alas como si estuvieran aleteando, las cuales debido al movimiento se representaron con la forma de un 'corazón'. Es una teoría interesante, pero es difícil tener plena certeza.

No cabe duda que las Deidades de Chavín están presentes entre las estatuas del Pueblo Escultor en la Mesita C del Parque Arqueológico de San Agustín. Considerando la brecha de tiempo que precede el resurgimiento de la figura de los 'Dos-Bastones' de Chavín un milenio después en Tiwanaku, desde hace tiempo surge la pregunta: ¿Dónde estuvieron los escalones intermedios? ¿Dónde estuvo esta Deidad durante todo ese tiempo? Una vez que se reconoce la forma del *tumi* que tienen las estatuas del Pueblo Escultor, entonces se puede afirmar una de dos posibles respuestas: ellas son contemporáneas y relacionadas con el resurgimiento de Tiwanaku--información que transformaría la visión actual referente a la historia antigua religiosa de los Andes--ó ellas son contemporáneas con el trabajo lítico del período post-Chavín y pre-Tiwanaku en la cuenca del Lago Titicaca, en cuyo caso se habría identificado un 'escalón intermedio' de esta poderosa imagen durante el abismo de tiempo entre los dos grandes apogeos de la civilización andina. No se encontró este 'paso perdido' en los Andes del Perú ó en Bolivia, sino aquí en Colombia. Muchos indicios presentados en el presente estudio vinculan al Pueblo Escultor con la época de escultura lítica pre- Tiwanaku, de manera que la segunda teoría es tal vez la más acertada.

La siguiente fase de la civilización de Chavín trae a la escena a otro nuevo Personaje Principal. Ahora se agrega una complicación de mayor peso al enfoque que une al Pueblo Escultor con las estatuas antiguas peruanas.

La tercera figura, la figura de 'Dos-Objetos' que arriba se estudio al hablar del sacrificio (ver pg 124, 125), apareció algún tiempo después de la deidad de los 'Dos-Bastones', y se supone que las dos figuras coincidieron y fueron contemporáneas durante la fase final de Chavín. Pero a la vez la Figura Principal más antigua, la del 'Lanzón', desapareció, aparentemente no tuvo un papel clave en los tiempos tardíos de Chavín ni tampoco reapareció en Tiwanaku. En esta reconstrucción teórica, se sugiere que esta nueva figura de los 'Dos-Objetos' reemplazó y de alguna forma asumió el papel del 'Lanzón'. En contraste, la figura de los 'Dos-Objetos' creció y floreció al punto de convertirse en un ícono presente constantemente a través de un gran rango de expresión artística. Dentro de la escultura lítica se vió esta figura en Tiwanaku, e incluso en otros sitios más lejanos: esta imagen en piedra se recreaba tanto en el norte del Perú, como en Chontales, Barriles y Diquís de la Zona Intermedia. Sin embargo, la exposición más grandiosa de este personaje de nuevo se encuentra dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor.

Pero surge un nuevo elemento arquitectónico. La figura original de Chavín del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos' tenía la forma de una laja plana y delgada, tallada cuidadosamente en relieve. Para la época post-Chavín en la cuenca del Lago Titicaca, en el trabajo lítico de los Andes ya casi no se centraba en la fabricación de paredes con lajas en relieve como partes arquitectónicas de una estructura, como es el caso de la figura de Chavín. Una revolución en el tallado en piedra había iniciado la creación de monolitos aislados tallados en representación de personajes individuales, que no formaban parte de edificios ni de fachadas y que a menudo podían verse desde varios ángulos. Las piedras de la cuenca del Lago Titicaca eran ese tipo de figuras; así como las de Tiwanaku, y las estatuas del Pueblo Escultor. El personaje de los 'Dos-Objetos' ya en esa época no era una escultura tallada en relieve sino estaba erguido como una 'estatua'.

Este Personaje Principal nuevamente emerge en Tiwanaku con grandeza y escala. De los cuatro imponentes monolitos que se encontraron en sus recintos centrales, tres de ellos son versiones del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos' (el cuarto es el llamado 'Barbudo', quien de hecho es una mujer '*Yaya-Mama*' de una época anterior con sus manos

sobrepuestas asimétricamente en su torso, original de la cuenca del Lago Titicaca, ver pg 82,88-90). Tanto el llamado 'Fraile', encontrado en 1869, como el monolito 'Ponce', todavía se encuentran en el mismo lugar en donde fueron descubiertos; el tercero (el monolito 'Bennett'), el cual ha sido trasladado varias veces, mide más de siete metros de altura. Todas estas tres versiones representan figuras humanas de pie, extensamente cubiertas con exquisito detalle en relieve, con sus brazos doblados simétricamente sobre su torso, cargando objetos en ambas manos.

Aunque la imagen de la figura con 'Dos-Objetos' se reflejó extensamente y en tantas diversas formas y sitios, estas estatuas en piedra en particular se consideran como las figuras 'verdaderas', ó sea las copias 'originales', en forma concreta, de los arquetipos. Se ha mencionado que la figura de Chavín carga en su mano derecha lo que parece ser un caracol, el cual emerge por encima de la mano como el rostro de un animal con colmillos; en la mano izquierda carga un manojo de tres objetos indeterminados. Cada una de las tres figuras de 'Dos-Objetos' de Tiwanaku carga en la mano izquierda un kero, es decir una vasija o copa al estilo Tiwanaku (se ha visto que las dos estatuas femeninas del Pueblo Escultor sostienen copas en sus manos derechas, y sus manos izquierdas están desocupadas, ver pp. ). Los objetos que estas figuras de Tiwanaku tienen en la mano derecha difieren entre sí, y son difíciles de identificar; algunos son tripartitos ó zoomorfos, todos en cierto sentido parecen ser una 'vara' ó un 'cetro'.

Varias de las estatuas del Pueblo Escultor son versiones de este Personaje. Sin embargo, la situación es complicada. Para empezar, vale la pena estudiar otra estatua (PMC3), una laja grande cuya parte superior es redondeada en forma de *tumi*, se encontró originalmente junto al 'Lanzón' y a la figura con 'Dos-Bastones'; en la actualidad está situada en el 'Bosque de las Estatuas'. Este personaje tiene un arco multinivel encima de su cabeza (le dicen 'arcoiris'), sus brazos están doblados sobre el cuerpo, y tiene un pequeño 'Doble-Espíritu' posado sobre los hombros a cada extremo del 'arcoiris'. Todo sería perfecto si este personaje tuviera objetos en cada mano, sin embargo, no es así: él tiene las manos vacías. Seguramente se trataba de un personaje muy importante por tener esta forma de *tumi* y por estar junto a estos dos 'Otros' de la Mesita C; por el momento, desafortunadamente, lo dejaremos fuera de nuestro análisis.

Más bien asumimos que el punto esencial de la tercera figura arquetípica radica en estar cargando dos objetos. Entonces nos

hacemos más cuestiones: ¿Cuáles son las estatuas análogas del Pueblo Escultor?, y ¿Qué cargan entre sus manos? Muchas de las estatuas del Pueblo Escultor cargan un solo objeto en una ó en ambas manos; pero hay unas veinte estatuas que tienen un par de objetos, uno en cada mano. En todo caso, varias de ellas también las podemos descartar del presente estudio.

Cuatro diferentes representaciones de los 'Guardianes' (dos en la Mesita A, uno en la Mesita B, y un cuarto en el Museo Británico en Londres) cargan en cada mano armas o instrumentos de guerra: garrotes, piedras, escudos (ver pg 92-93). Otras seis estatuas son de coqueros, quienes también se estudiaron en el capítulo anterior (ver pg 136-138); cargan en una mano un 'palo' de coca y en la otra un contenedor en donde guardan la cal para mezclar con las hojas. Ya se han visto estos coqueros; podrían considerarse como los descendientes que hacían parte de la mitología del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos'. Continuemos en la búsqueda de sus análogos principales dentro de la estatuaria del Pueblo Escultor.

Igualmente hemos identificado la figura del previo Personaje Principal, la de los 'Dos-Bastones'. Este personaje también carga un par de objetos, uno en cada mano, con sus dos brazos simétricamente dispuestos, así que parece claro que estos dos complejos ('Dos-Bastones' y 'Dos-Objetos') estaban relacionados. Pero en este caso los dos objetos son idénticos, el sentido parece no ser el mismo, este Personaje emana algo diferente. Algunas otras imágenes semejantes serían: la estatua en el Alto de los Idolos que carga dos peces en la misma forma como la otra carga las varas, uno en cada mano (Al19, ver Ilustración #60); la estatua de La Pelota que porta un par de cuchillos-*tumi* en forma de champiñon (PE12, ver Ilustración #93 y pg 134); y la estatua en el museo de Platavieja que carga un par de calaveras ((2)L2, ver Ilustración #77).

---

En las tierras del Macizo existen tres ejemplos clásicos del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos' originario de Chavín. Los objetos que cargan entre sus manos revelan su analogía. Uno es original del Parque Arqueológico de San Agustín, otro del Alto de las Piedras en la ladera opuesta del Río Magdalena. La tercera figura es del núcleo de estatuas llamado Moscopán; ojalá que todavía se encuentre en su remoto sitio en el valle del Río La Plata.

Estas tres estatuas se identifican porque todas tienen un cuchillo en una de sus manos--evocando a los 'Sacrificadores' y a los Chachapumas del área de Titicaca (ver pg 124)--mientras que todas cargan en la otra mano algo como una vara (ver pg 93). Un cuchillo de sacrificio y un cetro de autoridad y mando: La versión del Pueblo Escultor del 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos', originario de Chavín/Tiwanaku, lleva esos dos objetos entre sus manos.

Pero ninguna de esas tres esculturas están en San Agustín. La estatua que debería estar aquí, la versión de este personaje fundamental que además era la figura central en la tumba-montículo principal de la Mesita A (PMA3, ver Ilustración #39), fue llevada a Bogotá hace un siglo; es una lástima que esta estatua ahora esté en el Museo de Oro en la ciudad capital en vez de estar en su sitio original en la Mesita A. Ojalá que algún día la devuelvan al lugar apropiado que le corresponde.

La lástima se agrava con el hecho de que la segunda versión (AP4), del Alto de las Piedras, fue capturada por Preuss en 1913 y llevada a Alemania, en donde los residentes de Berlín felizmente pueden estudiarla a su gusto. Los demás tendremos que contentarnos con observar la Ilustración #40. La estatua de la Mesita A carga el cuchillo-*tumi* clásico (con forma de hongo) en su mano derecha y una 'vara' igualmente clásica en la izquierda, mientras que la detallada escultura del Alto de las Piedras tiene un cuchillo de filo recto en su mano derecha y un sencillo bastón de mando en la izquierda.

La estatua de Moscopán--(3)LC2, ver Ilustración #50--nos muestra algo diferente. El objeto con forma de *tumi* en su mano izquierda, a la vez, se convierte en la cabeza de un pájaro con ojo, pico, y cresta redondeada. El objeto de su otra mano parece ser un hacha; pero dada la identidad común, se asume que se trata de una 'vara'.

En resumen: Se conoce un solo ejemplo de la figura del Lanzón, y uno de los 'Dos-Bastones', en el Macizo Colombiano; ellas aparecieron originalmente una junto a la otra en la Mesita C. La tercera 'gran divinidad' de Chavín, el 'Personaje-Cargando-Dos-Objetos', está representado más ampliamente en la estatuaria, de hecho a veces parece entremezclarse con otras categorías de imágenes, pero su lugar más exaltado era en la Mesita A en el Parque Arqueológico. Todas las Deidades Principales de Chavín se reunieron de nuevo, aquí en el recinto central del Pueblo Escultor.



## CAPITULO OCHO:

# LOS MUERTOS

Muchas estatuas del Pueblo Escultor representan personajes divinos, seres creadores y figuras de la mitología. Pero acaso, ¿Todas ellas lo son? Ciertas estatuas parecen representar gente muerta y enterrada, los antepasados, los seres del submundo.

Al comienzo de este libro (ver pg 20-22) se evocó la visión 'arcaica' en la cual la realidad se concibe como algo que se mueve, no por el camino de la humanidad moderna que va hacia adelante como una flecha, sino por un camino circular, en una repetición permanente de los pasos ya establecidos, re-iniciando constantemente el proceso cósmico. Hemos visto que los Personajes Divinos habitan en un mundo, un 'otro-ahora' mítico siempre presente, que está separado pero a la vez es inseparable del nuestro; el mundo al cual nosotros, nuestro chamán, nuestro espíritu de búsqueda transcendental, puede acceder bajo ciertas condiciones

especiales a través de un espacio sagrado que funciona como el 'centro', un punto que unifica todos los niveles cósmicos. Ese 'centro' se encuentra bajo la tierra, dentro del cuerpo de la Pachamama, y los complejos de tumbas del Pueblo Escultor son las recreaciones de ese 'lugar sagrado'. Los seres divinos, encarnados en las estatuas, viven y pertenecen a ese lugar, y la génesis igualmente está en ese mismo sitio: el 'centro' de donde nosotros los seres humanos procedemos, donde fuimos creados y de donde brotamos.

Ese 'ahora-paralelo' también es el sitio donde iremos después de que termine la ronda de vida de encima de la tierra. Es el lugar donde vuelven los muertos, donde los depositamos al final del camino de la vida. El mundo de las Deidades y de la cosmogénesis, de nuestros propios comienzos, del viaje del chamán, y el de los antepasados: todos ellos, conjugados, constituyen un solo mundo.

-----

Bajo este punto de vista se analizan los numerosos monolitos del Pueblo Escultor que aparentemente representan 'simples' seres humanos muertos, de hecho seres masculinos, porque así lo son todas las estatuas de 'muertos' que divulgan su género. Como grupo, estas piezas son más sencillas que muchas otras estatuas, normalmente también son más pequeñas, menos decoradas, y no tienen nada entre sus manos. Lo principal que ellas emanan es que representan los difuntos. Pero es importante notar que estos no simplemente son unos muertos, estos son los Muertos enterrados. Como quedó expuesto (ver pg 120,121), en las losas de la fachada de Sechín en el Perú, y en los 'Danzantes' de Monte Albán en México, los escultores de la América antes de la invasión tallaron imágenes muy antiguas de muertos, de gente destruida, masacrada, decapitada y mutilada. En este presente capítulo no se contemplan a esos seres masacrados, sino a los Muertos enterrados, quienes fueron tratados con cuidado y con ceremonia en su retorno a la *Pachamama*.

Es una tradición definitivamente andina; todos los otros análogos de esta representación están en el sur, en Mesoamérica no existe el énfasis de las figuras que representan a un Muerto enterrado. Esta imagen ha mostrado tener raíces increíblemente profundas en el continente del sur, pero al mismo tiempo, y paradójicamente, no apareció en la escultura en piedra sino hasta relativamente hace poco tiempo. Aparte de las estatuas del Pueblo Escultor, esta imagen estuvo sobre todo limitada a las cordilleras



del norte de Perú, y no se hizo presente en la corriente principal cultural de Chavín-Titicaca-Tiwanaku.

Solo han pasado unos pocos años desde el fantástico descubrimiento de las momias de la cultura Chinchorro (como hoy en día la llamamos) cerca de Arica, Chile, en el árido desierto costero al sur de la frontera con Perú. Estos ancianísimos entierros sobrepasaron severamente el rango de expectativas al datar de hasta seis mil años a.c.e.--es decir, ¡cuatro milenios antes del nacimiento de Chavín!

El proceso de momificación de Chinchorro, al reemplazar casi todas las partes del cuerpo, convertía al cadáver en una figura pequeña (entre 8 & 40 cm. de altura) hecha esencialmente de paja y greda. Después estas pequeñas 'estatuillas rituales', como algunos las llaman, eran enterradas en la matriz de la *Pachamama*, en la entrada al Otro Mundo. Así que las momias de Chinchorro más parecen estatuas pequeñas que cadáveres--con alguna razón pueden ser consideradas como las precursoras de las muy posteriores estatuas en piedra de los Andes que representan a los Muertos. Pero, ¿cuatro mil años antes de Chavín? Es una inmensa brecha de tiempo.....

Después de Chavín, esta imagen renace a través de la historia andina: por ejemplo, los 'fardos funerarios' de Paracas con sus fabulosos textiles siguen el camino trazado en Chinchorro, así como otras manifestaciones artísticas diferentes a la piedra que proporcionan testimonio de visiones semejantes. Pero los análogos de estas momias no aparecen en la escultura lítica andina hasta mucho después de la época de Chavín; no jugaron un papel importante en ese mundo hasta, pasados algunos siglos c.e., estas representaciones volvieron a animar el arte de la escultura en piedra en las montañas del norte de Perú (la tierra cuyo 'centro' mil años antes era Chavín de Huántar). En esos Andes septentrionales, desde la época pre-Tiwanaku hasta el fin de la edad de producción de escultura lítica importante en los Andes (aproximadamente mil años c.e.), se creó un nuevo conjunto de elementos y de simbología en piedra. Una de las figuras más frecuentes en su obra era la llamada 'momia de piedra', imagen de un difunto, sentado ó con sus piernas recogidas hacia al pecho y los brazos doblados sobre su cuerpo.

Muchas de las estatuas individuales (en vez de las imágenes arquitectónicas) del norte de Perú son este tipo de figuras de Muertos; casi todas ellas salieron de estructuras subterráneas, con contextos funerarios, así que en ese sentido son directamente análogas a la estatuaria del Pueblo

Escultor. Las piedras del norte del Perú (a veces llamadas 'guerreros') son menos monumentales que las esculturas del Pueblo Escultor (casi todas tienen menos de un metro de altura). Algunas de ellas cargan objetos, otras tienen sus manos vacías.

Datar estas piedras peruanas es muy difícil. Aunque algunas áreas del norte del Perú (Pallasca, Huaráz, Aija) ya producían arte lítico muy vital para la época en que Tiwanaku se desarrollaba, mucha de la escultura de la zona se desarrolló en periodos bastante posteriores. Se supone que las 'momias de piedra' fueron esculpidas sobre toda una secuencia de largos siglos, pero tal como la estatuaria del norte del Perú en general, se cree que la mayoría de ellas datan de épocas tardías. Se ha propuesto, con referencia al Pueblo Escultor, que las figuras de Muerto del Macizo también pertenecerían a una época posterior. La lógica sería que las 'momias' parecen estar tan lejos de los mitos 'originales', tan lejanas de los dioses y de la cosmogénesis, en fin ellos son tan humanas y tan mundanas, que tienen que ser seres 'caídos', de menor trascendencia, y por ello tienen que pertenecer a épocas posteriores. El contra-razonamiento sería el siguiente: Recuerde que el reino de los arquetipos y de los orígenes también es el mundo al cual, con el entierro, se llega después de la muerte. En ese sentido los muertos también forman parte del mundo mitológico, también tienen su 'casa' en ese reino. Conclusión: En el momento no se puede datar los monolitos de Muerto del Pueblo Escultor.

-----

Entonces el problema es: ¿Cómo se pueden identificar, entre las estatuas del Macizo, las que representan los Muertos? ¿Qué nos indica cómo se debe juzgar una determinada pieza? ¿Acaso se trata de las estatuas con los brazos doblados en ángulos rectos sobre el pecho y sus manos vacías? En el Macizo hay muchas estatuas de esa forma, algunas de las cuales son muy convincentes. ¿Son figuras de Muertos aquellas que tienen las manos vacías y puestas no horizontalmente, sino hacia arriba sobre el pecho? También hay muchas estatuas de este tipo en el museo, el 'Bosque de las Estatuas' y otros sitios, algunas de las cuales son piezas aún más persuasivas.

Vea como ejemplo la cara-y-brazos proveniente de Ullumbe tallada en relieve, flotante y subreal, con sus ojos cerrados, ubicado en el 'Bosque de las Estatuas'--esta podría ser la máscara de la muerte (U3, ver Ilustración #96). Junto a esta estatua también se encuentra un cuerpo entero en relieve

con sus brazos hacia abajo, del sitio El Cabuyal, quien se puede considerar como otro Muerto (C3, ver Ilustración #97). Existen muchas otras de las que se podría afirmar lo mismo. Además, ¿Qué decir de la estatua que muestra sus genitales femeninos, con sus piernas y brazos doblados sobre su cuerpo (OB4, ver Ilustración #24 y pg 82,90)? Es fascinante, pero no es contundente. Empero, mirando la escultura tallada en la tapa rota de un sarcófago en el Alto de los Idolos, donde reposa un hombre con los ojos cerrados, tendido, con sus manos dobladas sobre el pecho, aquí no hay duda de que se trata de la imagen de un Muerto (AI7, ver Ilustración #100).

Otro grupo de estatuas de Muertos del Pueblo Escultor muestran una forma reconocida en las 'momias de piedra' del norte del Perú, un personaje agarra sus rodillas contra el pecho ó apoya las manos encima de sus rodillas dobladas contra su pecho. Un ejemplo del sitio Rosarios al otro lado del Río Naranjos, ahora en el museo del Parque, lleva sobre su cabeza un tocado plano y angular (R2, ver Ilustración #98). Un personaje similar del Alto de los Idolos (AI13, ver Ilustración #99), con sus manos encima de las rodillas, carga una flecha en la mano izquierda, y parece que tuviera los ojos cerrados. Estas estatuas y algunas otras en el Macizo Colombiano están muy relacionadas con las 'momias de piedra' del norte del Perú y debemos presumir que ellas también ejemplifican imágenes de Muertos.

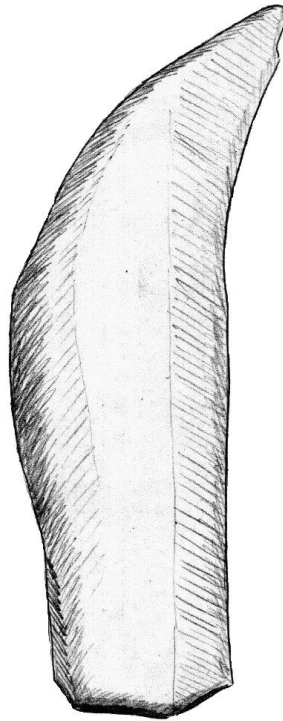
---

Cambiando un poco el tema de este capítulo, sería interesante dar una mirada a las diferentes posiciones de brazos en las piedras del Pueblo Escultor. La gran mayoría tienen la posición 'estándar', es decir, llevan sus brazos doblados simétricamente sobre el pecho, ya sea en forma horizontal ó hacia arriba; unas veces cargan algo entre las manos, otras veces están vacías. Pero también hay algunos grupos de estatuas que discrepan de esta generalización. Por ejemplo, acaba de mencionarse que el relieve de El Cabuyal (C3, ver Ilustración #97), ahora en el 'Bosque de las Estatuas', tiene sus brazos al costado, hacia abajo. Entre otros también está el caso, de una estatua en el museo del Parque Arqueológico cuyos brazos se extienden hacia abajo con sus manos descansando sobre las rodillas (PMB25), así como lo hace la estatua (2)B2 (ver Ilustración #10) en el museo de Platavieja.

Existe una categoría especial de estatuas que llevan ambos brazos hacia arriba, las manos al aire ó al lado de sus hombros; se siente que detrás de esta imagen hay una razón y una historia llena de poder. Todas

las cuatro figuras del piedrón principal de La Chaquira tienen sus brazos hacia arriba (CH1/CH2/CH4/CH5, las tres primeras en la Ilustración #11), así como en el cercano sitio El Tablón habitan un felino grabado (T2, ver Ilustración #45) y un ser humano T4, el cual parece representar a un Muerto, quien también tiene la misma posición de brazos. Una piedra de Rosarios ahora en el museo invierte esta posición de brazos al tenerlos doblados sobre su pecho desde sus hombros para adentro (R1, ver Ilustración #43), y el personaje humano excepcional (entre tantos animales) del lecho de la Fuente de Lavapatas (PML2, ver Ilustración #12) también lleva sus brazos en la posición de las figuras de La Chaquira. Esta imagen se repite en forma de petroglifo en el Alto de la Serpiente (ver AS1, Ilustración #17) y en poderosos pedrones en Saladoblanco: (5)M2, y en Tierradentro: (1)T14. Su fuerza es casi palpable, y sabemos que aquí hay una tremenda historia latente.

Otra cosa extraña: todas las estatuas del Pueblo Escultor son esencialmente irrepetidas, pero de pura sorpresa una de las tumbas-montículo de la Mesita B reveló más de 30 figuras básicamente idénticas (PMB12, ver Ilustración #102), todas ellas midiendo menos de un metro y representando a un sencillo ser humano con colmillos, con un brazo hacia abajo al lado de su cuerpo y el otro brazo doblado con la mano agarrando el codo opuesto. Unos agarran el brazo derecho, otros el izquierdo. Media docena de ellos todavía permanecen ante la tumba, y otros están en diferentes lugares en el museo y en el 'Bosque de las Estatuas'. El montículo al lado de estos personajes está rodeado por piedras sin esculpir que fueron puestas como un refuerzo de la tierra de su tumba, de manera que es fácil imaginar que las 30-y-algo figuras idénticas que agarran sus brazos alguna vez también formaron un anillo de refuerzo alrededor del montículo donde se encontraron. Esto pudo ó no haber sido el caso.



## **EPILOGO**

### **--y un cuento premonitorio...**

En un lugar solitario, barrido por el viento, en las lejanías del sur, en lo alto de una meseta desértica.....en el norte de la Argentina, al sur de la frontera con Bolivia, en lo que los argentinos llaman 'el noroeste'.....en el área de Tucumán, pero allá, incrustado en su propio mundo.....se encuentra un pueblito llamado Tafí del Valle,.....este es el sitio de antigua escultura lítica ubicado más al sur del continente americano.....a través del valle que lo rodea hay unos 200 antiguos monolitos erguidos, y con ellos va la memoria de la gente que los elaboró antes de la invasión, en los lejanos comienzos de los tiempos, y los erigió como monumentos.

Pero de esa memoria no queda casi nada. Las piedras, que alguna vez fueron talladas como esculturas, ahora, después de siglos a la intemperie ante los elementos de la naturaleza, están borradas; solamente son monolitos erguidos, sin grabados, por más que son evocativos de alguna historia. Del total de los monolitos, unos quince todavía muestran

algún trazo de su tallado original, y la mayoría están muy deteriorados. Los personajes que representaban, las figuras y los detalles que algún día se grabaron en esa piedra, así como sus símbolos e íconos--desaparecieron.

Las estatuas talladas en Tafí del Valle no pudieron aguantar los siglos de viento y lluvia, sol y tormentas, las inclemencias de los días y las noches en el mundo de la superficie de la tierra. Las estatuas no son inmutables, al contrario. Alguna vez ellas en su forma natural estaban enterradas en la tierra, sin haber sido tocadas, sin haber sido talladas. La gente las sacó de allí y (después de esculpir las) las erigió como monumentos, por esa razón se desató el proceso infrenable que condujo a que las superficies exteriores se borrarán. Ahora ellas son de nuevo 'simplemente' piedras.

De la misma manera las estatuas del Pueblo Escultor en su origen yacían en la tierra, piedras sin trabajar. Sin embargo, la gente que las sacó y las talló con figuras no las erigió sobre la superficie del mundo como monumentos; las pusieron de nuevo, enterradas, entre las entrañas de la tierra. Por eso las esculturas del Pueblo Escultor--aún más antiguas que las de Tafí del Valle--todavía existen y son visibles, pudieron sobrevivir los muchos siglos en que pasaron inadvertidas. Las esculturas nunca fueron expuestas al sol ni al aire, al viento ó a la lluvia. La *Pachamama*, la tierra, el hecho de estar subterráneas, las protegió mucho más de que si estuvieran dispuestas sobre la tierra. Los antiguos no tenían la intensión de que los monolitos del Pueblo Escultor fueran erguidos como monumentos; ellos no los dejaron así.

Pero justamente eso es lo que nosotros, la gente del presente, hemos hecho con las estatuas. Las hemos dispuesto a nuestro gusto, sobre la superficie de la tierra, expuestas a los más feroces elementos de la naturaleza, vulnerables a lo que nosotros sabemos con seguridad que las deteriorará y eventualmente las destruirá. Nosotros los que durante décadas hemos observado las estatuas del Pueblo Escultor, y que también estudiamos las ilustraciones publicadas anteriormente, sabemos que efectivamente ellas se están deteriorando y arruinando. Mucho de lo que se veía antes ahora es invisible, casi sin interés. Los techitos colgados encima de las estatuas no las salvarán, de hecho ellos son distractores para que no pensemos en nuestra decisión de abandonarlas, de dejarlas a la merced de los elementos de la naturaleza, muy distantes de su fecundo, húmedo y estable hogar subterráneo.

Al parecer las hemos condenado al mismo destino de las ya olvidadas figuras de Tafi del Valle. ¿Podrá ser que nosotros de verdad haremos cumplir esa condena solo por nuestro placer egoísta de disfrutarlas, a sabiendas de que con esto estaríamos privando a nuestros propios nietos, a nuestro propio futuro, de la oportunidad de verlas en buen estado y nítidas, tal y como nosotros las podemos ver ahora? En realidad, ¿es eso lo que somos nosotros? Prefiero pensar que no. La alternativa, sabemos bien, parece muy difícil de confrontar, debido a que las esculturas, dispuestas como están ahora, como monumentos, son una permanente y provechosa fuente de beneficios económicos. Sencillamente por esa razón.

Pero este escenario alternativo no es imposible, ni tampoco es tan desagradable como podría decirse. Si queremos proteger las estatuas, preservarlas, realmente cuidarlas, entonces es necesario e inevitable tomar ese camino difícil. Los métodos técnicos para hacerlo están en nuestras manos. De lo que verdaderamente carecemos es de lo siguiente: la confianza en nuestros hermanos seres humanos, en nuestra inteligencia común, en el hecho de que la mayoría de la gente preferirían ver la verdad, ver las estatuas tal y como ellas estaban, en vez de verlas posadas como para una tarjeta postal, como un grupo de 'monumentos' espurios esparcidos sin razón ni contexto. Cuando tengamos esa confianza, seríamos capaces de diseñar y recrear la primera tumba bajo la tierra, organizada en la forma correcta y adecuada para ser visitada, y con la primera estatua de nuevo reubicada en su 'sitio original', en su hogar. Luego organizaríamos y recrearíamos la segunda tumba.....



Sí eso ocurre, entonces algún día los visitantes de los sitios del Macizo verán las estatuas del Pueblo Escultor tal como fueron dejadas, en la matriz de la *Pachamama*, en el teatro subterráneo para la repetición ritual de los arquetipos. De esta manera no tendrían un fin tan deshonoroso.....estarían protegidas, de nuevo apartadas en el tiempo.....el mundo estaría en equilibrio, seguro otra vez en su camino.....





# INDICE

Aguabonita .....	41,48,93,135
Aija .....	152
Alto de la Serpiente .....	57,85,154
Alto de las Piedras .....	6,68,77,86,87,92,94,102,115,133,147,148
Alto de Lavapatás .....	41,49-51,54,65,66,77,92,94,103,115
Alto de los Idolos .....	51,54,55,57,60,85-88,94,101-105,112,127,129,135,147,153
Alto del Obispo .....	50
Alto del Tigre .....	57,85
Amazonía .....	49,132
Arauca (vereda) .....	50,51
Arequipa (Perú) .....	141
Arica (Chile) .....	151
Arqueología Agustiniiana .....	18
Arte Monumental Prehistórico .....	17
Ave-Doble .....	101
axis mundi .....	22
Azteca .....	27,32,36,37,83-85,100,101,122,132
'Barbudo' (estatua) .....	145
Barriles .....	32,71,10-111,122,126,145
Bastón-&-Máscara (figura) .....	134-136
'Bennett' (monólito) .....	146
Betania .....	55
'cabezas de jaguar' (El Salvador) .....	133
cabezas hendidas .....	108,113,115,134
'cabezas-sacrificio' .....	110,120-123,125-128,132,133
cabezas-tenón .....	123
Casa de Caldas .....	42
Catherwood, Frederick .....	17
Cascajal .....	84,95
Cauca .....	46,48,49,86,127
'centro' subterráneo .....	34-37,149,150,152,156,157
Cerro de las Mesas .....	31,67
Chachapuma .....	124,148
<i>chac-mool</i> .....	122,123
Chavéz, Alvaro .....	18
Chavín .....	8,27,31,33,36,40,65,67,81,84,91-93,100,101,104,120, 123-125,127,128,130,132-135,139-148,151
Chalcatzingo .....	83,141
<i>Chalchiuhtlicue</i> .....	83
Chiapas .....	122

Chichén-Itzá .....	43,85,122
Chicomoztoc .....	37
Chinchorro (momias) .....	151
Chontales .....	89,93,133,134,145
Chorotega .....	32,71,110,111,127
<i>Coatlícue</i> .....	83
coca .....	86,94,105,129,130,136-138,147
Cochabamba (Bolivia) .....	81
Codazzi, Agustín .....	17,60,62,75,133,141
Collas .....	27
Colón, Cristobal .....	7
Cortéz, Hernán .....	84
Coqueros .....	86,94,102,129,130,136-138,147
Cuchilla de las Minas .....	48
'cuernos' .....	116,117
Cuervo Márquez, Carlos .....	17,19,59
cultura megalítica (Europa & Mediterraneo) .....	53
Cutanga .....	51
Cuzco .....	27,37
'Danzantes' .....	109,121,150
<i>Das Zweite Ich</i> .....	108
Degollador .....	124
Denon, Dominique .....	17
dientes en forma de 'N' .....	69,118
Diquís .....	103,122,125,128,133,134,143,145
Doble-A .....	111
Doble-B .....	111
Doble-C .....	111
Doble-Espíritu .....	77,78,97,108,110,112-114,126,132,134
Doble Yo .....	38,39-41,59,60,68,69,77,85,96,98,99,103,107-118,126,127,130-132,139
Doble Sentido .....	40-42,143
Doble Serpiente .....	56,68,84,133
Drennan, Robert .....	18
Dumbarton Oaks .....	10
Duque Gómez, Luís .....	18
El Batán .....	55,101
El Cabuyal .....	134,153
El Estrecho .....	52,57,58
El Hato/El Marne .....	55,103
El Jabón .....	103
El Narigón .....	51
El Tablón .....	52,86-88,94,96,154
estatuas pintadas .....	58,59,113
Estudios Arqueológicos y Etnológicos .....	17
Exploraciones Arqueológicas en San Agustín .....	18
explotación vertical .....	47

INDICE

Felino Procreador .....	38,42,50,75,76,78,91-98,107,112,113,116,126,131,139
'figuras pequeñas' .....	44,58,59,97,109,116-118,126,132,133,151
figuras triples .....	42
'Fraile' (estatua) .....	146
Fuente del Lavapatás .....	54,55,103-105,154
grabado .....	56,84,85
Granada .....	98
'Guardián' (estatua) .....	59,60,77,92,97,102,110,112,114,147
Hernández de Alba, Gregorio .....	18,59
Hierogamia (ó Matrimonio) Cósmica .....	76,96,112
hipogéos .....	37
'Hombre-sobre-Esclavo' (figuras) .....	110
'hombres-jaguar' ó 'bebes-jaguar' .....	97,108,113,116
Huaca del Dragón .....	69
Huaráz .....	43,118,124,141,152
Huasteca .....	117
Huila .....	7,46,48,114
Incas .....	27,32,37
Inzá (Cauca) .....	127
Isla de Pascua .....	43
Izapa .....	31,67,84,117,121,133,141
Jesús .....	79
Juxtlahuaca .....	83
Kaminaljuyú .....	104,109,121
<i>keró</i> .....	127,128
K'enko .....	37
<i>kivas</i> .....	37
<i>Kukulkán</i> .....	100
Kuntur Wasi .....	67,132
La Antigua .....	115
La Argentina (Huila) .....	48,114
La Argentina (vereda) .....	50
Laboyos 50 .....	
La Chaquira .....	42,52,98,102,105,126,154
La Cultura Arqueológica de San Agustín .....	18
La Esperanza (vereda) .....	50
La Estrella .....	101,126
La Estrella (vereda) .....	49
La Horqueta .....	51,52
La Parada .....	42,50,75,97,116,125
La Pelota .....	51-53,58,59,87,94,102,117,135,147
La Venta .....	27,81,83,93
Las Brisas .....	95

Las Moyas .....	112,132
'Lengua' (figura) .....	118,130,132-134
Llanos Vargas, Héctor .....	18
Lunardi, Federico .....	59
Malinalco .....	36
maloca .....	37,114,115
Manabí (Ecuador) .....	82,131
María madre de Dios .....	79
Matanzas .....	98
Maya .....	17,27,31,36,122
Moche .....	31,69
modelo del círculo & la flecha .....	20,21,34,35,149,150
'momias de piedra' .....	123,151-153
Monte Albán .....	27,31,109,121,150
Morales (Cauca) .....	95
Morelia .....	48
Moscopán .....	48,93,101,142,147,148
Museo Arqueológico de Berlín .....	10,63,83,94,101,102,118,148
Museo Arqueológico de Ciudad México .....	83
Museo Arqueológico de Lima .....	143
Museo Británico .....	93,147
Museo del Oro (Bogotá) .....	62,94,142,148
Museo Nacional (Bogotá) .....	56,118
Napoleon .....	17
Nariño .....	46,47,49,63,118
Nazca .....	31,123,133,141
Nevado del Huila .....	51
nombre de San Agustín .....	7,19
norte del Perú (escultura en piedra) .....	69,89,93,118,123,124,141,145,151-153
Oaxaca .....	31
Obando .....	51,82,94,134
Olmeca .....	8,27,31,33,36,39,55,65,67,70,76,81-85,88,89,91,93, 97,100,103,108,109,111,113,116,117,121,131,139,141
Ometecuhtli .....	79
Oporapa .....	57
orfebrería de Panamá/Colombia .....	133
Oruro (Bolivia) .....	123
Oxtotitlán .....	83,141
Pacaritambo .....	37
Pacopampa .....	132
<i>Pachamama</i> .....	25,33-36,38,44,45,56,76,78-90,95,100,104,7,1 12,113,131,138,150,151,156,157
Páez (Indígenas) .....	48
Palenque .....	36
Pallasca .....	69,141,152

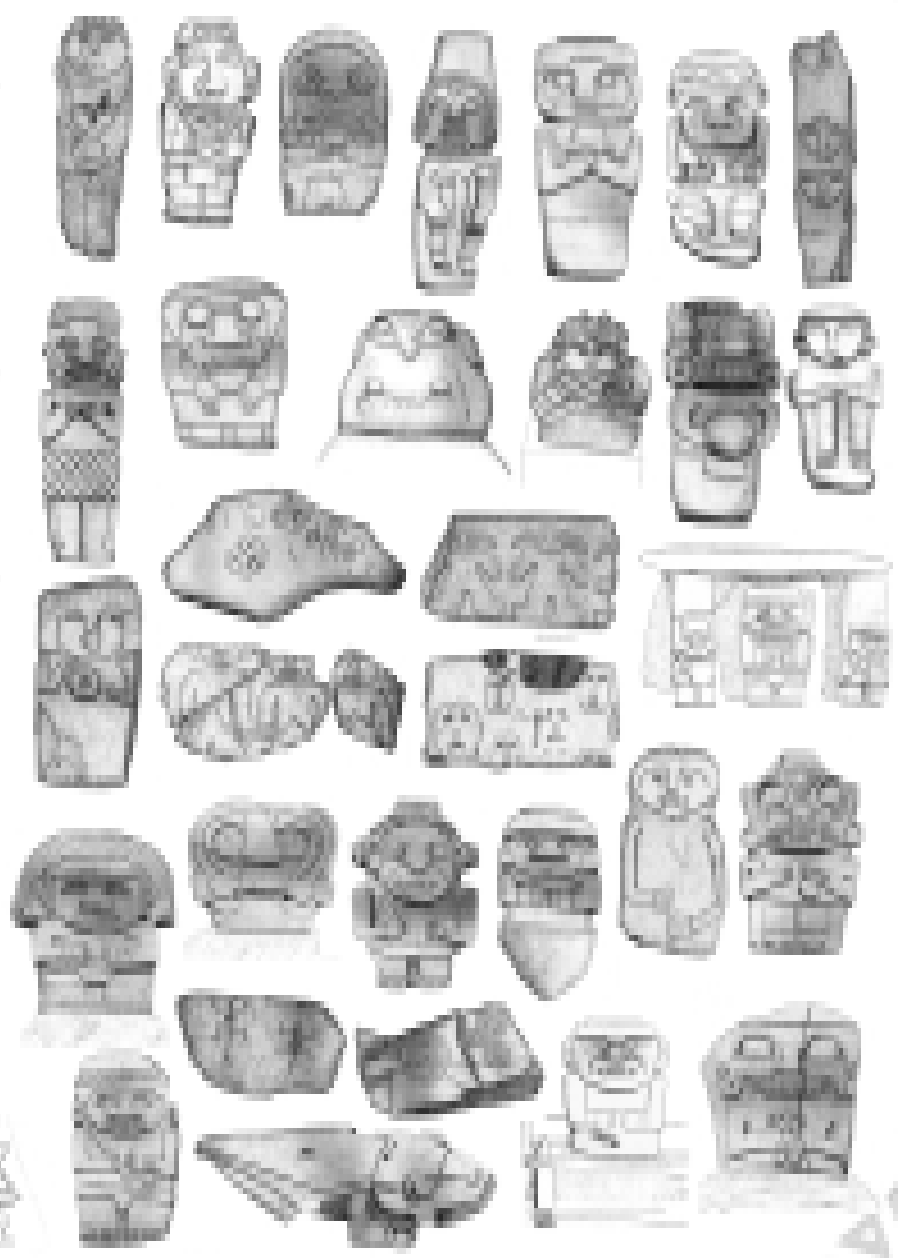
INDICE

Paracas .....	123,133,151
Pashash .....	101,133
Peñas Blancas .....	51
Pérez de Barradas, José .....	18,59
Petén .....	121
petroglifos .....	48,56-58,85
Pitalito .....	50
Platavieja .....	48,55,57,93,101,114,125,1260,147,153
Pokotía .....	68,133
'Ponce' (monolito) .....	69,146
Popayán .....	42,45,49,95,118
'Portada Halcón' .....	101,143
Posnansky, Arthur	
Preuss, Konrad .....	7,18,39,59,61,63,64,94,101,102,107,108,148
proyectos arquitectónicos con tierra .....	53,54
Pueblo (Indígenas) .....	37
Puerta, Mauricio .....	18
'puerta de iglesia' (estatuas de Tiwanaku) .....	93
'Puerta del Sol' .....	101,143
Pukará .....	31,67,68,89,104,133
Puracé .....	51
Putumayo .....	49
Quebradillas .....	87,94,102,126,135,142
<i>Quetzalcyatl</i> .....	100
Quinchana .....	86,112,121,126,137
Recuay (cerámica) .....	69
Reichel-Dolmatoff, Gerardo .....	18,97
Reiche, María .....	64
Río Balseros .....	50
Río Granates .....	48
Río La Plata .....	41,48,93,101,135,147
Río Magdalena .....	20,47,49,52,54,55,57,68,77,86,92,98,137,147
Río Mosna .....	123
Río Naranjos .....	50,55,75,153
Río Páez .....	48,69,86
Rosarios .....	55,95,153,154
Rosarios (vereda) .....	50
Sacrificador .....	124,128,148
Saladoblanco .....	48,57,126,154
Salta (Argentina) .....	141
Samaipata .....	55
San Agustín: A Culture of Colombia .....	18
'San Agustín' (cultura de) .....	19,38
San Andrés de Pisimbalá .....	37,49,126,127
San José de Isnos .....	47,54,55,63
San Martín (parque) .....	63
Sánchez, Efraín .....	18

Santa Leticia .....	48
Santa Rosa de Tastil .....	141
sarcófagos monolíticos .....	55,56
Sechín .....	27,40,81,92,93,95,105,110,121,141,150
Serpiente Emplumada .....	84,85,99,100,131
Sevilla (vereda) .....	50
'sombras' .....	41,42,85
Stephens, John .....	17
Stonehenge .....	53
Tafí del Valle .....	155-157
'tañedora de flauta' .....	133,134
Taraco .....	31,67,87,89,93,104
Tello (Obelisco) .....	104
Tenochtitlán .....	27
Teotihuacán .....	27,32,36,83,100
Tierradentro .....	18,37,42,44,48,49,55,69,70,86,87,103,114,118,125-127,154
Titicaca (Lago & Cuenca) .....	31,36,67,68,70,82,87,89,93,104,124, ..... 128,132,133,141,145,146,148,151
Tiwanaku .....	27,31,32,36,40,43,67-70,89,93,100,123- ..... 125,127,128,133,141,143-146,148,151,152
Tlatilco .....	40,80,81,83
Toltecas .....	27,31,32,36,100,122 123
Toro Muerto .....	141
tradición y herencia occidental .....	26,27
Tres Zapotes .....	27
trilitonos (grupos de estatuas) .....	53,61
Trujillo (Perú) .....	69
Tucumán (Argentina) .....	155
Tula .....	85,122
Ullumbe .....	75,97,98,134,135,137,152
uso de la piedra, .....	32-34
Velandia, César .....	18,59
Viracocha .....	79,140,143
Wari .....	31
Yauya (Stela) .....	104
Yaya-Mama (figuras) .....	82,89,145
Yucatán .....	85,100,
Zapoteca .....	31,109
Zona Intermedia .....	30,32,71,109-111,122,123,126,128,145
Zuñi .....	37

# ILUSTRACIONES

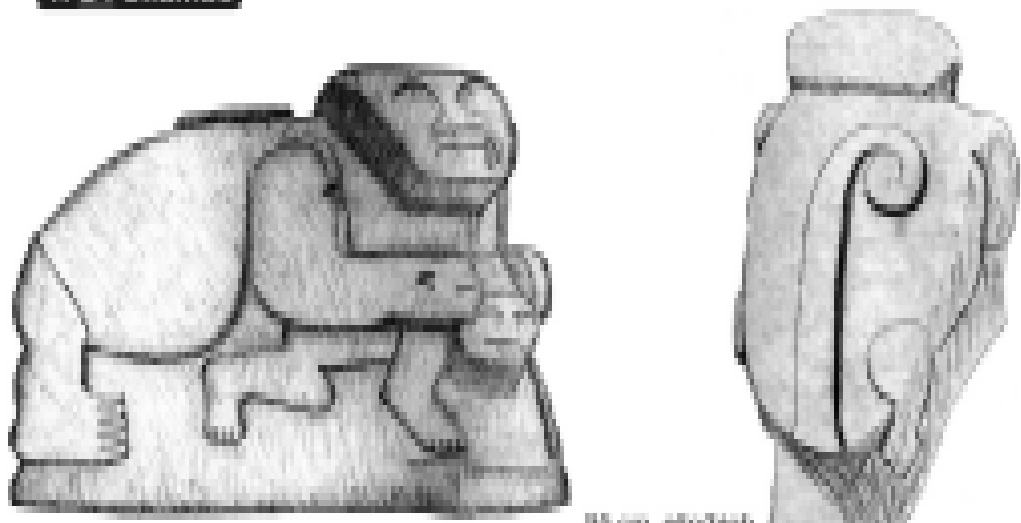
ILLUSTRATIONS







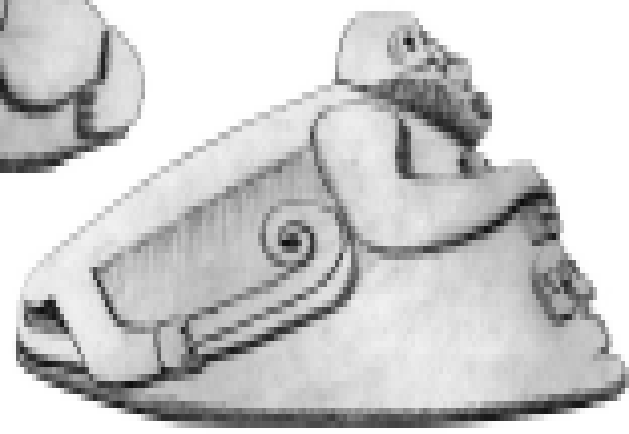
**1. U4 Ullumba**



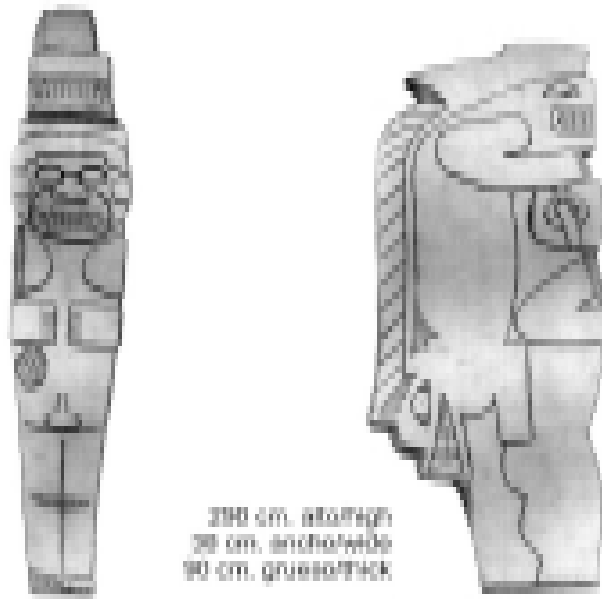
88 cm. alto/tegi  
82 cm. ancho/leña  
100 cm. largor/ang



88 cm. alto/tegi  
44 cm. ancho/leña  
128 cm. largor/ang



**2. PA6 La Parada**



210 cm. alto/height  
 38 cm. anchura/width  
 90 cm. grosor/thickness

**3. PMAL 2 Alto de Lavapatas**



200 cm. alto/height  
 28 cm. anchura/width  
 60 cm. grosor/thickness

**4. AP1 Alto de las Piedras**



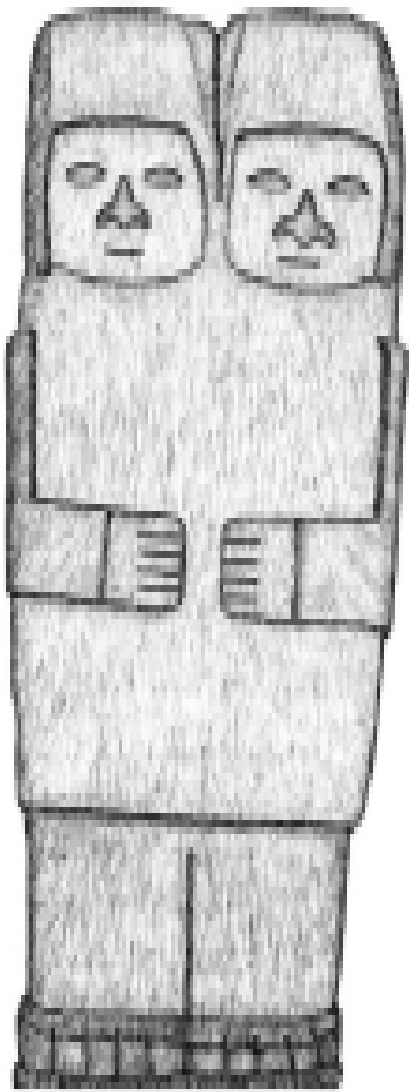
300-cm. stathyr  
 88 cm. andronak  
 55-cm. puzesthok

240-cm. stathyr  
 118 cm. andronak  
 88 cm. puzesthok

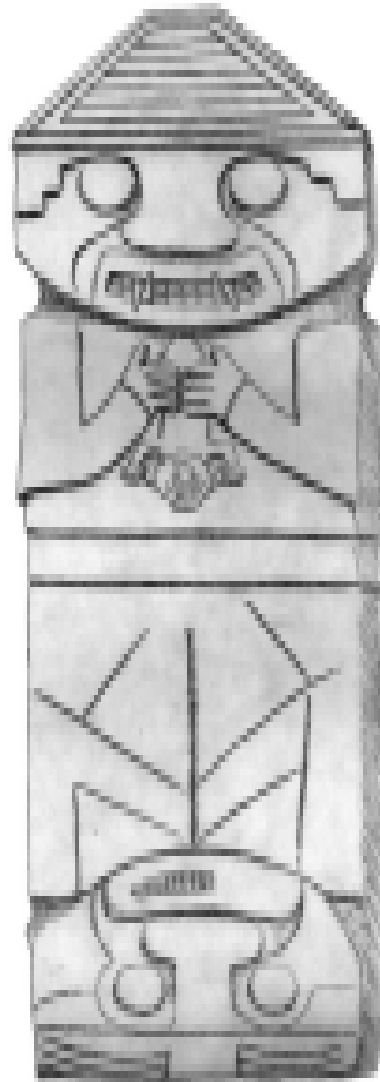
320-cm. stathyr  
 82 cm. andronak  
 57 cm. puzesthok

5. PM.41 - PM.43 - PM.42 - Methe. A.

**II (4)A4 Aquabonita**



160 cm. altohigh  
55 cm. anchowide  
40 cm. gruesothick



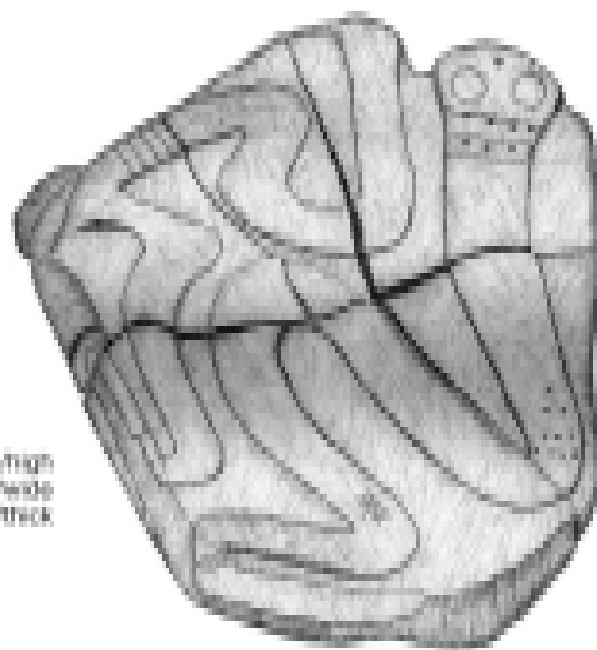
412 cm. altohigh  
122 cm. anchowide  
28 cm. gruesothick

**7. PMB13 Mesita II**



142 cm. alto/high  
 34 cm. ancho/width  
 42 cm. grueso/thick

8. PMB14 - PMB20 - Mesita B



204 cm. alto/high  
 171 cm. ancho/width  
 27 cm. grueso/thick

9. PMB27 Mesita D

18. PMA3 Alto de Lavapalms

200 cm. alto  
118 cm. ancho  
22 cm. grueso



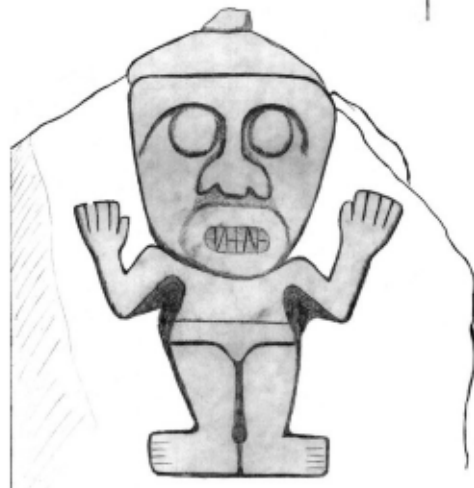
11. CH1 - CH2 - CH4 La Chaquira



166 cm. alto/high  
145 cm. ancho/wide  
mira al/faces N

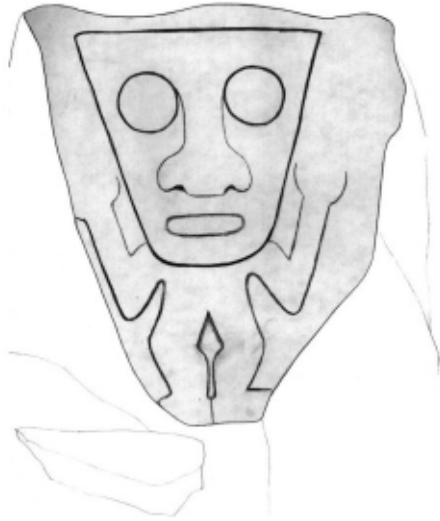


160 cm. alto/high  
125 cm. ancho/wide  
mira al O/faces W



162 cm. alto/high  
110 cm. ancho/wide  
mira al/faces E

11. CH1 - CH2 - CH4 La Chaquira



166 cm. alto/high  
145 cm. ancho/wide  
mira al/faces N



160 cm. alto/high  
125 cm. ancho/wide  
mira al O/faces W



162 cm. alto/high  
110 cm. ancho/wide  
mira al/faces E

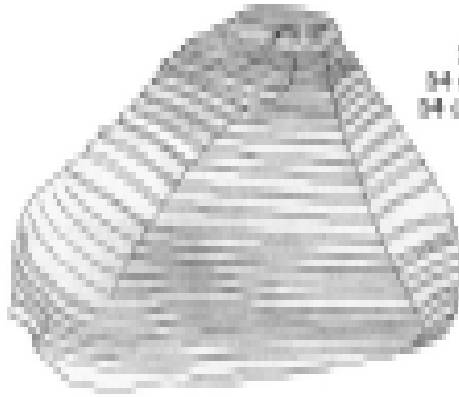




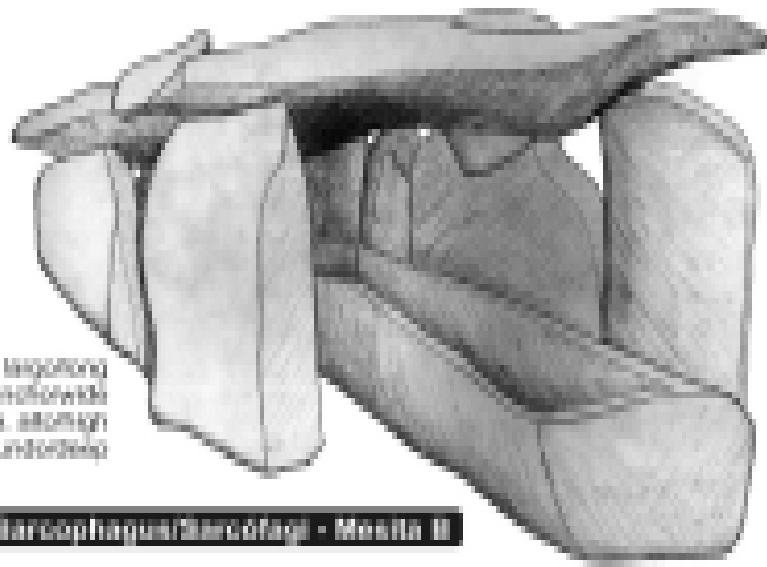
18 cm. arborescente  
20 m. longioribus

12. FAMILIA: Fumaria de Larrea

**13. (1)T13 - Tierradentro**



30 cm. altohigh  
64 cm. anchowide  
64 cm. gruesothick



233 cm. largolong  
dentron 65 - 73 cm. anchoinside  
dentron 27 - 47 cm. altohigh  
dentron 20 - 28 cm. profundodeep

**14. NarcophagusBarrófagi - Mante II**

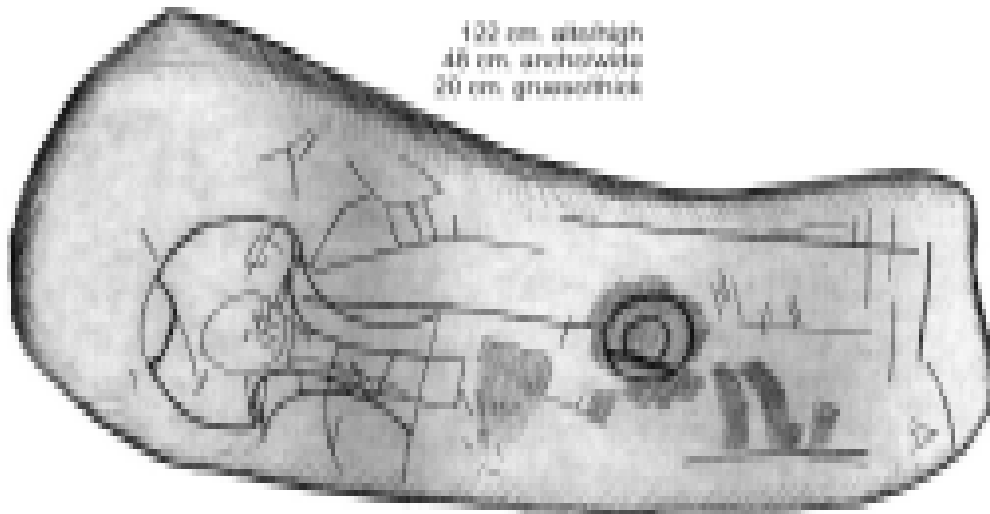


**15. PNUCJIS - Mante II**

55 cm. altohigh  
64 cm. anchowide  
7 cm. gruesothick

**16. PMB(3) - Mesita II**

122 cm. altuigh  
46 cm. anchuwisa  
20 cm. gussotthok



**17. A51 - Alto de la Serpiente**

100 cm. largofong  
100 cm. anchuwisa  
80 cm. gussotthok

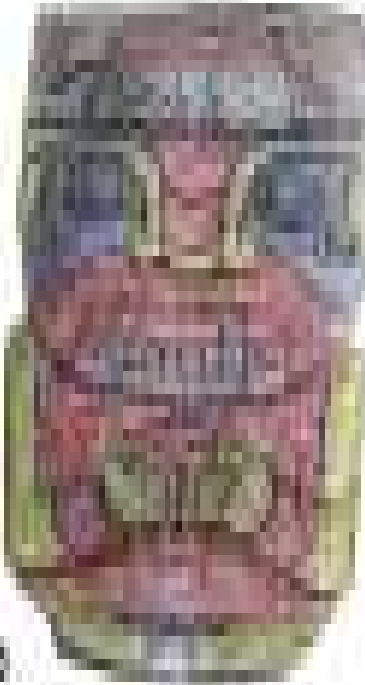


**Fig. 10. Estatua de un hombre**

Fig. 10. Estatua de un hombre  
de un hombre con un sombrero  
de un hombre con un sombrero

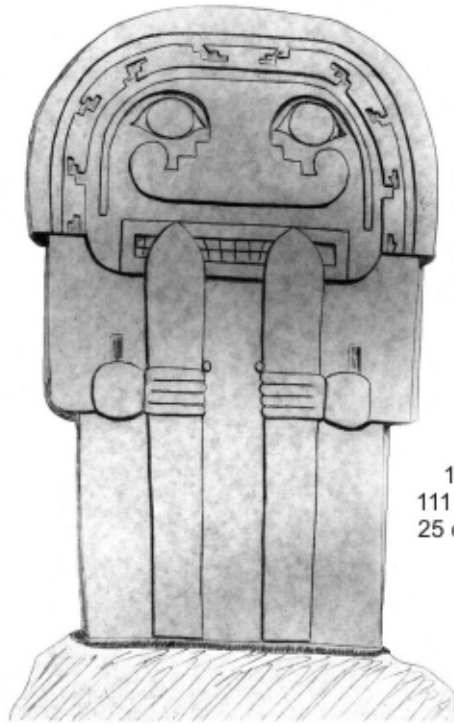


Fig. 11. Estatua de un hombre  
de un hombre con un sombrero  
de un hombre con un sombrero



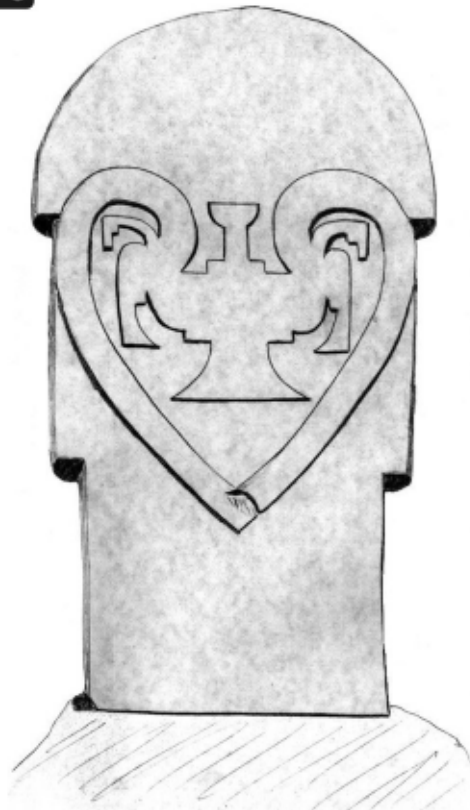
**Fig. 12. Estatua de un hombre**

Fig. 12. Estatua de un hombre  
de un hombre con un sombrero  
de un hombre con un sombrero



182 cm. alto/high  
111 cm. ancho/wide  
25 cm. grueso/thick

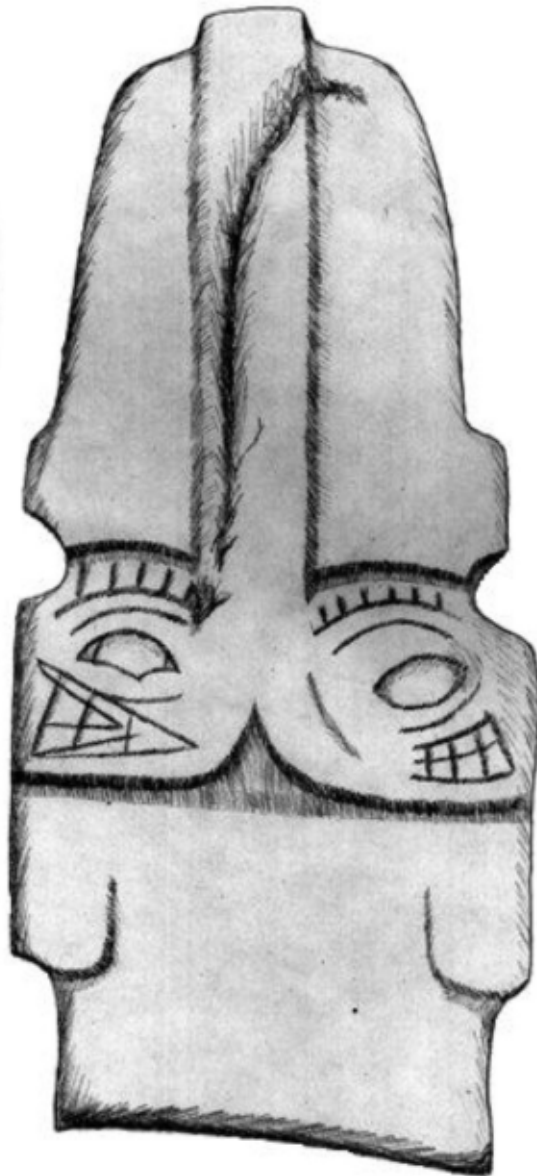
**20. PMC2 Mesita C**

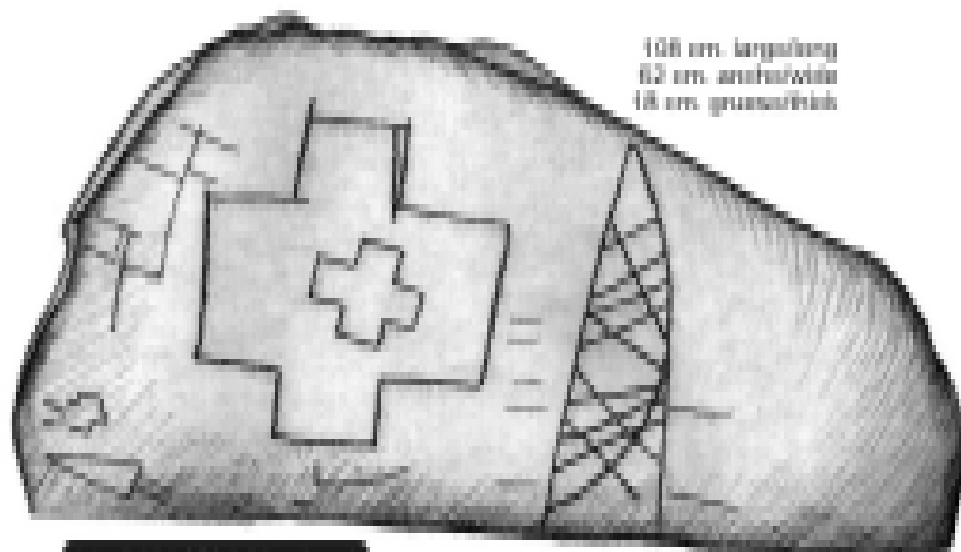


21 . AP5 Alto de las Piedras



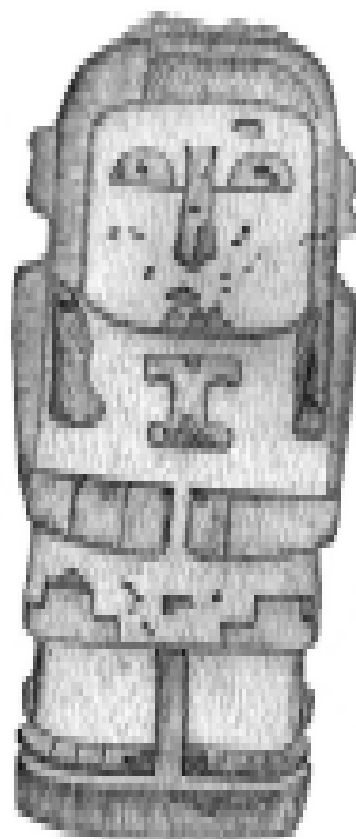
152 cm. alto/high  
65 cm. ancho/wide  
30 cm. grueso/thick



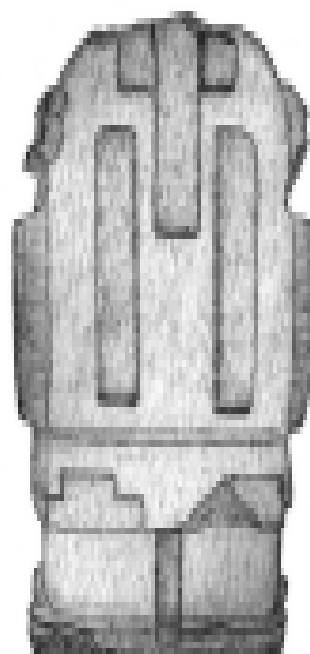


108 cm. larguñang  
63 cm. anakuñado  
18 cm. gruesuñib

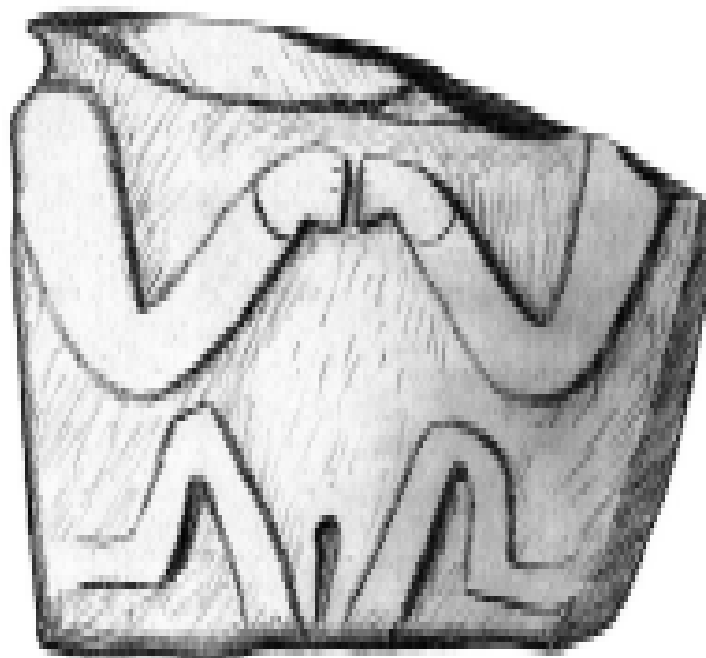
22. PMA(0)1 Mesa A



640 cm. altuñang  
62 cm. anchuwado  
60 cm. gruesuñib



23. (I)T3 Tierradentro



42 cm. alto/height  
48 cm. ancho/width  
13 cm. grueso/thick

**34. CIM Chamba**



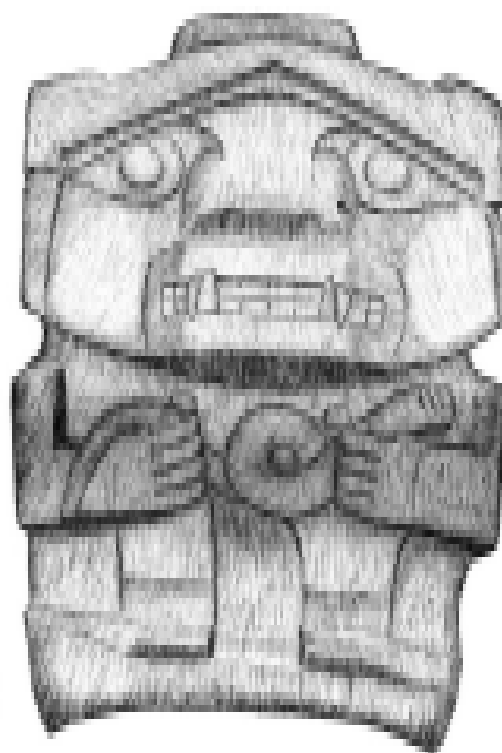
120 cm. largo/long  
75 cm. alto/height  
24 cm. ancho/width



**35. PM018 Mesita II**



113 cm. alto/high  
82 cm. ancho/width  
81 cm. grueso/thick

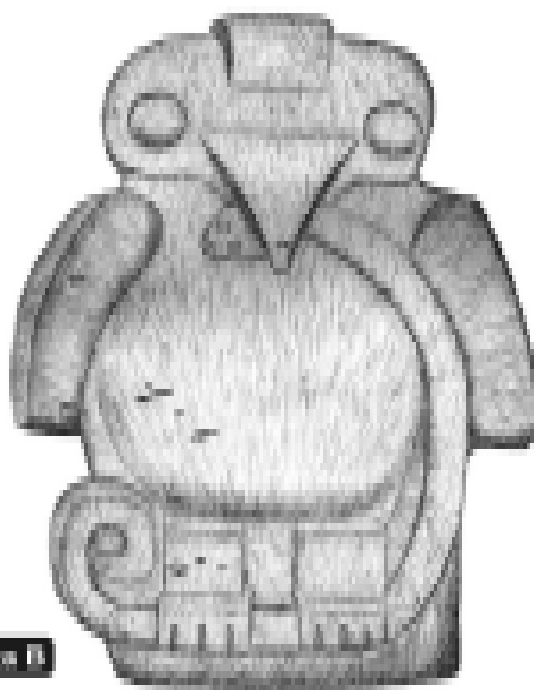


**26. PMD2 - Moctezuma D**



141 cm. alto/high  
78 cm. ancho/width  
82 cm. grueso/thick

**27. OA2 - Cuicajal**



174 cm. alto/high  
138 cm. ancho/width  
30 cm. grueso/thick

**38. PM06 - Mosita B**



138 cm. alto/high  
127 cm. ancho/width  
27 cm. grueso/thick

**39. PM1 - La Pelota**



164 cm. alto  
110 cm. anchura  
87 cm. grosor

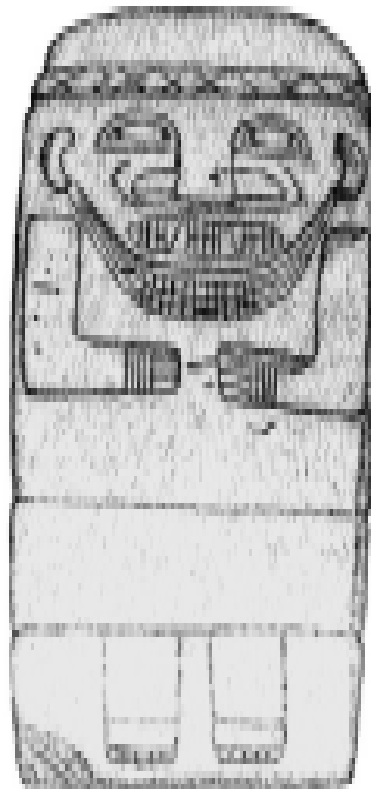
**30. Al Alto de los Idolos**



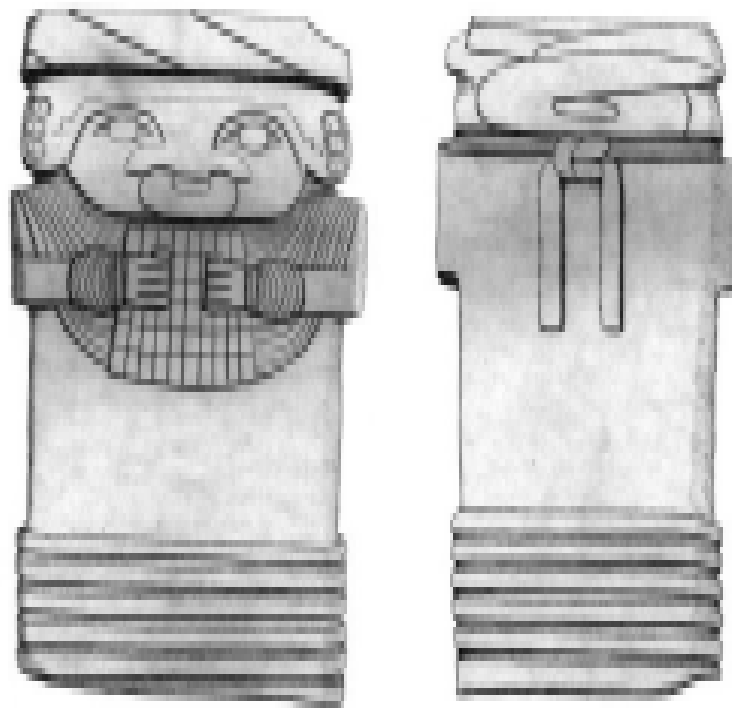


31. Alto de los Idolos

430 cm. altohigh  
170 cm. anchowide  
40 cm. gruesothick

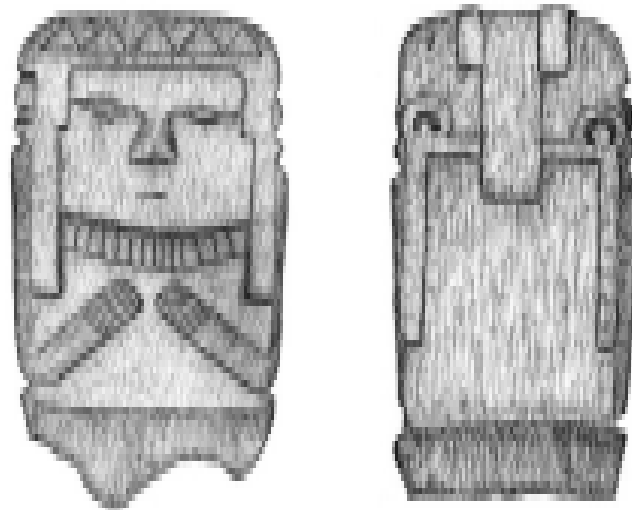


32. Alto de los Idolos



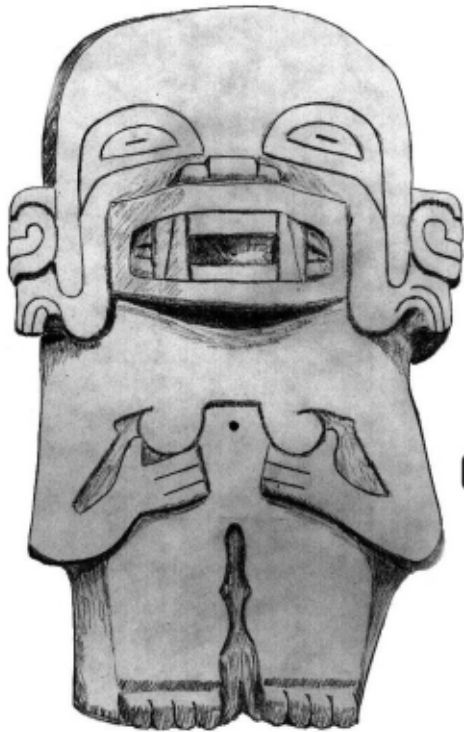
229 cm. alto/high  
119 cm. ancho/wide  
29 cm. grueso/thick

**33. T8 El Tablón**



82 cm. alto/high  
42 cm. ancho/wide  
18 cm. grueso/thick

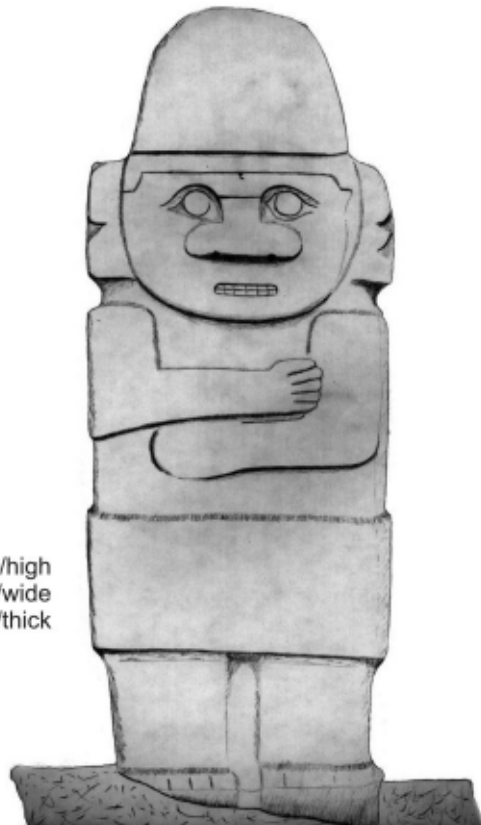
**34. (3)T6 - Tierradentro**



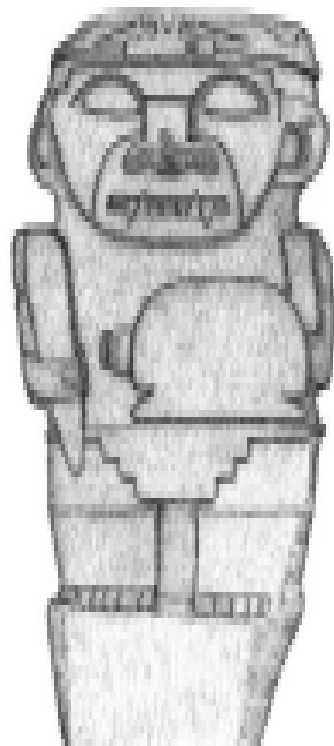
85 cm. alto/high  
43 cm. ancho/wide  
35 cm. grueso/thick

**35. AI16 Alto de los Idolos**

202 cm. alto/high  
69 cm. ancho/wide  
28 cm. grueso/thick



**36. PMA4 Mesita A**



103 cm. sitaigh  
88 cm. ancharada  
30 cm. gusaofhick

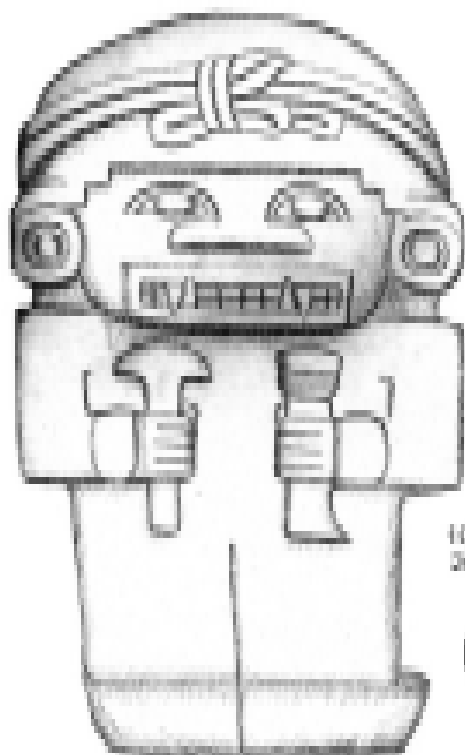
**37. OUE Origin Unknown  
Origen Desconocida**



101 cm. sitaigh  
82 cm. ancharada  
40 cm. gusaofhick



**38. (2)LC1 - Platavioja**



167 cm. alto/high  
104 cm. ancho/wide  
38 cm. grueso/thick

**39. PMA2 - Mesa Alta A**



108 cm. alto/high  
89 cm. ancho/wide  
28 cm. grueso/thick

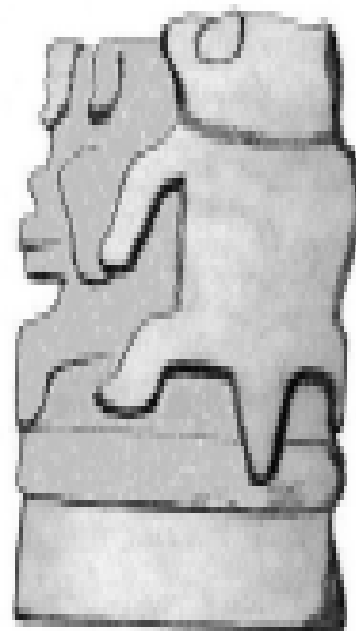
**40. AP4 - Alto de las Piedras**

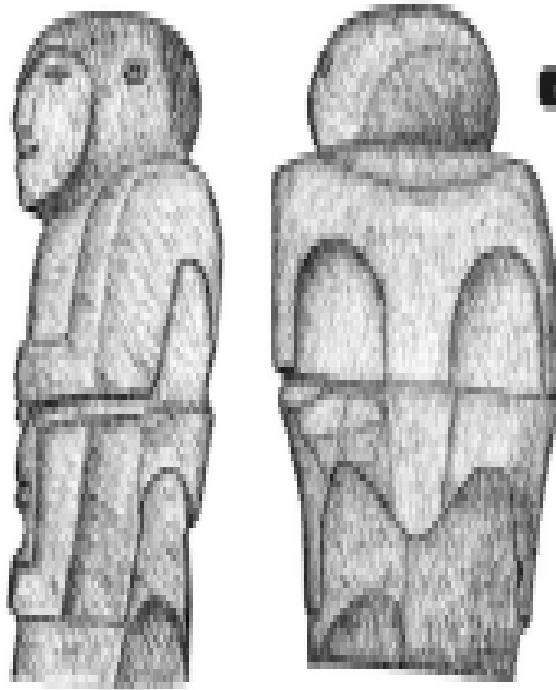


41. PM832 - Hestia B



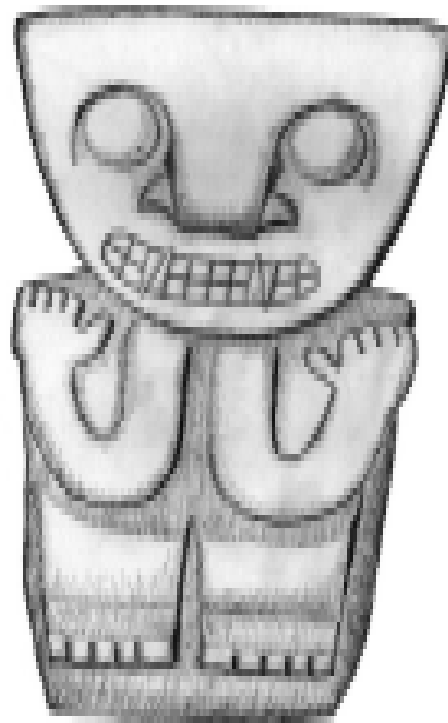
88 cm. alçada  
23 cm. anchura  
28 cm. gruix





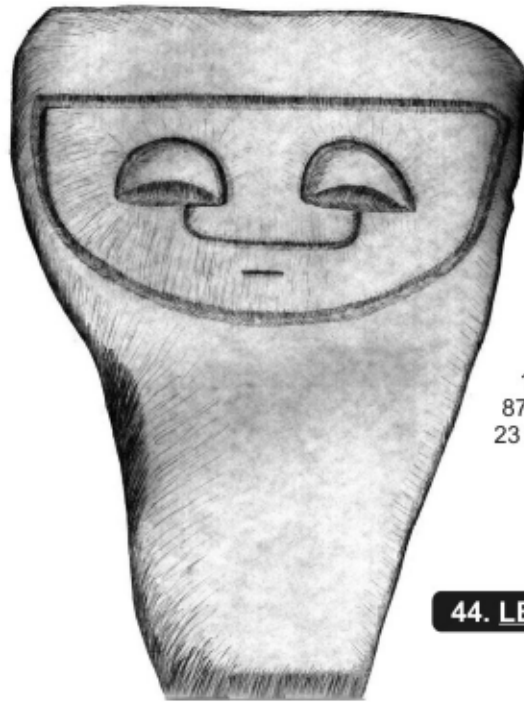
42. (812) - Papayán

78 cm. alto/high  
29 cm. ancho/wide  
18 cm. grueso/thick



87 cm. alto/high  
64 cm. ancho/wide  
22 cm. grueso/thick

43. (81) Rosario



130 cm. alto/high  
87 cm. ancho/wide  
23 cm. grueso/thick

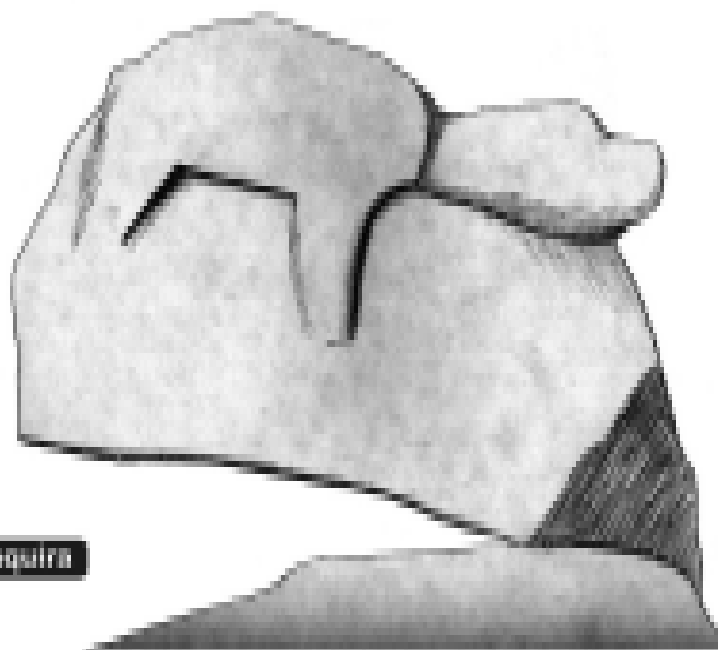
**44. LB2 - Las Brisas**



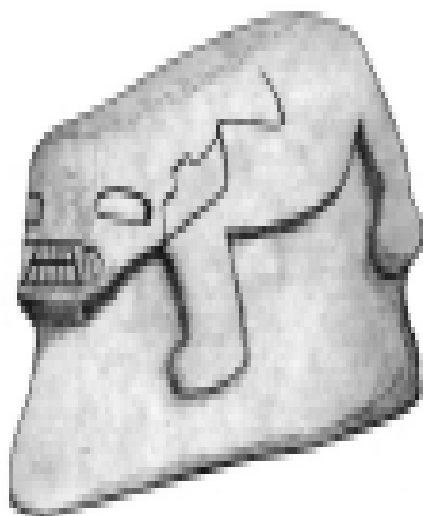
174 cm. alto/high  
138 cm. ancho/wide  
16 cm. grueso/thick

**45. T2 - El Tablón**

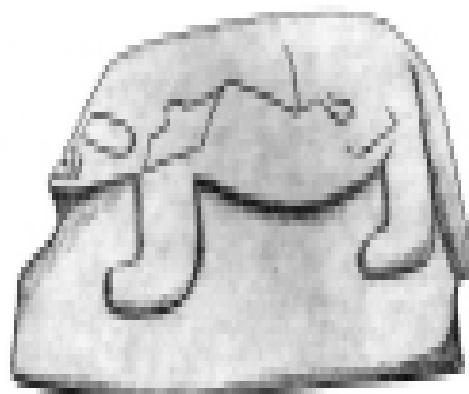
140 cm. largorbang  
73 cm. abotraqi



46. CH6 - La Chaquirá



82 cm. abotraqi  
110 cm. largorbang  
31 cm. gromotfoc

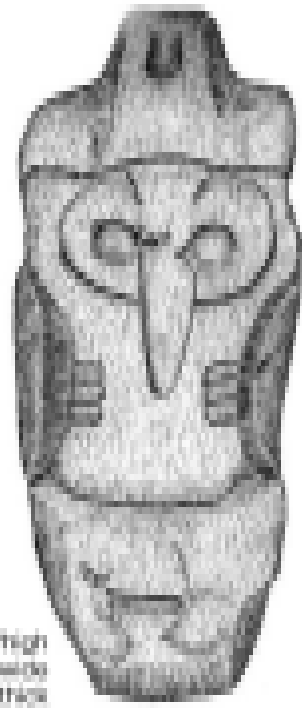


47. 31 - Granada

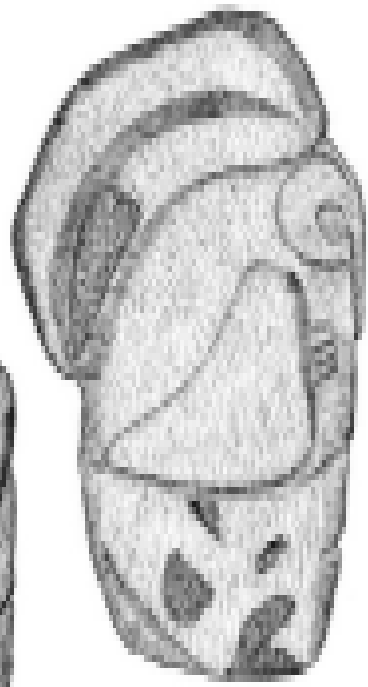
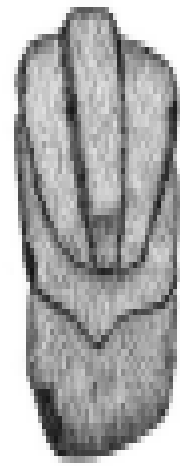
**48. BA1 - El Balón**



81 cm. alto/high  
102 cm. ancho/wide  
72 cm. grueso/thick



90 cm. alto/high  
112 cm. ancho/wide  
76 cm. grueso/thick



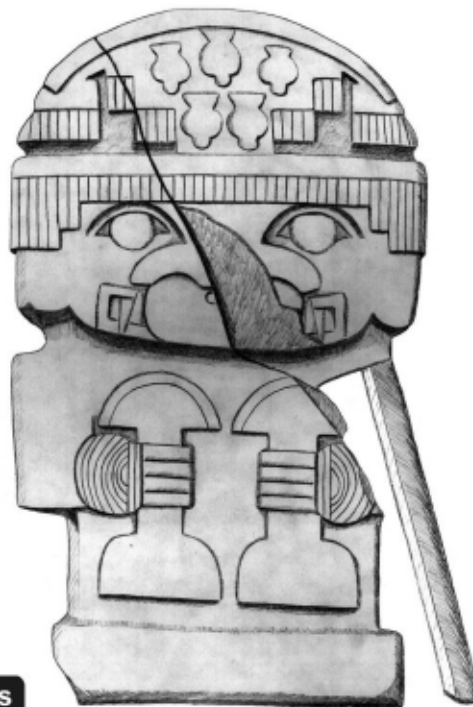
**49. LE1 - La Estralla**



152 cm. alto/high  
56 cm. ancho/wide  
39 cm. grueso/thick

**50. (3)LC2 Moscopán**

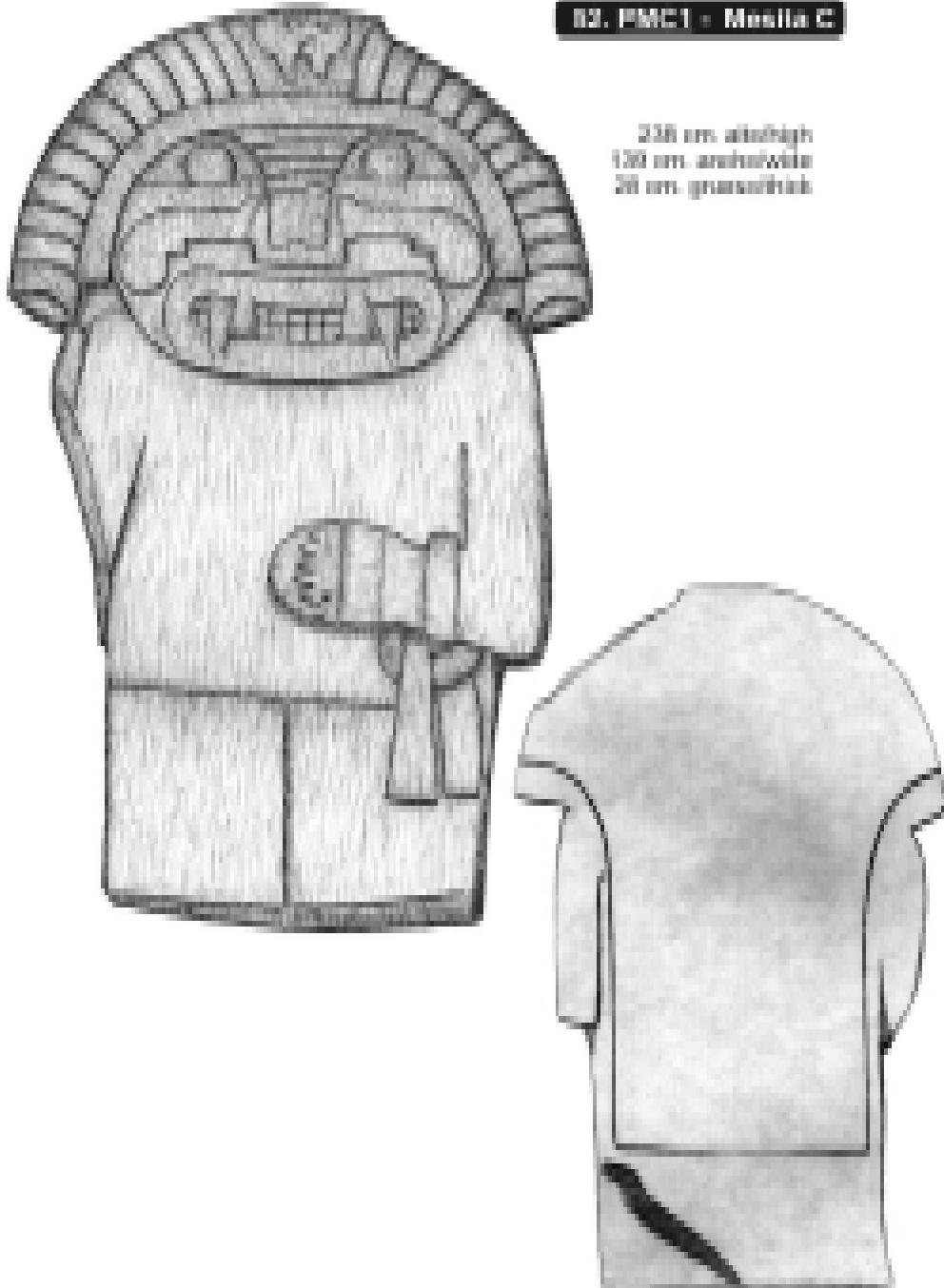
211 cm. alto/high  
112 cm. ancho/wide  
21 cm. grueso/thick



**51 Q2 - Quebradillas**

**02. PMC1 - Mesita C**

238 cm. alto/high  
139 cm. ancho/width  
26 cm. grueso/thick



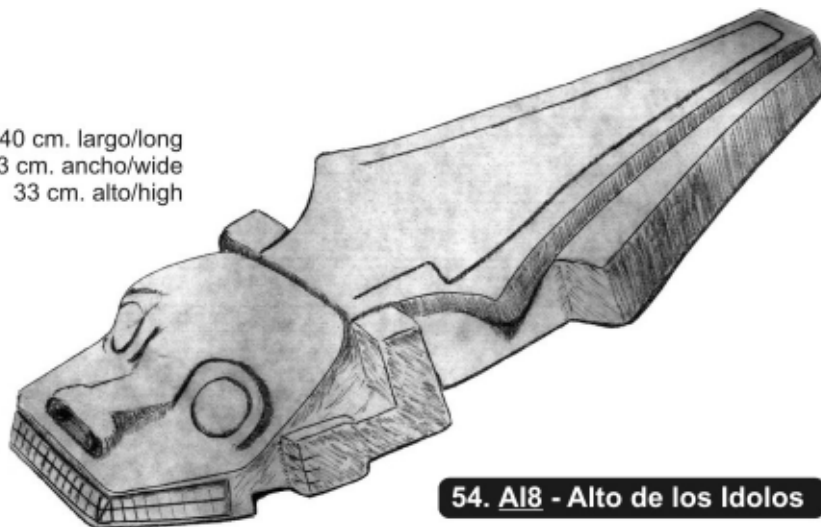


176 cm. largo/long  
95 cm. ancho/wide  
27 cm. alto/high



**53. PMAL1 - Alto de Lavapatas**

240 cm. largo/long  
93 cm. ancho/wide  
33 cm. alto/high



**54. AI8 - Alto de los Idolos**



58. (1)HMS - Tierradentro

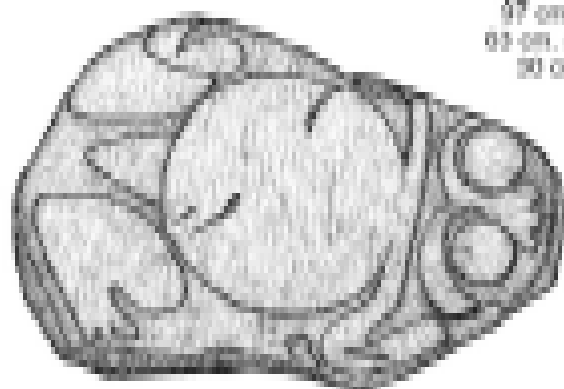
107 cm. largo/long  
64 cm. ancho/width  
50 cm. alto/high



59. (1)HMS - Tierradentro

170 cm. largo/long  
132 cm. ancho/width  
88 cm. alto/high

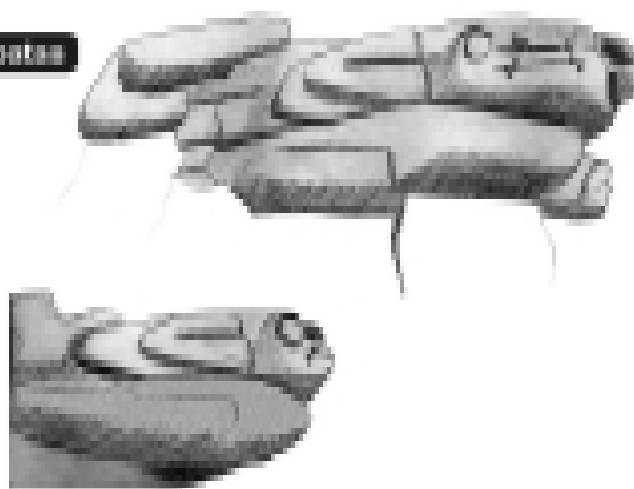




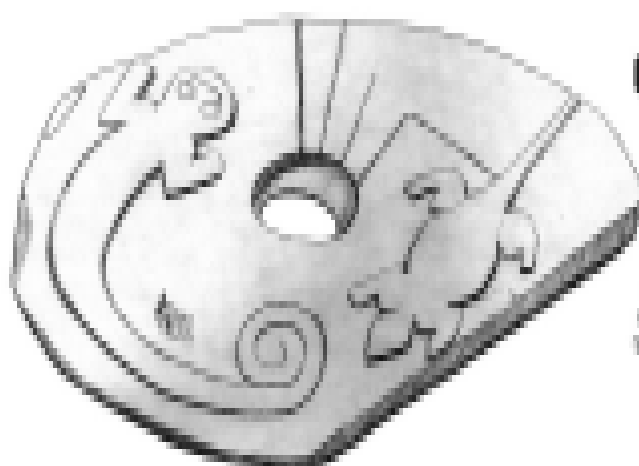
67 cm. largofang  
65 cm. anchovida  
60 cm. grosorfig

57. JH - El Jardín

58. PML1 - Fuente de Lavapatas



60 cm. largofang  
100 cm. anchovida  
50 cm. grosorfig

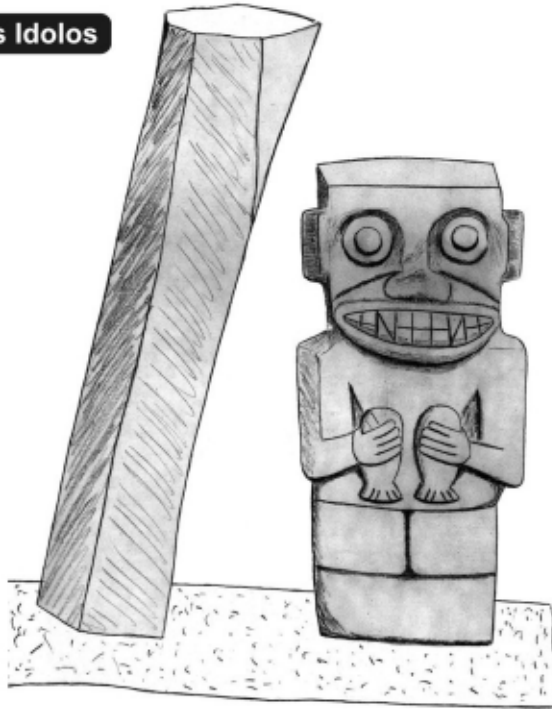


59. PML10 - Museo B

180 cm. largofang  
88 cm. anchovida  
17 cm. grosorfig

**60. AI19 - Alto de los Idolos**

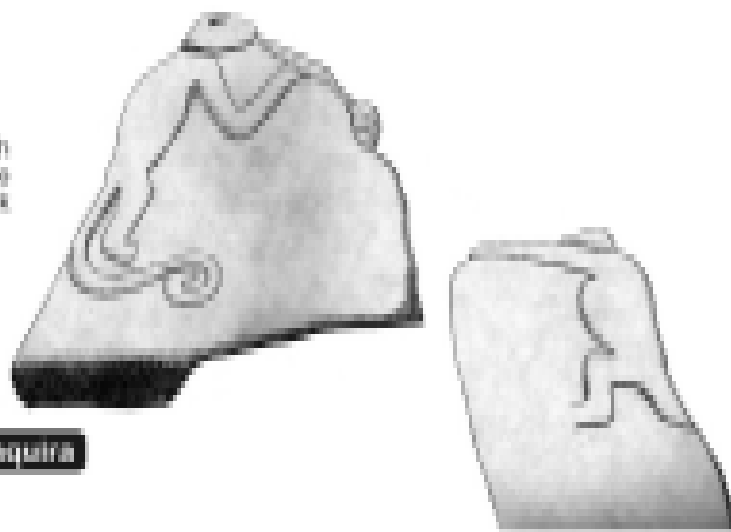
70 cm. alto/high  
30 cm. ancho/wide  
24 cm. grueso/thick



134 cm. alto/high  
61 cm. ancho/wide  
55 cm. grueso/thick

**61. PMB3 - Mesita B**

72 cm. alto total  
58 cm. anchura en la base  
40 cm. grosor total

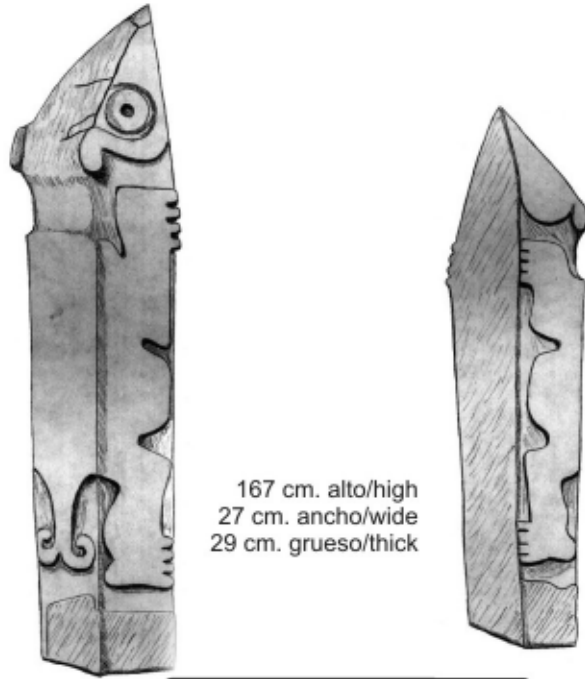


**02. CH7 - La Chaquirá**

82 cm. alto total  
41 cm. anchura en la base  
28 cm. grosor total



**03. PMAL7 - Alto de Lavapatas**



167 cm. alto/high  
27 cm. ancho/wide  
29 cm. grueso/thick

**64. AI2 - Alto de los Idolos**



95 cm. alto/high  
59 cm. ancho/wide  
40 cm. grueso/thick

**65. AI12 - Alto de los Idolos**



170 cm. alto/high  
67 cm. ancho/wide  
37 cm. grueso/thick



**66. PMB8 - Mesita B**

57 cm. alto/high  
23 cm. ancho/wide  
45 cm. grueso/thick

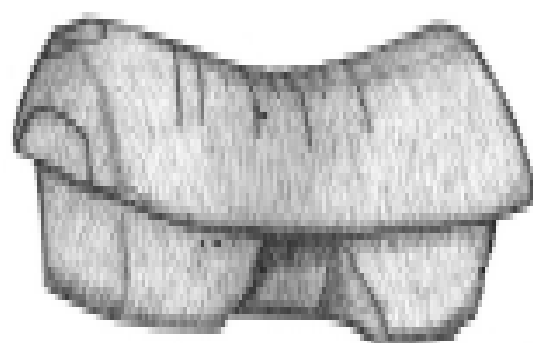


**67. QC3 - Quinchana**



103 cm. alto/high  
43 cm. ancho/wide  
36 cm. grueso/thick

**68. LM3 - Las Moyas**



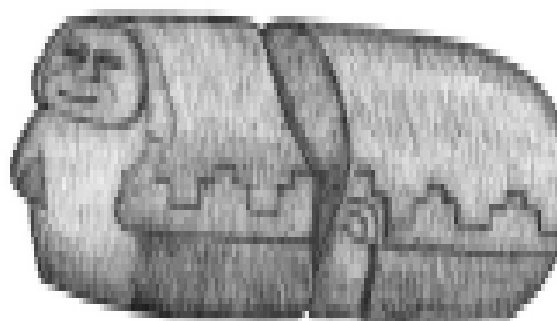
62 cm. length  
55 cm. width  
40 cm. height

69. (1983) Tierradentro



56 cm. length  
40 cm. width  
50 cm. height

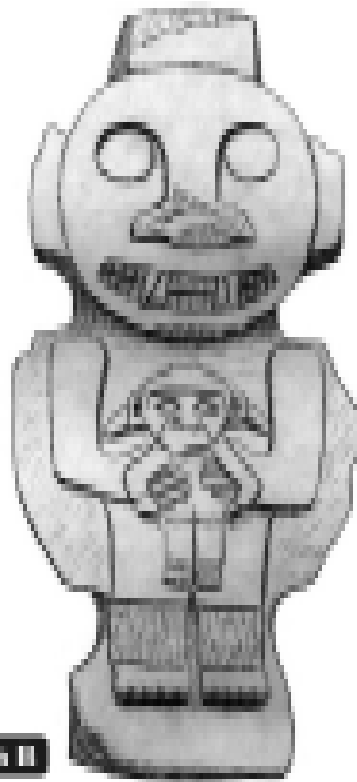
70. (2001) Matavija





71. LA1 - La Antigua

120 cm. alto/high  
87 cm. ancho/width  
27 cm. grueso/thick

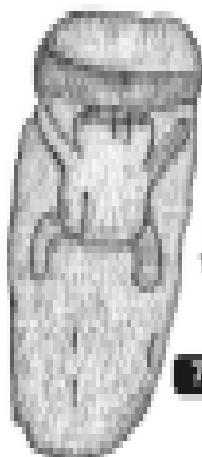
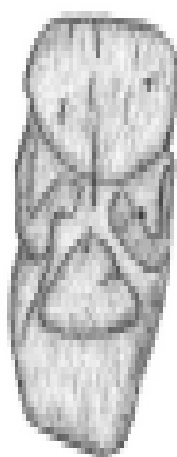


72. PMB31 - Mesilla II



63 cm, allseigh  
46 cm, ansthorwida  
64 cm, gwasorrick

73. (1)T18 - Tlerradenlra

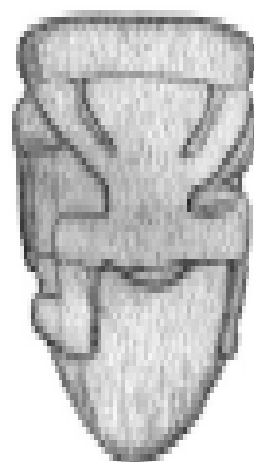
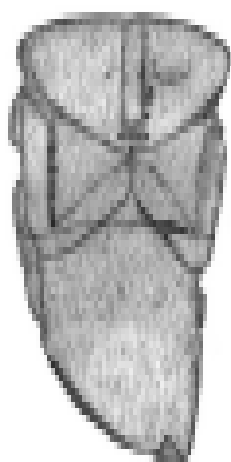


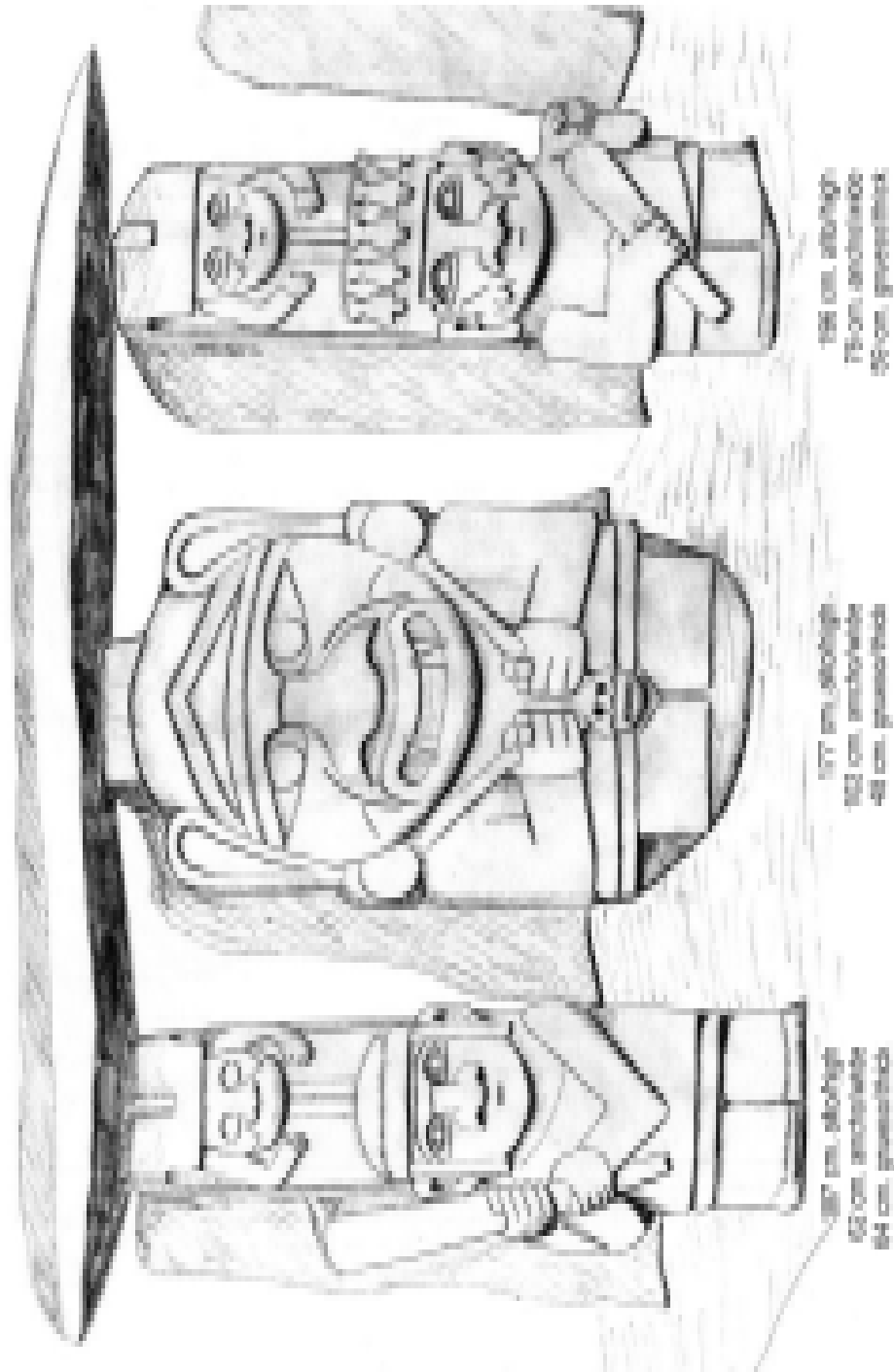
63 cm, allseigh  
19 cm, ansthorwida  
17 cm, gwasorrick

74. (6)B11 - Popyrin

64 cm, allseigh  
28 cm, ansthorwida  
32 cm, gwasorrick

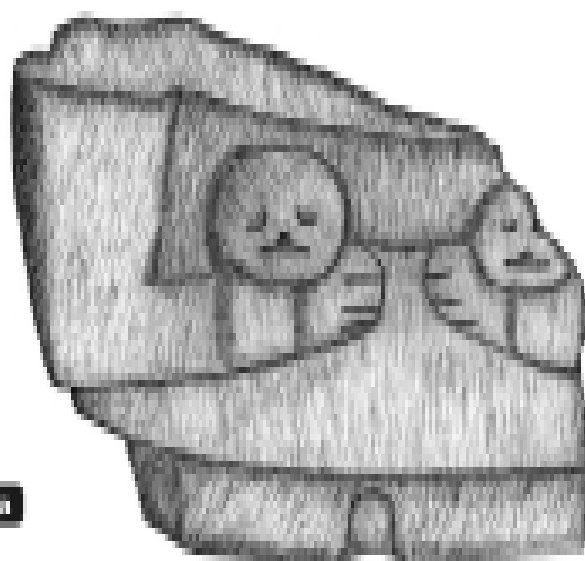
75. (7)12 - Hariflu



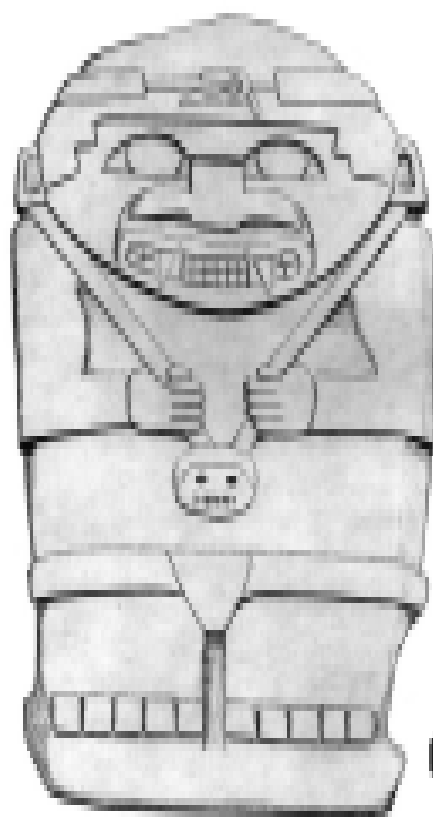


TR. RUISES - FM311 - FUENTE: Masella B

66 cm. alto/height  
83 cm. ancho/width  
24 cm. grueso/thick



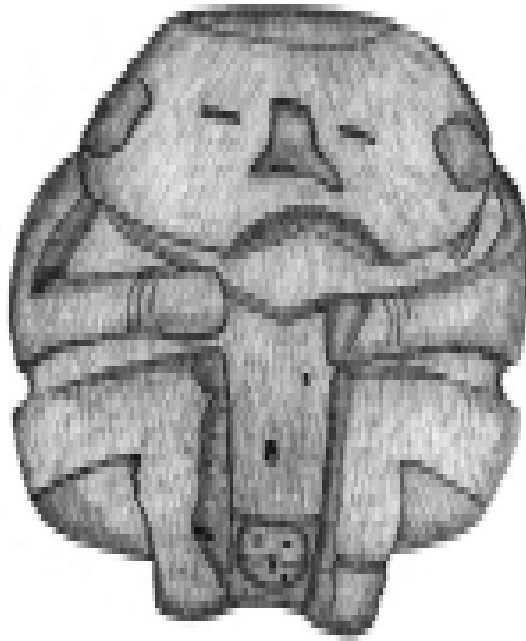
77. Q3L3 Platavieja



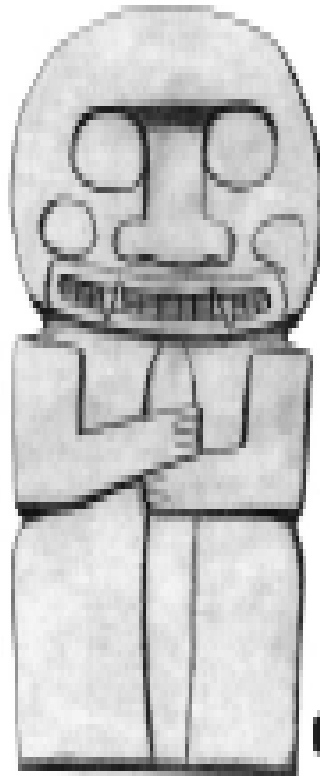
244 cm. alto/height  
123 cm. ancho/width  
40 cm. grueso/thick

78. Q64 Quinchana

88 cm. alto/high  
76 cm. ancho/width  
64 cm. grueso/thick

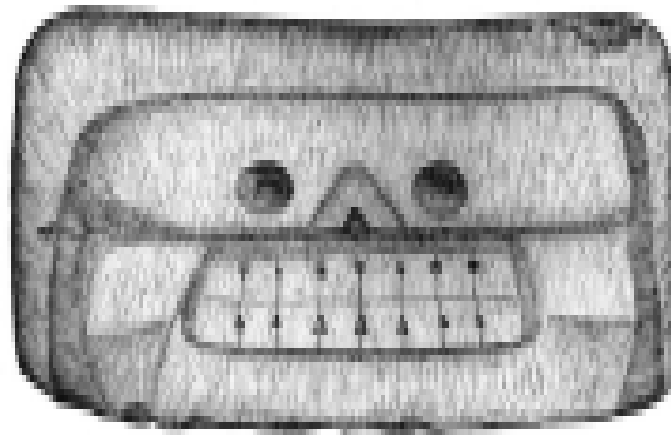


**79. 3392 - Satacoblancos**



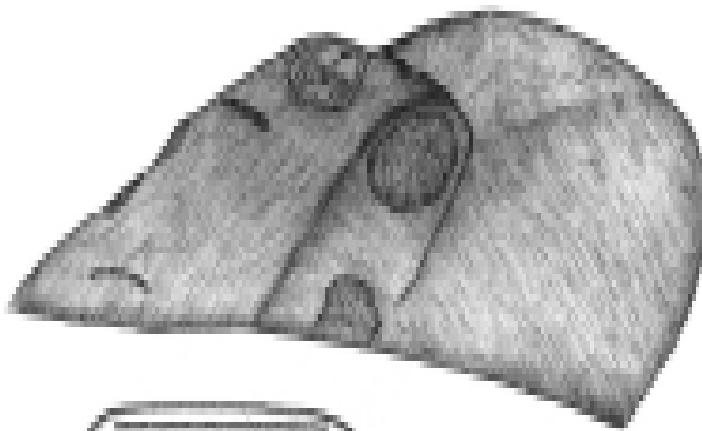
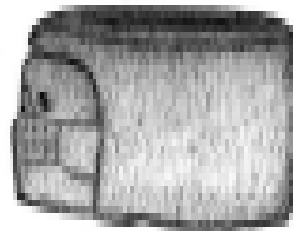
128 cm. alto/high  
70 cm. ancho/width  
23 cm. grueso/thick

**80. 34 - Cuñadillas**

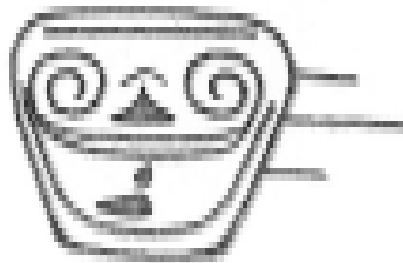


43 cm. alto/high  
65 cm. diámetro/diameter

01. [1]HM1 - Tierradentro



pieza/rob:  
840 cm. alto/high  
360 cm. ancho/width  
270 cm. grueso/thick



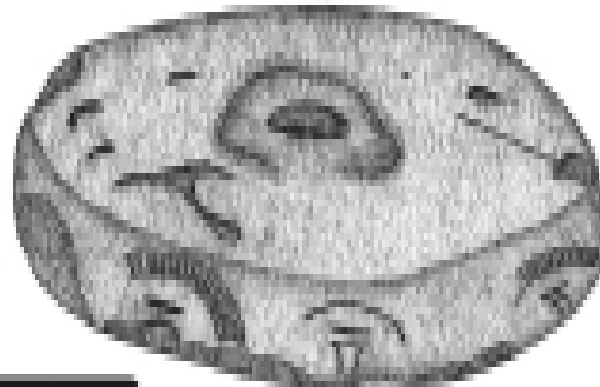
vara/lazo:  
40 cm. alto/high  
60 cm. ancho/width

03. [1]3A3 Tierradentro



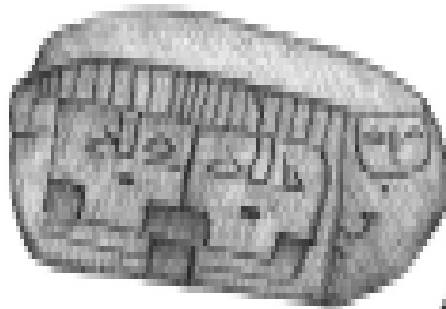
41 cm. alto/high  
84 cm. diámetro/diameter

83. A19 Alto de los Idolos



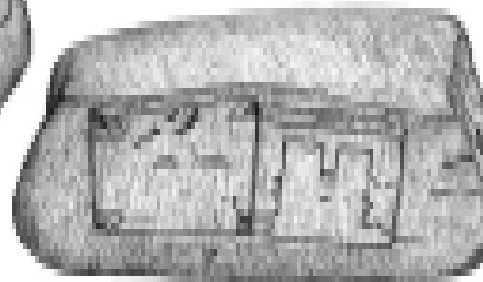
29 cm. alto/high  
entre/between 53 & 59 cm.  
diámetro/diameter

84. (1)863 Tierradentro



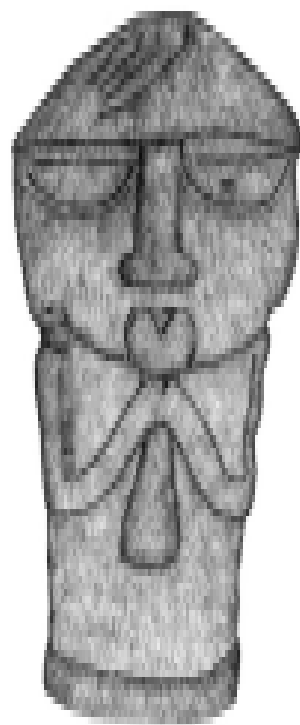
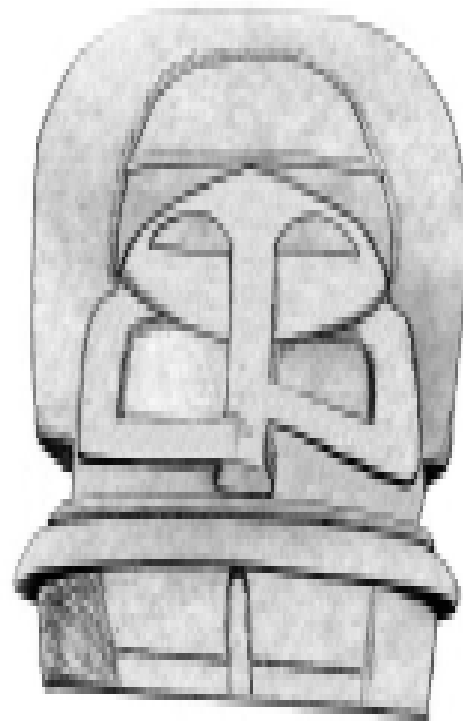
40 cm. largolong  
40 cm. anchowide  
19 cm. alto/high

85. (1)21 Tierradentro



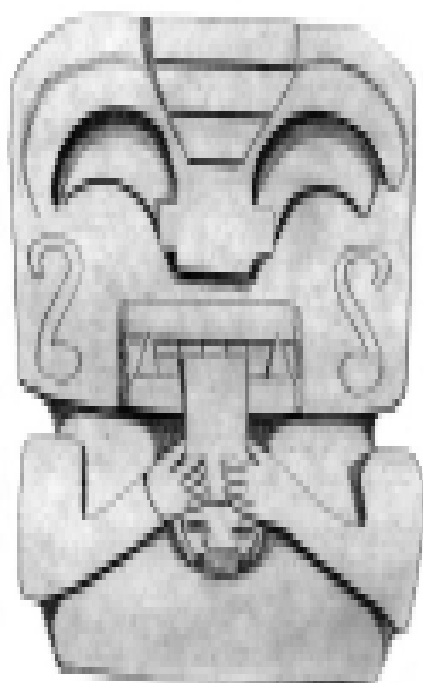
140 cm, Höhe  
68 cm, Breite  
37 cm, Gewicht

06. C1 - Caluryal



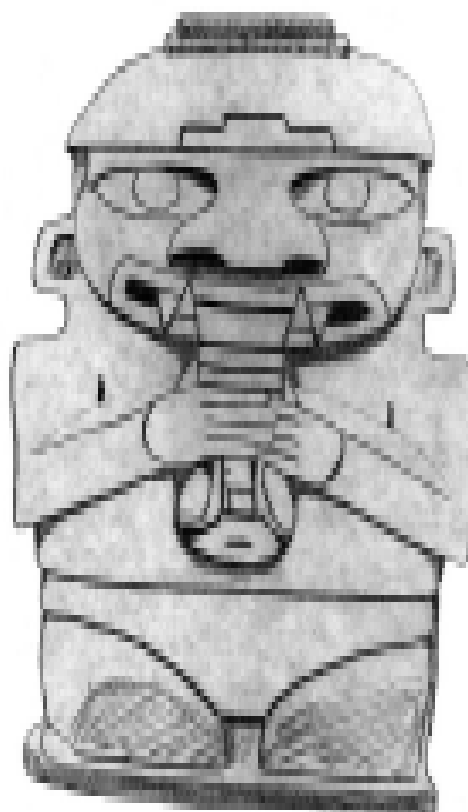
88 cm, Höhe  
40 cm, Breite  
28 cm, Gewicht

07. C03 - Obando



133 cm. alto/high  
78 cm. ancho/width  
37 cm. grueso/thick

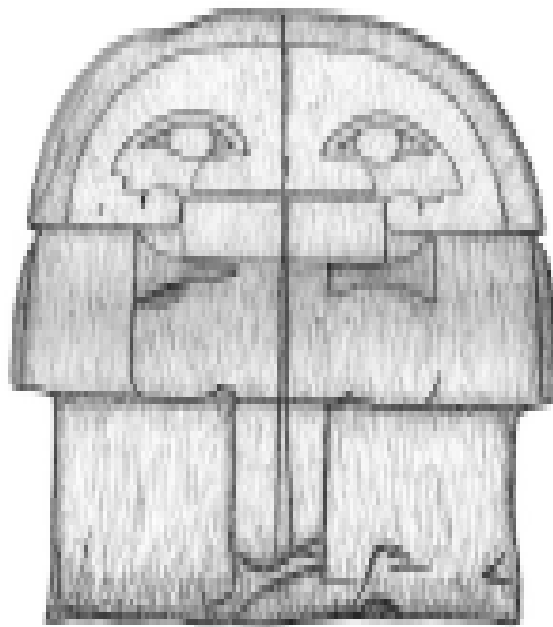
**08. PMD1 - Monte D**



88 cm. alto/high  
88 cm. ancho/width  
28 cm. grueso/thick

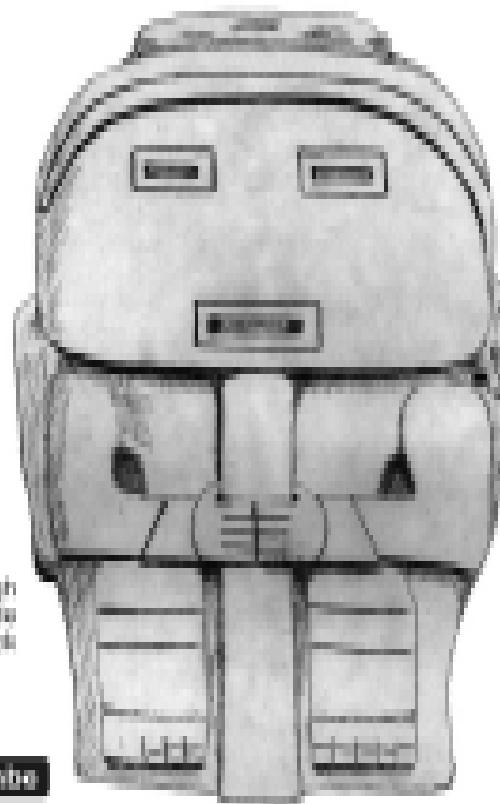
**09. PMD7 - Monte C**





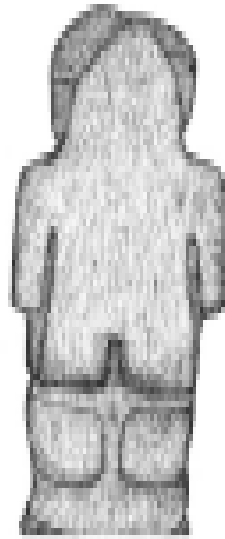
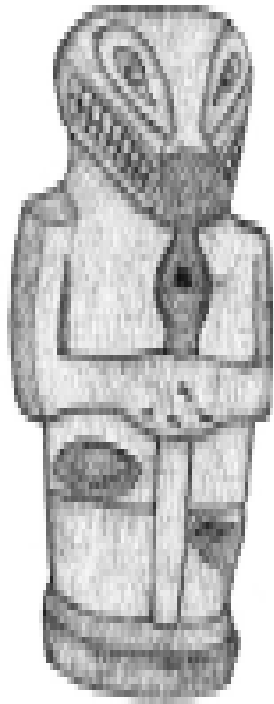
203 cm. alshigh  
154 cm. arshawita  
20 cm. gusashnik

**90. PMC4 - Mesita C**



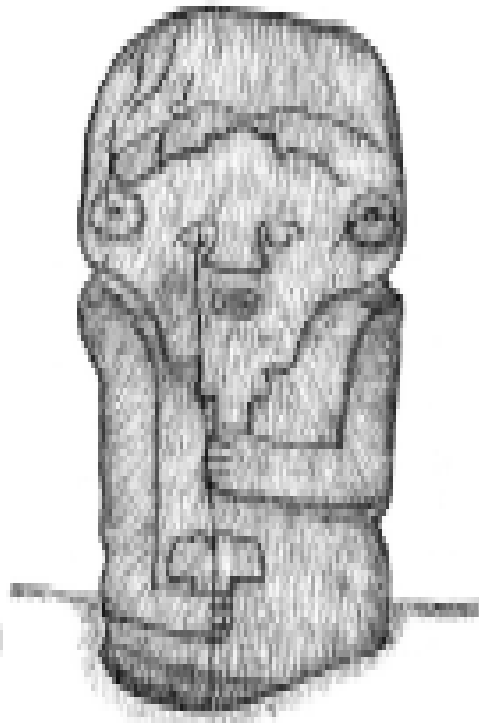
113 cm. alshigh  
63 cm. arshawita  
64 cm. gusashnik

**91. U1 - Ulumba**



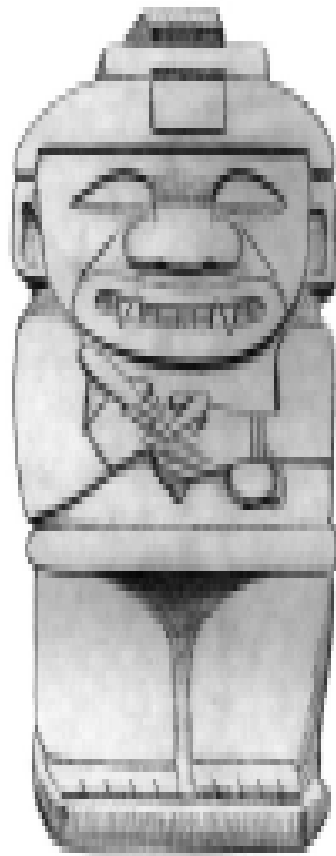
100 cm. alto/high  
50 cm. ancho/width  
62 cm. grueso/thick

**02. (4)A1 - Aquabonilla**



95 cm. alto/high  
50 cm. ancho/width  
28 cm. grueso/thick

**03. P012 - La Pelota**



101 cm. alto/high  
68 cm. ancho/wide  
42 cm. grueso/thick

**94. U7 - Ullumbo**



83 cm. alto/high  
62 cm. ancho/wide  
33 cm. grueso/thick

**95. A122 - Alto de los Idolos**



113 cm. alto/high  
132 cm. ancho/width  
13 cm. grueso/thick

**06. C3 - Uluandé**



130 cm. alto/high  
60 cm. ancho/width  
10 cm. grueso/thick

**07. C3 - Cabuyal**



113 cm. alto/high  
132 cm. ancho/width  
13 cm. grueso/thick

**06. 03 - Ullumbú**



130 cm. alto/high  
60 cm. ancho/width  
10 cm. grueso/thick

**07. 01 - Cabuyal**



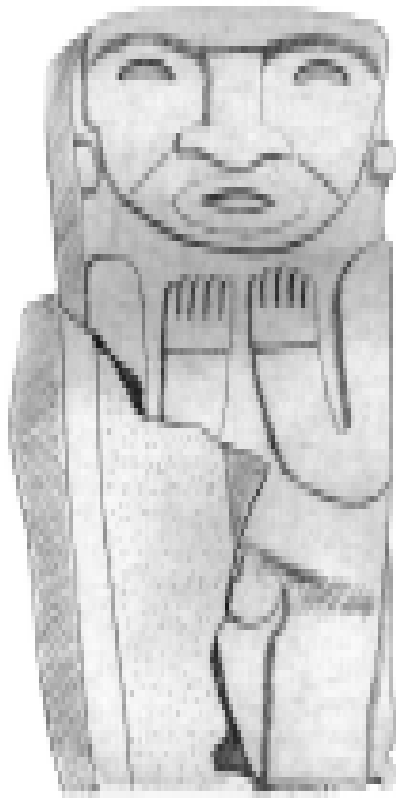
110 cm. alto/high  
57 cm. ancho/width  
53 cm. grueso/thick

**96. R2. Rosario**



74 cm. alto/high  
38 cm. ancho/width  
33 cm. grueso/thick

**99. A113 - Alto de los Idolos**



337 cm. height  
84 cm. width  
43 cm. thickness

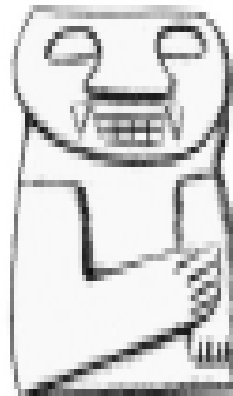
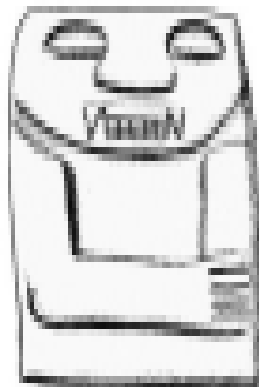
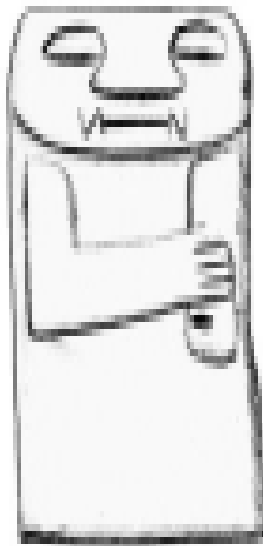
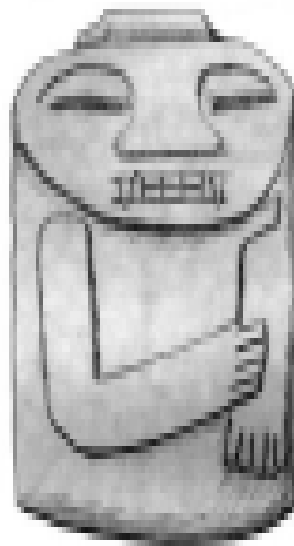
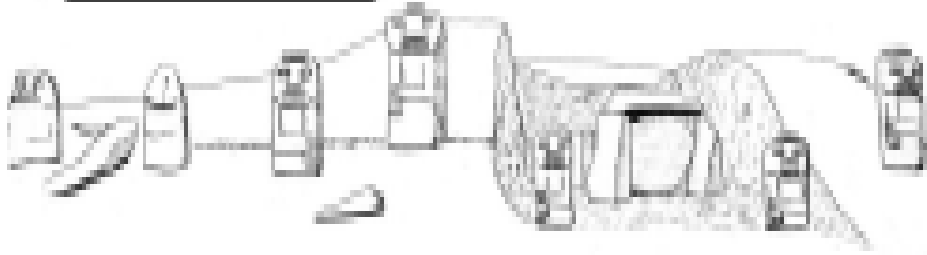
**100. A17 - Año de los Idolos**



118 cm. height  
48 cm. width  
34 cm. thickness

**101. 2(B2) - Pintavieja**

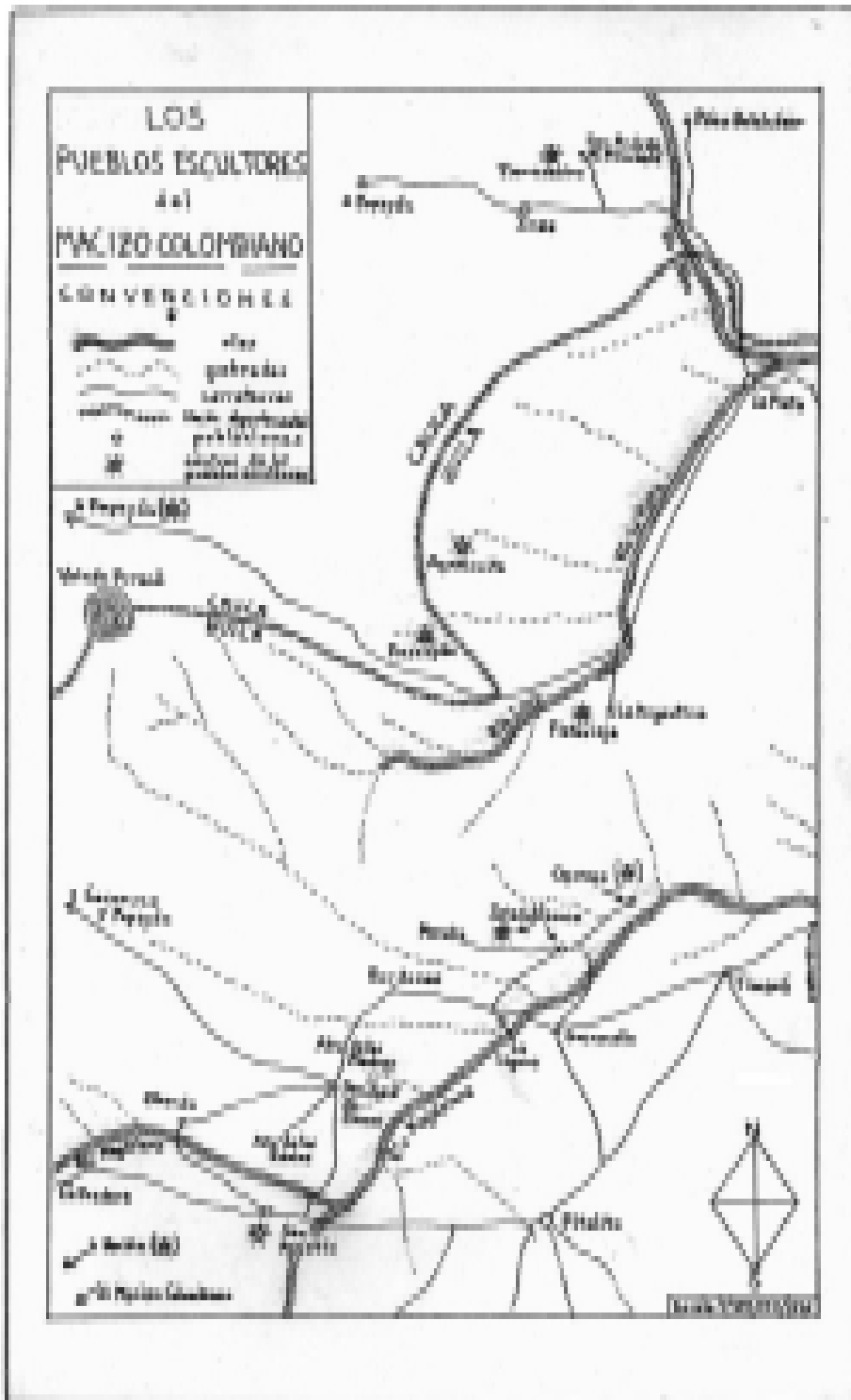
103. PMB12 Mesita II



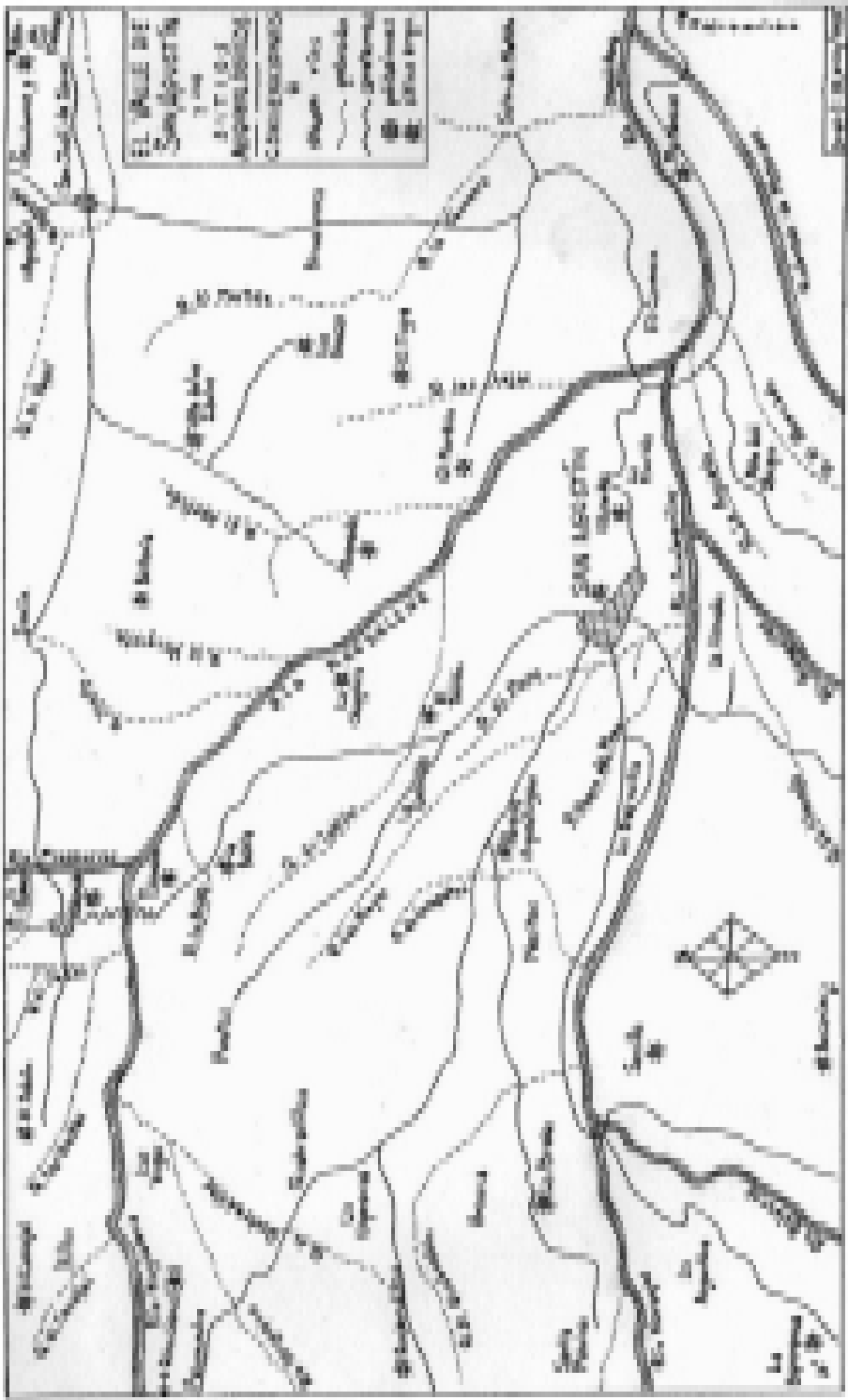
10000 unidades between 60 & 80 cm. 10000figs



103. map of map of Maicao Colombiano



104. mapa del valle del/map of valley of San Agustín





## INTRODUCTION

Welcome to the world of the Pueblo Escultor. This book has been written with the intention of shedding some light on the meaning and significance of the statues of the Macizo Colombiano, so that the reader may feel that he or she understands something of the language spoken via these ancient monolithic 'texts.' Please use this volume--while sitting in your home or library far from the Macizo, or here in the scenario of the statues themselves as a hands-on guidebook--to encounter the pre-invasion Pueblo Escultor images (in person or as conveyed in drawings), to take them in, and to begin to decipher them.

The book is divided into two parts. The first part--'Theoretical Considerations'--sets the stage for a study of the statues by introducing the context that allows an understanding of this sculptural world. And establishing this context, since it usually has formed no part of our education, is not an easy task. We have first to ask: what form would such a context take, and how do we acquire it?

Part Two, then, with the scene now arranged, is the core of the book, the study of the statues themselves, their significance, their provenance, and how to go about understanding them. Since the presentation conveniently (arbitrarily, dualistically) falls into two parts, there are perhaps two different ways to read it. The reader may want to consider the following suggestion:

If you prefer to first build structure with the essential blocks of knowledge, and with some patience to sketch in the background strokes leading to a fuller appreciation, to take a more informed approach to the study, then please dig into Part One of this book, which attempts to build and to explain just such a context for an understanding of the sculptures of the Macizo Colombiano.

If instead you would be impatient with such meticulous (such unnecessary?) preparation, and would prefer to get immediately to the issue--then skip Part One and jump directly into Part Two. This second half of the book--somewhat assuming the context--attempts to group, to analyze, and to make sense of the many hundreds of statues left by the ancient Pueblo Escultor. At some point you might be interested in doubling back and reading Part One.

-----

The question of the meaning of these statues is an open one; little serious published material exists on the subject. And many people who know the statuary well feel that this almost limitless liberty of interpretation, the wide-open subjective nature of this search for meaning, brings into evidence the allure, the fascination, and ultimately the value of the endeavor. Each person has the right, and the elbow-room, to come to his/her own interpretation of these time-beshrouded images, and no-one is in a position to insist that everyone else is wrong. There is no 'gospel' to enshrine or to discredit any given viewpoint.

In this book I give my analysis and lay out my beliefs, and I attempt to explain why I have come to see things a certain way, and to present the evidence which supports my conclusions. But many other points of views are possible. Hopefully in the long run these investigations will aid others in their own studies. More than one hundred illustrations are included here to exemplify the significance and the mythos to be elicited from the statues. Many others, not illustrated here, are to be seen scattered throughout San Agustín's valley and the wider Macizo Colombiano.

Specific statues are referenced in the text by their 'names,' which appear as underlined letter-number codes. It is important to have a labeling method with which to be able to refer individually to the hundreds of distinct statues we are analyzing, and the present system is the best method available for unifying and specifying all of the statues of the Pueblo Escultor, because it carries information: the letters abbreviate the site of the given statue's provenance, and the numbers sequence the order of the sculptures discovered (and published) from each site. Thus AP7 would be a statue from the Alto de las Piedras site, and indicates the 7th statue published from that site. The system is open-ended, so that any future discoveries may be 'named' and added to the sequence. Illustrations of all statues referenced in this book, whether shown here or not, may be found (via their underlined 'names') in my previous book, entitled Pueblo Escultor (and on the

following website: [www.sanagustinstatues.org](http://www.sanagustinstatues.org)). The statue-code and the categories into which the sculptures may be arranged are detailed and explained in both venues.

This work is a study of the ancient statues left us by the people here called the Pueblo Escultor--a much better name for these long-disappeared sculptors than 'San Agustín,' which has long been the title in general use (see pp 236). San Agustín is a present-day town in the departamento of Huila in southern Colombia, and the town's name --that of a catholic saint--has nothing to do with the ancient statue-makers. In addition to which, the Pueblo Escultor lived and created their subterranean world not just in the valley of San Agustín, but in a series of widely-separated areas across the Macizo Colombiano (see pp 261-263, and map in Illustration #103).

Our study will focus on 'representational sculpture': specifically and concretely conceptualized images carved into stone. As a counter-example (which won't be a part of our study), take the Incas, perhaps the greatest stoneworkers in America's history: their stonecarving, however impressive, however cosmic, is all about structure. Their genius was architectonic, and they created almost nothing representational. The Pueblo Escultor were their polar opposite: only the image mattered.

-----

A few orthographical explanations follow: some of the usages in this book might seem unusual, or even to be mistakes. But in fact they are meditated modifications which are meant as improvements on the standard ways. Hopefully the reader will bear with me. My apologies if and when needed.

The term 'pre-invasion' or 'pre-european-invasion' appears frequently in this book to refer to the entire sweep of time (and to the people, places, events, ideas, objects) in America prior to the arrival of the apocalypse, which came in the form of ever-growing numbers of invaders from Europe, bent on conquest--in other words, prior to the beginning of the 16th century. The usual term would be 'pre-columbian' or 'pre-Columbian,' but I don't think that Columbus or any individual summarizes the essence of the process, and prefer to use 'pre-invasion.'

Speaking broadly, adjectives are not capitalized herein, as opposed to certain proper nouns, which are. So the name of a country like Spain will be written with a capital letter, but the spaniards who live there and the spanish they speak will have to be satisfied with small letters throughout. Similarly, italians will hail from Italy and peruvians from Perú, and americans from America.

Regarding the thorny problem of references to dates: Instead of the normal

system of distinguishing by the labels 'b.c.' and 'a.d.' the epochs before and after the point in time 2000 years ago around which the world has come to base its chronological dispositions, this book will refer to 'b.c.e.' (or 'before current era') for 'b.c.' dates, and 'c.e.' (or 'current era') for dates that usually would be 'a.d.'

The word 'archetype' as used in this study is not meant to adhere to the strict jungian origin-sense of its meaning, but rather to the much broader interpretation which has entered the common-speak. Here they are the 'divine beings,' the figures from the mythos, from the origins, whom I take to be the personages portrayed inside the tombs that constitute the 'underground theater' (see pp 250-252) of the Pueblo Escultor. The picturing of these personages as 'archetypes' is no more 'real' than the model (distinguishing between 'archaic' and 'modern' ways of thought) used in Chapter Two. Both are methods of envisioning; ways of trying to grasp what's going on here, what we're being shown, in these tremendous sculptures.

Another tangled web coalesces around the use of the term 'mother culture': the idea is in essence so broad that if taken to some logical extreme, it is of little value. Nonetheless, the vision is exceedingly pertinent to this book's inquiry. The meaning behind the usage is this: in America as elsewhere, over the course of many centuries and in fact millennia, with contributions from myriad untold peoples and individuals, all of the different arts and skills, all the techniques, inventions, adaptations, technological breakthroughs, domestications and discoveries came to fruition, in situations widely dispersed over both time and space, in the fields of agriculture, art, architecture, geography, symbiosis with animals, spirituality and philosophy and religion, the use and adaptation of the naturaleza that surrounds us, and etc. All these developments were, if you will, the threads that were created individually, that were, with immense effort, slowly harvested and carded and dyed and spun. But the fabulous tapestry woven from all these many threads appeared for the first time, in America, in the two realms that have often been called, and are designated herein, the hemisphere's 'mother cultures': those of the Olmecs in Mesoamerica and of Chavín in the peruvian Andes. Not unrelated is the fact that monumental representational stone sculpture, of the type practiced by the Pueblo Escultor, also initially appeared in these first maternal centers, as part of this primordial cultural tapestry, from whence the symbologies and mythologies encoded in those original sculptures spread throughout the hemisphere. And thus it is that the essential lines of the Pueblo Escultor statues may be traced back to their birth, to their original formulations in these, as we may call them, 'mother cultures.'

-----

It is a privilege to express my gratitude to many, many people for their help during the years carrying out the study leading to the creation of this book. The thanks begin with Archaeological Park workers and employees, whose continual

efforts through generations have made it possible for all of us to get to know the Pueblo Escultor and their works, and whose willingness to talk and recount and share opened many doors in the early years of my quest; in a larger sense my gratitude extends outward to the pueblo of San Agustín, and of the Macizo Colombiano, to the many people along the way who made it possible for this outsider to find a corner here and to thrive. To my neighbors, my friends and associates in the life of the campo of San Agustín, to the archaeological guides and aficionados, who have the best opportunity to be familiar with the statues, to the *huaqueros* on their misguided path, to the old folks with their tales of marvels, tales of their parents and their grandparents and of what they found when they first came this way. To all the offbeat characters in this magical valley who have the time to share their take and to muse on what might once have been, long ago, here where the statues came to life.

My own tribe began to gather here in the early 1970's, drawn from all corners of Colombia, and of the world. They have remained constant, a changing cast, the 'context' against which my own path sought its way, and my thanks are for them, past and present, present and scattered, dead and alive, new generations arrived and others still to come. Without them, this book would not have been able to take form.

The friends whose help has been essential during the elaboration of this book are also many, and I can only gesture my deepest thanks. But I could not fail to mention, in the north, Kurt and Cherry Beeken and their sons Alex and Max, Don (Lars) Larson, Susan Shewczyk, Anne Bliss, Karl Goodwin, Dylan Edwards, René Scott and Tina Ayers and their son Alec, Jimmy and Linda Namrow, Ric Weaver and Bev Kropp, Tomás Bugas and Robyn Bluemmel, Chris Bugas and Jim Kulick, Cecilia Poblete and Gary Meacham, Cisco Maffei, Geoff Bragg, Carolina Peña, Blanca Bustos and Oliver Melz, Jacobo Woolery, Ruth Hudgens and Chris Dodd; I would also like to express my thanks to the people at Dumbarton Oaks in Washington, D.C., where the illustrations in this book were scanned and prepared and where the original drawings are archived, to director Jeffrey Quilter who motivated me to resume my research there in 2004, and to Juan Murro who was kind enough to take an interest in my project; and also to the folks at the Archaeological Museum in Berlín and to its director Manuela Fischer, who aided me during my investigations there in 1992. And in the south, my thanks to: Matu Neira and Chacho Martínez, Chris Kraul, Javier Guzmán, Nacho Brahm, Eleazar Morad, Compadre Carlos Valero, Andrés Enciso, Helena Fernández and Arturo Mosquera and their children Sidartha, Arturo Andrés and Belisa Mosquera, Liliana Zapata and her children Karen and Uriel Arévalo, the Ledesma family beginning with Doña María, Bolivar and Mayer and their wives Anita Chilito and Nora Mafla, as well as Jano Pinillos, Jorge Peña, Julio Vargas, Fabian Ayala, Germán Galeano, Mery Wiede, Carlos Salgado, Jaime Potón, Tuto Escandón, Alfredo Ceballos, Andrés Caicedo, Don Eliecer Ordoñez, Lulú Ayda Robers, Rene Oso, Karin Schüttler, Frank Schatz, Gary Caputo, Ana María Rodríguez, Christian

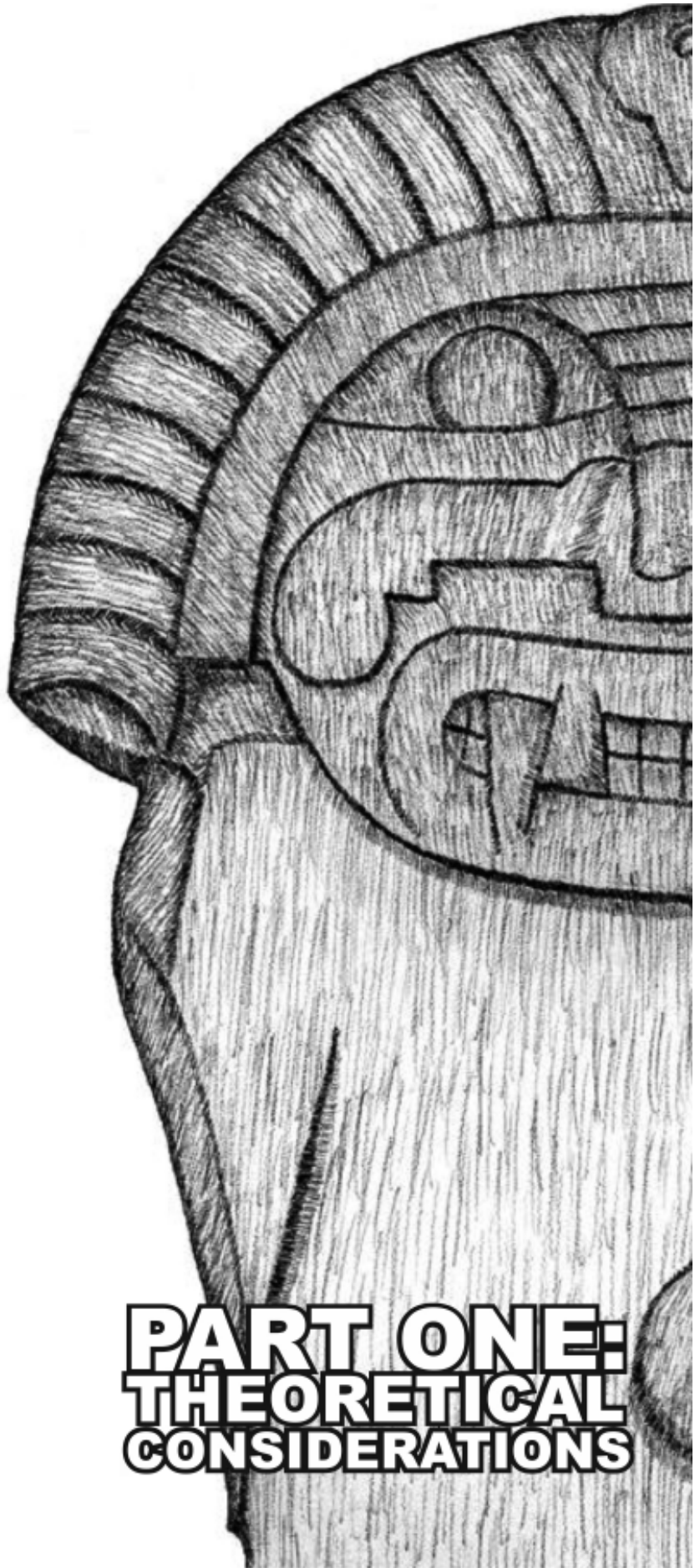
Schmalbach, Dario Morad and nephew Sebastián, Francois Van Malderen and Adriana González, Roberto Freeman, Elsy Sabogal, María Teresa Carrasquilla, Nelly Schmalbach, Eduardo Gallego, Mayra Luz González, Milciades Martínez, Tulio Salcedo, Fernando Ordóñez, Jaime Forero, Carlos Hernández, Jairo William Gutiérrez, José Castillo, Medardo García, Tania Romanova, Rafael Chamie, Amalia Peña y Fabian Ortega, Ramiro Rengifo and Humberto Ordoñez.

The support that most matters begins at home, and my wife and I are fortunate to have two homes, north and south, with our soul support in both places: in Oregon, the Dellenback family, my mother Mary Jane, hermano Rick with Jane Taliaferro, hermana Barb with Dave Ouellette, and nephews Van and Cy Dellenback-Ouellette and Jess Martinetti; and in Bogotá, the familia Gil, my father-in-law Rodrigo and his sons, my cuñados Rodrigo and William, and niece María Paula; my thanks and our thanks to these beloved friends is beyond expression.....

Above all my deepest thanks are for my wife Martha Gil, whose assiduous work on the translation of this book into spanish is only one of countless contributions to our *obra*; without her intelligence and drive and discretion, to say nothing of her patience and persistence, and most of all her love, this book would have never come to exist.

**David Dellenback**  
*San Agustín, Huila*  
*Diciembre 2012*





**PART ONE:  
THEORETICAL  
CONSIDERATIONS**



## CHAPTER ONE:



187 cm. high  
(-Preuss)  
62 cm. wide  
64 cm. thick

177 cm. high  
(-Preuss)  
102 cm. wide  
48 cm. thick

196 cm. high  
(-Preuss)  
76 cm. wide  
59 cm. thick

# AND

ancient people

most visitors to  
places in the  
may be seen.

I have been  
in precincts  
to what they  
these observers  
have seen.

ably kept, the  
surrounding tropical forest magnificent, the landscape breathtaking, and the  
guides and park personnel more than friendly, courteous, *servicial*. The trip

coming here was wonderful, the town itself engaging, the people truly unique, and the countryside hereabouts idyllic. But the problem, the root of the nagging dissatisfaction, remains: after having made the effort to travel to this area for the specific purpose of visiting the ruins and contemplating the statues, our visitor finds them mute, and stands before them taking in little or nothing of what they convey.

In this book we will endeavor to answer these mystifying questions, and to find a way to approach the meaning of the statues of the Pueblo Escultor. But we will need a new orientation to do so. This first part of this book is about the acquiring of that new vision.

The problem, though it also goes much deeper, arises partly because we are not being well educated about the nature of these ruins. For example: we need to be informed that **all of the statues, almost without exception, were buried by the ancient sculptors after being created**, and were fashioned to form parts of underground tomb settings. They are monuments to us today only because we present-day people have dug them out of their underground abodes and set them up above ground--but they were not so to their makers. Certainly this understanding is essential to gaining a truer view of the significance of these ancient stone-sculptures.

But the visitor today, staring at the silent stones, is sanctioned yet more severely by being given no indication of the scope of these statues' importance, no framework on which to hang one's appreciation. Here is something that those who steward these ruins should pridefully be telling us at the outset: **The statuary of the Pueblo Escultor constitute the greatest stone library ever to exist in pre-invasion America.** This is no small claim in a hemisphere extremely rich in bodies of ancient stone-sculpture, throughout Mesoamerica, Central America and the Andes of South America.

There are close to 500 different sculptures in our survey and catalogue of the Pueblo Escultor statuary, and there can be little doubt that hundreds more have been stolen, abducted, spirited away, fed into the black market and now bejewel the private collections and exclusive museums of the rich and powerful around the globe. As well, there is no tallying the substantive number of stones that must remain undisturbed in their undiscovered tombs. Given these totals, the experienced student in this field will understand that nowhere in America do we find anything to equal this panoply of images.

Many smaller bodies of stone-sculpture exist, but nothing like this.

And it is not just a question of numbers. The amazing fact is that almost every Pueblo Escultor statue, each one of these many hundreds of archaeological pieces, represents a new, a fresh image; style, form and above all content make each statue unique. The informed student of american antiquities, again, will recognize that this is usually not the case. It is much more to be expected, whether the statue site be in México, the Andes or Central America, that the key images will be repeated over and over, so that dozens or scores of sculptures will ultimately reveal only a few or perhaps a handful of telling images, each seen repeatedly. This is not the case here in the Macizo Colombiano, where hundreds of statues present us with hundreds of images representing as many crucial pieces of information, each a bridge to a fuller understanding of this ancient culture. For this reason, we should be told with pride that the Pueblo Escultor statues constitute the greatest stone library in the history of America. And stone, for the ancient people of this hemisphere, was not just any random medium of communication.....

This lack of instruction and information to which the observer of these ruins is subjected is, in a way, systematic. Here's how it works: a professor, an archaeologist, is sitting down to write a book: he (and it is almost always a 'he') is going to write the next book on pre-invasion history or art, or on the ancient cultures of Perú or México, or perhaps on stone-sculptures from a certain culture or a given zone, or even dealing with the pre-hispanic history of Colombia; in any case he is writing, let us say, about some field of study that would be enriched by a knowledge of the Pueblo Escultor and the significances hidden in their fantastic 'stone library.' But he can't include this knowledge in his book, because he doesn't have the information, because it hasn't been conveyed to him.

He is sitting down to write in his office, which is almost certainly well-provided with quantities of books underscoring his areas of expertise, or perhaps--since he is almost certainly connected to an educational institute of some kind--in the school's library, where there is sure to be a vast and diverse supply of data, even in this imagined author's own field of study. Add to this all the information available via the internet. He will be able to fill in great swaths and areas of the background to his canvas by using the resources at his command: he will be able to read extensively on the Olmecs and Chavín, the originators of the art of stone-sculpture in America, and on Teotihuacán in México and Tiwanaku up on the altiplano of Bolivia, on the

Incas and Aztecs and Mayas. He will have books and illustrations allowing him access to knowledge of almost all the great practitioners in our hemisphere of the ancient art of crafting representation in stone. But he most likely will not have much, if any, source material on this 'greatest stone library,' this supreme lithic exposition of the myths and archetypes of ancient America.

He will have too little material on the Pueblo Escultor (he probably won't be familiar with the name) and the significance of their statuary to allow him to consider them in much detail or to take them greatly into account when he writes his treatise, which in turn will become one of the books on the shelves of the next generation of archaeologists and educators, amongst whom will figure he (or perhaps she, this time) who will write the next era's guide to the subjects in question. It is a vicious circle, and one that consistently leaves the Pueblo Escultor out of the loop, and thus to all appearances mute, impenetrable, mysterious, but in reality and more to the point mostly ignored by the teachers (and thus also the students) who would do well to include these statues and their makers in their investigations.

In fact, the "mysterious and impenetrable" label was affixed to the statues of the Pueblo Escultor by their very first student. Although these ruins had already been briefly mentioned in print several times, the Italian cartographer Agustín Codazzi was the first to author a detailed analysis of the statues, which numbered thirty-five, that he was able to see in his day; his study was published in 1857. It is understandable that he was stranded in the neighborhood of "mysterious and impenetrable," given the paucity of context that his personal experience, and the age in which he lived, were able to bring to bear on this new discovery in the mountains of southern Colombia.

In Agustín Codazzi's day the door to such investigations into the significance left behind by disappeared ancient cultures was being nudged open. Napoleon's expedition of conquest to Egypt in 1798 was accompanied by scientific investigators in many fields, lead to the groundbreaking reports of archaeologists such as Denon, and stands as a landmark event in the dawning survey of ancient civilizations and their ruins; the beginnings of "systematic archaeology" evolved from this Egyptian adventure. Another key step in the process would be the journeys in the 1840's of author John L. Stephens and illustrator Frederick Catherwood to the crumbling jungle-covered Mayan cities. Their subsequent published works created a tremendous sensation among the world's reading public that doubtlessly

nurtured many an effort aimed both at exploration of little-known terrain and at analysis of ancient symbols and representations. Codazzi's germinal study of the ruins near San Agustín came only a decade later.

After this and up to our own time the Maya and their art and civilization have been studied *ad infinitum*, and entire library-shelves published on every aspect of these studies. Quite the opposite has been the history of our statues here in eternally-convulsed and war-torn Colombia. Here, the doors to investigation that elsewhere were thrown open, have remained closed; as opposed to the floods of publications on archaeological cultures and ruins that have appeared in other countries, serious works on the Pueblo Escultor have always come along at a trickle.

In 1892 the second profound look at these statues, and the first authored by a colombian, appeared: Carlos Cuervo Márquez' *Estudios Arqueológicos y Etnográficos*. Like Codazzi's study, and like many of those to follow, Cuervo Márquez' book is almost impossible to obtain. Other notable analyses of the PE have followed at significant intervals: worth mentioning are Konrad Theodore Preuss' *Arte Monumental Prehistórico* (1929 in german and 1931 in translation into spanish), which has in general functioned as the 'bible' of PE studies; Gregorio Hernández de Alba's *La Cultura Arqueológica de San Agustín* (written in 1940 but published only in 1978) and José Pérez de Barradas' *Arqueología Agustiniense* from 1943. Somewhat more recent efforts were subsequently presented by Luis Duque Gómez (*Exploraciones Arqueológicas en San Agustín*, 1964) and Gerardo Reichel-Dolmatoff (*San Agustín: A Culture of Colombia* in 1972). Also well worth researching are the series of publications on the ruins of the Tierradentro region authored in the 1970's and 1980's by Alvaro Chávez and Mauricio Puerta. In the present millennium, research on subjects related to the Pueblo Escultor continues to increase, including publications by authors such as Hector Llanos Vargas, Cesar Velandia, Robert Drennan, Efraín Sánchez and others.

Numerous books have been written and published which delve into the antiquities of the Pueblo Escultor; those detailed above have been the principal, guiding studies in the field. Unfortunately, taking them all together, the overall panorama of knowledge suggested by the existing books which attempt to make sense of the Pueblo Escultor and their library of stone images is still far from satisfactory. No single book has yet achieved the standard that really should exist by now.

Perhaps the most valuable look at the Pueblo Escultor published so far is found in Reichel-Dolmatoff's volume. However, besides now being dated by close to a half-century, this 'best' (and long out-of-print) book is only available to readers of english, for it has never been translated into spanish. In a similar manner not a single one of the books listed above written in spanish (nor Preuss' book, written in german and translated into spanish) has ever appeared in english, so that students who do not read spanish have precious little information available to them, no matter how extensive their access to resources.

The most comprehensible and informative book in spanish on these antiquities, as hard as it may be to believe, might be the one written by Hernández de Alba, a valuable read which was authored, however, more than 70 years ago. This overall lamentably poor track record in terms of useful and accessible published information goes far to explain the reasons why the Pueblo Escultor have been systematically ignored and/or labeled "mysterious and impenetrable." Hopefully the coming years will reverse this trend and bring a consideration of this peerless library of stone images into the mainstream of serious and well-informed study.

---

Nothing illustrates the lack of focus which has been the norm in the study of these monoliths better than the name almost universally applied to the culture of their makers. The reader will have noticed that most of the books listed above employ the name 'San Agustín' to refer to this statue-making people, and in fact this has been the 'official' and usual title for the ancient *escultores*, utilized in practically all the literature.

The problem is that it isn't right, isn't adequate. Ancient and extinct cultures are not properly named after modern, present-day towns or place-names or peoples: this is not personal opinion, it is a principle of archaeological nomenclature. Since San Agustín is a present-day town which has only existed for the past two or three centuries, it follows that the 'culture of San Agustín' is made up of the people who inhabit this pueblo and valley now, today. And since the ancient statue-makers have no bloodline or cultural connection with this present-day 'culture of San Agustín,' then those ancients do not deserve to be--and are not properly--named 'San Agustín.' Furthermore, given that the statue-makers disappeared from historical view five centuries prior to the invasion of America by europeans, we know nothing directly about these people, and certainly do not know anything even remotely



approximating their name. We do know, though, that the name 'San Agustín' does not do them justice.

The first colombian to publish a careful and informed analysis of the statues of the Macizo Colombiano, Carlos Cuervo Márquez in 1892, coined the term 'Pueblo Escultor' to refer to the vanished creators of these 'mysterious' monoliths. The term, it seems to me, fits perfectly. It signifies 'The Sculpting People' or simply 'The Sculptors' in spanish, labeling them by what was not their only but was certainly their most magnificent cultural and artistic manifestation, one which stands among the great expositions of the ancients' spiritual life and beliefs to be seen in America. Since first reading Cuervo Márquez I have used the name Pueblo Escultor in my own research into the statue-makers of the Macizo Colombiano.

And that--the Macizo--brings us to the second principal reason for the Pueblo Escultor name. These statues are not only found in--and their makers did not only inhabit--the valley of the upper Magdalena River wherein today stands the pueblo of San Agustín. The Pueblo Escultor ruins exist as well in a series of sites around the various slopes of the Macizo Colombiano, the 'Andean Knot' uniting different cordilleras in the south of Colombia. This Macizo is therefore the geographical reference point, the 'homeland' of the Pueblo Escultor, even though the valley that today houses San Agustín, where the majority of the monoliths are found, was without doubt the 'center' of the statue-making culture.

-----

To return to our original question: How are we to understand these sculptures? The statues are, whatever their meaning, expressions of the thought of their ancient creators. And the fact that they were of the ancient world not only differentiates them from us and from our modern patterns, but provides us with a way to think about what their creations may have been meant to express.

With the disclaimer that models are only as models worth, we can reap substantial benefits from contemplating the model that differentiates between the 'archaic' or ancient ways of thought, and our 'modern' ways. We are taught to consider that the way of the archaic (and primitive) mind is represented by a circle; that 'history' for this mind-set is a prefigured cycle, endlessly repeated, and that peoples' lives and actions are destined to imitate and re-create those of the originators and archetypes who flourished in 'the

beginning.' In contrast, we moderns have our treasured 'freedom each to believe and act as one wills,' but in return our symbol is an arrow: it passes but once, is unique and never repeated, and it comes from we know not where and goes forward toward.....?.....something that hasn't yet been determined.

This, the model tells us, illustrates the difference in thought (and in resulting expression) between archaic man and modern man. And the Pueblo Escultor, as was true (in this scheme) of all pre-conquest America, lived in the archaic world and expressed in all their manifestations (what we call) archaic thought. Their relationship with 'history' was fundamentally different than our own.

All this is good news for those who would delve into the meaning behind the details and symbols shown in the statues, because while it may not be possible to directly 'study' the long-disappeared Pueblo Escultor people and their ways of thought, we have a huge body of research and literature on archaic (and primitive) peoples from around the globe, and masters of the field have published excellent and multifaceted material about the methods and meanings of the archaic expression of 'art.' When we dig into this knowledge, we learn that archaic man worldwide shared certain purposes of expression, certain overwhelming preoccupations that are nearly universal and that are central to archaic ways of thought. These are the themes, therefore, these are the clues that we will be looking for from the outset in our statues.

We learn that the ancients, (re-)living their cyclical reality, are extremely interested in, are obliged to the ritual repetition of their archetypal paradigms, their elemental spiritual beliefs. They repeat and re-enact the key spiritual facts and events, and thereby validate them, make them live again, make them live NOW, at the same time that they explain and justify their own actions, customs, beliefs and practices. This ritual repetition (of what has been revealed to be 'true') upholds and sustains the world and the lives of the people involved: makes the rain fall and the harvests come, brings the animals to be sacrificed in their season, causes children to be born and to be healthy. Archaic man's intervention via his archetypal rituals not only matters, it matters definitively in the preservation and continuation of life and the cosmos. The difference, because of this, between archaic man's position as committed steward and guardian of nature and our world and resources, as opposed to the alienated stance before 'nature' of modern man (i.e., myself), is stark.

This drive to reiterate and to express the archetypes in living one's own life is all-important to the archaic world, and is manifest in every way that archaic man has left us to observe: it is narrated in the myths, it is performed in the rituals and it is given voice in the concrete artistic expressions such as our statues. We are going to presume a basic equivalency of meaning among these different forms of ancient and primitive expression, in that all explore ways to carry out this repetition of the primal, archetypal beliefs. And we may use what we can grasp of one form of expression to illuminate another.

A vast gap separates us 'moderns' from the ancient sculptors of this incredible library of images. We ourselves have traveled so far away from the guidance of man's primal archetypes that today we use the very word 'myth' to refer to 'falsehoods or legends' ["What? That's a myth, nobody believes that!"], and by the word 'ritual' we mean to say 'actions repeated without meaning' ["It's only a ritual that he goes through....."]. But ancient humankind's myths and rituals, and his material elaborations as well, were his most important and serious actions, were in his mind as far as possible from 'meaningless.' We'll start, then, by understanding that the statues of the Pueblo Escultor, these classically archaic creations, were not scratched idly into stone by ad-libbing doodlers, but rather were the sculptors' highest, his deepest, his most spiritual expressions, as these types of artform, and archaic myths and rituals as well, are meant to be.

The statues may stand mute (if we lack their language), but the world's ancient myths still speak to us, and we may use their voice to illuminate the drive, and perhaps even a bit of the meaning, of the Pueblo Escultor sculptures. We know, for instance, that the truest and deepest of these ancient myths will often be cosmological (they explain and describe the world and the universe and how they function and why), ontological (they also explain 'man's,' i.e. my, meaning and place in all this), and cosmogonical--they describe and narrate the origins of the cosmos and how everything came about. So we will be looking for and expecting to see these themes, these orientations, when we analyze our statuary.

Something else which stands out in the study of ancient spiritual expression is the way in which cosmic events (i.e., all reality) are tied to what is called the *axis mundi*, the 'axis of the world': the 'central point' which ever recurs in mythologies across the globe, and will always mediate and allow access between the different cosmic levels. It is the site of genesis, of death, of initiation, of 'home,' and situates the location which allows interaction with

the divine realm and with the archetypes. 'The Center' seems universal in ancient belief, and we will look too for this to be reflected in our Pueblo Escultor monoliths.

In sum, the Pueblo Escultor were integrally of the ancient world and so they lived their archetypes (which we call 'myths') via their repetitions of them (which we call 'rituals'). In the course of doing so, these pre-invasion stone-sculptors gave us in their statuary one of the greatest, most magnificent and detailed expositions of America's ancient beliefs, myths and archetypes ever to be formulated.

---

With this in mind we will be able to address ourselves to the statues' meaning, but we will find that we now face a very serious problem. It is a transcendental problem, such that we will have to transcend it in order to move on with our investigation. The problem is this: almost none of us have been taught the context within which we can successfully understand the statues. And nothing is understandable without a grasp of its context. And so, the question: what does one need to do in order to acquire the necessary context? We can break the answer down into two essential endeavors, both difficult and each requiring effort.

First, we need to regain our 'other' side, our 'american' side. We are living in a world that we have constructed with only one of our two eyes, and so it is askew. Second, we need to ground ourselves not in the history of other, unrelated parts of the world, but rather in our own history: so-called 'pre-columbian' history, which is to say the pre-european-invasion history of America. That is the context within which the Pueblo Escultor and their images and statues evolved. However, it is a history about which most of us know next to nothing.

Let's look briefly at the first problem, that of the 'other' eye that we haven't been taught how to use. It would seem that we are all, we americans (who have lived our lives in this hemisphere) included, woefully shortchanged when it comes to our grounding in new-world history, beginning with the fact that we've been given the impression that the conquest of America was some kind of harmonious, egalitarian, symbiotic "meeting and mixing of races." It was not, as anyone who reads the source material knows: it was destruction, rape, violation, genocide, horror and domination by sword, fire and cross, all

visited by one side (that of the europeans) upon the other (that of the americans).

These events and histories live on in the blood and the meta-memory of those of us who are americans. The conquerors spread their essence, their domination, into every corner of the realm, and of ourselves, our ways of life. They live within us; we walk the path that they traced out before us. And yet the conquered are not gone, nor are they forgotten. They too live within us, but they are silent, and call little attention to themselves. Where in our lives are they? What can they tell us?

The invaders by their destruction and their ignorance shattered our ability to easily understand the pre-invasion world, and the statues of the Pueblo Escultor. The overwhelming array in these sculptures of different personages, different symbols, every statue a new, unique image, all this makes clear that we are confronting a 'language' that we do not understand. The despoilers of America, from then until now, have left us a situation in which the language is lost and the words being spoken are unclear. This is the image of our quest. But the purpose of this book is to find how to grasp some of the letters. When we know enough of them, we will begin to be able to form words. It may be, after all, that someday this hidden language will again reveal and express itself.

At one point I taught high school classes in San Agustín on pre-invasion and Pueblo Escultor history. We would approach the problem, and search for the method of solution, by first looking at and around ourselves and deciding what of all we saw had roots in the new world, America, and what was representative of the ways of the old world, which centuries before had come and conquered here.

We would look at our clothes and shoes and the contents of our pockets, the wallets and coins (or plastic) and pens and keys, and at the square room we sat in, its tables and chairs and the structure that included it, and the construction materials involved, and then we would imagine our pueblo, with its grid-work of streets and its 'traditional' architecture, the plaza up at one end of town with the church standing before it, and the businesses in town and the products sold therein. We would imagine the non-visible structures too, the educational institution that surrounded us just as surely as the school building itself, and our mayor and town council and governmental agencies and police force.

The list, of course, could continue to branch out, but the point is that the students could easily identify any amount of old-world apparatus about them, and yet had trouble finding much that derived from our own american roots. They could feel the disorientation--here we were, in America, after all!--and could feel, perhaps, that what happened five-plus centuries ago was not just some interesting confluence, but rather a violent cataclysm whose reverberations live on within us.

When we were sufficiently depressed by this bleak vision--America divested of everything american--we would ask ourselves what we had eaten for lunch or the previous night for dinner, at which point a different melody would begin to emerge. The food that we eat in much of America and certainly here in San Agustín is to a large degree from America, and from America's past--it is the living bridge that keeps us connected to the pre-invasion world, which still makes up, after all, the vast percentage of the many thousands of years of humankind's adventure in this american hemisphere.

The same is true by extension of the land itself from which the american produce springs forth. To know that we are indeed formed by the land we walk on, the mountains and rivers and valleys and forests that surround us, the air that we breathe and the rain and sunshine that fall upon us, is to feel and to reaffirm the 'american side' hidden within us. I believe that it was a given part of the pre-invasion condition to feel and know that these things, the eternal world around us, the mother earth, the *Pachamama*, is also our source, which has nurtured us from the beginning. For those of us alive today this source is also our pathway back to the ancient americans, to the makers of the statues. In the dire circumstances in which we inhabitants of our precious globe are now precariously hanging on, with the health and even life of the planet itself under an onslaught of mortal threat, may this *camino* also be a doorway to an ancient/new understanding of our relationship to this vast all-embracing mother-life that upholds and sustains us.

If the ancient sculptors expressed themselves in stone from within the spiritual heart of America, and if we are indeed their american descendants, then only by opening ourselves to the history of american ways within us--ways that have never died--will we be able to find our path to the meanings encoded within this library of stone images. Our hidden, forbidden 'other side' can still speak to us in ways perhaps difficult to foresee, and illuminate our otherwise barren search.

Our second 'transcendental problem' still looms: the fact that we are not educated, we do not educate ourselves, in ancient american history, the history of these lands before the arrival of the invading europeans. The context of our statues is found in this pre-invasion history. Until we enter into it, the statues stand without background, without connection to any meaningful information; the lights are wrong, the sound-track off.

We are educated as if 'history' meant exclusively old-world history. The history of the new world--our own world, for those of us who are americans--is, more than abbreviated, almost totally ignored. All of us, during our educational experience--even those of us who live our lives in America--are taught of Greece and Rome and the 'western tradition,' are exposed to Mesopotamia and Egypt, are transported to Jerusalem and Mecca and the lands of the bible, and are led to envision London and Paris and Berlin and Moscow, and to feel Europe's history as if it were our own. So far, so good.

But these are the only analogs that we are given. When we seek to analyze the statues of the Pueblo Escultor, we reach for the analogs we carry around with us--what else would we do? We reach for the processes, the philosophies, the metaphors from the history of the old world, because from the other side we come up empty.

The other part of our heritage and of our story has almost never been revealed to us. Who has been taught the history and significance of Tiwanaku and of Teotihuacán? What of Chavín de Huántar, and La Venta and Tres Zapotes of the Olmecs? And who can speak synthetically of Cuzco and Tenochtitlán, of Sechín and Monte Albán, of the Toltecs and the Collas, the Mayas and Aztecs and Incas?--of the great centers and peoples of ancient America? Most of us barely recognize these names, if at all; much less are we taught anything about their importance, and still less about the relevance of all this to our own lives.

This 'other history' is systematically shunted aside and undervalued, which is to say that we are being told--we are telling ourselves--"Those things don't matter, and don't really reflect who we are. They are not valuable." And so it is important to know and to feel that this 'other side' has not vanished, that it lives within us still and does greatly matter in terms of who we are and what we are still to become. The history of our own times, we must remember, is not yet finished and written.

The statues of the Pueblo Escultor, scattered among the mountains of

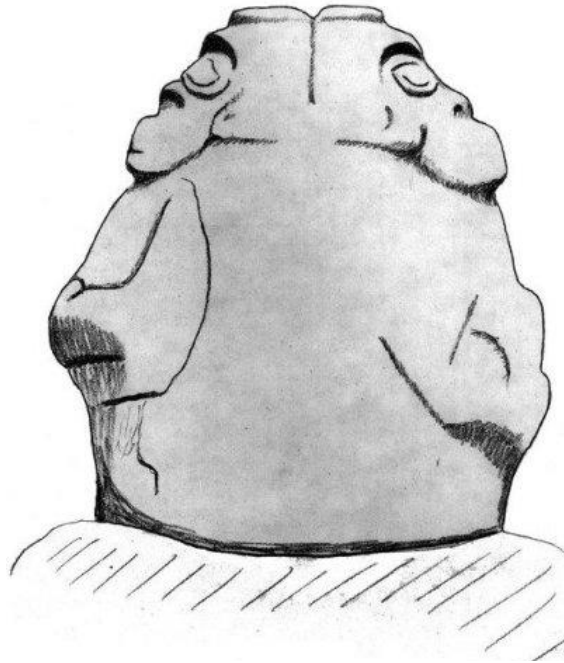
the Macizo Colombiano, can only be understood in the light of reference, not to the old world and our so-called 'western heritage,' but rather to the history of America's own past, which is the context, we must understand, that underlies these fantastic ancient images. The task is no easy one; it goes against the current. But to the degree that we steep ourselves in the history of pre-invasion America, we will enable ourselves to glimpse the meaning we hope to descry in this formidable lithic library.

---

A meandering postscript: In this study we will not be considering the impact of phoenicians, egyptians, and sumerians, nor of campaigning scandinavians, wandering welsh priests, chinese sages, polynesian colonists, japanese fishermen, nor any types of lost tribes, nor greeks or romans or africans or mongols, much less spacemen, ufos and cosmic elder brothers. The reasons follow from what has been discussed above: we don't need them to understand the cultural roots that serve to make the statues of the Pueblo Escultor intelligible. Some of them may indeed have come to America--the scandinavians and a few polynesians seem sure candidates, for instance--but in no way were any of them key, formative influences in the fashioning of the millennial american culture. They simply added what they brought to an already vital, ongoing and very ancient cultural history bred and rooted here in America.

Moreover: to consider any of them seriously (as having been somehow determinative in developments of importance in american culture) is not only, as we have seen, to reach for false analogs. Most importantly, it is to undervalue ourselves and our own history, precisely because of our ignorance of our own roots. This is what has been inculcated in us, and what we need to fight against; it is the 'colonization of the mind' from which we must break free in order to build our analyses upon valid, real-life bases. We won't need spurious outside 'what-ifs' to help us do so.





## CHAPTER TWO:

# THE BACKGROUND TERRAIN

What, then, are some of the basic themes that we may look to find expressed by this 'stone library'? If our desire is to comprehend the Pueblo Escultor and their statues, and we now have a certain orientation regarding them and an awareness of some of the obstacles to arriving at this comprehension--then what can we see of the terrain, the background against which a sculptor created and executed the design of a given statue?

Years spent in proximity to the relics of the Pueblo Escultor, along with studies in ancient and pre-european-invasion history, have convinced me that the reflections which follow in this chapter are valid and provide valuable context to an understanding of the statues' significance. But certainly my thoughts are far from the only way to go about digging into this investigation. Inasmuch as you, the reader, study and reflect on these matters, you will evolve your own 'essential' background to a deeper comprehension: it is the only way. Nevertheless, the modes of thought outlined in the present chapter may help guide you to a fuller understanding of the world of the sculptors who created this torrent of power-charged images.

There is no way at this point to escape lacing the narrative with

historical references that will be foreign to many, although far from all readers. The traces of the images that we see in the statues run in threaded patterns through the bodies of work of America's many stone-sculpting peoples. A few words about how pre-invasion America is usually visualized may be worthwhile.

America's dual destiny decreed that there should be two great and in essential ways distinct poles of cultural development lasting throughout the millennia of pre-invasion history, one centered in Mesoamerica (which is to say the lands of México and northern Central America), and the other in the Andes of South America. The land between them, stretching from the central parts of Central America down through Venezuela and Colombia--in general a green, tropical belt--is usually designated as the Intermediate Zone, and the Pueblo Escultor ruins are found in this area.

When we read in the archaeological literature that the Intermediate Zone cultures did not form a part of either great axis area, and that the ancient vestiges we see there are derivative of the great cultures to the north in México and south in the Andes, we are given a feeling that they must be, somehow, inferior. In the present study, of course, we're going to be laughing at such a conclusion, because as we've stated and are going to observe more closely, the body of statuary of the Pueblo Escultor is a peerless american exposition in stone.

Rather than thinking 'derivative,' we will look at the statuary of the Macizo as preserving and conveying many and in fact most of the essential themes known in pre-invasion stone-sculpture throughout the hemisphere, and as being an unmatched repository of these archetypal american expressions. Almost all of the major themes, both from north and from south--that is, we see them in the stonework of the 'mother cultures' from each pole--are 'texts' that appear in the 'stone library' of the Pueblo Escultor. When we are able to recognize them, many of the images in these Macizo statues show us clearly whether they are connected with the history of stone-sculpture to the south, in the Andes, or to the north in Mesoamerica. We can trace the roots, and something of the geographical paths, of the 'discourses' or 'myths' proclaimed by the statues.

The strange, dual provenance of ancient America, and her two cultural poles which show so many evidences of their twin nature, is surely a profound and fruitful subject of investigation. Both poles began to weave the great tapestry of their initial 'high culture' during the same general period,

coalescing perhaps two millennia b.c.e.: the 'mother culture' we call the Olmecs in México's Gulf Coast and that of Chavín de Huántar in the mountains of northern Perú. By a time some five-plus centuries b.c.e. these two great seminal movements, rather than (or in addition to) having ceased to exist, had spread their seed through the descendant cultures in their respective northern and southern areas of influence. To the more localized following cultures which flourished and were carving images in stone at this time (such as Izapa and Cerro de las Mesas and Monte Albán in Mesoamerica, and in the southern Andes, northern Lake Titicaca sites like Pucará and Taraco), we can probably add the Pueblo Escultor. The mesoamerican pueblos have their roots in Olmec, the andean pueblos theirs in Chavín, and the Pueblo Escultor show demonstrative roots in both directions.

By the final centuries b.c.e. and the beginning of the Current Era (c.e.), what would soon become the 'classic age' cultures (i.e., from perhaps three or four centuries c.e. up to eight or nine centuries c.e.) were beginning to germinate in their respective zones: in Mesoamerica, the Toltecs in México's central plateau, the Zapotecs in what is now Oaxaca and the Maya to the tropical south, and in the Andes, the Wari-Tiwanaku empire, as well as the non-stonecarving Nazca and Moche peoples on the pacific coast of South America.

At the end of the 'classic age' in America something goes wrong. Within a relatively short space of time all the 'classic age' centers come to an end, usually violently, many for reasons whose causes are not at all clear to us. What follows is thought of as a time of more regionalized power, a time between the 'second horizon' in each case (centered at Tiwanaku in the Andes and Teotihuacán of the Toltecs in México) and the final, 'third horizon' which would consolidate the polar zones into empires only a century or two before the european conquest. This 'third horizon' is protagonized by the Aztecs in México and by the Incas in Peru.

In tracing the roots of the Pueblo Escultor iconography north and south, we must not lose sight of the mutual influences with other sites within the vast expanse of the Intermediate Zone. Though not necessarily subsumed within the empires and movements that united the andean and mesoamerican zones into 'horizons,' this 'intermediate' world was peopled with cultures which were affected by those polar areas and empires, a number of which groups (without mentioning the Pueblo Escultor) were producing assemblages of sculpture in stone at different points in time. None of these Intermediate Zone statue-sites are 'famous' in the way of the best-known archaeological

areas in the polar zones, but a number of them display imagery that is helpful in the attempt to unravel the network of theme and symbol. Two in particular are, more than germane, absolutely essential to our investigation: both the statues of Barriles in Panamá very near the border with Costa Rica, and those which constitute the Chorotega statuary from numerous sites in Nicaragua and Costa Rica clustered around the big nicaraguan lakes, provide us with crucial links indicating intimate connections with the imagery in the statues of the Pueblo Escultor.

It is now clear that little stone sculpture was created anywhere in America after the end of the 'classic era,' which is to say after a date somewhere around 900 or 1000 c.e.--the major exception being the considerable body of sculpture crafted by the Aztecs of México during the final century and a half before the european invasion. The Pueblo Escultor as well seem to have come to an end somewhere roughly around this date (perhaps 900 or so c.e.), together with the rest of the 'classic' world, for reasons that to us remain obscure.

-----

We will find no better place to begin in considering essential background themes basic to our statuary than with the use of stone itself. In ancient America men and women expressed their material culture via innumerable media, from ceramics to painting and molding, writing, poetry, weaving of great variety and technique, featherwork, metalwork and etc; but none of these materials bore such a bonded relationship to humankind's history, none of them had been in our collective hands for so many millennia as stone, the original, the primordial substance. A discussion of the ancient history of the use of stone would surely give an idea as to why the very act of working in stone and the very material involved must in a deep sense have been regarded as sacred. Tools of a dizzying variety of use, form and type, including of course the tools we call weapons, were made of stone during tens of thousands of years before what we call 'high culture,' with its agriculture, architecture, political economy and community centers, would coalesce. And when these new advances came to fruition (between 3000 and 2000 b.c.e., to toss out dates), stone, already the ancient, primordial medium, redoubled in importance and 'sacredness.' Its use in agriculture alone, in work with the mother earth, certainly must have embodied this. Eventually, when the great archetypal personages and events took palpable and definitive form for pre-invasion humanity, it was necessary--and unavoidable--for mankind to inscribe these images above all in one medium:

stone. This was true (independent of all else they created) for Olmec and Chavín, and it would be true as well for the Pueblo Escultor of the Macizo Colombiano.

Surely an important element in this 'sacredness' must have been the fact that stone makes up the interior, and the finest, densest part thereof, the essential structure of the earth itself, which sustains us--that is, in andean terms, of the *Pachamama*, the 'earth-herself-our-mother,' place of origin of every race, every species, and home, undoubtedly, to our forebears and progenitors now passed away. Stones are the bones, the skeleton of our *Pachamama* and, I would suppose, were to be treated as such, with respect and much more than respect. It was not just a quotidian, thoughtless act to be working with, to be carving stone. To work stone demanded a certain understanding and the acquiring of a certain context, and for many american peoples it represented the supreme form of expression. Pre-invasion sculptors understood (see pp 258) that the *Pachamama* formed and molded and detailed everything in nature, including ourselves, and that they, the sculptors, acted in reverential imitation of her creativity.

Admittedly it is difficult for us to understand the dimensions that this 'respect' for stone must have taken for different american peoples. The Incas, rulers of the Andes at the time of the european invasion, have been called the greatest stone-workers in the history of America, and their feats of stonemasonry still astonish multitudes of visitors in our own day. Yet they refrained from carving concrete images and monumental representations in stone--very few such exist--preferring to restrict their use of the 'primordial material' to architectonic purposes of stunning ingenuity, range and scale.

The Pueblo Escultor were almost their polar opposites. The only architectonic use of stone in the Macizo is seen in the fashioning of the tombs; the Pueblo Escultor built none of the buildings, temples, stairways, walls, buttresses, waterworks, roadways, etc., that they surely would have been capable of building. They must have felt sure that stone, the structure of the *Pachamama*, was not to be used for all these considerable domestic purposes. Stone (aside from the tombs and sarcophagi) was to be used only to inscribe and evoke the images of the personages of their archetypal world.

There are numerous instances in America's mythology south and north of humankind's links to stone. Tribes and peoples issue forth from rocks, from cliffs and caves and mountain-peaks; archetypes and personages

are converted into stone or become landmark stones, or originated in stone, and earlier races were formed from stone and can still be seen, and so on. Pre-invasion humanity remained aware that its own genesis was in stone, and that stone shows us the eternal, the primordial, that which is not transmutable. It was obvious and axiomatic to many american peoples that the essential archetypes and divine figures would appear as, be formed of, stone.

---

There is a close relation between this 'sacred' use of stone and the following piece of our panamerican context: the equally sacred nature of the underground setting. This cosmic subterranean center, which we will find to be almost universally present in the pre-invasion spiritual universe, is formulated in the Pueblo Escultor world by the underground tomb-structures in which the statues were buried.

In Chapter One we've touched upon the model which symbolizes modern man's path as an arrow and that of archaic man as a circle. The image of a circle offers the existence of a center, and this center functions at every level of being, unifying all the different levels of the created universe. For people who inhabit a circular, ever-regenerating vision of time and reality, the past, present and future are vitally connected. The summation of cosmic unity for pre-invasion humanity occurs in the place where humankind dwelt before the divine forces called us forth, where our ancestors dwell now, and where we will go ourselves at the end of life's travails and adventures: underneath the ground, in the womb of the *Pachamama*.

There is no overstating the importance that the concept of the *Pachamama*, the mother earth, had for pre-invasion humanity. As a child given a typical, modern, scientific education, I was taught that if you were to dig a hole you would find that the earth is made up of dirt and rocks of different types, and the component parts thereof. To pre-invasion humanity this would have been a laughably limited concept: no-one from that world would have failed to understand that the earth is, first and foremost, our mother from whom we issue forth and to whom we return, and from whom is given the food that sustains us; it is the 'place of the seed,' the womb of our reality. The very act of digging into the mother's body would have been a significant action, and the inner world under the surface and all its makeup would have been charged with spiritual power and meaning. Thus, as we have seen, the importance of the stones and their use.

This underground place where communion and communication could take place between the world of the dead and that of the living, this central home of both life and death, would also be the connecting link, the doorway and passage, to other realms of the universe: the place of initiation, the place of the shaman's journey. In ancient America it would be evident, it would be certain, that the divine archetypes could only inhabit and be found via this sacred underground center, and there it would be that the original, mythical 'occurrences' would and did take place. This is the sense of the Pueblo Escultor statues all having been placed underground in what we today call tomb structures--they are that and much more.

The endeavor to evoke and to recreate this 'center' explains and brings to life much of the most powerful art--as we modern folks describe it--made throughout pre-invasion history. We can see from the iconography and the very form of many of these american expressions that the 'mythological happenings' referred to are played out in an otherworld which is in one sense supernaturally located but in another more material sense exists underneath the ground we live upon. A brief survey will illustrate numerous important analogs:

We will look first at America's germinal, 'original' high cultures, where what would become the essential traditions were first magnificently elaborated. The axis at the heart of Chavín de Huántar in Perú is a semi-subterranean plaza accompanied by stone-carvings of tremendous archetypal significance, while the temples of Chavín which surround it are a maze of interior and subterranean galleries within which the mightiest stone images were encrusted. And when the gods of Chavín awaken one thousand years later, when they arise again at Tiwanaku near the shores of Lake Titicaca in Bolivia, once again we find a semi-subterranean plaza within the heart of that stunning ruins complex, again inhabited by great stone figures.

Turning our attention to Mesoamerica's generative culture, that of the Olmecs, we will find a powerful analog in the well-known so-called 'altars,' squarish monoliths with niches carved on their sides out of which lean seated human figures, often elaborately decorated, holding (in arms or on laps) small human-like figures, as if in offering (see pp 321-322). The niche represents a cave that is also shown to be the gaping mouth of an earth-monster, which in turn portrays the seminal underground space sacred to pre-invasion peoples from whence in the 'beginning' humankind issues forth. Many other Olmec sculptures confirm this analysis: we repeatedly see a

man who sits or stands inside a cave, which cave itself is within the jaws of a supernatural earth-serpent being. As we will be seeing (pp 289-298), this earth/serpent/underground/woman/*Pachamama* complex is everpresent in the Pueblo Escultor imagery, reflecting a widespread american archetype.

The list of pre-invasion sites in which we see evocations of this underground 'center' would be extensive. The secret tombs buried deep underneath pyramids at mayan Palenque and at Teotihuacán of the Toltecs--to name a couple of much-visited ruins--as well as at many other mesoamerican grave-sites, would serve as examples, as would ceremonial centers such as the Aztec cave-temple of Malinalco, carved into live rock and whose entrance is figured as the open mouth of a fanged serpent; the Inca galleries underneath such sites as K'enko near Cuzco, decorated with wriggling serpent lines; the semi-subterranean *kivas* which serve as community and spiritual centers of the Pueblo peoples in North America; and many more examples that could be adduced. Here in the Macizo Colombiano, near the ruins of the Pueblo Escultor in Tierradentro are found the *hipogeos* which have brought notice to the area: rounded and painted dome-shaped tombs complete with interior stone columns, cut down into the solid rock of the hillsides above San Andrés de Pisimbalá.

This underground, germinal 'center' is celebrated in myth throughout America as the homeland of tribes and nations: we read that the Aztecs emerged in the beginning from a place called Chicomoztoc ('Seven Caves') while the Incas first issued forth from their birthplace in four caves at Pacaritambo ('Origin Lodge'). The *kiva*-building Zuñi of North America understood that they had originally been guided up from underworld caves to this present surface world. Such examples could be multiplied.

When we turn our attention to the nature of the Pueblo Escultor underground tomb complexes filled with supernatural figures carved in stone, it will be with the understanding that the tombs are analogous to, are recreations of, the archetypal 'center' in which pre-invasion humanity knew itself to be grounded. They are tombs, yes, in that they served as burial sites. But more importantly they were a recasting of the primordial underground space, and a populating of that space with pertinent, powerful stone images. They were, if you like, a subterranean theater for the ritual repetition of the sacred archetypes.

In Part II we will look more specifically at the imagery of the Pueblo Escultor and the ancient vestiges to be seen in the valley of San Agustín and



the Macizo Colombiano. Here we will continue to spotlight essential themes of pre-european-invasion history and iconography which, although panamerican, are on display in the statues of the Pueblo Escultor, themes that we may therefore appreciate in a wider context.

My survey of the sculpture of the Americas, supported by extensive study of the Pueblo Escultor statuary, leads me to see that the supernatural anthro-animal, the divine and dominant spirit shown in many works of pre-invasion art, animating and at times obsessing the mind and the spiritual world behind this art, is principally a mix of serpent and feline.

Much literature and commentary would have us believe that in pre-invasion art, and also very specifically in the statues of the Pueblo Escultor, a supernatural feline is the guiding and principal spirit. Diverse cultures in America have been taken to be 'People of the Jaguar'; literature on 'San Agustín culture' would have us believe that the iconic fangs seen on so many Pueblo Escultor figures signify and imitate the feline. Other animals, of course, have fangs as well, and we will see that the situation is not as simple as one might think.

In later pre-invasion times among certain stone-sculpting cultures the feline may have indeed become the dominant figure, and it may not be mere coincidence that this occurs as America is increasingly overpopulated and militarized, following the conflagrations bringing to an end the 'classic age,' and tending toward empire. But the original and the early traditions--and certainly, powerfully, the Pueblo Escultor statues--show us repeatedly this mix of serpent and feline attributes, often at what would seem to be the heart of essential mythology and belief.

The opening pages of Part II (entitled 'Genesis,') pick up the thread of our Supernatural Serpent-Feline, and the reader who wishes to continue this investigation may turn directly to pp 285-287. There he or she will encounter the Feline Procreator in his copulation with the *Pachamama*, the image of the generation of the Pueblo Escultor (U4 & PA6, see Illustrations #s 1 & 2), and will also find the 'Doble Yo' creature (PMAL2, AP1 & PMA1/PMA2, see Illustrations #s 3-4-5), offspring of this same union, hovering above and behind the individuals presumably representing this race, inspiring and controlling the synergy of the union.

We will need to delve more deeply into the meaning of this Doble Yo creature in order to elucidate the final essential theme of panamerican stone

sculpture to be dealt with here. (The original german term that would become 'Doble Yo' in spanish was coined by Preuss in his 1929 publication; see pp 313) The matter is a tangled one and fittingly enough, two different but related currents of meaning have gotten themselves confused, and must be disentangled.

What is at issue here may be summed up in the single word 'Duality.' Countless students of american antiquities through generations of study have detected the deep-rooted feel of duality as a constant force throughout the chronological depth and geographical breadth of the material culture of the new world, and not a few have been moved to comment that this duality is the 'essential principle' governing its basic concepts. Without a doubt this argument is a weighty one. Here we will attempt to look at the matter through the lens of the Pueblo Escultor statuary, to break the idea down into useful categories and to focus on some illustrative examples.

In Part II (see chapter four pp 313-322 ) we will revisit the question of duality, and of the Doble Yo image. For the moment we will begin by remembering that the Pueblo Escultor statues reproduce images and archetypes from both of America's germinal poles of high culture, from Mesoamerica to the north and the andean world to the south. Often we can identify the provenience of a Pueblo Escultor image by tracing its roots to one or the other of the polar zones, and so follow the way back to the world, north or south, in which the particular concept originated. This dilemma, duality, will give us such a chance.

Here is what we will find: The 'Doble Yo' is a very specific kind of doubling, an image of a 'first being,' a standing human male, who has, hovering above and dominating or controlling him, a 'second being' which is a supernatural entity. This creature, a mix of serpent, feline and supernatural attributes (as we have seen), we imagine to be a 'Second I,' a higher, controlling aspect of the first 'I.' And we know beyond doubt (see pp 314 ) that this 'Doble Yo' image came southward from Mesoamerica to the lands of the Pueblo Escultor, for we can trace the image from its beginnings in Olmec and on through the mesoamerican sequence, while it is absent in the andean world.

But the manifestation of duality in ancient american art is not exhausted by a consideration of this 'Doble Yo' figure. There is something else, everywhere apparent, almost immanent, and it is this that has led many commentators to see it as a guiding, essential spirit of american thought

and expression: I conceptualize it as 'Double Sense.' It is (as many examples will show us) ubiquitously as well as eloquently present in countless ways in the Pueblo Escultor work, and we could say something similar about ancient America in general, where the different forms, styles and manifestations of this 'Double Sense' are extensively scattered.

Although the case is not as clear as with the identification of the 'Doble Yo' statues and their mesoamerican roots, we can make a convincing guess as to the general provenience of the 'Double Sense': this bi-symmetrical arrangement or doubling of the two sides of a unity comes from the Andes, beginning with (or before) the formative world of Chavín. A careful survey of the architecture, composition and iconography of the Chavín de Huántar ruins, and even the pre-Chavín ruins of Sechín on the north peruvian coast, along with an examination of classic-age Tiwanaku--and we will find the elements not just in these major ruins, but throughout the cultural spectrum--will show us with good probability the roots of the 'Double Sense' that we also see so extensively in the Pueblo Escultor statues.

The case is less clear because the feeling of 'Double Sense' is not absent, even in formative times, to the north in Mesoamerica. Look especially at the formative-age villages such as Tlatilco on Mexico's central plateau: though no stone sculpture is present, the thousands of ceramic figurines there, almost all female, include beautiful examples of divided, symmetric double-figures. These Tlatilco figurines and their very early dates make us measure our words when ascribing the origins of the 'Double Sense' fascination to the andean world. Nonetheless, when we survey the entire corpus of american stone sculpture we will see that this 'doubling' of images, though visible in Mesoamerica, is much more extensively present, and becomes emblematic, in the Andes. The spirit of the connection between that southern cultural galaxy and the world of the Pueblo Escultor is suggested by the way in which this 'Double Sense' invests the cosmos of the Macizo Colombiano.

Several examples are illustrated in this volume, and the observer, with these clues, will be able to identify many more instances of the 'Double Sense' inherent in these Macizo statues. One of the finest such, (4)A4, seen in Illustration #6, is located far from the valley of San Agustín, at the site of Aguabonita near the shores of the La Plata River. There is no 'superior' being here, no upper and lower, but rather a horizontally-divided, mirror-like representation, where what would be One is shown to be Two. That, in a way, is the essence of the 'Double Sense.'

It's possible to comprehend this in a number of ways. Numerous examples stand in San Agustín's Archaeological Park. The elaborate scenes there inside the mound-tombs on the Mesitas typically show a principal central figure who is flanked left and right by two statues, near mirror-images of each other, exhibiting this 'Double Sense.' Another such set (PMB14 and PMB20) are shown in Illustration #8 (They also each independently happen to be 'Doble Yo' figures, as are the other Mesitas stones just referenced). Look also at the flat slab (PMB27, Illustration #9) posed just inside the entrance to the Mesitas: what might at first seem to be one serpent writhing across the stone's surface is actually a pair.

Another rendering of this 'Double Sense' may be seen on the Alto de Lavapatas in the Archaeological Park in the form of a large figure with two broken, missing pieces. This personage (PMAL3, Illustration #10, and see pp 320), certainly one of great import in the Pueblo Escultor cosmology, shows frontally what we see in stones such as those in Illustrations #s 3-4-5: it is a 'Doble Yo,' but a very unique one whose lower, human figure is clear, though disfigured. The upper figure stands, also frontally, on the lower person's shoulders, with his hands on his own hips--both figures are male as we see from their loincloths (see pp 299-300)--but his face is covered by a mask, which itself is broken.

Aside from showing us this eccentric 'Doble Yo' being, the statue holds another meaning as an illustration of the Dual World, as we see when we look at the statue's back (also seen in Illustration #10): carved there is a vague replica of the tableaux displayed on the front, what I call a 'shadow' of that image. It is not clear or detailed, but it is still utterly recognizable as a reiteration of what we see on the front side. We see here another indication of what we've considered the archaic mindset, the ever-repeating cycle of archetypal action: what goes, then comes back. Illustrated is the 'Double Sense' of the two worlds, the two paths we simultaneously tread: one reality is clear, 'real,' evident, consensus, and thus is detailed and understandable, but lurking behind and within it is the 'other' realm, shadowy, unclear, disquieting because so indefinite, yet absolutely linked, mirror-like, to the definite, 'normal' world. The 'Duality' so evident in ancient american thought was not just superficial and decorative, but was the fruit of the most penetrating analysis possible.

For another example, to be seen on Mesita B in the Archaeological Park, look at the statue (PMB13) shown in Illustration #7, at 412 cm. one of the tallest Pueblo Escultor statues. From a horizontal belt at the stone's

middle one figure goes upward while another, mirror-like, goes down toward the ground. Again, though symmetrical, the two figures are not identical. The upper figure is detailed and precise--with an elaborate truncated-cone hat, fanged mouth and crisp face, and outlined hands holding an equally-clear upside-down small enigmatic figure--while the downward image is but a 'shadow,' vague, only sketched-out, without fangs or headpiece, holding nothing. Once again we see here a hint of the opposed spirits that animate the dual realms forming the two sides of our nature and of our cosmos.

And then what are we to do with the number three? Several examples of triple-figures exist, columnar series' of three vertical faces, which may be seen at the Tierradentro Archaeological Park--(1)HM2--and at the Casa de Caldas in Popayán: (1)HM10. Echoes of this emphasis emanate strongly from the triad of figures (CH1/CH2/CH4, Illustration #11), arms raised skyward, on the principal rock at La Chaquira, all of whom face cardinal points of the compass; and from the triple-sets of statues arranged as trilithons inside the mound-tombs of the Mesitas. The seed of this 'Triple' may lie in the three enigmatic figures shown on the La Parada copy of the Feline Procreator statue (PA6, Illustration #2, & see pp 304-305).

One of the remarkable aspects of the Pueblo Escultor sculptures is the unparalleled artistic freedom enjoyed by these stone-smiths. Because of this each stone is a new discovery, each statue bears a new and usually unique image, each is a new 'book' on the shelves of our 'stone library,' a new window on the world of the ancients. The reader should not think that this is the usual state of affairs; it is not. No other lithic complex in America shows images drawn from this deep of a well, and few are even close, although they be remarkable ruins in their own right. The visitor to, say, Tiwanaku, or Easter Island or Chichén-Itzá or Huaráz, and so on, will see nothing approaching the vast sequence of images left us by the Pueblo Escultor.

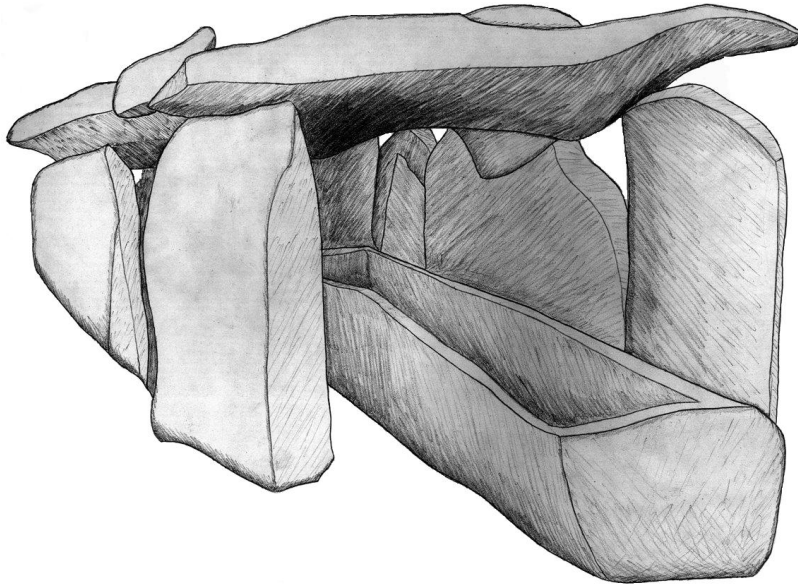
The result, of course, increases the challenge of trying to grasp what is being expressed. On the one hand (and seeming to mirror the artistic freedom of the ancient sculptors) the modern investigator has great breadth in which to form his/her personal opinion and belief, precisely because the field is so open, and well-grounded published analysis is so hard to come by. The problem is that this lack of orientation tends to throw us back on the subjective effects we feel, our gut impression, when facing the statues. And this subjective hit is mostly a false lead, because our own personal context is

probably not built upon a knowledge of pre-invasion America and her history, but rather on our own 'westernized' life experience (see pp 240-244). Moreover, since no-one now alive (or alive at the time of the european arrival) ever knew the Pueblo Escultor (who disappeared centuries before the invasion) or witnessed anything of their lives, no-one, and no written record, can supply us with any direct information.

Because of this we will do our best to leave subjective feelings, and the opinions to which they lead, out of our analysis. A couple of examples: Many of the statues, otherwise anthropomorphic, bear tremendous fangs; it is no uncommon response to feel (and it is often conveyed in the literature) that the resulting visage is 'fierce,' 'aggressive,' or is 'savage' and perhaps even 'cannibalistic.' I would suggest that these are subjective responses originating in our own interior reality. The personage in the statue may seem 'fierce' to us, but this was not necessarily the response, nor the intent, of the Pueblo Escultor sculptor. We will soon observe (see pp 286) that the fangs more likely (and more importantly) are signs of bloodline, of lineage, of the supernatural origins of the Pueblo Escultor race.

Second example: A number of statues show a large 'adult' figure holding in hands a smaller, uniquely-marked figure (see pp 321). Some modern observers see or are instructed to see a 'maternal' image here, a 'mother' (sometimes also 'fiercely' fanged) holding her 'child.' Whatever the nature of the 'child,' not a single one of these larger 'adults' is represented as female, something the Pueblo Escultor sculptors would easily have been able to indicate in a number of ways (see pp 295-298). Here again, rather than building from clues, a mistaken judgment has been cast subjectively. We will be able to approach these figures from a different and more accurate point of view when we have made an attempt at that construction.

While we are contemplating what was being expressed by the act of bringing to life an image in stone, it may be worthwhile to view (1)T13 shown in Illustration #13, a rock to be seen in the museum at Tierradentro, some 7 hours northward by road from San Agustín. Only a scant few strokes have sufficed to make this coiled serpent come alive from within a striated river-stone. The stone-sculptors of the Pueblo Escultor knew that they themselves fashioned lithic images in direct imitation of the actions of the *Pachamama*, who does just that. Stones shaped and etched by 'the Earth' surrounded them on all sides, mythological sides included. The sculptor's task was to discover and perceive the forms, and to continue the work of the *Pachamama*.



### CHAPTER THREE:

## **THE STATUES WERE ALL FOUND BURIED!**

**(...and other things worthy of notice)**

It has occurred to me, regarding the way in which the San Agustín Archaeological Park and the Pueblo Escultor statues are presented to the public, that a number of things could profitably be changed (see pp 273-276), the first of them being this: the erection of a large sign just at the Park entrance saying, "**THE STATUES WERE ALL BURIED BY THEIR CREATORS. WE PRESENT-DAY PEOPLE FOUND THEM BURIED IN THE GROUND, AND IT IS WE WHO HAVE SET THEM UP AS MONUMENTS.**" As previously mentioned, these sculptures were not, for their creators, monuments. That is our own modern conception, and it is we who have unburied the statues and erected them aboveground (please see Afterword, pp 355). Rather, they were for their makers archetypal images forming key elements of the Pueblo Escultor spiritual cosmos which were quite rightly placed down under the ground, in the seminal womb of the *Pachamama* (see pp 250-252).

An informal survey over the years has shown me that a great many visitors here, certainly the large majority, leave without knowing and without ever having been told that the statues were never intended to be aboveground monuments, and that in fact they were all buried by their creators. I am sure that it would make a major difference to most visitors to comprehend this. Almost anyone's vision of what they are seeing and attempting to decipher is completely changed by the realization that the statues were meant to be, and to be preserved, underground, away from the light of day.

The second important point well worth conveying to the visitor would be this: the Pueblo Escultor, the makers of these monoliths, did not just inhabit the broad valley of San Agustín, although this zone did represent the central precinct of their culture. There are several more nuclei of Pueblo Escultor sites scattered in the mountainfolds surrounding the Macizo Colombiano, other than that represented by San Agustín's valley. A number of these alternative sites may be visited, and their statues (for there are groups of stone sculptures in each) observed and puzzled over.

-----

The area comprising the Macizo is shared today by three different colombian states (or departamentos): Huila, Cauca and Nariño, the first essentially on the eastern approaches to the Macizo, the second to the west and the third to the south. Almost all of the Pueblo Escultor vestiges are found in Huila and Cauca, which border each other across the Cordillera Central as it runs southward into this 'Andean Knot.'

The different Pueblo Escultor nuclei, though widely separated in distance among the folds of the Macizo mountains, are all much alike in terms of environment, and this similarity--the fact that these different statue-making peoples lived in such strikingly analogous locations--helps us to see them as a unit. The 'alternative' site-areas--as opposed to the central precinct, the valley of San Agustín--may have been colonies of the center, or unrelated co-religionists, or blood-related groups, or unrelated political allies, or something quite different from all of the above. But all of the Pueblo Escultor nuclei are found in the zone between 1500 and 2000 meters in altitude above sea level with median temperatures in the 18-to-20 degree centigrade range. The rainfall is "abundant but intermittent," there is a wealth of creeks, rivers, springs, and water in general, and the clothing of the land is verdant and vibrant, the flora and fauna nearly identical in the different, separated pockets.



Another characteristic which unites the different Pueblo Escultor zones and which helps to explain why and how these lands would have been settled and populated is the following: these middle-altitude zones all are very close to, and have easy access to, both the higher-altitude zones approaching the páramos and the lower, hotter regions downriver in the valleys. This relatively uncomplicated access to vertical cultivation and vertical exploitation must have been in many ways a great factor in the lives and economies of the ancient people. Different foodstuffs and other materials, different types of wood, fish, fruits, medicinal plants, different elements with which to work and construct and make tools, and so on, are found in each altitude zone, and many of those from up above and down below which were utilized by the Pueblo Escultor are not available in the central-altitude zone. Yet no statues or other vestiges of the ancient sculptors are found anywhere in the higher and lower zones.

The first-known and principal sites of the Pueblo Escultor, ranged about the town of San Agustín, are located in this isolated valley near the headwaters of the Magdalena River on the eastern side of the Cordillera Central. San Agustín's valley is unique among these mid-level zones inhabited by the the ancient sculptors in the sense that it is very extensive, some 1300 square km. in size--the other statue-areas are found in pockets relatively small by comparison--which allowed for the development of a much larger center than would or could develop elsewhere in the Macizo. The Magdalena, rushing from the páramo as it heads eastward down the steep mountain heights, cuts the meseta or valley in half, with the town of San Agustín up above the southwest margin and the town of San José de Isnos on the northeast side.

A handful of numbers will help us appreciate the predominance of the San Agustín valley sites in this study. Our survey of about 460 Pueblo Escultor sculptures from around the Macizo includes 310 from the San Agustín area, some 67% or 2/3 of the total. However if we exempt the 31 stones included from small statue-nuclei in the Popayán and Nariño areas--a reasonable suggestion, given the overall less-nuanced expressions of these simpler sculptures and their greater distance from the core areas--our San Agustín-valley quantity of 310 would be taken from a total of 430 or so, thus equaling 73% or almost 3/4 of the entire body of Pueblo Escultor lithic work.

Nonetheless, this remaining quarter (or third) add up to a significant body of Pueblo Escultor stone-sculpture from other sites in the Macizo whose provenience is a good ways distant from San Agustín. These 'alternative'

sites are roughly arranged into a south-to-north line, tending slightly to the east as it runs northward, with San Agustín at the SW-most point in the series of statue-areas running along the eastern flank of the Cordillera Central on both sides of the Huila-Cauca border.

The statue-area known as Morelia, near the pueblo of Saladoblanco and thus often called by that name, is only about 25 km. to the northeast of San Agustín, really just on the border of the principal statue-zone. Seven stones in our survey are from the area of the Morelia site near the banks of the Granates River.

Other Pueblo Escultor areas are found further to the north, still in the foothills of the eastern slopes of the Cordillera Central, in the valleys of two river-systems that eventually join each other, the Páez River coming from the north and the La Plata River from the south. The statue area called Platavieja, near the town of La Argentina, Huila, is about 20 km. north of Morelia as the crow flies, across the range known as the 'Cuchilla de las Minas.' About 20 Pueblo Escultor statues have been gathered together in a small museum in the pueblo of La Argentina, and there are also numerous open-air petroglyphs in the area.

In the La Plata River watershed and distant some 15 km. to the northwest of Platavieja are a series of sites known collectively as Moscopán. They are all relatively close to the town of Santa Leticia, and some 20 of these Moscopán stones are included in our survey. Also in the La Plata River drainage and less than 10 km. to the north of the Moscopán area is a site named Aguabonita, where (hopefully) four large statues, still to be seen in the 1990's, stand in an isolated hollow.

It is yet another 25 km. to the north (and thus some 80 km. northeast from San Agustín), in the drainage of the Páez River, that we find the second-largest collection of Pueblo Escultor monoliths. The site-area, situated in the lands of the Páez Indians, is known as Tierradentro. At least 80 statues have surfaced from the region, which has its own Archaeological Park near the *aldea* (or 'village') of San Andrés de Pisimbalá. Tierradentro is even better-known archaeologically for the ruins, apparently left by a somewhat different pre-invasion culture, of *hipogeos* or subterranean domed and painted tombs cut into the solid rock, of which there are many in the area.

Bodies of stone sculpture, unearthed in all of these 'alternative' Pueblo Escultor nuclei, reflect the Pueblo Escultor canon enshrined in the

San Agustín-area sites. And as mentioned there are groups of statues, somewhat different and generally simpler, from two other areas of the Macizo, each about 100 km. away from San Agustín: near Popayán to the northwest, and in the departamento of Nariño to the south. But in order to peer into the heart of the Pueblo Escultor statuary and iconography, we must return to San Agustín.

### THE VIEW FROM THE ALTO DE LAVAPATAS

No panoramic view in San Agustín's valley surpasses that available from atop the Alto de Lavapatas, the final, western-most station within the Archaeological Park, some four kilometers upvalley from the pueblo. It's an excellent location (even better with compass in hand) from which to see and understand the valley, and to appreciate the form of the land and the statue-sites of the ancient stone-sculptors. The spectacle surrounds us with nearly 360° of open vision over this broad triangular mountain-ringed meseta, cut through its center by the canyon of the eastward-bound Magdalena River.

As we stand on the Alto, looking almost directly to the East we can see the confines of the pueblo of San Agustín, which is mostly hidden down within a bowl of hills above which the neighborhoods and houses emerge along the far (eastern) side of the bowl. Beyond the pueblo we see the descending foothills below San Agustín, leading down into the central valley between the two cordilleras. Further in the eastern distance are the beginning ramparts of the Cordillera Oriental, behind which lies Amazonía in the form of the departamento of Putumayo.

Just to the right (south) of San Agustín, on a clear day we can see (to the ESE, 105°), over the top of the hill at the crest of La Estrella *vereda* crowned by several large antennae, down into the deeper, more distant depression of the main valley floor, where we are able to discern the whitish stain that is the pueblo of Pitalito lying at the base of the foothills of the Cordillera Oriental.

Continuing our circle to the right, toward the south: Both of the rivers that define San Agustín's valley are hidden in deep canyons and can't be seen from ground-level until one is almost on top of them; we can't see the water of either river from up here on the Alto. But we can pick out their canyons, appearing as mere folds among the hills, though it takes a few moments of viewing to do so. The Naranjos River marks the length of this southern margin of the valley that we are now facing, from just S of E where

it pours down into the central valley of Laboyos, upriver to W of S where it comes rushing down off the páramos.

One deep rock-cut is visible to the SSE (145°) as it snakes through the hills. Directly above this canyon of the Naranjos, rising to the horizon is the mountain known as Alto del Obispo--where no statuary has been reported, thus defining the limits of Pueblo Escultor remains on this southern side of the valley.

The broad southern edge of the valley behind and above the Naranjos River, filling our view in this direction (just E of S, 170°), consists of the *vereda* of Sevilla on the lower slopes and that of Rosarios above it, topping the mountain. Sites of statues (now disappeared or taken to the Archaeological Park) were found in both *veredas*.

A step to the right of Sevilla we see the descent of the Balseros River down toward the Naranjos. To the right (west) of this river's course (just W of S, 220°) are the *veredas* of La Argentina and, further above, La Esperanza, still on the southern margin of the Naranjos. A few interesting lithic pieces are known from the area. A step further to the right and across from these *veredas*, now on the north side of the Naranjos, up the road whose whitish curves we see ascending the hills of Arauca *vereda* (to the WSW, at 240°) is the La Parada site, whose statues include the prototypical version of the Feline Procreator (see pp 285-286).

Above these hills and across the horizon in the west we see the beginnings of the vast tropical forests leading up to the páramos of the Cordillera Central. The valley of San Agustín, and the Alto de Lavapatás where we stand, are located on the eastern flank of this cordillera. From our Alto viewpoint the entire western vista is a wall of hills and mountains with glimpses beyond of the far páramos and the heights of the Cordillera Central. To the NW (310°), looming above these mountains, are the rugged black peaks of Cutanga (4600 meters altitude) in the Puracé range, and yet a step further northward is the Nevado del Huila (5750 meters altitude)--although dominant amidst the horizon, its snow-capped heights deign to appear only rarely, usually remaining hidden deep within a clouded shroud.

Continuing on to the right and closing in on compass North now, the farthest ranges (visible on a clear day) drop behind a nearer horizon that is still carpeted in primary forest. This forbidding ridge takes on a knife-edge shape known as El Narigón (or 'Big-Nose,' to the NNW, 330°) which defines

the horizon until itself dropping, toward the North, behind the nearer hills of Arauca *vereda*.

Were we able to see, behind these Arauca hills, the continuation toward the North of this El Narigón ridge, the horizon would be marked by the Peñas Blancas ('White Cliffs,' to the WSW, 340°), the rare spot (here where the land wears a near-total covering of green) in which we would be able to glimpse a few small patches of the rock-surface of the earth itself, high above the *caserío* ('hamlet' or 'group of houses') of Obando. This view, however, is blocked from our Alto vantage point.

Just E of N, at 10° to 15° or so, the remainder of the Alto de Lavapatás crest we are standing on blocks any view of the distance, occluding the only "missing piece" of our otherwise-360° surround panorama.

Further to the right (heading eastward now, back toward the beginning of our circle): To the NNE (30°), in the foreground and touching the horizon, is the rounded hill (or cerro) whose form elicits its name: La Pelota ('The Ball'). On the hidden slopes of this hill stand the statues (including the painted sculptures, see pp 271) of the site also known as La Pelota. And another step to the right (East) along the horizon we see the distinct saddle-shape, point-topped at each end, of the cerro known as La Horqueta (just E of NE, at 60°) on whose opposite face is found the valley's other archaeological park, Alto de los Idolos.

But the two cerros, which look to be relatively close to each other, are in reality much farther apart than would appear. Between La Pelota and La Horqueta runs the cut, barely visible from where we stand, of the canyon of the Magdalena River, which continues on eastward even more imperceptibly around and behind San Agustín pueblo and then drops down into the central valley below. The canyon is very deep, requiring several hours to cross on foot, although at a superficial glance we might imagine that a relatively flat walk of less than an hour would take us from one cerro to the other. In reality, in these lands, few caminos run flat and direct.

Behind the La Pelota hill, further upriver and deep in the canyon gorge, is the (non-archaeological) site of El Estrecho ('The Narrows') where the surging river cuts deeply through an incredibly narrow throat of rock. In the direction of cerro La Horqueta but still on this side of the Magdalena canyon are the El Tablón and La Chaquira sites. The Chaquira sculptures are carved on boulders perched high above the river gorge, while the mostly

female figures at the Tablón site stand at the foot of a secluded meadow.

Another step to the right of cerro La Horqueta and we again face eastward, toward the pueblo of San Agustín.

---

Aside from the statuary, what can we still see of the world of the ancient Pueblo Escultor? The statues are the well-known face of the ancient culture. Here are some other opportunities for glimpses into the cosmivision of the Pueblo Escultor:

◆ The true original sites of the statues, as we know, lie underneath the ground, so that to see these original sites we stare down into holes in the earth, in which rest evidences of box-like tomb structures pieced together with larger and smaller slabs of stone; sometimes the stones are immense. The entire effort of construction here, the finding and preparing of the slabs, which were roughly worked, their transportation, the erecting of the structure after excavation, as well as the earthwork, design and architectonic knowledge: all of this certainly implies at least as much work and as many workers as would the stone-sculpting endeavor itself.

Certain tombs, however, the largest and most magnificent, made with the most immense slabs, are not down in holes in the ground, but rather are erected at surface level. They were built on the artificially-leveled surface and then mounded over into large rounded hill-tombs, and so are subterranean without being below the level of the ground. Some of the largest and most exalted sculptures were found within these montículos or mounds, which may be seen on Mesita A and Mesita B in San Agustín's Archaeological Park, and also at the La Pelota site about an hour's walk northwest of the town. Contemplation of these mound-tombs gives us our best view of the architectonic capabilities and purposes in stone of the Pueblo Escultor. A number of smaller below-ground Pueblo Escultor tombs throughout the Park have also been opened up and preserved (via the application of cement, without which the rains would wash away the excavation) for observation.

The great stone structures inside the mound-tombs approximate forms known as 'trilithons' in old-world archaeology: two large slabs erected vertically and topped by a third horizontal capstone, well-known at such sites as England's Stonehenge, and considered integral to the architecture of the ancient Megalithic culture of Europe and the Mediterranean. If Pueblo Escultor architects evolved trilithon-structures

which seem like America's closest brush with this essentially old-world form, we'll not be distracted by the coincidence: the roots of the Pueblo Escultor and their constructions lie in the heart of America's history, and not on windswept sea-islands of the old world.

◆ But the stone skeletons of the mound-tombs are not the most impressive architectonic projects carried out by the Pueblo Escultor. This fact is little-noted because these greatest works are not of stone, and thus are more difficult to see and to appreciate. Immense earthworking projects preceded and accompanied the building of the subterranean stone structures, and these projects covered vastly larger areas and manipulated hugely greater amounts of materials than did the stone tomb constructions. Evidences of such earthworking efforts are only discoverable after careful archaeological work, and there may be many more such places in San Agustín's valley that have remained unnoticed.

The Archaeological Park, though, offers us excellent opportunities to cast our mind's eye back to the exhaustive preparatory work that took place there. All of the Mesitas in the Park, including the Alto de Lavapatas, are today flattened table-like openings in the surrounding forest--giving rise to the name mesita, spanish for 'little table'--but this is because they were artificially flattened before tomb-construction began. The Mesitas are artificial earthen constructs. The Alto de Los Idolos Archaeological Park, on the other (San José de Isnos) side of the Magdalena River, is also the product of extensive earthworking efforts which fashioned a sort of artificial horseshoe shape raised at each end into platforms housing tomb-structures. If the visitor looks carefully, this will be visible.

One more example, rarely noticed: When you have arrived at San Agustín's Archaeological Park and are now heading from the Administration Building toward the entrance to the Mesitas, you will find yourself walking across a raised earthen bridge or causeway which falls off steeply to both sides. This causeway, again, is an artificial construct built by the Pueblo Escultor across what otherwise would be a steep dip in the ground between two hills. Much of the core area of the San Agustín-valley Pueblo Escultor must have been dotted with such architectonic achievements, many now erased, ignored or simply never discovered.

◆ Within the bounds of the Archaeological Park may be seen one of the truly enigmatic wonders of american archaeology, the carved and decorated stone creek-bed known as the Fuente de Lavapatas (PML2,

Illustration #12). Although this is certainly representational stone-sculpture and is treated as such by its inclusion in our survey, nonetheless it is also markedly something more than that.

Adjacent to a rocky creek-bed, over a space measuring about 15 X 11.5 meters, a gentle slope of stone has been elaborately carved, covered with figures, 'shadows' of figures (see pp 256-257), and other indeterminate shapes, all interlaced with stone-cut channels and pools connected to the creek itself by a small transversal stone canal, making it possible to detour the creek-water and send it cascading over the face and the images of the Fuente de Lavapatas in a series of different ways.

As we study this strange creek-bed we see human figures and faces, what look to be several kinds of small mammals, amphibious-looking creatures (with the water running over them), large cayman-like beings, coiling snakes and snake-like creatures, and other figures as well, come in and out of focus--it is no longer an easy task to make out the details of the Fuente de Lavapatas. The history, since its discovery in 1936, is a sad one--after it had endured countless well-preserved centuries apparently protected by a covering of earth, we 'moderns' and our carelessness and ignorance have in short decades managed to seriously damage the images.

But this unique piece of America's ancient past is still well worth studying. It is hard to find a convincing analog for the Fuente de Lavapatas anywhere in America. Elsewhere I have suggested a look at the equally enigmatic ruins of Samaipata in Bolivia; and in the Platavieja zone of the Pueblo Escultor I have seen another version of sculpted Lavapatas-like channels and pools in a creekbed, though without any representational figures. The name 'Lavapatas,' implying a place to wash the feet or 'paws' of animals (or perhaps one's own), is clearly spurious, though certainly campesinos several generations back may have used it for that end. But what was the real purpose of this elaborately worked precinct? What went on here?

◆ The monolithic sarcophagi of the Pueblo Escultor constitute another noteworthy feature. Several are displayed on the Mesitas of the Archaeological Park (see Illustration #14), and several more in the Alto de los Idolos Park. There are others in a number of widely separated San Agustín-area sites, including places far from the pueblo such as Betania on the Isnos side of the Magdalena River and Rosarios well on the southern margin of the Naranjos River. In the Tierradentro zone, what is most probably the Macizo's (or perhaps even the continent's) largest stone sarcophagus was



found at the El Hato/El Marne site: it has been used to bathe horses.

Stone sarcophagi generally similar to those of the Pueblo Escultor are known from other American archaeological cultures, though the list may not be long. Notably, there are such sarcophagi illustrated from a number of Olmec sites, and it is possible that this is basically a manifestation seen in relatively early time-periods in America.

It is worth remarking that a number of carved wooden Pueblo Escultor sarcophagi still exist--one each repose in the San Agustín Archaeological Park museum, the El Batán museum in San Agustín and the Museo Nacional in Bogotá. Such items are not common and are certainly fragile, and in fact few wooden or otherwise organic items of any description, let alone of this magnitude, have been left after the sodden, acidic centuries in Pueblo Escultor tombs. Note that the carrying handles at each end of the wooden sarcophagi are sometimes mimicked by similar appendages on the tremendously heavy stone versions. The earliest C-14 date associated with Pueblo Escultor culture (555 b.c.e.) was obtained from a shard of a wooden sarcophagus found in the Archaeological Park.

◆ A separate expression of the Pueblo Escultor underworld of archetypes is that represented by what is called *grabado*, Spanish for 'etching.' It is a very restricted art that is found only on the flattish boulders and slabs (the inside face, presumably) that were used to build the tomb-structures, most specifically those of the big mound-tombs. As the name implies, the *grabado* is, relative to true rounded sculpting of stone, somewhat of a scratched design, much more fragile than most carved sculpture. Because of this, the years in which these once-buried etched monoliths have been left scattered about the Mesitas--a number still lie there, face-up to rain and sun--have dealt harshly with them, and most are almost entirely erased. Several of the smaller *grabado*-stones, though, have been collected and may be seen in the Park museum.

The fascinating thing about the *grabado* images is this: On the one hand they are indubitably a Pueblo Escultor expression, being etched directly into, and forming a central, integral part of, the Pueblo Escultor tomb-'centers.' On top of this, we can pick significant, Pueblo Escultor symbols out of the *grabado* designs: PMB(G)6 (Illustration #15 and see pp 293) with its crosshatched double serpents, for instance, or PMB(G)15 (Illustration #16 and see pp 342) with its *tumi*-shape, imitating the form of certain statues found on the Mesitas. But in most senses little appears to connect the

*grabado* with the statuary. The etched stones seem mostly to speak a different language, to be concerned otherwise than with the world revealed by the sculptures, and they don't exhibit the level of sculptural mastery shown by the creators of the statues--so who etched them, and with what in mind?

◆ Petroglyphs--carved and symbol-decorated boulders and live-rock sitting immobile in the ground where the *Pachamama* has placed them--are a world-wide phenomenon, and are found (in general terms) throughout America and more specifically in many places in Colombia. Numerous peoples in America marked in this way fieldstones, boulders and cliffs in their territory, sometimes rudely, at other times with elaborately executed designs. Not surprisingly, many such are found in the Macizo Colombiano.

It is anyone's guess, really, what relationship the petroglyph art found within the Pueblo Escultor territories holds to the statuary made by the Pueblo Escultor sculptors. At times it feels as if the petroglyphs hereabouts obey more closely the designs seen in petroglyph art throughout America than designs specifically illustrative of the Pueblo Escultor. Yet I cannot but be struck, too, by the millennial tenure of the Pueblo Escultor here, and by the coincidence of the two--statue-maker and petroglyph-carver--carrying out their practices in the same area, very possibly at the same time, and in the same medium. But the two 'languages' don't seem to jibe. A conundrum.

There are several immense petroglyph boulders in the direction of the Saladoblanco statue area, near the town of Oporapa, perhaps 30 km. northeast from San Agustín. And the Platavieja statue-zone is particularly rich in petroglyph designs. Doubtlessly there are other such boulders and markings within the bounds of the Pueblo Escultor nuclei, as well as elsewhere in the Macizo. In San Agustín's valley there may not be many such sites. One such, called 'Alto del Tigre' (and 'Alto de la Serpiente' in this study), stands above the Magdalena River canyon on its northeast, Isnos side, not far from the Alto de los Idolos Park; there are two large petroglyph-marked boulders at the site (including AS1, Illustration #17).

The most extensive San Agustín-area petroglyph site presents us with another twisted story. It is located on San Agustín's side of the Magdalena, close to the narrows in the river known, famously, as 'El Estrecho,' and thus the petroglyph site has been labeled with this same name. The flow of 20 or more decorated boulders found there came to light sometime in the 1980's but, the word of them having spread and the field wherein they lay having been cleaned to expose them to view, the authorities inexplicably chose to

ignore them, just when they needed to be protected. In a relatively short time this treatment had badly marked and scarred many of them; the wind and sun and rain have contributed their exactions, and today the El Estrecho petroglyphs are in lamentable shape.

◆ No sensation that has taken place in San Agustín's archaeological world during my years here has matched the scene created in 1984 by the discovery, at the La Pelota site an hour's walk northwest from the pueblo, of first one and then another statue that, in addition to being elaborate works of stone-sculpture, were fully painted, and detailedly so, in at least four colors (we can still see red, golden yellow, a grayish white and a dark blue tending towards black). Absolutely everyone simply had to go and see these statues; old men and women leaning on canes, folks who rarely took a day off, and people who had never bothered to look twice at the valley's hundreds of statues, felt compelled to go and see them. The pilgrimage was impressive. No such thing had ever previously been seen here.

This story, too, has its disheartening element. Found as almost all are by huaqueros, the first painted statue (PE9, Illustration #18) was pushed aside and left lying under suns and moons for half a year while the originally brilliant colors inexorably faded. The raided tomb had been a mound-tomb, though, and there aren't very many of those, so the authorities eventually responded. Subsequent excavation of the mound disclosed yet another fully painted statue (PE10, Illustration #19), and the two are to be seen standing near each other at the La Pelota site. By recent years the first one had badly faded and the second, now open to indirect sun and rain, was heading more slowly in that direction, and both statues, under attack by some kind of fungus, were in an abandoned and near-ruined state.

Then a worse disaster struck. In 2011 someone, apparently thinking it would be an improvement, re-painted both sculptures roughly along the original lines. The effect was false, shiny and garish: the only 'originally painted' statues of the Pueblo Escultor are no longer fully original, though they have been 'restored.' But the statues are still striking, still much worth seeing, even after being damaged. Both stones, by the way, are also interesting iconographically: each carries a 'small figure' (see pp 321), and in the case of the more-faded of the two, the 'small figure' is shown, strangely enough, not held by hands, but rather emerging from a slash or wound in the principal figure's arm.

The question of paint on the statues had been discussed long before the 1984 discoveries. Cuervo Márquez in his 1892 publication makes

mention of having noticed traces of black paint around the eyes and teeth of one of the San Agustín-area statues. Preuss went into the matter of paint-traces on the statues in more detail in his 1929 book, and Lunardi in 1934 published an article whose title translates as 'Painted Prehistoric Statues.' Both Hernández de Alba (1940) and Pérez de Barradas (1943) also treat the question of painted statues more fully, as has Velandia much more recently.

But the unavoidable fact to be drawn from all such comments is this: our cavalier treatment of these relics--discovered by tomb-robbers, shunted aside in the search for gold and riches, left to the tender mercies of wind, storm, rain, and sunshine, detailed and published and then often promptly abandoned by archaeologists who have given insufficient thought to the statues' long-term well-being--has badly damaged the sculptures themselves and has nearly erased any traces of paint-covering providentially left intact, in certain cases only, during the centuries underground.

The present-day observer may still seek out instances of paint-traces, but beyond from the 1984 La Pelota discoveries he/she will have to work at it. Patient observation will pay off; don't be fooled, however, by the multicolored lichens visible on numerous statues, symptoms rather of their steady degeneration. One excellent and still-appreciable painted example is represented by the 'Guardian'-figure (PMA8, on the main figure's left hand) of the western-most mound-tomb on Mesita A in the Archaeological Park, who hefts a round stone in his right hand and a shield and staff in his left, with a straight horizontal headband across his forehead.

The upper, 'Doble' part of this column-stature, above the human 'Guardian,' is blank, uncarved. But the traces of paint (most visible on the back of the statue) let us know that this part of the statue was once fully painted in a way that imitated what otherwise would be shown by stone-carving. Look at the back of the statue, give yourself time to observe carefully and you will see the evidences of yellow-orange diamond-shapes separated by a grid of deep blue, nearly black, cross-lines, forming altogether a crosshatched pattern of dark X's enclosing the colored diamonds.

If you then lift up your gaze to the 'Guardian'-stones of the other (eastern-most) mound-tomb on Mesita A, you will be able to see that the curling upper 'Doble' section of those statues (PMA1 and PMA2, Illustration # 5) is indeed carved in just such a crosshatched pattern that depicts an 'X'-marked serpent. We understand that the painting of the uncarved upper 'Doble' of the statue in question represented, in painted version, just the same serpent-

symbolization that we see in sculpted form on other statues. Almost surely, many other sculptures were similarly painted with details that are now totally erased.

Another instance: A number of the tombs at the Alto de los Idolos site still show vivid painting--geometrical designs, rhomboids and circles--not on the statues, but instead on the interior of the slabs used to construct the tombs. The significances may be varied, but we have already seen that rhomboids formed by 'X'-patterns denoted serpent-symbols, while circles were widely used as a symbol of the feline (see pp 292-297).

---

Certain blunders and obfuscations have been carried out over the decades by the caretakers of these monoliths, mistakes which--keeping in mind that the actual 'original' position of all the statues was underneath the ground in tomb-complexes--give us a false vision of the role and the significance of the statues. The most glaring example is this: The elaborate three-statue sets in the great mound-tombs on the Mesitas of the Archaeological Park were erected incorrectly by the archaeologists who excavated and revamped these statues and tombs in the 1960's and 1970's.

Agustin Codazzi visited the Mesitas and their statues in 1857 and gave us our first description of how they looked at that time; more than that, he left us drawings of what he saw. Codazzi's words and illustrations form the definitive original report on the arrangement of the mound-tomb tableaux, and there is no reason to doubt them. Although the *huaquero*-ruined tombs had already been sacked and divested of any gold and other 'treasure' they may have contained, the statues were basically still in their ancient settings. And what these first illustrations show is this: The two side figures in the triple-statue sets face, not forward as they are arranged today, but rather inward toward the great middle-figure, so that the observer standing before the mound would see not the front of these two figures, but rather their profiles. The principal figure (in Codazzi's illustration) stares frontally out at the viewer not from the middle-forward edge of the tomb (as placed today) but rather from deeper in the shadows at the back of the tomb.

And so, last century's archaeologists placed these statues the way they are now intentionally, ignoring the knowledge of the 'original' placements. The intent would be: to provide what we today consider an 'aesthetic' grouping, allowing a better view of the statues, more pleasing to the tourists

and above all to the camera. But doesn't this wildly undervalue the intelligence and the curiosity of almost any visitor? Would not most observers, having interested themselves in these intriguing sculptures and ruins, and having made the trip to be able to actually see them, rather witness the 'truth,' the setting as it really was, and analyze it in an individual way, as opposed to simply enjoying a pleasant, more easily digestible sight, even though it be false? These trilithon statue-sets have been arranged incorrectly, and hopefully someday they will be changed, and again revealed to the viewer as they were meant to be.

-----

In fact, the problem is much more widespread: almost all of the statues have been moved repeatedly, sometimes incoherently, and have been systematically divested of their original contexts. Already by the time of Preuss' visit in 1913 most of the major statues from the Mesitas had been transported down to the pueblo and erected in a row in the town plaza, in front of the church. Ultimately, scores of statues have been brought from sites around San Agustín's valley and storehoused in the Archaeological Park, a strategy that unfortunately, given the prevailing lawlessness and thievery in our world, is understandable.

But today, gathered and displayed either in the museum or in the 'Bosque de las Estatuas' (which while picturesque is not an archaeological site; no ancient vestiges were found there) are many statues that hail from the different Mesitas of the Park, only a few hundred meters away from this museum storehouse. A full 38 of the 77 sculptures presently exhibited in the museum and Bosque de las Estatuas come from the Mesitas, and easily could, and should, be taken there anew. What a magnificent view it would make to repopulate the Mesitas with the great panorama of statues that were once buried there, and that now are warehoused only a few minutes' walk away.

Even more specifically, take Mesita C. In this exalted site (again, we have the confirmation of Codazzi's report) were found, in line, a set of five momentous stone figures whose rounded-top form is very unusual among the Pueblo Escultor statuary. These statues, as we will realize in Part II (see chapter seven, pp 339-347), are among the most important of all Pueblo Escultor images, and what they reveal--though for some bizarre reason this has not been explored in published form--takes us back to the very origins of American high culture, to the primordial images first graven in stone. The

sense behind these Pueblo Escultor statues is comprehensible only when we see them as a set.

And yet the set, and its significance, has been broken up. Three of these statues still stand under rain and sun in Mesita C, but two others (PMC2 seen in Illustration #20, and PMC3), integral parts of the set, have been dragged to the nearby Bosque de las Estatuas and erected there, bereft of context. And for what reason? None, really. It will be a happy day for anyone interested, more than in felicitous snapshots, in the meaning and grandeur of these irreplaceable Pueblo Escultor (and american) stone-texts, when they are finally taken again to Mesita C to join their original tableaux grouping. To add insult to injury, a sixth Mesita C stone (PMC6) seen there by Codazzi in 1857 was eventually hauled off to Bogotá where it stands on a pedestal upstairs in the famous Museo del Oro. Hopefully someday conscientious authorities there will also return this unique treasure to its rightful place back in the Valley of the Statues.

A brief look at the four sculptures now standing at the corners of the small plaza fronting the church in the town of San Agustín: all four are masterful modern sculptures made only a few years back, and none are products of the ancient Pueblo Escultor. Until the year 2004, four authentic Pueblo Escultor statues (now in the museum of the Archaeological Park) guarded the corners of this plaza. It may be understandable, given their inevitable deterioration, that those statues would have been moved, but no sign today advises the visitor that the monoliths he/she is eyeing or photographing are modern sculptures, nor are they faithful copies of original images. The statues in the plaza of San José de Isnos are also not ancient; though no sign publishes the fact, they are replicas, as are the two statues in San Agustín's other plaza, San Martín, and those standing in the *plazoleta* within the Municipal Building.

It may be worth mentioning as a slight reprise that the most egregious problem with the way the Pueblo Escultor statues are today displayed is the very fact that we have disinterred them and set them up aboveground. We are thereby facilitating their destruction and making certain that we will eventually leave our own descendants nothing but effaced slabs of stone to stare at (please see Afterword pp 355), and we should stop ignoring this deteriorating situation. If we are interested in seeing the Pueblo Escultor statues in their correct original context, we may be sure that we will do so only when we return them to their tomb-complexes underneath the ground. There is simply no getting around this fact. For their protection and for our illumination that is what we should, what we must do.

Our final observation on the disorder in which the stone-sculptures of the Pueblo Escultor are now displayed underscores a deeper problem, one not easily redressed. The *huaqueros*, the tomb-despoilers who clandestinely sack the tombs, have opened the door to a situation in which multitudes of statues (no-one can say how many) have been fed into the black market and thus dispersed to the four winds, around the globe. There can be little doubt that they stand today, in scores and more surely hundreds, in the private collections and opulent gardens of the rich and privileged throughout the world, their contexts destroyed, the public disbarred: truly an archaeological and human tragedy.

We have official notice of only a few of these stolen treasure-troves, chief among them the stash carried off to Germany by Preuss after his visit in 1913-14 to the Macizo Colombiano. 'The Professor' made off with some 35 Pueblo Escultor stones (21 from the San Agustín area and another 14, which he never reported, from Nariño) for his museum in Berlin. He may have sincerely believed that he was taking these pilfered monuments to a safer place than the isolated south-american mountains where he first saw them, but surely the growing "black cloud hovering over Germany" (to quote María Reiche) and the ever-greater certainty of the imminent WWII (Preuss died in 1938) must in the end have disabused him of that notion. In 1992 I was able to see that the extensive Pueblo Escultor ceramic collection he also removed with him and published in his book had been reduced to near-inconsequential rubble; and of the statues, only three are on display, while the other 32 have disappeared into the limbo of the vast storehouse bowels below the museum. Is it not abundantly clear that these statues were taken without any right, that all belong not in a basement of a city in Europe but rather back home in the Macizo Colombiano? When will the colombian archaeological authorities and their european colleagues address this injustice?

#### **NOTES ON THE DATING OF THE STATUES:**

Again, we must begin by taking into account the *huaqueo* and the destruction of the tombs by *huaqueros* or grave-robbers, for they, and rarely archaeologists, are the true 'discoverers' of almost all the statues. Context is thus destroyed in tomb after tomb, leaving little way to accurately date anything. Worse, the stratigraphy--the patient step-by-step excavation, not in tombs or temples but rather in trash-heaps, which reconstructs the chronological sequence of ceramic styles and motifs that may be used to date future discoveries--has been carried out so poorly and sparsely here



that we don't have nearly enough of this type of data. And because of the *huaqueo*, the rare finds of organic material are usually contaminated by the time officialdom gets its hands on them, and thus are unreliable for the determining of carbon-14 dates.

Nevertheless, some useful c-14 dates are available. The oft-mentioned date of 3300 b.c.e. obtained by this method must be approached carefully, not because of contamination or other error, but because it represents the leavings of small bands of hunter/gatherers who were at that time passing through and utilizing this fruitful valley, and has nothing to do with the statue-makers; there were none in the hemisphere until long after that date. The subsequent c-14 date of 555 b.c.e. derived from the shard of a carved wooden sarcophagus found on the Alto de Lavapatas is of more consequence. While not directly related to any stone-sculpture, it certainly offers valuable insight into the state of habitation, high culture, woodcarving and sculptural activity in general, tomb construction, spiritual belief and religion at that date in the valley of San Agustin.

There are other c-14 dates. A number of them fall in the early centuries of the current era (c.e.) while other later dates cluster nearer the end of America's 'classic age,' from around the 6th to the 9th centuries c.e. However, the actual relationship between these dates and any given statues is far from clear. But leaving these methods aside, we will be able to deduce important information regarding the dating of the statues from stylistic analysis and from study of the symbols and iconography visible in the Pueblo Escultor statuary.

Taking the broad view of the history of stone-sculpture in the American hemisphere, we can see that the earlier phases and the most traditional manifestations emphasize the type of 'archaic' mindset at which we have glanced (see pp 237-240), with its focus on the cosmological and cosmogonical myths and beliefs, the archetypal and divine figures: the origins, and the meaning of the core visions. This is what we see both north and south, in the formative roots of Olmec and Chavín, in the basic formulations of the two 'mother cultures'; and also in the seeds descendent from these origins as they disintegrate and are reborn to fecundate those of the succeeding peoples and post-formative cultures that hew to the traditional and primordial images and beliefs.

As pre-invasion history moves on toward its 'classic-age' florescence, the origin images and archetypal manifestations are progressively subsumed

in what we may call historical processes. The variety and the richness of the stone images are reduced, a shift in which, more than the divine origins, it is the elites and their power, their wealth and glory, that are impressed upon us. The creative impulse is now progressively used to portray less humanity's relationship with time and eternity and genesis, and more the accomplishments and emoluments of those who hold power. The echoes of the archetypal that we do manage to glimpse often seem to be somewhat divorced from essential context, as if empty of the original vital meaning.

By post-'classic' times these trends are much stronger. The European invasion of America burst upon a world of great urban centers, a world heavily militarized in comparison to the situation in earlier epochs, and the conquest-age art reflects this. The original traditions, so powerfully manifest in the work of the Pueblo Escultor, are in relative terms almost absent. And in contemplating the dating of the statues of the Pueblo Escultor, it is important to keep in mind that the art of carving stone statues would be for the most part curtailed throughout America after a date around 1000 c.e.

So we may be sure, first of all, that no Pueblo Escultor stone-carving was produced after that date. And secondly, we will be able to surmise that while the Pueblo Escultor creations are not contemporary with the origins of the 'mother cultures'--were not, that is, being produced by 1500 b.c.e.--they indeed show us a development that begins and in every sense fits well with the era of the disintegration of these original high cultures and the dissemination of the archetypal beliefs beyond the original polar centers. The correlation with the carved wooden sarcophagus from the Alto de Lavapatas, dated at 555 b.c.e., is an apt one, illustrating the probable beginning of the age of stone-working in the valley of San Agustín.

We can draw corroborating evidence from a specific development in American stone-sculpture. Almost all of the Pueblo Escultor statues are monolithic freestanding anthropomorphic figures--they are monolithic in that each is carved from a single stone, freestanding in that they do not form a contiguous part of some greater over-all construct, and anthropomorphic in that they are human-shaped. In fact 86% of the Pueblo Escultor stones in our survey (395 out of 460) are anthropomorphic in some way, and 219 of them, or 56%, are erect human-shaped figures with arms held across the body. This could be called the 'standard' Pueblo Escultor image.

But such freestanding anthropomorphic stone-statues did not exist at the time that the 'mother cultures' were creating their stone art. Neither in

Olmec nor in Chavín are there such statues; both cultures leaned heavily on relief carvings, which are not the principal expression in the Pueblo Escultor work. Freestanding anthropomorphs are a later development in American stone art. The first such statues were created after the 'mother cultures' have faded and have dispersed their genius to such late-Chavín sites as Kuntur Wasi, to Titicaca Basin sites like Pucará and Taraco, and to centers in Mesoamerica such as Izapa and Cerro de las Mesas. All of these sites date to the final centuries b.c.e. and to early in the current era (c.e.). So we can see that there is little likelihood that the Pueblo Escultor—who produced mostly such forms of statuary—would be contemporary with Olmec or Chavín, who did not utilize this technique, rather than with the post-Olmec and post-Chavín sites mentioned, where we see the roots and then the flowering of such freestanding statuary. The implication is this: the first Pueblo Escultor statues do not predate these cultures by much if at all, which places their beginning perhaps somewhere several centuries b.c.e.

And here's another powerful piece of evidence which leans in the same direction: the Pueblo Escultor statuary is rich in female images, and some of the most elaborate Pueblo Escultor statues depict females (see Chapter One, pp 289-298). But there are no female images at Chavín and very few in the Olmec sites. Later on, such female imagery in stone would become widespread in Mesoamerica. This line of investigation also leads us to conclude that the Pueblo Escultor statuary dates to a period after the florescence of the original high cultures.

-----

When we follow archetypal figures and themes and find them in one and then another spot, we know that we are seeing some kind of unity of thought or belief that connects the two different peoples; but we would be on shaky ground to assume them to be contemporary manifestations. The essential significances often span great gaps of pre-invasion time, relating peoples who did not live at the same time. The most famous example: The 'gods' of Chavín from the second millennium b.c.e. rise again at Tiwanaku, with great fidelity to the 'heart of the matter,' but we know that Tiwanaku's florescence occurs several centuries c.e.: the 'gods' have effortlessly leapt some 1000 or more years of humanity's time in order to manifest themselves again, with the same symbols, more than 1500 km. away.

However, a look at several Pueblo Escultor images will allow us to gather more clues. When, from our study of style and symbol, we pick out

certain specific images or details--rather than guiding, universal archetypes--we might be able to convince ourselves that such an identification, the dual appearance in separate places of this kind of small specificity, may be suggesting that the two are, or are near to being, contemporaries. A fascinating vista of speculation opens up. Did someone in that distant day travel back and forth from, let us say, Lake Titicaca to the Macizo Colombiano? Did many people do so, or only an occasional 'specialist'? By what manner of roadway and with what accoutrements? Or on the other hand were these specific, near-identical images (and their significances?) transmitted from place to place in some other form, copied onto other types of artistic creation? And so on.....

Be that as it may, we'll augment our reckoning of the dates involved in the elaboration of the Pueblo Escultor sculptures with several examples of this type of specific instance. Doubtlessly others could be cited that would add yet more depth to these reflections, and the text of Part Two is interwoven with related references.

There is a statue (AP5, Illustration #21) at the Alto de las Piedras site on the Isnos side of the Magdalena River which displays a small 'Doble' figure above the main figure's head; on the back side, the ribbonlike body of this creature flows downward and then bifurcates into a two-headed serpent. At a site named Pokotía in the Titicaca Basin, several statues wear necklaces which on the back convert into very similar double-headed serpents. Pokotía sculpture is thought to date from the early centuries b.c.e.

Balanced crosses are perhaps not just a localized element, but they play their most important role (within the realm of American stone-sculpture) in the Titicaca Basin sites from the early centuries b.c.e., and specifically at the site of Pukará north of the Lake, the most important center in the Andes at that pre-Tiwanaku date. An example from the Macizo stonework, PMA(G)1, scratched into the tomb-*grabado* of Mesita A and now on display in the Park museum, is seen in Illustration #22.

Side-views of the statues (PMAL2 and AP1 and see pp 287,313,317) we see in Illustrations #s 3 & 4 show us that the Doble-creature's lower half, which we see laterally, is depicted in the flat style of caricature with 'N'-shaped teeth to indicate fangs, letting us know that at that point it has become a feline-skin and is no longer the ferocious dominating upper creature we see frontally. Precisely this 'N'-shaped device for fanged teeth is a widespread image in the statuary of Pallasca in Peru's northern Andes and also appears

plentifully in the 'Recuay' ceramics of the same people. Pallasca sculpture, which is noteworthy (as is that of the Pueblo Escultor) for its panorama of traditional signs and stories, is contemporary with Tiwanaku's florescence, some 4 to 6 (or perhaps 8) centuries c.e. A notable version of this 'N'-tooth creature writ large and crafted as a wall-size mud fresco may be seen on the Moche 'Huaca del Dragon' near Trujillo, Perú, dating to the same period.

Years ago something caught my attention while viewing the principal statues in the semi-subterranean plaza at the heart of the Tiwanaku ruins. One of the statues there, known as the 'Ponce' monolith, has carved low on the outside of both ankles a stone knob which seems clearly to represent the projecting ankle-bone, even though such a detail is hardly necessary and is also a little out of character for the blocklike, squarish personages who stand in that plaza. The other two great stones in the plaza are extensively damaged in this area of the ankles, and may have had such carven knobs; another blocky statue from a site in the area illustrated by Posnansky has similar ankle-knobs, and there may be other examples.

Just such ankle-knobs appear in the Macizo on statues in the Tierradentro zone in the valley of the Páez River--see for example (1)T3, Illustration #23. At the El Tablón site in Tierradentro four large blocklike statues are on display; the shape of these great squarish monoliths is very similar to that of the group of Tiwanaku stones in question. And three of the four Tierradentro stones have just such projecting knobs at their ankles. It is a strange, offbeat little detail, but a telling one, I think, just because of that. I have not seen such ankle-knobs from any other american stone-carving site, and the only examples among the Pueblo Escultor stones are these Tierradentro figures. So perhaps some very specific link connected Tiwanaku and Tierradentro. What could it mean? Some Tierradentro c-14 dates are from the time of Tiwanaku's florescence and from the immediately following centuries.

---

The matrices of form would seem to link the Pueblo Escultor statuary above all with the Tiwanaku/Titicaca developments in stone-carving, for the creation of freestanding human-like figures was an important part of that world a number of centuries b.c.e., and these dates seem to fit developments in the Macizo as well. In Mesoamerica, in contrast, these types of freestanding figures don't appear in Olmec or Olmec's immediate aftermath with any force, and it is only a couple of centuries after the beginning of the

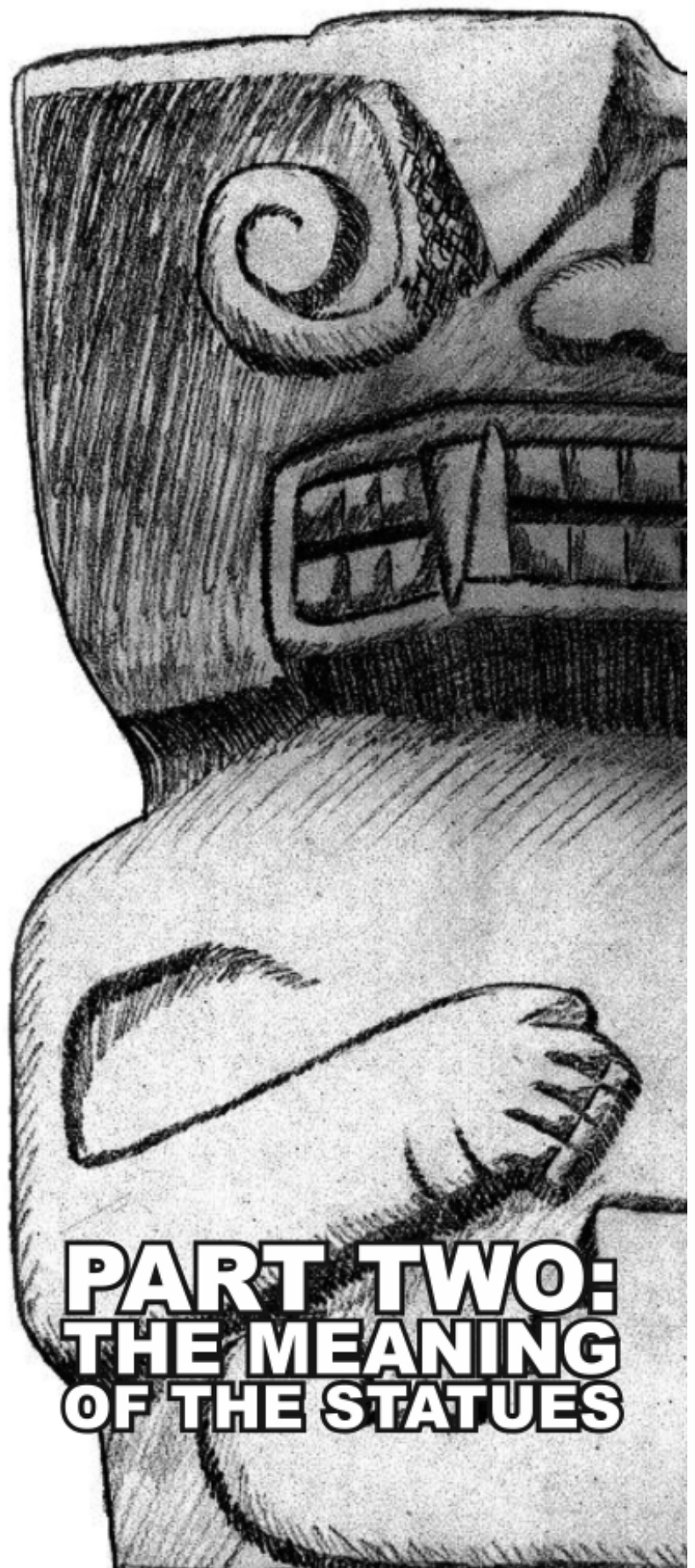
current era that we see this initiation--the creation of freestanding rounded monoliths--take root. So although Pueblo Escultor work reflects themes and beliefs that link it strongly to both mesoamerican and andean traditions, the formal development, the shape of Pueblo Escultor statuary, is more closely related to the stonecarving process in the south, in the Andes.

Another line of inquiry adds backing to this conclusion. In Mesoamerica stone sculptors learned to open space within the statue itself, a method that never occurs in the Andes. There are innumerable examples of stone-sculpture from Mexico and Central America showing open spaces within the figure on display, sometimes elaborately so, while south-american stone-imagery throughout the cultural sequence never escapes the block onto which the image is carved. When we observe that there are no open spaces in Pueblo Escultor sculpture and that the imagery is confined to the surfaces of the chosen stone, we again conclude that the formal origins of Pueblo Escultor statuary, independent of the information being conveyed and the images shown, is rooted in developments in the stone art to the andean south.

---

In tracing the roots of the Pueblo Escultor iconography northward and southward we must be sure not to leave out of our view the mutual influences with other sites in the Intermediate Zone. None of these Intermediate Zone statue-sites are 'famous' in the way of certain archaeological areas in the polar zones, but several of them are instructive in our attempt to unravel the paths of theme and symbol, and two in particular are, more than germane, absolutely essential to our quest (see pp 315-316). Both the statues of Barriles in Panamá (very near the border with Costa Rica) and those which constitute the Chorotega statuary from a number of sites in Nicaragua and Costa Rica (clustered around the big nicaraguan lakes) provide us with crucial links to the mesoamerican-derived complex known here in the Pueblo Escultor lands as 'Doble Yo' (see Chapter Four, pp 313-322). And the Doble Yo imagery lies close to the heart of the ancient mythos exhibited in the sculpture of the Macizo Colombiano.

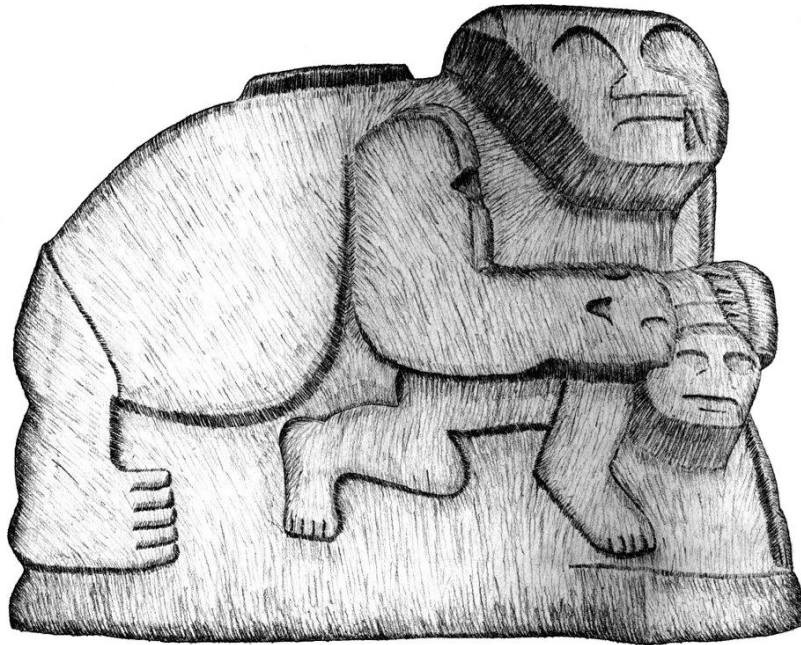
The dates of Barriles are supposed to be 0-300 c.e. Chorotega statuary is definitely later, and although the dating is not clear, may represent a late-'classic' (600-900 c.e.) stone-sculpture. The Doble Yo, in any case, was a creation of the Intermediate Zone and these two groups, along with the Pueblo Escultor, give us the three great manifestations of this theme in monumental form.



**PART TWO:  
THE MEANING  
OF THE STATUES**







## GENESIS

Before us is a very important and informative image: one that is shown twice, in two different statues (U4 and PA6, Illustrations #s 1 & 2). The first is from a site called Ullumbe, situated to the east of the pueblo of San Agustín; today no statues are left there and this one has been transferred to the 'Bosque de las Estatuas' in the Archaeological Park, where it may now be seen. It is one of the original cast of images, known to Codazzi and the other early investigators. The second version was discovered in 1969 at the La Parada site up the Naranjos River from the pueblo, where it still rests today. Both sculptures show us essentially the same image; the second, more recent find is in superior shape and has better retained its details.

What we see in each case (in both the Ullumbe and La Parada sculptures) is this: the larger figure, the Feline Procreator, with back feet on the ground and bearing fangs and a long curling tail, crouches over the back of, and from behind is copulating with, a 'Human Woman,' who lies on her stomach in the Ullumbe version and clasps her drawn-up knees in the other. When these statues were crafted, this precise image had already existed for many centuries in Mesoamerica: two separate Olmec stones each display the same cosmic copulation between Feline and Woman (see pp 304) .

We also 'see' this: the Supernatural Feline, larger, dominant and male, indeed rules here in the daylight world above the surface of the earth, the world of people, pueblos, our labors, our lives. The feline is the appropriate symbol of this above-surface cosmos and dominance. But such a focus still only conveys half the story, only half of who the Pueblo Escultor were, of what was being conceived. The other figure represents Human Woman, but surely at the same time this female image in stone would have been to the earlier peoples the *Pachamama*, the universal female progenitor, she who is the earth and whose abode and whose dominance is below the surface, in the 'other' realm where our pueblos and labors and lives do not figure.

This 'Female' subsurface world (i.e., the *Pachamama*) and the Female Personage are associated with and symbolized by their totemic animal, the Serpent, in just the same way that the Feline encapsulates and exemplifies the other side of the Cosmic Hierogamy. The marriage of the Heavens and the Earth, of Feline Procreator and *Pachamama*, Divine Figure with Human Being, and the equilibrium and commixture of these couplings that they may be fruitful: all are shown to the pre-invasion mind by means of this masterful Pueblo Escultor image.

More specifically and more immediately we are given in this statue the genesis of the people we call the Pueblo Escultor. This is their own origin myth, the union of the *Pachamama* (and her Serpent) with the divine Feline Procreator, from which conjunction issued forth the Pueblo Escultor race. To emphasize the genesis and bloodline: this is the reason why so many of the statues (38% of the San Agustín-area stones), otherwise anthropomorphic, bear fangs.

But there is something yet more unusual about this particular image. The Pueblo Escultor vision is (otherwise) always a static vision. I liken it to a vibration, or a musical note: nothing is being done, or said, or accomplished or narrated; the figure--static, immobile, at rest--emanates exactly what it emanates, its own note, neither more nor less. From beginning to end, this is what the Pueblo Escultor sculptors wrought. Except for the two stones (PA6 and U4) now before our view. They are the only two out of all the hundreds known which illustrate an occurrence, an instant of momentous action, from which will flow consequences, and due to which a process will ensue. The copulation occurs, the genesis takes place, and perhaps because of its unique archetypal meaning it is the only moment of action that will be revealed to us by the Pueblo Escultor sculptors. All else, fully formed, is a consequence of this moment.

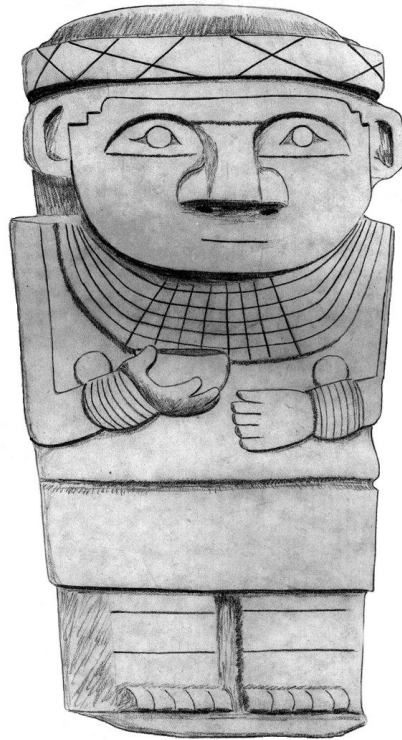
This divine union having taken place and having generated the Pueblo Escultor journey, the Feline-Serpent Personages will also appear in the statuary. One of the most important figures, the so-called 'Doble Yo' (see Chapter Four, pp 313-322), displays this image. There also happen to be two versions of this statue, one (PMAL2, Illustration #3) to be seen in its original site atop the Alto de Lavapatas, the highest point in the Archaeological Park, and the other (AP1, Illustration #4, also still in its original placement) across the valley and the Magdalena River at the site known as Alto de las Piedras. Both show a standing male human being with prominent fangs and with his hands on his chest; crouching on the man's shoulders and with hands grasping his head is a tremendous, living, fanged supernatural creature whose serpentine body flowing down the man's back becomes, as it does so, a lifeless animal-skin.

The feline-derived creature and the flowing serpent body are reaffirmed by symbol: both the statues in question show that the flowing creature's body is etched with lines of 'banding' which, as we shall see (pp 296-297 ), are serpent symbols, while the Alto de las Piedras version is also dotted with rows of circles that were commonly used (as we see in examples scattered throughout America) to symbolize the feline. The Doble Yo being, by this imagery, proclaims itself to be both serpent and feline.

Another pair of eloquent examples (PMA1 & PMA2, the outside figures in Illustration #5) stand within the eastern-most mound of Mesita A in the Archaeological Park. These two 'Guardian' statues to the sides of the central figure each show a male human being grasping an upraised club, with a strange supernatural figure hovering above his head. This hovering 'Doble-Spirit,' fanged and with hands grasping at the man's head, also has a body that not only flows backwards, but that seen from the side becomes a coiling serpent. The serpent body is covered with its own crosshatching symbol, and in addition near its beginning above the Doble-Spirit's head is also marked with lines of feline-symbol circles dotted in the middle. Beginning with these clues, the observer will be able to find indications of this supernatural feline-serpent throughout the Pueblo Escultor statuary.

Our great Feline is such an overwhelming figure that as we stand in awe, present at the Genesis, he may blind us to the *Pachamama* below him, yielding (as always) the protagonic role, laying low, below the radar.....secure in her wholeness, aware of her/our Unity.....having existed, birthing and nurturing all, before the appearance of her divine spouse, before the appearance of the Pueblo Escultor.....





## CHAPTER ONE:

# PACHAMAMA AND SERPENT

Why begin with the *Pachamama*? It is the only coherent place from which to depart. The mother is the only possible choice, the point of origin, of beginnings. Ruling deities, creator gods, *Viracocha* and *Ometecuhtli*, divinities of this and that realm, lords of power thus able to command notice and worship: all have their place, no doubt. But in the pre-invasion world, the honor of genesis belongs to the Mother, with whom the tale begins. It is no coincidence that from the beginning of the conquest five centuries ago, the new triumphant religion of Jesus and the saints and their theocracy held relatively little of interest for the vanquished americans--except, that is, for María, the mother of god, the compassionate one who loves us: now there was one thing that the conquerers were preaching which made sense to americans, because it clearly meant, and simply was another name and face for, the *Pachamama*, 'our mother the earth who provides for us.' She

had been present in the thoughts and beliefs and practices of americans for thousands of years; she was present in the artistic expression, and appears in the stone sculpture as well.

Female figures appear in lithic statuary in a good number of places in America, and throughout a cultural sequence of many centuries. Beginning as we have seen (pp 255) with the thousands of molded-clay female figurines from the formative villages in México's central plateau, the creating of female images, for pre-invasion americans, obeyed impulses that had to do with the sacred mother, our earth who sustains us--and with fertility, with the planting of seeds and the nurturing of life, with the power and mystery of the fruitful female archetypes. We, from our vantage point, might call them 'deities' or 'goddesses.' It is this original Mother, this matrix of generation, whom we see animating representations of the Female in ancient american art.

Here, then, is something supremely worthy of note in summing up the value and weight of the Macizo statuary: the series of statues of this *Pachamama* Female left by the Pueblo Escultor are unmatched anywhere in the hemisphere, both in quantity and in richness and breadth of expression. If you want to see America's version of the 'Mother Goddess,' this is the place you must come in order to do so.

In this chapter we'll look more closely at the roots and relationships, and also at the symbols and associations, of this sequence of Pueblo Escultor 'Great Goddess' statues (some of which are shown in Illustrations #s 31-32-33-34). Before we turn to our Macizo stones, though, it will be worthwhile to establish some kind of context within which we can appreciate them and understand their place. So we'll begin by looking back through the panorama of american stone-sculpture and contemplating Female images made by other peoples, and searching out the pathways of this current of expression.

But as we do so, our search will take a twist, and we'll see, as anticipated in Part One (pp 253), that the expression of the Female is inextricably mixed with the presence of the Serpent, and the Serpent's own symbolism. This is most strikingly true with the Pueblo Escultor, and it is also true across a wider swath of America's past. Here is the basic sense: the archetype of the Female is the *Pachamama*, our sentient terrestrial globe, and the serpent, the inhabitant of the interior of the earth, of the Mother's body, is the being who lives intimately with the *Pachamama* and who, as we humans have always known, is charged with a powerful current--an electricity, a life-force, as it has been conceived--that we have had no choice but to

respect, to fear, and in the case of ancient America, to venerate.

Thus our search for the Goddess in the statuary of the Pueblo Escultor will also lead us to study the display of images of the Serpent. And that display will reveal this principal animal in a wider horizon of appearances than just those dedicated to the 'serpent-as-symbol-of-Female.'

The sequence of the representation of the Great Female Mother--linking her to the underground, to fertility, to the seeds of creation--begins, as mentioned, with images molded in clay in Tlatilco and the other formative villages of México at some time near the beginning of the second millennium b.c.e. Contemporaneously, the Olmecs of México's Gulf Coast are elaborating Mesoamerica's first great archetypal corpus of stone-carving. But in Olmec stone-expression, strangely enough, the Female appears only a few times--she is not abundantly present. We have noted (and see pp 304) that two all-important Olmec monoliths each show a great Feline on top of and copulating with a Woman. And Stela #1 from La Venta--in which a person, who must be a Female, wearing a skirt and a turban-like headpiece reminiscent of the Pueblo Escultor Goddesses (see for example PMA4, Illustration #36), stands in a niche-like cave--is a germinal mesoamerican Female figure. But there are only these few to be found in the midst of an overwhelmingly masculine stone-sculpture.

As a matter of fact, when we look at the also-contemporary Chavín work from Perú, and the even earlier Sechín sculpture, we see that here as well the Female is utterly absent. The 'early horizon' in America accords little place in stone to the Goddess. And in terms of South America, we can go further: there are virtually no images of Woman in stone across the entire pre-invasion sequence, apart from the magnificent series of Pueblo Escultor Females that we are going to spotlight. This "virtually" hides only three narrow exceptions, worth detailing:

- 1)** In Cochabamba, Bolivia, from dates presumably late in pre-invasion chronology, appear a few figures on whose headpieces are clusters of breasts, or a single breast.
- 2)** The 'Yaya-Mama' statues from the southern shores of Lake Titicaca (dating from early centuries c.e.) show standing human figures whose sex is not overtly shown. They are accompanied by serpents, however, and in addition the peculiar arm-posture (see pp 297-298) leads us to believe that they may well be female.

3) There are several relief slabs from a site in Manabí on the coast of Ecuador which show females. Although geographically part of South America, this northern ecuadorean coast came under the sway of Mesoamerica from early times, as the cultural references show, and so perhaps we should expect to see Female images there. But they are not at all the classic mesoamerican-derived Goddess-figures that we are about to study; instead, unexpectedly, they show a woman with legs spread apart and female genitals exposed. A single Pueblo Escultor stone from the Obando site (OB4, Illustration # 24), kept under lock and key in the San Agustín Park museum storeroom, shows a similar image.

The clear import, then, is that the genesis of our 'classic' Pueblo Escultor Goddess lies to the north, in the nexus with Mesoamerica, where she early appears. And it is at this point that our story diverts. Though Olmec stonework at the dawn of high culture isn't overly concerned with the Goddess, we see instead a powerful representation of the earth itself--the *Pachamama*--as a great subterranean earth 'monster,' serpentine and serpent-symbolized: this creature is marked, from the beginning, with the 'X' that in America comes to symbolize the serpent, and which adorns the Pueblo Escultor Females.

The 'altar'-block sculptures of the Olmec have already been mentioned, carved with niches (out of which lean emerging human beings) that at the same time are the mouths of caves, which themselves are detailed as cave-mouthed 'monsters' decorated with the earth-'X': *Pachamama* as genesis. There are many other celebrated Olmec visions of this earth-cave-progenitor-monster, accompanied by the serpent 'X': the relief at Chalcatzingo, the famous La Venta monument #19 and the underground serpentine mosaic-mask from the same site, the cave paintings of Oxtotitlán and Juxtlahuaca, all serve to convince us that the 'X'-marking symbolic of the 'woman-serpent-earth-underground-fertility' complex first developed roots in these germinal mesoamerican sites, and from there migrated southward. Eventually, it would appear in the statuary of the Pueblo Escultor.

We can trace further examples of the appearance of the *Pachamama* in stone; although South America comes up empty, Mesoamerica created and continued to venerate the image. At Teotihuacán, the heart of the 'classic age,' at a date some three or four centuries c.e., the most legendary such image appears in the form of the awesome three-meter-high *Chalchiuhtlicue*, 'Lady of the Living Waters,' one of America's great works of art which, lamentably, stands in a museum in Berlin, where few mexicans or indeed americans have the chance to see it. She is the direct descendant of the



clay figurines of Tlatilco and the above-mentioned Olmec Female-figure, and is doubtlessly a sister to our Pueblo Escultor Goddesses. Around her very human face we see large round earrings and a pectoral on her chest broken up into squarish segments; she wears bracelets on the wrists of arms held horizontally and symmetrically across her body, and a skirt marked with a row of 'X'-marked decorations: all are details familiar in the statues of the Pueblo Escultor Females (see Illustrations #s 31-32-33-34).

Many other mesoamerican versions of the Goddess are known, including beautiful examples in stone, right up to the time of the European invasion. Just as the pinnacle of 'classic-age' stone expression may be the statue of *Chalchiuhtlicue*, the Aztecs at the close of the sequence produced what may be their greatest monumental expression in what is called 'the great *Coatllicue*' (or 'Serpent Skirts,' now in México City's Anthropological Museum), which measures two and a half meters tall. In place of her decapitated head, two serpents rise from the neck, forming a face, and she wears a necklace made of human hearts and hands with a pendant skull; her skirt is made of writhing serpents forming rows of 'X's. The spirit of the age, surely, has changed, but the presence of the 'X'-marked earth-Goddess remains constant.

---

Before focusing on our Pueblo Escultor Females with their serpent-markings, let's take a deeper look at the serpent's full range of expression in these sculptures; that of accompanying the Goddess is only one role. We've seen that a large flat fractured-and-repaired stone (PMB27, Illustration # 9) laid semi-horizontally at the entrance to the Mesitas in the Archaeological Park depicts what we might call a 'natural' representation of two meandering serpents; other stones, such as a small carving in the Park museum (PMB18, Illustration # 25) which includes human faces and other animals, also show us such 'natural' serpent images.

That the serpent would be doubly-manifest is not gratuitous. The double- or two-headed-serpent was a powerful and widely-known symbol in pre-invasion America, seen animating innumerable contexts from the double-serpent on a lintel of the temple at Chavín de Huántar to the Aztec turquoise mosaic of a two-headed serpent seized by Cortéz to be sent to his king in Spain. The image also appears elsewhere in the Pueblo Escultor work--see for example PMB(G)6 in Illustration #15, an etched stone now in the Park museum.

There are two Pueblo Escultor statues--one (PMB2, Illustration #26) in the Park museum and the other from Cascajal (CA2, Illustration #27) now in the Bosque de las Estatuas--which show an anthropomorphic figure holding in his hands a living, writhing snake. Whatever the import, we know the cultural vector: there are at least two such snake-holding Olmec personages, and others in such post-Olmec stone-carving centers as Izapa and Kaminaljuyú further south on the Pacific side of the central-american isthmus, which may date from before 2000 years ago. Thus the serpent-handling Pueblo Escultor images enclose a mesoamerican story, a very early one, that came south to root itself in the Macizo Colombiano.

Two PE works (PMB6 and PE1, see Illustrations #s 28 & 29) show the image of a bird of prey grasping a live serpent in its beak and talons; this may be the best-known and most widely-divulged vision from our statuary. The reason, in part, lies with the fact that the 'Plumed Serpent,' the cosmic mix of bird and serpent (of which these two Pueblo Escultor stones doubtlessly are examples) is such a celebrated image. The roots are in Mesoamerica, to the degree that the Aztec version of the plumed serpent appears today on the mexican flag and currency, and before the time of the Aztecs, this formulation was vitally evident in earlier cultures. Chichén-Itzá in the Yucatán and Tula near the D.F. come to mind, and we see the mix or blend of the two elements, serpent and avian, in Olmec work as well. The mentioned Pueblo Escultor statues mirror an image that had already been around for a long time when it surfaced here in the Macizo.

It seems manifest that what we are being led to feel with these statues is not total domination, much less destruction: the serpent is not dead, won't die. Rather, the image suggests cosmic equilibrium. The two forces, one the high-soarer into the light of the sun, the essence of the day and of this world, the second emblematic of the earth and the under-earth, of the darkness, the night and the 'other world'--these two forces rule in tandem, each locked to the other's blindside, each only half of the wheel. It is to no-one's benefit for one facet to utterly defeat or conquer the other: these stones tell us that the Pueblo Escultor, too, understood the cosmos in this way.

Serpents also appear in the etched *grabado* stones that formed the Park tombs--just mentioned above is the stone with twin serpents seen in Illustration #15, PMB(G)6, now in the museum--and there are hints of serpents in the petroglyphs of the Alto de la Serpiente site (also known as Alto del Tigre) in the area of the Alto de los Idolos Park (see AS1, Illustration #17).

We have already visited (see pp 285-287) the serpents who join with feline elements to form Doble Yo figures, and we will do so more fully in the Doble Yo section (Chapter Four, pp 313-314). These serpents apport the female element to the Doble Yo mix, balancing the male of the felines.

---

It remains, then, to turn our gaze to the peerless series of *Pachamama* Goddesses among the Pueblo Escultor statues. Almost all are variations on a single image: bearing the attributes that identify her, she stands facing us, calm, majestic, impassive, a single vibration, arms folded across her body, hands (with two slight exceptions, see below) empty. Usually she has a human mouth rather than fangs, although there are several fanged female statues, notably at El Tablón and Alto de los Idolos (see for example AI5 & AI16, Illustrations #s 32 & 35).

Of great interest is this fact: though the large majority of the San Agustín-valley sculptures hail from the Archaeological Park, there are only a few female images to be found there; the Park is overwhelmingly masculine. In contrast, a number of sites found scattered across the valley are strongly female, as may be fitting if we think of "the valley" as the extended body of the *Pachamama*. At sites such as El Tablón not far from San Agustín, and at Alto de los Idolos and Alto de las Piedras across the Magdalena River, multiple female images attract our attention, and the same is true of the Tierradentro statue area in the Páez River drainage, where more female statues are found.

A statue to be seen in the Alto de los Idolos Park (AI1, Illustration #31) serves as a fitting place to begin our observations. This Goddess shows her bared breasts, and there are seven other statues who do so in a similar fashion; this is our baseline, these the statues we take to be certainly female, and when we study them, we find the clues, the traits that lead us to decipher the symbols which accompany, and denote, the Female. This Goddess wears a skirt, and a turban marked with a repetitive 'X' design; both these elements are definitive female signs which seem to be contradicted but once in the Pueblo Escultor canons (by QC5, a loincloth-wearing coquero with an 'X'-adorned headband standing near the Quinchana cemetery). She carries a cup in her right hand—one of two exceptions to the empty-hands rule (see pp 300,330), though a near-copy of this cup-bearing female, AP11 from Alto de las Piedras, may be seen in the Alto de los Idolos museum. She also sports a many-stringed necklace with a central section of squarish plates,

and thick, striated bracelets on both wrists, but these adornments are not strictly female signs, though usually seen only on females. A look at the great *coqueros* (see pp 337-338) of Alto de los Idolos (AI4, Illustration #30) and of Mesita A (PMA9, the central figure in Illustration #5), each male and carrying coca apparatus, will show that both wear similar bracelets and necklaces.

The cup-bearing Alto de los Idolos Goddess, then, bares her breasts and wears an 'X'-marked turban and a skirt. Female statues at El Tablón, at Alto de los Idolos and at Alto de las Piedras display 'X'-marked turbans; all wear skirts. Two statues at El Tablón have skirts (T1 and T3), rather than turbans, ornamented in 'X'-patterns, recalling the great Mexican Goddesses we have evoked above. At Alto de Piedras, two Female figures (AP7 and AP8) stand adjacent to each other, hands across bodies, one evidently pregnant, with swollen belly. The tallest Pueblo Escultor statue, 4.50 meters high, stands in the middle of the Alto de los Idolos Park, a Great Goddess indeed, with skirt and 'X'-etched turban (AI5, Illustration #32).

The principal figure at El Tablón (T5, Illustration #33) wears a long multilayered skirt and a turban which is banded by parallel lines, rather than crosshatched, and we will see in a moment that this banding carries the same meaning as the full 'X' display. This Goddess also wears a nose-ring, a lunar symbol which accompanies only female figures. There are two other such in the Pueblo Escultor lands, one at the Quebradillas site (Q2, Illustration #51) and one, (1)T9, in Tierradentro, and both wear 'X'd or banded turbans. We can say, then, that any statue wearing a skirt or a turban (with or without crosshatching, for these are purely female attire), or with a nose-ring, or 'X'-decorated, is going to be a female.

A glance back at the question of crosshatching, which is to say a pattern of 'X's, as a sign for the female: we have seen above that the 'X' as symbol for serpent, and associated with the *Pachamama*, is of early date in Mesoamerica, where it becomes a lasting symbol. To feel the import of this emblem among the Pueblo Escultor, and to recognize this mesoamerican-derived meaning when we look at the Female images here, we begin by looking at the 'natural' serpents. The bird-grasping serpent at the La Pelota site (PE1, Illustration #29) works as a textbook: the serpent's body is etched, in three different places, in what we are being told are three equivalent ways: diamond-producing 'X'-crosshatching just behind the bird's beak, square-producing grid-crosshatching down on the serpent's body, and parallel banding or 'half-crosshatching' near the serpent's head. Just such banding,

by the way, is seen on serpents portrayed in statues from Titicaca Basin sites such as Taraco.

A second Pueblo Escultor stone, the snake-holder in the Park museum (CA2, Illustration #27), also shows the different forms of crosshatching on the serpent's body, and several grabado serpents are similarly crosshatched. Other statue-serpents, we must remember, may have been painted in a like manner, but are now erased. A female statue like the tallest El Tablón carving (T5, Illustration #33) has banding rather than 'X's on her turban, to signify the same thing, and to accord with her skirt and her nose-ring.

---

With this, we have covered the classic Goddess image come to the Macizo from Olmec and Mesoamerica, with all her accompanying accoutrements. Nonetheless there are other, very distinct female images among the Pueblo Escultor statuary which are well worth study.

A statue at Alto de los Idolos (AI16, Illustration #35) shows an anthropomorphic figure sustaining with her hands, or caressing, her own breasts. This woman is fanged and open-mouthed, but is not otherwise dressed or adorned, except for an elaborate pair of earrings. Just such a figure (although without fangs) appears in statuary on the Atlantic watershed of Costa Rica; the dates are probably post-'classic,' but it's certainly possible that the image existed in earlier times and cultures in Central America.

There is yet another style of female to be seen among the Pueblo Escultor stones, a unique personage who (although mysterious to us) is linked to a tradition that is some fashion spanned the length of the American continent. We have seen that virtually all of the female images are from sites out across San Agustín's valley, and that the Archaeological Park statues are almost without exception male. The figure we will now look at (PMA4, Illustration #36) is one exception. She stands on the edge of the easternmost mound on Mesita A with a tall rounded hat, fangless mouth, and wearing a skirt. This last detail, we know, is an unfailing sign that the figure is female. The rounded hat is unique here; and that detail, and even more so the unusual position of the arms, will lead us on a far-flung search for analogous images.

The arms of this personage are not folded symmetrically across the body, as in the 'standard' pose of the Macizo statuary; rather, the arms lie across the body asymmetrically, one (in this case the right) above the other. Worth

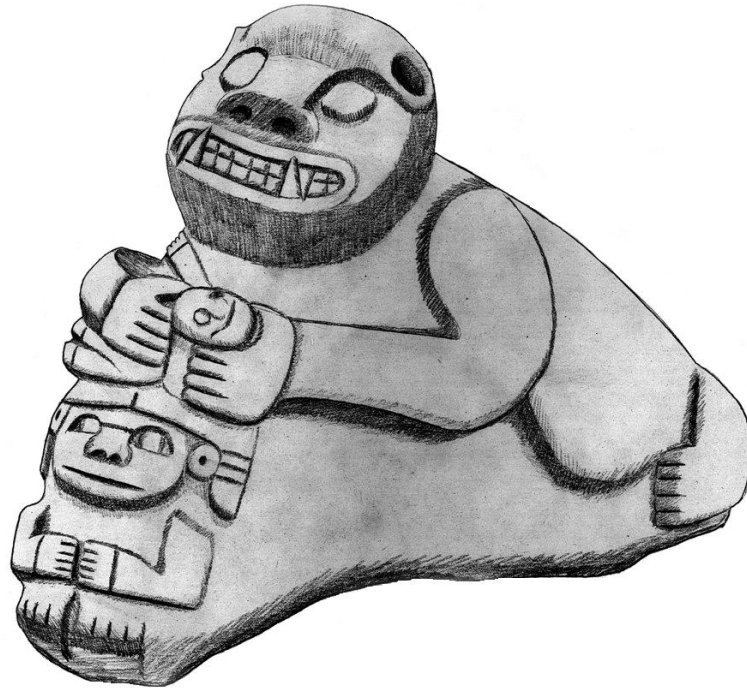
noting is that the left hand is an undifferentiated, rounded shape, while the right, with five fingers, is 'normal.'

We first find this figure in earliest times among the Olmec; the tall rounded hat is very similar, the arms are posed in a similar way, right above left, though the mouth is fanged and there is no overt sign of gender. Both hands are undefined and mitten-like. Much later in time, in the Chontales statuery of Nicaragua--the dates are unclear, but may well be late- or post-Pueblo Escultor--we see her again: breasts delineated, arms across the body in the same asymmetrical manner. There are no fangs or rounded hat in this version.

Though the vector of this image therefore would seem to come from the north, the confusing fact is that this figure achieved a greater prominence far to the south, in the 'Yaya-Mama' style of stone-sculpture from a number of sites on the southern shores of Lake Titicaca, and would also occur sporadically centuries later in the mountains of northern Perú. There are at least several dozen of these lake-basin statues, which date from early centuries c.e., prior to the Tiwanaku horizon. The image: a pair of standing human beings with arms asymmetrically placed across the body one above the other, always accompanied by (usually double) undulating serpents. A relief slab in the Pukará museum shows a figure with, in addition to the one-arm-above-the-other pose, a skirt and a rounded hat whose markings approach crosshatching. Add to this list another example of the same image, arms so placed and wearing the rounded hat, among the roughly contemporary Taraco statues. It is evident that this particular Female was a well-known presence among the pre-Tiwanaku cultures of the Titicaca Basin.

So the image may instead have come from the south up to the lands of the Pueblo Escultor and to Central America; this is what we would think were we to ignore the Olmec version. A conundrum, worthy of the Great Goddess. In any case, the rounded-hat female statue on Mesita A doubtlessly holds the key to histories as yet left untold.

We should also not forget the aforementioned Pueblo Escultor statue (OB4, see pp 292 and Illustration #24) of a headless woman with legs apart, displaying her genitals. Hopefully someday it will be taken from the warehouse to which it is consigned and the public will be allowed to view this unique Macizo sculpture.



## CHAPTER TWO:

# THE FELINE PROCREATOR

We are also able to identify male figures among the Pueblo Escultor statues--many of them, more than twice the 40 or so females whom we are able to affirm. Two certain reasons establish our baseline. First of all, around 40 stone-carvings from the several Pueblo Escultor statue-areas display male genitals (see for example Illustrations #s 3-5-11-40-65-100-101), as do statues from a number of different sculptural traditions, times and locations in America. And second, another 50 Macizo figures, again representing the series of statue-site nuclei of the Macizo, wear different types of loincloths, strictly masculine attire, at the waist (see for example Illustrations #s 4-10-23-30-41).

Men wear loincloths in many of the Olmec monuments, and thereafter we notice such attire in artistic representations spanning mesoamerican history. There are examples from South America too, and from as early as Chavín times, though they are not nearly as commonly found as they are to the north. Often in south-american lithic iconography males wear something that looks like a belt at the waist. But this is not universal: the pre-Chavín

stones at Sechín show men wearing strangely-shaped shield-like devices, not utterly unlike loincloths. In any case, there is no surprise in seeing them on masculine figures in the Macizo Colombiano.

There are other ways, more roundabout but no less accurate, to identify males in the Macizo statuary. We may remember that the women (with two exceptions, see pp 295,330) are always empty-handed, holding nothing. But there are a great number of statues presenting figures who do indeed hold something in their hands; we can surmise with assurance that they are not female. It is no shock to find that many of these object-holding figures do indeed wear loincloths, and many others evidence male genitals, while none, apart from the two noted cases, contradict this rule by revealing themselves to be female (and no male figures bear cups).

We can conclude, then, that the Pueblo Escultor females are, one might say, passive--they simply radiate exactly what they are--while the males, many of them at any rate, are active in that they suggest, by the items they bear, something beyond what we see in them per se.

-----

Illustrations of the point? Where better to start than with that prototypical male endeavor, warfare: there are a number of statues holding what seem to be, what certainly could be, arms and weapons. And war-occupied men have been repeatedly portrayed in stone, with weapons in hand, from beginning to end of the pre-invasion sequence, across America. So again, it is no surprise to find them here.

On Mesita A and Mesita B, 'Guardian'-figures to the right and left of the main tomb-personages heft clubs, or bear shields, lances and stones; they are male figures who wear loincloths (see for example Illustration # 5). Similarly, male statues on the Alto de Lavapatas in the Archaeological Park (PMAL5) and at Alto de las Piedras across the Magdalena River (AP5, Illustration #21) raise clubs as weapons while displaying loincloths, and the same figure graces the statue (OU2, Illustration #37), carried off to England by the British in 1900, which stands today in the 'Museum of Man' in London. The most elaborate statue in the Platavieja statue-area--(2)LG1, Illustration #38--fits this same description, as do stones in the Moscopán and Aguabonita areas along the La Plata River, all holding clubs or staffs diagonally across one shoulder (as do the figures in Illustrations #s 21 & 38). This 'staff-on-shoulder' image is also known from both Central America and northern Perú.



Often the elements chosen are not the effects of chance. For instance, among the just-mentioned human figures to the sides of the mound-tomb triads on the Mesitas there are several (PMA7 & PMA8 on Mesita A and PMB10, seen in Illustration #76, on Mesita B) who raise stones in their hands as if in defense or aggression; near the southern shores of Lake Titicaca, one of the kneeling 'church-door' statues of Tiwanaku and a similar sculpture from Taraco also hold upraised stones in a similar fashion. Both statues are pre-Tiwanaku in date. And the staff-across-the-shoulder pose is an interesting one. An early stela from Olmec La Venta displays this image in the second millennium b.c.e., yet the most elaborate series of such sculptures (aside from the Pueblo Escultor statues we've just noticed) is that left by the Chontales people of Nicaragua, apparently dating to post-'classic' times.

A similar and perhaps associated group of images show men holding not war-implements, but what I take to be, and call, a *vara*, the Spanish word for 'staff,' but with a meaning closer to 'scepter.' It is in this sense that the *vara* has been used since ancient times (and into the present) in the Andes, as the staff that denotes authority, and that is carried by the person who holds authority. The distinction between these staff-bearers and the previous warrior group is, of course, a matter of opinion. We must remember that staffs held by anthropomorphic stone figures stand in supremely exalted positions at the dawn of high culture in the Andes among the principal deities of Chavín, and likewise at later Tiwanaku (see pp 342-343). Even at Sechín, the pre-Chavín site of South America's initial stone sculpture, the 'Lords' of the macabre parade graven on the temple walls are distinguished by the particular, eccentric staff (or weapon?) that they hold aloft.

Staff-bearers figure among the most impressive and elaborate Pueblo Escultor sculptures: the dual-staff bearer from Mesita C (PMC2, Illustration #20) now in the Bosque de las Estatuas of the Archaeological Park; the largest and most mysterious figure (PMAL3, Illustration #10) atop the Alto de Lavapatas; the beautiful Mesita A statue (PMA3, Illustration #39) shanghai'd in 1909 to Bogota, where it now poses inside the door of the Gold Museum; and a stone (AP4, Illustration #40) from the Alto de las Piedras site, the finest of the sculptures taken by Preuss to Berlin, are all superlative examples (also see pp 346-347). Others may be seen today at La Pelota, Obando and Alto de las Piedras. Many wear loincloths or show male genitals; all are assuredly male.

Those who carry coca apparatus (see pp 337-338 and Illustrations #s 5 & 30), too, are all certainly male, and in fact the large majority of *coqueros*

have loincloth or genitals in view. It is what we would expect, for chewing coca was in the Andes at the time of the european invasion, and remains today, a usage predominantly practiced by men.

In short, if Pueblo Escultor statues hold objects in their hands, we can conclude that they are almost surely male.

To continue the investigation of male symbolism: we might consider the appearance of fangs. But several demonstrably female statues (for instance, at Quebradillas, El Tablón, and Alto de los Idolos, see Illustrations #s 32-35-51) do indeed bear fangs, so it won't do as an absolute rule. And while many male figures have fangs, others who are clearly male don't (see for example Illustrations #s 23-38-41-63-71-101) What are we to make of it? We'll return below to the supernatural feline character whom we have seen to be the progenitor of the Pueblo Escultor; the issue became confused when it was taken as an assumption that the Pueblo Escultor fangs were inherited from this feline. However, we now know that females are equally related to a supernatural progenitrix serpent, who is likewise fanged and whose visage accompanies pre-invasion art from earliest times (see pp 290-293). So the fangs may come with, and be proper to, both genders, and they won't be of use to aid us in determining the sex of our Pueblo Escultor statues.

We are left, then, to investigate the feline, that emblematically masculine animal of the Pueblo Escultor pantheon. And the context, were it laboriously presented, would be nearly universal in America: the image of the feline blankets the sweep of pre-invasion material culture and stone-sculpture, beginning perhaps with the painted version inside the walls of Sechín's inner sanctum on the northern coast of Perú some 2000 years b.c.e. There are many Macizo representations of what we may call 'natural' felines, presented graphically rather than symbolically.

See for instance a small Mesita B stone (PMB22, Illustration #41) in the Park museum of a slit-mouthed man with loincloth, elaborate headress (also see pp 305,309,320) and pectoral, and a realistic feline-skin on his back; the feline stares straight up above the man's head. A character from the Rosarios site (R3, apparently now stored away in the Park warehouse) has a similar feline draped as a skin across his back, and one from the Popayán statue-area--(6)I2, Illustration #42--that stands in the plaza of the pueblo of Morales, Cauca, bears the 'shadow' of a similar feline; both human figures display male genitals.

Another statue from Rosarios (R1, Illustration #43) now in the Park museum, with a flat-topped round-chinned face, shows us the iconic almost-triangular face-shape that was used to denote 'feline' in many American cultures (revisit the Mesita B feline-skin stone just mentioned above); this character has arms which curve up and outward to hands posed above the shoulders (see also pp 353). Another museum stone from Cascajal (CA2, Illustration #27), the serpent-holder we've seen previously (see pp 294), shows an anthropomorphic feline whose gigantic head presents this same shape, as does a simple, canal-grooved triangular statue from Las Brisas (LB2, Illustration #44) now in the Bosque de las Estatuas. All denote 'feline,' and the image is repeated elsewhere in this statuary (see for example AI9, Illustration #83). Feline enthusiasts also will not want to miss the etched slab at El Tablón (T2, Illustration #45) showing a figure with large round (mostly-erased) face and upraised arms, and elaborate claws at the hands and feet.

The second type of feline we'll look at is the feline-serpent, whose essence, as we've seen, (see pp 253,285-287, and we will revisit him more closely in the 'Doble Yo' chapter, pp 313-318, and below), permeates the statuary we are analyzing, and appears across the span of pre-invasion America. One of the principal feline images of the Pueblo Escultor is carved on the two most important Doble Yo statues (PMAL2 & AP1, Illustrations #s 3 & 4), where we see, up on the human figure's back, a tremendous elongated double-creature which is a living monster at the upper end, and a hanging feline-skin being down below.

-----

But arguably the most important feline representation of the Macizo is that of the Feline Procreator, the masculine progenitor of the Pueblo Escultor people, whom we have already met (see pp 285-287). A brief resumé: In both of our examples of this principal personage (U4 & PA6, Illustrations #s 1 & 2), a great Feline stands over and copulates with a human Woman. The Feline is the ambassador of the male-ruled 'upper' daylight world of people and their labors, while the Woman, with the energy of the Serpent, represents the *Pachamama*, the base, the 'lower,' hidden world of genesis and destiny.

The equilibrium of this Cosmic Marriage is what nurtures and sustains the world and all its life and its subsidiary beings. More specifically, this sculpture shows us the cosmogonic moment, the birth itself, revealing the bloodline and provenience of the Pueblo Escultor race. All the other statues and their meanings, in a sense, flow from this one (these two, actually). And

(see pp 286) most significantly, this sculpture stands apart from the entire body of Pueblo Escultor work in that it shows us, not a static vision, but an occurrence, a momentous action, from which consequences, and history, must flow.

It's a little strange that these two Pueblo Escultor statues have not been more generally recognized to represent the Feline Procreator. In the 1940's precisely this figure was discovered in Olmec stone-sculpture, not once but twice, the second one being clearer and less damaged, thus confirming the first (and weirdly foreshadowing the Pueblo Escultor find, in 1969, of the similarly better-preserved La Parada statue, a confirming analog of the earlier Ullumbe statue). The discoverer of the Olmec pieces recognized that the stones show felines copulating with women, and so described and published them.

Later students of the Olmec have suggested that this union cast in stone shows us the mythological creation of what have been called 'were-jaguar' individuals, which are characteristic small, puffy-faced 'childlike' figures who play prominent roles in Olmec monuments. If this is also the case in the Pueblo Escultor work, we can immediately see our analog of these 'were-jaguars' in what we here call 'Doble-Spirits,' weird puffy 'small creatures' who stand out, usually in pairs and hovering up above human 'Guardians,' in the statues of the Mesitas and elsewhere (see pp 314,317-320) and Illustrations #s 5-8-21-76-102).

There seems little doubt that these two Feline Procreators of the Pueblo Escultor are analogs of the Olmec pieces, which are thought to date to well before 1000 b.c.e. The Pueblo Escultor sculptors are here recreating an unmistakable, very ancient archetype of great power and from a great distance away. How, and by what stages, did it come to them? And how did the meaning change with the changing ages of history, given that the Pueblo Escultor pieces were made well after the Olmec work? Intriguing questions, certainly, which must touch on one of the most important 'central points' of the mythos, today mostly lost to our view.

Both Pueblo Escultor stones show a Feline bent over a human Woman, but the second (La Parada) discovery added an eye-opening detail: above the Woman's head, the Feline grasps in his hands, around the neck, a third figure, who from his relative size we think of as a child, though he is being held very strangely, with legs and one arm splayed out awkwardly. Keep in mind that the two main Figures represent nothing less than the progenitors

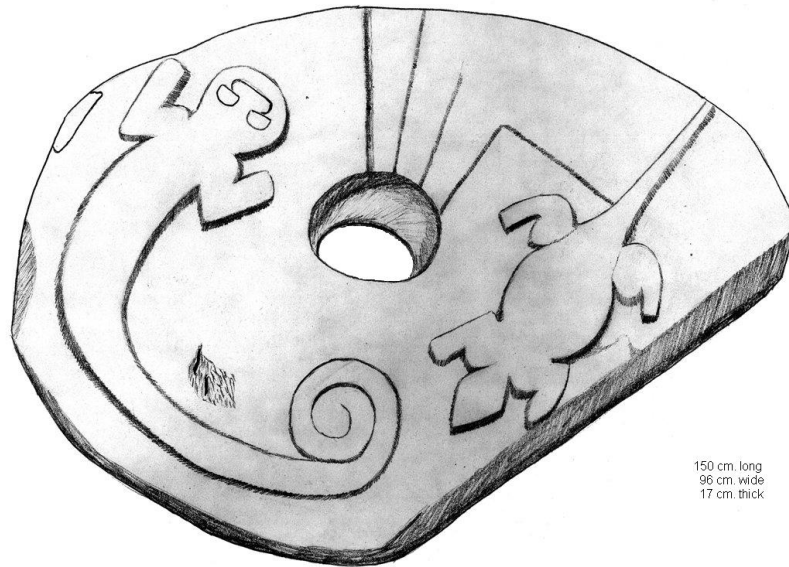
of the race. What exactly is going on here? The third figure doesn't appear in the Ullumbe stone. Below (see pp 321-322) we will explore the relationship that this 'child' might have to other 'small figures' in the statuary.

A second step in the visioning of this Feline is to recognize him in stones where an animal is seen hovering, not over a lower figure, but instead over blank rock. Take a look at the so-called 'Rana' of Matanzas (M1) or the Feline (CH6, Illustration #46), often called other things, still to be seen at La Chaquira--both are carved on open-air boulders--or the statue (G1, Illustration #47) which stands (once stood?) by a path in Granada, overlooking the Madgalena canyon. All are very similar to the Feline Procreator of the Ullumbe stone in the Bosque de las Estatuas, but they hang over blank (perhaps once painted?) stone. Yet there is no mistaking the shape, the 'feeling' of the Feline. Others exist; there are three more tucked away in Park storerooms.

We've already looked at a further step in the transmogrification of our 'hang-over-the-back' feline: human male figures with feline-skins suggestively draped over their shoulders and heads (see pp 302,320, and Illustrations #s 41 & 42). Our 'Great Feline' is also at home in this position.

The same is true for the final step: a look at the Doble Yo statues (Illustrations #s 3 & 4) will show that it is undubitably the Feline Procreator, now become Feline-Serpent, who crouches up atop the shoulders and head of the 'Guardian' figure (i.e., the 'Man of the Pueblo Escultor'), guiding and dominating his actions. There is a continuity: the Feline Procreator has become, has given birth to, the Doble Yo. And the Doble Yo, as we'll see (in Chapter Four, pp 313), will in turn take on new forms among the tableaux of stone archetypes in the statuary.





150 cm. long  
96 cm. wide  
17 cm. thick

## CHAPTER THREE: **OTHER ANIMALS**

For a parenthetical moment (that is, chapter), before we continue on the path that has brought us to the doorstep of the Pueblo Escultor 'Doble Yo,' let us pursue these questions: other than these two apparently privileged animals, the serpent and the feline, what other animals appear in the imagery of the Macizo? In what roles do we glimpse them, if it is possible to so determine, and how often do they appear?

About a half-dozen additional animals make their turns on this stage, and two of them are of considerable and venerable significance in stone. First we'll consider images of Birds; the initial observation is that there really are not too many such Pueblo Escultor statues, and that although Bird images are present here, they don't figure pre-eminently. This may be a surprise to some students, and if so, the reason would probably lie in the fact that one particular avian image, twice stated, depicting a bird grasping a serpent in beak and talons (see pp 294), is arguably the most famous, the most widely-traveled of Pueblo Escultor images, and has been seen around the world. Still and all, there are not a great number of other Birds.

Studying the historical context of bird imagery in America, we find that Birds have figured much more strongly in the stone tableaux of South America, and from earliest times, than in the north, where we really don't see much in the way of Bird images during Olmec or post-Olmec times. Eventually the 'Plumed Serpent' complex comes together, and becomes the most evident avian element in Mesoamerica, at least by the time of the post-Teotihuacán Toltecs. Having arrived, the 'Plumed Serpent' becomes a powerful presence, and continues to be so in Yucatán and México up to the time of the Aztecs, whose *Quetzalcoatl* (*Kukulkōn* of the Maya) is the legendary version of this vision.

At some point many centuries pre-Aztec this particular archetype comes to the Macizo, whereby we have the two bird-&-serpent statues (PMB6 & PE1, see Illustrations #s 28 & 29) just mentioned, the finest Bird portraits left us by the ancient Pueblo Escultor sculptors. In the literature on the Pueblo Escultor statuary a conversation spanning generations has argued as to what type of bird might be shown in these stones, the speculation eventually forming a debate between proponents of the owl and those who would opt for an eagle or perhaps hawk. My own feeling is based on an analysis of the statue (pp 294) which finds there an image of cosmic balance between 'this world' protagonized by the sun-bird, the high-flying daytime lord of the skies, and the 'other world' of the serpent embodying the *Pachamama's* earth and sub-terrain, the two together forming the ceaseless dual round of existence. I would suppose, then, that our Bird is indeed eagle or hawk, and is more an archetype, a vehicle, than it is either of the two. An owl of course would be a denizen of the night-world, precisely that 'other world' whose personification in this statue is the serpent.

But at the other pole of american developments, in the Andes, the role of the archetypal Bird was very different, eminently more prominent. There are so many birds in the stonework of Chavín--even the principal personages are often part Bird--that one school of thought puts the avian archetype on a par with serpents and felines as the ruling spirits of this art. Owls too are present, by the way. And the personification of birds in stone-sculpture does not end with Chavín; we see it equally or even moreso at Tiwanaku, where the principal deity, shown as the central figure of the famous 'Sun-Door' monolith, is surrounded by 48 elaborate subsidiary figures, of whom 16 are Bird-Humans (sixteen etched Birds also grace the 'Falcon Doorway' of the Chavín temple). The pre-'classic' and 'classic' age Pashash stone-carvings of northern Perú, generally faithful to the old traditions, also



preserve the bird imagery, usually in the form of secondary details on headpieces (see below).

If we look for the exaltation of Bird as archetype, then, we'll find it much more readily in the andean world to the south than in Mesoamerica. It may be that the remaining bird-images of the Pueblo Escultor (leaving aside the two 'bird-grasps-serpent' statues) stem from south-american roots. But there are only a few to be seen.

One (BA1, Illustration #48), from El Batán, squats up on a pedestal in the Bosque de las Estatuas, its wings neatly folded over its tail. The observant visitor may see another (AI20) at Alto de los Idolos, though the face is completely erased and the back shaved away. A third example (LE1, Illustration #49) from La Estrella was spirited away to Berlin by Preuss a century ago, and now this wonderful figure of a Bird-Doble, the only such known, lies buried in the vast museum storeroom, there seen by no-one. Other than that, we have only pieces: a talon carved on a fragment of sarcophagus cover in the museum at Alto de los Idolos (AI14), a bird-mask on a slab in the Platavieja statue-group--(2)L4--and a bird's head held in the hand of a statue--(3)LC2, Illustration #50--which stands (once stood?) by the shores of the La Plata River at the Moscopán site, and which we'll have occasion to revisit (see pp 347) in a very important role. The representation of birds pretty much ends there, with two added side-notes:

Number one, there is a decorative device here in the Pueblo Escultor work, a small shape seen almost exclusively adorning headpieces, which has been taken by some students to depict a bird. Whether this be true or not is anyone's guess. Above, we have mentioned the northern peruvian sculptures from Pashash which carry bird-icons precisely on headpieces. There are nine such Pueblo Escultor statues, several in public view: one of the 'Guardian' figures (PMB10, Illustration #76) in the north-west mound of Mesita B has such a headband, as does the vividly-painted statue at La Pelota (PE10, Illustration #19) and one of the three stones (Q2, Illustration #51) at the Quebradillas site. The masterful stone from Alto de las Piedras taken by Preuss to Germany (AP4, Illustration #40) would give us another example. There are several more to be seen in the Park museum and environs, including the small statue (PMB22, Illustration #41 and see pp 302,305,320) wearing a feline as a skin, and a La Pelota statue (PE11) whose crosslike 'bird' hangs from a necklace.

Note number two is tenuous, but may be worth adding. A score or so

of statues bear rows of vertical lines, on hats or headbands, which some students have taken to represent 'feathers.' Once again, there is no way to know. Certainly, feathered headgear is known from a number of pre-invasion contexts. That these marks here in the Macizo statuary signify feathers, though, would be speculation. The 'Great *Coquero*' (PMA9, Illustration #5) who is the main central tomb figure on Mesita A, or the one-armed statue (PMC1, see pp 340-342 and Illustration #52) on Mesita C, or the just-mentioned Quebradillas statue (Q2, Illustration #51) who also has 'bird'-emblems on her headband, would be examples; or look at the figure (CH2, Illustration #11) facing due West on the principal rock at La Chaquira. An Alto de los Idolos figure (AI12, Illustration #65, see pp 312) has similar markings etched on 'wing'-shapes on his back.

The other animal of significance in the Macizo must be approached compositely: it is difficult, and ultimately subjective, to break down accurately. We may call him Caymán, tropical America's version of the alligator, but in fact we'll be talking about a series of related images: our category groups 'Cayman/Frog/Lizard.' The divisions are, as I say, almost impossible. These stones, at one edge of the continuum, seem to resemble felines--many have been described as such--and at the other seem to be something like the animals in our category. Some seem frogs, others lizards. It is difficult to organize cogently these horizontally-arranged, sometimes-fanged beasts.

When we try and trace the roots of these creatures, we find some clues amidst the confusion. Olmec sites in México reveal a number of horizontally-arranged cayman-like sculptures, which have often been called just that, though at other times they've been labeled felines. We continue to see this figure in post-Olmec sites on both coasts, called variably 'cayman,' 'jaguar,' 'altar,' 'toad' and so forth. In later Diquís stonework from Costa Rica similar beasts appear, called 'jaguar,' and then again 'cayman.' But the important point for our purposes is the sequence which binds this mesoamerican progression of images to a set of very similar Pueblo Escultor stones.

The core group would include one flat slab up on the Alto de Lavapatás (PMAL1, Illustration #53) and two longish shapes at Alto de los Idolos (AI8 & AI21, the former seen in Illustration #54). All three distinctly resemble the stones of the mesoamerican complex; we might well call each one a Cayman. Two almost-destroyed stones, (1)HM8 & (1)HM9 (the latter depicted in Illustration #55), in the plaza of the town of Inzá (but originally from the El Hato/El Marne site) in the Tierradentro area are companion pieces; all five of these stones are long and horizontally-designed. Similar and worth

comparing are three more stones still out in the field at the El Hato/El Marne location: (1)HM4, (1)HM5 & (1)HM6, the second of which is seen in Illustration #56.

Another division of our category includes stones which resemble frogs more than caymans, and these too have their analogs among the mesoamerican post-Olmec sculptures. One very froglike Macizo statue from El Jabón (J8, Illustration #57), lies in the corridor of the Archaeological Park, and there are others. Worth comparing is the carving known as a *rana* (or 'frog,' PML1, Illustration #58) jutting out from live-rock on the path leading down to the Fuente de Lavapatas, also a double-figure, although the doubled 'shadow' resolves as well into the creature's back legs.

Yet another section would take up lizard-like animals, whose long tails might seem to essentially distinguish them from caymans and frogs. Look at a small stone in the museum (PMB18, Illustration #25, showing several other figures as well), or at two lizard-like creatures on the rounded horizontal stone (PMB19, Illustration #59) in San Agustín's 'Casa de la Cultura'; both are from Mesita B. Above all, study the Fuente de Lavapatas (PML2, Illustration #12), where over 30 characters are displayed, some of them long-tailed and lizard-like, including the three large beings (the central one cleft and double) descending into the principal pool. Some students, with this carved creek-bed in mind, have attempted to gather all these types of creature into a class of 'water-animals.' But all the distinctions, as we see, are not clear.

The formal ties of our Cayman (etc.) to the mesoamerican sequence shouldn't keep us from a look at comparable creatures in the world to the south. In Chavín times, in fact, the Cayman is considered to have been a very important character, and it has been claimed that both the Tello Obelisk and the Yauya Stela, principal Chavín sculptures, represent this animal. But the wild, overwhelming, nearly undecipherable relief-style of these sculptures is in every way poles apart from anything achieved by the Pueblo Escultor--there seems no point of contact, be any of the monoliths Caymans or not. Later, in the Titicaca Basin era, frogs/toads, curling tadpoles, snakes and lizard-like creatures appear in profusion among geometric designs and diamond- and spiral-shapes; at Taraco and Pukará are found numerous images of reptiles/amphibians and fish. Froglike animals and fish (see below) appear a few desultory times in the Pueblo Escultor statuary, but in the Titicaca sculptures they have become extremely important. The connection between the two, if it exists, seems tenuous.

Before leaving the subject of animals in the iconography, we may take a look at the few remaining examples. We have just seen that fish, among other animals, are prominent in the Titicaca area statues from the centuries just before and just after the beginning of the Current Era (c.e.). But many centuries earlier a number of fish appear carved on relief slabs inside the temples of Chavín. And even before this--at a time around two millennia b.c.e.--within the older, inner building at coastal Sechín, we find a pair of fish modeled and painted on the interior walls.

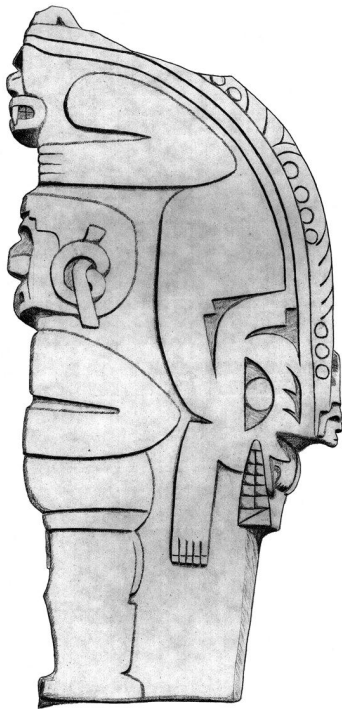
Whatever the connection, two Pueblo Escultor monoliths depict anthropomorphic figures carrying fish. One (AI19, Illustration #60) from Alto de los Idolos carries not one but a pair of fish, recalling the Sechín image. The other (PMB3, Illustration #61), from Mesita B, carrying horizontally one large fish, is now in the Park museum; up until 2004 it had stood for many decades in the small plaza of San Agustín.

Several stones seem to show monkeys; one long-tailed example (CH7, Illustration #62), carved on a live-rock boulder at the La Chaquira site, certainly must do so. On Mesita C, a small double-figure (PMC9) looks like a double-simian, while in the Bosque de las Estatuas a small personage (PMAL7, Illustration #63), with large round earrings and a coca-stick in his right hand, may evoke a similar figure. Certain others, too, are suggestive.

A few sculptures, but only a few, depict other mammals; two are at Alto de los Idolos. A tall thin upright stone (AI2, Illustration #64), flat on one long surface (and probably originally a horizontally-placed tomb-cover), is carved as a rat-like rodent, as seems evident even with its bifurcated tail. And a strange, savagely-fanged personage (AI12, Illustration #65), adorned with 'wings,' holds some sort of long-tailed mammal by the tail and neck, while the animal grips his left wrist. Back in San Agustín's Archaeological Park, at the Fuente de Lavapatatas (PML2, Illustration #12): on the inner wall of the main pool, next to a standing human being with upraised arms, crouches a long- and bushy-tailed mammal looking to the modern eye very much like a squirrel.

## CHAPTER FOUR:

### DOBLE YO



inquiry (at the end of Chapter Two, pp 305) has taken us to the masculine progenitor we've called the Feline Procreator -spirit *Pachamama*, in union, have given birth to, have a sonage known here (since Preuss' 1913 visit) as the Doble Yo, they give birth to the people, to the race of the Pueblo. In other, what issues forth, and what we then see permeating the statues, is this tremendous feline-serpent mix of a feline (see AP1, Illustrations #s 3 & 4).

What is being told here? What does this creation mean? At our disposal with no direct pre-invasion testimony on which to build, we have questions. Preuss, the German ethnologist, came up with the term *Segunda Ich* or 'Second I' to describe them, which became, in time, 'Doble Yo' or 'Double I.' He seemed to be suggesting

something like a totemic animal or tribal incarnation, and at the same time a personal *über*-being, a psychological superstratum.

We have seen, though, that in fact this Pueblo Escultor image takes us back in time to the creation, to the initiation, the commencement, and involves no lesser personages than the Creator Divinity and the Mother of Life. And we know it to be an idea, a movement, not specific to the Pueblo Escultor, but instead one with deep roots uniting ancient American ages and peoples. To review the key points of this history:

The complex of images that we label Doble Yo is born in Mesoamerica and the north, rather than in the Andean world to the south. The beginning lies in Olmec stone-sculpture, where human beings bear above their heads great masks of second, supernatural faces as large as their own, which essentially become second beings up above the first. We can see that this Mask-Like Being up above plays a key role in the story being told in the Olmec monuments. For our purposes, one detail runs like an electric current through the sequence of the Upper-Being Masks: they are often distinguished by a strongly-marked cleft in the middle of the head and forehead. The cleft-head appears on these Mask-Beings, and among one other, specific group of Olmec personages whom we have already met: the so-called 'were-jaguars' or 'were-babies,' who have been taken to be the offspring of the Feline Procreator (see above, pp 304).

The matter is of great importance in our quest, because an equally specific group of Pueblo Escultor personages have cleft heads: the 'Doble-Spirits' we'll soon meet as versions of the Doble Yo--which is to say, as offspring of the Feline Procreator in union with the Great Mother. Whatever the essential import, we see that the Olmec 'were-babies' and the Pueblo Escultor Doble-Spirits are analogs, and play the same part in what must be in origin the same story.

These Doble-originating Olmec images bring us other clues as well. The same above-the-head Mask-Being is sometimes connected to a hanging animal-skin that drapes down the back of the main character. We've already seen this vision (on pp 302) in the Pueblo Escultor sculpture and will reconsider it below; we are being shown, with the skin, the flowing-back shape of our Doble creature. The Olmec mask also sometimes appears on the back of the human figure's head; whether there be any true connection or not, certain statues from the Macizo (and from elsewhere in America) have a 'small person' or 'small being' attached to the main figure's back, and we will look at them below from a 'Doble' vantage point.

The Olmec 'Doble Yo' vision did not disappear with the dissolution of Olmec. Quite the opposite: it was now well-planted in Mesoamerica and ripe to flourish through a series of transformations. By the time of the post-Olmec florescence in the final centuries b.c.e., the Doble Yo at Kaminaljuyú has become a small animal crouched on the head of the main, human figure. We also see the 'small-figure-clinging-to-the-back-of-the-main-person' image at Izapa, and at least one of the pre-Zapotec *Danzantes* of Monte Albán in México, which has been called a 'saurian creature,' seems to show a Doble Yo.

What happens next is that the Doble Yo, fully alive, comes into its own and reaches its greatest development and importance; this happens in neither of the polar zones to the north and to the south, but rather in a series of sites in the Intermediate Zone, preeminent among them the Macizo vestiges of the Pueblo Escultor. The Doble Yo, that is, although flowing from mesoamerican roots, is actually a creation of, and essentially restricted to, the Intermediate Zone.

One of the most important and earliest of these sites is Barriles in Panamá near the border with Costa Rica; the suggested dates are in the first few centuries c.e., probably contemporaneous with some phase of Pueblo Escultor sculpture. Both areas are considered to show strong links to southern cultural patterns, and neither the Macizo ruins nor the Barriles area of Central America appear to have been mesoamericanized, or to show mesoamerican types of ceremonial center or structural arrangement. The lithe Barriles figures and the space opened within the statues, however, imply mesoamerican and Intermediate Zone roots of form, unlike the blocky, stylistically south-american-derived Pueblo Escultor statuary (see pp 282).

At Barriles were found a striking series of Doble Yo statues in which lifesize nude males carry, sitting on their shoulders, a second personage, another human being who stands out by wearing a conical hat and 'sacrifice-head' necklace (see pp 325-326), and by carrying objects in his hands. These statues have been tabbed 'Man-on-Slave,' but there can be little doubt that we are seeing exemplary images of the Doble Yo. The upper figure isn't 'supernaturalized,' but the attributes he displays presumably convey a similar message. The conical hat, by the way, has analogs in the Pueblo Escultor statuary: the largest stone on Mesita B (PMB13, Illustration #7), as well as one of the Doble-Spirits above a 'Guardian' on Mesita A (PMA1, Illustration #5) and a Doble-like character from Mesita B, now in the Bosque de las Estatuas, carrying a crescent-moon face in his hands (PMB8,

Illustration #66), all wear hats similar to those seen in the Barriles statues. If we want to cast our net much further back in time and in a different quarter, so do the 'Lords' of the macabre parade shown on the facing-stones of long-ago Sechín in Perú.

Just as short-lived Barriles and long-lasting Pueblo Escultor were probably contemporaneously creating statues during the early c.e. centuries, so was Pueblo Escultor most likely still coeval with the other great Intermediate Zone center of Doble Yo imagery, known as Chorotega, comprising sites on islands in the two large nicaraguan lakes and near their shores; late-'classic' dates (perhaps 600 to 900 c.e.) have been proposed. It has long been noted that the Chorotega statues seem to be the closest known analogs in both appearance and form to such Pueblo Escultor sculptures as the Doble Yo. Typically, in the nicaraguan stones, a large monstrous creature hunches on or clings to the back and head of a human figure who is often a naked male. The similarity to the Pueblo Escultor Doble Yo will be evident from this description, and is striking when observed.

Chorotega, unlike Barriles and Pueblo Escultor, developed in a strongly mesoamericanized area where it might seem logical to find the mesoamerican-born image we're studying. But that logic won't explain its outstanding presence among the Pueblo Escultor or at the panamanian site.

By the time of the Chorotega expression, there are what we might classify as (at least) three distinct styles of the Doble Yo image; all three are reported from the nicaraguan lake sites. All are born from the Olmec archetypal figures which we have considered above, and all are confined to Mesoamerica and the Intermediate Zone, with little or no reverberations in the andean world.

Doble-A would be the figure of a large monstrous or supernatural being hunched over the head and shoulders of a standing human being: the Doble Yo of the Pueblo Escultor and the Barriles and Chorotega complexes are of this cut. Doble-A is found only in the Intermediate Zone, and unlike the other two styles, Doble-A only occurs in monumental size.

Doble-B appears as the image of a small animal atop the head of a human being, almost as headgear; we have seen this type of Doble Yo at post-Olmec sites to the south of México, and it will appear again on the Atlantic side of Costa Rica and elsewhere in the Intermediate Zone, but isn't mirrored in the Pueblo Escultor statuary. The third style, Doble-C, pictures a



monstrous animal head which from behind encloses within its jaws the main, human figure's head, becoming, again, an elaborate and oversized form of headgear. This third Doble Yo stays mostly within the bounds of Mesamerica throughout its sequence, appearing from Olmec to Aztec, yet is less common in Central America. It isn't apparent in the Pueblo Escultor work, but we do see it among the Chorotega stones.

The tremendous Doble Yos of the Macizo are the southernmost expression of this classic lithic complex, and the most magnificent such display bequeathed us in any american stone-sculpture. Let's look now at the Pueblo Escultor statuary and attempt to follow the story graven in the sequence of forms assumed by this Doble Yo personage.

-----

We begin, as we have seen (pp 285-287), with the Feline Procreator (U4 & PA6, Illustrations #s 1 & 2), whose cosmic union with the Great Earth Goddess, the *Pachamama*, is celebrated in these two indispensable statues. We've also seen (at the beginning of this chapter) that this cosmic hierogamy transmutes into the tremendous personage that we call the Doble Yo (PMAL2 & AP1, Illustrations #s 3 & 4), a serpentiform creature who rises up to grasp and control the head of the human figure below, and at the same time flows backward and downward, becoming some other type of not-quite-living feline-serpent creature.

There are numerous alternative versions of this vertically-arranged image in the Pueblo Escultor sites, where one creature doubles up atop another being. And just as we have seen (pp 305) that the Feline Procreator may appear hovering not over another (Female) figure, but rather over an uncarved portion of rock representing the same, so may our Doble Yo creature, identifiable by form, appear hovering over a blank space. One such (AI25) may be seen at Alto de los Idolos, another (QC3, Illustration #67) in the Quinchana cemetery. A column-stature from Las Moyas (LM3, Illustration #68), now in the Bosque de las Estatuas, has a human face detailed on the lower part of the stone, but the Doble face above is blank--keep in mind that any of these now-empty sections may once have been painted with revelatory details.

The classic formulation of the Doble Yo extends, transfigured again, to include the pairs of 'Guardian' statues on the outsides of the trios of monoliths within the mound-tombs of the Mesitas. The human being is still there as the

bottom figure, and in all six cases (considering the three principal mound-tombs of Mesitas A & B, two of which are to be seen Illustrations #s 5 & 76) has become a 'Guardian,' is now armed and vigilant, and in no case, interestingly enough, has fangs. But the upper figure, the Doble-Spirit, has changed. The flowing-back serpentine form is there in all four cases. Two of the statues, from the western mound-tomb of Mesita A, have blank-column Doble-Spirits up above the human male, and we have seen--on pp 272-273 -- that those upper columns were painted, with traces still extant and visible, and showed the same serpent-feline Doble character. The other two Mesita A examples, from the eastern mound-tomb, are explicitly presented at the back or lower end as curling bifurcated serpent creatures. But the principal, upper face of the Doble creature has become the strange, round-faced humanoid that is here called Doble-Spirit (and which derives from the Doble Yo being), taking its place at the head of the flowing body crouching up above the human being, with hands reaching down to grasp him, just as the great Doble Yo figure does.

Two of these Doble-Spirits on the Mesitas are fanged, and so are an analogous pair (PMB14 & PMB20, Illustration #8) in another mound-tomb on Mesita B, where no 'lower figure' human being appears, only the segmented (or 'banded') serpent-body of the Doble-Spirit. But the hunched, fanged upper creature whose body flows upward and then back and over, and whose hands reach downwards along the sides of the column, is quite recognizable as the Doble-Spirit.

And we have a most important clue as to the identity of our subject in the fact that all six of these Doble-Spirits on the Mesitas (leaving out the painted blank-column Doble on Mesita A) have clefts in the middle of their heads and foreheads. We recall that at the dawn of the Doble Yo image among the Olmec, the cleft head is an important attribute. The 'Masks' which form the Doble Yo above Olmec humans are usually cleft at the top, the cave-mouthed serpent-earth monster shown on many monuments is likewise cleft-headed, and so are the mysterious 'were-babies' or 'were-jaguars' believed to be born of the union between the Supernatural Feline and the chthonic *Pachamama* Female.

What we are being shown, then, is that the Olmec 'were-babies' and the Pueblo Escultor Doble-Spirits are analogous: both are small, strange, puffy-faced, writhing or curving creatures with fangs and cleft-heads, who are descended from the original generative Feline-Serpent marriage, carry both essences, and somehow play a role here among humanity and its

histories. The Pueblo Escultor personages, in addition, seem to be in a controlling or guiding position vis-a-vis the human beings below them.

A sculpture which allows a fascinating reflection of the Doble-Spirit vision may be studied in the Platavieja museum in La Argentina, Huila. In this horizontally-arranged piece we see, instead of a standing anthropomorphic figure, something much rarer: the stone forms a building, a communal lodge of the ancient Pueblo Escultor people--in today's terms, a *maloca*, although the shape isn't round. In fact there are two of these Pueblo Escultor lodge models--the other is from Tierradentro and may be seen in the Archaeological Park there--and they represent notable american treasures. There are other building-models in stone to be seen, occasionally, along the american pre-historical record, but there is nothing like this. Found buried in the usual funerary contexts, they must have played an important role in the mythical scene which, were all the parts assembled, would be played out before our eyes.

The Tierradentro stone--(1)SA3, Illustration #69--seems to be a very realistic portrayal of the type of lodge which also would have been built in the 'real'-world by the ancients. Looking at the striation lines on the roof, and the soft, rounded form time has given the stone, we can almost see the thatched roof that is surely intended. In the middle of one long side at ground level may be seen the entrance-way into the building.

The Platavieja version, (2)PV1 (called locally 'El Rancho', Illustration #70), is a direct analog of the Tierradentro piece some 40 kilometers away: a horizontally-arranged lodge, complete with the entrance-way into the middle of one long side. There are arcs as adornment over the doorway, and stepped decoration along both sides of the roof. But what stands out is this: at both ends of the lodge-roof we see a very familiar figure with 'puffy,' smiling 'baby'-face and hanging, outstretched arms, hovering above (not a single human being but rather) the entire lodge, above 'the people,' the Pueblo Escultor community. We have met them before; there can be no doubting their identity. These are the Doble-Spirits we know from the 'Guardian' statues that stand in the great mound-tombs of the Archaeological Park in San Agustín, where we see them hovering above and grasping at the heads of the human figures. Once again in this lodge model the supernatural Serpent-Feline creature, the representative of and the incarnation of the Doble Yo, abides in eternal vigil over the *pueblo*.

Hints of this personage, explicit and implicit, abound in the Pueblo

Escultor statuary. At Alto de las Piedras a loinclothed man (AP5, Illustration #21) with fangs holds a club, while a small humanoid above his head grasps at him, and flows up and backward to become a bifurcated serpent on his back. A tall thin statue from La Antigua now in the Park museum (LA1, Illustration #71) shows, above the human male, a faceless Doble Yo flowing back and down to terminate in a descending arrow. The flowing shape tells the story, and we note a similar echo in that of another museum stone (PMB25) with a blank column above an arc-bordered head which faces at an angle distinct from that of the body, the only such Pueblo Escultor stone. Note the cleft-mark etched in the forehead. We also remember (see pp 305,309 and PMB22, Illustration #41) the version of the Doble Yo shown by a human figure wearing a feline-skin draped on his back. The Doble Yo in this new form becomes the skin flowing down the human's back, and thus we know that other personages wearing feline skins also hint at their Doble nature.

-----

Continuing our study of the Doble Yo and its sequence of images, we'll need to look at a unique portrayal, of greatest import, the tallest statue on the Alto de Lavapatas (PMAL3, Illustration #10), standing near the eponymous Doble Yo. This often-overlooked statue reveals a startling vision: the Doble Yo appearing much like a Supreme Being. Here at last, above the usual human male who carries a large staff, our Personage faces us front-on, both feet planted on the shoulders of the lower figure, with his own hands resting on his belt. Both figures, wearing loincloths, are male.

But the statue is damaged; several parts of it are broken, including just the part we would hope to see: the head of the Upper Being. A triangle-ish mask device covers him from the chest up, so that we don't actually see his face; the eyes and the simple mouth that we do see are apparently etched on the mask, and the 'real' face must be hidden. Long fangs curve out from underneath the mask, presumably from the 'real' creature, our Personage, behind the mask. The headband above the mask is mostly broken away, but carries a tantalizing glance at what may be a recognizable symbol (see *cuernos*, below).

What we see in this image, it would seem, is the closest depiction left us by the ancient sculptors of the mask-behind-the-mask of this Doble Yo being, descendant of the legendary Origin Deity from the dawn of civilization in Mesoamerica. Were we able to feel the essential soul of this vision, surely we would understand a great deal of the cosmos cast before us in the statuary of the Pueblo Escultor.

Stepping back, in order to trace the next step of the Doble Yo journey, we remember (see pp 304-305) that the Feline Procreator (PA6, Illustration #2) from the La Parada site added a new complication to the image: the great Feline atop the Woman grasps in his right hand a third figure, that of a splayed-out 'child' or 'small person' whom he grips, weirdly, by the neck. It may be difficult to identify this 'child' definitively, but we can point to a set of relevant analogs.

There are a half-dozen Pueblo Escultor statues, all from the San Agustín statue-area, in which a larger anthropomorphic figure (fanged in every case but one) holds out in front of the body in his or her hands (no gender signal is given in these statues) a small, 'child-like' figure. It must be relevant that Olmec imagery as well gives us two different sets of 'child-like' figures, one composed of the 'were-babies' already referenced, whom we have related to the Doble-Spirits of the Macizo (see above). The second Olmec group don't writhe and snarl with fangs, but rather usually lie inert in the hands of the 'adult' who holds them or proffers them as if in offering. It would be hard not to conclude that the 'small-children-in-hands-of-adults' Pueblo Escultor statues are analogs of the passive, held-in-hands Olmec 'children.'

And we have a precise clue, a symbol, that invariably accompanies and seems to identify the Pueblo Escultor 'children': all are marked on both sides of the head with down-curving conical devices (not ears, which also appear on some of these figures) that have been given the name *cuernos*, which is to say 'horns.' They probably aren't horns, but they specifically adorn only these 'small figures,' and appear nowhere else in the Pueblo Escultor opus.

One fine example (PMB21, Illustration #72) stands inside the southern mound-tomb on Mesita B; two others are in the Bosque de las Estatuas. Both painted statues at La Pelota display *cuerno*-marked 'small figures,' one (PE10, Illustration #19) as usual held in the main figure's hands, and the other (PE9, Illustration #18), very curiously, emerging from a slash in the large personage's left arm. The tallest Mesita B statue (PMB13, Illustration #7) also bears a *cuerno*-bedecked 'child,' but does so upside-down. It's worth emphasizing that although these figures have often been called female simply because they carry 'children,' in reality there is no reason to so consider them.

The jump to our next group of Doble Yo stones may be a stretch. However, they could be related: seven statues have 'small figures' held on

or clinging to their backs. If we accept that there is a relationship, our inquiry will lead us back again to the second Feline Procreator image (PA6, Illustration #2); the 'child' figure held in this Feline's hands is posed atop the Woman's head, only a short step from clinging to her back.

The image is not restricted to, and was not born with, the Pueblo Escultor sculpture. We've suggested that the Olmec figures wearing masks on the back of the head might perhaps hold the genesis of this vision, but in any case by post-Olmec times, at Izapa and elsewhere, we find sculptures of these clinging-to-the-back figures which are much like those seen among the Pueblo Escultor. The image remained alive in Mesoamerica down to the time of the European invasion: 'Huastec' statues from México's Gulf Coast display well-known examples.

And this mesoamerican creation also made its way south not only to the lands of the Pueblo Escultor but also to the Andes of northern Perú, where just such images are to be seen in the stone-sculpture of Huaráz, apparently from late epochs, though this is not clear. Another Doble Yo-connected image that we've just touched on--small figures held in the hands of larger persons--has also been reported from Huaráz, and this is the land, too, of the 'N'-tooth device (see above, pp 280-281) that appears on the feline-skins of both principal Pueblo Escultor Doble Yos. Strong links to the Doble Yo complex, and to the Pueblo Escultor, are to be found in northern Peruvian stone-sculpture, even though we don't see the classic Doble Yo itself.

With only one exception (a San Agustín-area piece now in the Park museum, OU4, whose original site is unknown) the Pueblo Escultor statues with small figures clinging to the back are all from statue-areas far from San Agustín. Three are from Tierradentro--including (1)TI9, Illustration #73. The other three come from the Popayán and Nariño areas--including (6)SF1, Illustration #74, from the former zone, and (7)I2, Illustration #75, from the latter. All--save one to be seen in the Tierradentro archaeological park--are in museums, in San Agustín, Bogotá, Popayán and Berlin.

There is one further group of statues that seems to illustrate another step in the Doble Yo process. These are figures whose tongue, descending ribbon-like down the front of the body, becomes another object, often specifically a face or head. Morphologically they are similar to a good slice of the spectrum of the Doble Yo complex; surely they play some part in that mythos. But the imagery is not from Mesoamerica. We will consider them in Chapter 6.



## CHAPTER FIVE:

# SACRIFICE

How do we approach the question of sacrifice? It is not an easy matter, not even to understand clearly what it is we're talking about. Passions rise, offence is taken, opinions harden, even without any base in observation or study; fear, anger, guilt, shame, ignorance, all find a way to insert themselves. Seen in a certain light the fanged, 'bestial' grins of the Pueblo Escultor statues may look savage, or even diabolical. We struggle to take our own personal subjectivity out of the equation.

In the broadest sense the act, and the meaning, of sacrifice resolve as an offering, something of value which is being presented, in accord with both accepted cultural norms and the understood compact with the reigning powers, in the hopes and expectations that a corresponding benefit will flow from those powers to the needy human community, the sacrificers. I presume that some such relationship with the Divine Powers must have been universal or nearly so in the 'archaic' world; it is hardly absent from the modern world we inhabit, where the traces of this type of belief in and practice of sacrifice--variously disguised--are plentiful.

At the same time, we can't ignore the context of our Macizo images. Great amounts of data from the time of the european invasion illustrate how America lived (and had long lived) in constant relation with the Divine Powers, ever alert to satisfy the desires and demands of those Beings. Because of this, the pre-invasion world was elaborately interlaced and permeated with ritual and sacrifice, on many levels and in many ways. And the evidence of blood-sacrifice, both in the ethnographic record and in the stone-sculpture down through the ages in America, is plenteous and indisputable.

Taking all this into account, it won't seem strange to find images suggesting ritual sacrifice in the Pueblo Escultor stones. But that doesn't resolve the problem, because with such a plethora of statues, such a welter of detail, we still struggle to categorize sets of stones that might be showing us such sacrifice. A look back through the ages of american stone-sculpture, though, will help us to sharpen the focus of our search. We'll find (at least) two different currents of Sacrifice images, both originally born in the andean world to the south, though by what steps they came to the Macizo is still anyone's guess. One has to do with decapitated 'trophy-heads,' as they are known. The other involves anthropomorphic personages who carry objects in both hands. The two streams will intersect and join each other in confluence in the statues of the Pueblo Escultor.

---

It has been proposed that the word 'trophy' suggests a prize of war, and that therefore a more accurate name would be 'sacrifice-head.' By whichever name, these heads are ancient in America, and originate in the Andes, where we see numerous examples in the relief-sculptures of Chavín, many centuries b.c.e. Here we'll detour for a moment and consider the stone slabs facing the pre-Chavín coastal temple of Sechín, and ask whether they might represent even earlier sacrifice images.

Dating to around 2000 b.c.e., the Sechín slabs were carved and placed to form the facade of a building which was at some later point then buried by an earthslide, and remained unknown until its discovery in the 1940's. All the stones go together to form one image: the parade of 'victors,' the hieratic 'Lords,' amidst the carnage of the 'vanquished.' This latter group is made up of the dead and dying: decapitated bodies, separated heads, mutilated parts of bodies, arms and legs and torsos, intestines and viscera, vertebral columns and vertebrae, piles of eyeballs, gushes of blood, etc., as well as a few terror-stricken victims still left alive.



Is this war or is it sacrifice? Children too lie slaughtered among the dead (and we recall the 'small figures' held by Pueblo Escultor statues, see pp 321-322, as well as the cemetery of small gravesites at Quinchana). Many isolated, deceased heads are in evidence in the Sechín stones. Are these the 'trophy-heads' that will later appear borne by 'victors' in Chavín carvings?

Sechín has a curious analog far away to the north, in the *Danzantes* (which is to say 'Dancers') of Monte Albán, in México, whose dates are said to be prior to 500 b.c.e.; some students feel them to be yet older. The *Danzantes* too are set as wall-facing slabs, and are carved with a groove technique not utterly unlike the style used to make the Sechín stones. Though they have been widely debated, the Mexican stones most likely show not dancers but rather dead people, strewn corpses, almost all nude, some mutilated, especially in the genitals. The link between these stones and those of Sechín is difficult to pin down, and is iconographically mysterious.

Whatever Sechín's part, by Chavín times the 'sacrifice-head' is an oft-repeated element in stone-sculpture which will proceed to spread throughout America. By some date a handful of centuries b.c.e. it has arrived in Mesoamerica, where we see the image in Olmec-descended sites like Izapa and Kaminaljuyú, and by dates still b.c.e. similar heads will be observed from the Petén and Pacific-slope Guatemala, and from Chiapas and the Gulf Coast in México. After this, the 'sacrifice-head' will be present throughout the sequence in Mesoamerica.

Throughout the Intermediate Zone, too, the 'sacrifice-head' image, come up from the Andes, makes itself known, and not only among the Pueblo Escultor statues. We see it especially in the zones of south-american influence. By the beginning of the Current Era (c.e.) the Doble Yos of Barriles in Panamá carry sacrifice-heads as they sit on the shoulders of their human transport. And Diquís and Atlantic-side sculptures from Costa Rica also show characters who hold such heads in their hands.

But in this northern world, and especially in Mesoamerica, the associations with sacrifice and the taking of heads, certainly by 'classic age' times, run much deeper. Everywhere in the artistic record we see evidence of a world subsumed in war, sacrifice and death: these are the predominant themes. On the Gulf Coast of México the ballgame and human sacrifice and decapitation are to be seen on every hand; skulls and the death-god are ubiquitous. Among the Maya, slaughter and conquest and sacrifice; at Tula of the Toltecs, and later even more so at Chichén-Itzá, militarism and its

ghoulish consequences rule, and the hollow eyes of the *chac-mool* sacrifice figure stare out on a sphere of terror. By the time of the Aztecs, among their many magnificent sculptural works these same themes are even more pre-eminent. We are faced with innumerable skulls and death figures, while sacrifice-heads and decapitation figure heavily in the imagery.

So we are once more led to recall (see pp 277-278) that by post-'classic' times and even earlier, as a consequence of (or concomitant with) the ever-increasing militarization and urbanization and violentization of much of the american hemisphere, artistic expression is ever less interested in portraying the original, fundamental, eternal images and significances and truths, and ever more involved in showing this: death and sacrifice, the face of terror, the apotheosis of power. The Pueblo Escultor statuary, so different from this apocalyptic vision, emphasizes its descent from and adherence to the 'old times,' to the ancient beliefs and traditions. It also exhibits great breadth of vision in its wide range of imagery, in contrast to the later tunnel of death and terror. I have been just as happy not to find any equivalent, here in the Macizo, to the Toltec *chac-mool* feline sacrifice table. But we don't want to assume a pollyanna view of this statuary, either: there are, as we'll see below, many Pueblo Escultor statues related to the sacrifice-head practice, and there are skulls to contemplate, too. They have their place, but are far from pre-eminent, in a similar fashion to many other themes strewn throughout these hundreds of statues.

---

The sacrifice-head doesn't just jump from its Chavín origins to the Intermediate Zone and to Mesoamerica, of course; it traces itself through the archaeological record in the southern continent as well. By post-Chavín times a profusion of heads and sacrifice images are omnipresent in the amazing textiles of Paracas, and will be strongly in evidence in the succeeding Nazca ceramics; and these are only a couple of examples of a nearly universalized symbol. In late Current Era centuries the image is widespread among the 'stone mummies' of northern Perú.

In the stonework of the Andes the image reveals itself as never before. First of all we have the tradition of stone tenon-heads, human or animal or supernaturalized heads pegged into, thus emerging from, facades and walls of temples and plazas. The principal temple of Chavín was encrusted with many wildly surreal heads which would be a joy to contemplate had they not all, shortly after being collected together, been swept away into the Mosna

River by a flash-flood in 1945. The walls of the main Tiwanaku plaza were also filled with tenon-heads, all very human in this case, making them look even more like 'sacrifice-heads.' Contemporary and later sites from northern Perú exhibited many tenon-heads, now scattered, that once adorned walls and buildings. In Oruro, in Bolivia, the tenon-heads are not human at all, but represent llamas, whose sacrifice in these extreme highlands has been celebrated for aeons; many present-day travelers, myself included, have witnessed such sacrifices during indigenous festivals and rituals.

But even more graphically, a grisly Personage appears in the Titicaca Basin statuary, still centuries before the Current Era: he kneels, fanged and terrific, with a knife in his right hand and a decapitated head in his left. The name Degollador (or 'Decapitator') has long been applied to this figure; he has also been called the 'Sacrificer.' After the other Titicaca Basin centers, several centuries c.e., have been succeeded by the establishment of Tiwanaku as the 'center of the world,' this same Sacrificer personage will be present in the statuary, now completely feline and known as Chachapuma, but still holding knife and sacrifice-head. The image will still be impressed in stone centuries after this, among the sculpting peoples of Huaráz and northern Perú. Certain Pueblo Escultor statues, as we'll see, also carry knives, and others heads, in their hands.

Before we take them up, though, we'll need to consider a separate complex of stone images, also come from the south and from Chavín roots to appear in the statues of the Pueblo Escultor. It is more diffuse, more subjective than the Sacrificer depiction of a knife-wielder with a severed head in his hands. Perhaps it evokes the broader sense of sacrifice as an offering, a presentation to the Powers-That-Be. The development of this symbol is also more complex, as we'll see (pp 344-347) when we again take up this 'Personage-Holding-Two-Objects' and find him to be one of the forms of the Principal Deity of Chavín, and thus a very key character indeed in ancient pre-invasion history.

The image, then, is of a figure who stands, arms folded across body, but holding two objects, one in each hand. The objects themselves are unclear, are subject to interpretation. But this is not just any 'figure'; this is the 'Divinity,' this is the 'Creator,' the 'Sustainer.' What does such a Personage hold in his hands (for all seem to be male)? And what do the numerous Pueblo Escultor analogs (see pp 330-332) hold in their hands? More to our point, is there a reason to believe that this action--the proffering, the presentation of these varied and arcane objects--represents an act of

sacrifice? Perhaps in some cases it does, and in others not. A number of Pueblo Escultor cases bear inspection.

But we have to keep in mind the fact that the Chavín 'Two-Objects-Holding' figure rises to a pre-eminent position in andean South America. At Tiwanaku, where the gods rise again 1000 years later, he is again fundamental: three of the four great monoliths found in the central precincts there are just such figures. This is repeated unceasingly in other media, where we follow the 'Two-Objects' personage in ceramics, in painting, in weaving, down through the succeeding periods. It is a southern image, never important in Mesoamerica, although appearing as far north as the Diquís stone-work from Costa Rica. We're hardly surprised, then, to see quantities of 'Two-Objects-Holders' in the lands of the Macizo Colombiano; it would be stranger not to find them here.

-----

It is time to look into the Sacrifice images in the Pueblo Escultor stonework, and to begin with, to consider the 'trophy-' or 'sacrifice-heads' and the Sacrificer: the classic figure of the Andes, we might say, holds a decapitated head and a knife, or perhaps just the head. Other versions may wear the head on a necklace or on a strap over the shoulder, and the head might become a skull. We can find many analogs among the Pueblo Escultor statues, including excellent examples from both San Agustín and the other statue-areas.

A skull-faced character in the Bosque de las Estatuas (PMB8, Illustration #66) whose conical hat we've already mentioned (see pp 315-316) holds a crescent-moon-face in both hands. This statue should (and originally did) stand on Mesita B back-to-back with the great triangular face (PMB7) still present there, but unfortunately it has been dragged off to the Bosque de las Estatuas. An analog, (1)ED1, a damaged bust, sits alone on its pedestal at the El Duende site of Tierradentro, while a Platavieja-area statue--(2)L2, Illustration #77--sustains two skull-like heads, one in each hand (recalling as well the 'Two-Objects-Holder').

Other examples show the head pendant from a necklace, rather than held by hand: see the main figure (PMB11, Illustration #76) of the north-west mound on Mesita B, and statues at both the La Parada (PA2) and Quinchana (QC4, Illustration #78) sites. Most of these heads look like skulls. There are numerous examples of a smaller head suspended just below, connected to,

the main, upper head--one such stone (PMB18, Illustration #25), which also shows other animals, is in the Park museum, another (CH3) at La Chaquira. On a statue--(5)M3, Illustration #79--at a remote Saladoblanco-area site, the small head appears between the legs of the main figure.

With the image in mind of a head held in a figure's hands, look again at both the Doble Yos and the Doble-Spirits (see pp 317-320 and Illustrations #s 3-4-5-8)--all of whom reach for or hold the head of the lower person--and you will see the nexus and the genesis of this vision; there can be little doubt of the shared idea which unites them. Look, then, at the second version of the Feline Procreator (PA6, Illustration #2), at this male progenitor of the Doble Yo and the Doble-Spirits, and see how he grasps the head of the smaller figure with both hands. The association seems a continuum. Not a single one of the just-discussed head- and skull-sustainers is female. And in this context we'll also look at those who hold 'small figures,' rather than heads, in their hands (see pp 321-322 and Illustrations #s 7 & 72).

There are also several Pueblo Escultor carvings of skulls or skull-like characters. Some observers might so consider Mesita B's 'great triangle head' (PMB7), or the staff-held mask at Quebradillas (Q4, Illustration #80) or a statue from La Estrella (LE3) now in the Bosque de las Estatuas. But there can be no doubt about the skull identity of a round stone--(1)HM1, Illustration #81--in the Tierradentro museum, or of another Tierradentro glyph--(1)SA5, Illustration #82--still visible, carved upside-down, on the huge boulder beside the church in the *aldea* of San Andrés de Pisimbalá. Several other skull-statues may be seen in the Platavieja museum.

There is another type of object, seemingly tied to the sacrifice-head complex, which is known only from Intermediate Zone sites and is seen in the Pueblo Escultor work. These are round stones ringed about by a row of heads or faces. At Barriles in Panamá, and later in many other sites in Central America, they are grinding stones, elaborately circled by faces. Also known from varying dates in Central America are circular tables or 'altars,' likewise carved around by a ring of faces; similar objects appear at later dates among the mesoamerican-rooted Chorotega statues of Nicaragua, whose Doble Yos we have studied (see pp 315-316).

See in this respect a circular sculpture carved with a ring of faces (A19, Illustration #83) at the Alto de los Idolos site; another--(1)SA2, Illustration #84--lamentably almost ruined now, is in the park of the Tierradentro town of Inzá. I have seen a third analog--(1)P1, Illustration #85--in a private house

near the *aldea* of San Andrés de Pisimbalá. There are eight faces on the Alto de los Idolos 'altar,' and the same is true of the San Andrés piece, while the circular stone at Inzá has sixteen faces. Many of the central-american pieces are carved with faces which show themselves to be feline in origin, and the shape of the faces on the Alto de los Idolos stone suggest the same thing (see pp 303).

Considering all of the above, there is abundant evidence to support the suggestion that the panorama of heads and skulls in the Pueblo Escultor opus is related to the complex, known from its Chavín roots far and wide throughout much of America, centered on the 'trophy-' or 'sacrifice-head.' The meaning, and the practice, doubtlessly varied and transmuted during the journey through time and space.

---

The next step will be to delve into the other side of our equation and study the possible sacrifice-essence to be found in the archetype of the 'Personage-Holding-Two-Objects.' In Chapter 7 we will look at the 'Deities of Chavín' in more detail; this Personage, as mentioned above, will figure there in an important role. For now, we'll narrow the focus to consider just the fact that he carries objects in his hands, and to speculate about possible sacrifice or offering significations.

The three great 'Two-Objects-Holding' statues found in the central zone of Tiwanaku each carry, in the left hand, a cup or vessel of a certain iconic shape (known as a *kero* in the andean world), and we recall the two female cup-holders of the Pueblo Escultor (see pp 295 and Illustation #31), each of whom holds but that one item in the right hand, with the left hand free. The objects held in the right hands of the Tiwanaku monoliths are not clear; one might conceivably think that each of the three approximate a *vara*, which is to say a 'scepter' or authority-staff (see pp 301), although faces and other designs are also etched upon them. The personage who holds objects in his hands will continue to appear in the art of South America, and as far north as Diquís and other southern-connected Intermediate Zone areas. Many Pueblo Escultor stones fit into this category, and several of them must be analogs of the original Chavín/Tiwanaku archetype.

In studying the possible sacrifice connections of this 'Two-Objects-Holder,' it's important to note that almost all of these most precise Pueblo Escultor analogs carry a knife-blade of some sort as one of the two objects

(see pp 346-3417 for a detailed analysis of these statues). The possible sacrifice significance of a figure carrying such a weapon is implicit, and while none of these statues also carry heads or skulls, we must nonetheless keep in mind the knife- and head-wielding Titicaca and Tiwanaku 'Sacrificers.'

For now, continuing to contemplate the possible 'offering' significance suggested by bearers of objects, we'll ask these questions: what other articles are carried by Pueblo Escultor figures, and what significance might they have? We have already taken a good number of them into account.

To begin with, we have just been studying a series of statues which bear heads or skulls in their hands. Even without the evidence we've reviewed of the 'sacrifice-head' cult or practice throughout America, it would be no stretch to imagine a 'sacrifice context' in these and other stones showing skulls and separated heads. The cups borne by two female Pueblo Escultor figures might be convincing, too, in establishing such a context, especially when we keep in mind that all three great personages shown in the central Tiwanaku sector hold *keros* or cups in hand. The image may indicate a form of offering, although of course it could instead convey any of a series of alternative meanings.

A good number of Pueblo Escultor statues, as we've seen, carry weapons and other war apparatus (see pp 300-301 and Illustrations #s 5-21-37-76): clubs, stones, lances, and shields. These don't seem to provide us with the type of 'offering' image that satisfies the present angle of inquiry, so we'll leave them aside. Another extensive group (see pp 301) hold what we take to be 'staves,' but the identification blurs at each end of the spectrum, here where they blend with lances and clubs as weapons, and there where we have trouble distinguishing them from the (usually smaller) *varas* or 'scepters' held to indicate authority, or even from coca-sticks (see pp 337-338). The nexus joining staves and scepters with 'sacrifice' is not clear, if it exists.

Another group of Pueblo Escultor stones hold animals in their hands, and certainly, given the human antecedents, there could well be a sacrifice significance encoded in these statues. We have already cast an eye at them (see pp 294,312). One Alto de los Idolos statue (AI12, Illustration #65) holds a long-tailed mammal in his hands; another figure from the same site (AI19, Illustration #60) holds a pair of fish, and a statue from Mesita B now in the Park museum (PMB3, Illustration #61) holds a giant fish with both hands. Two San Agustín-area sculptures (PMB2 & CA2, Illustrations #s 26 & 27) portray figures carrying large writhing serpents.

An additional group of important Pueblo Escultor statues that we'll soon be considering in their own right (pp 337-338) consists of portrayals of *coqueros*, or chewers of coca-leaf. These sculptures represent a significant aspect of the Pueblo Escultor statuary, and illustrate the fact that the use of coca has played a transcendental--and something along the lines of guiding and illuminating--role in andean affairs for thousands of years. There can be no doubt that the vector of culture and symbol which created these *coquero* statues in the Macizo Colombiano came from the andean world to the south.

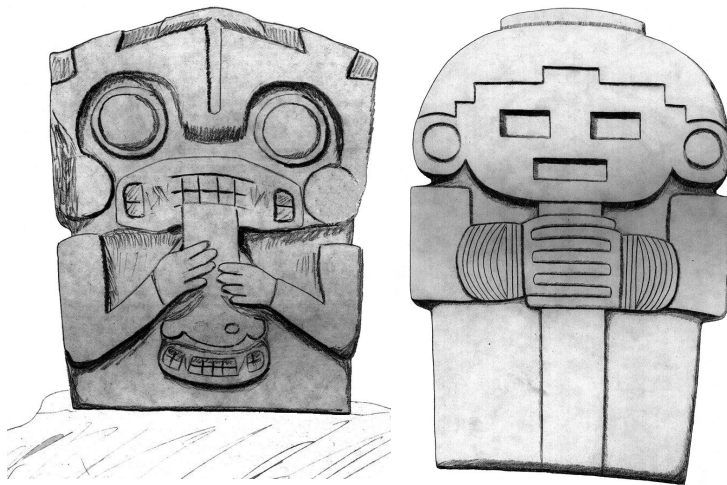
Because they deserve their own study, and because they embody the stone-carving tradition of the south, we'll return in the next chapter to take a closer look at these *coquero* statues. For the moment, we may simply contemplate the 'offering' angle which these stones suggest: it seems very realistic to see it here. Whatever else we might find in these images, coca-leaf has long been (and remains today for many inhabitants of the present-day vestiges of the pre-invasion andean world) the doorway to communication with the divine powers, and its use and offering were (and are) the proper and sacred method of effecting this connection. In short, coca has always been the most essential sacred offering-substance in the andean world, the way taught *in illo tempore* to stand in the divine presence. All of that surely is inherent in these *coquero* statues.

---

Many other objects are held by Pueblo Escultor figures, but the categories are no longer so clear-cut. Some we may recognize, while many are baffling, and their significance yet moreso. They are fascinating to ponder, but confusing to try and categorize. Each observer must analyze them in a personal way.

With reference to sacrifice, one more group of statues merits study: those in which the tongue of an anthropomorphic figure descends from the mouth as a ribbon or band and becomes another object, which is often a head or face. These 'Lengua' statues--*lengua* being the spanish word for 'tongue'--would fit well in the Doble Yo chapter (see pp 313-322), as a comparison of the two groups will show, and would be equally suitable in the present section, considered as an element of the 'sacrifice' mythos. We'll look at these strange characters in the next chapter, grouping several Pueblo Escultor images (such as this one) which--like certain other examples of the 'sacrifice' imagery we've already investigated--were born in the late- or post-Chavín andean world.





## CHAPTER SIX:

# LENGUA FIGURE, STAFF-&-MASK FIGURE, COCA CHEWERS



16.5 cm high  
25 cm wide  
4.2 cm thick

of the iconography that we have been able to discover up until now, as well as the symbolism whose genesis is northern, come to the lands of the Lengua. From Mesoamerica and ultimately from its Olmec awakening. The female complex, the emphasis on the *Pachamama* and her identity as a serpent, the Feline Procreator and his role in the creation of the human race, the Cayman as an important animal figure, and the 'Serpent-in-Talons-&-Beak' image of cosmic equilibrium, as well as the Doble Yo complex with its series of ramifications, all link the Lengua to northern ideas and currents of belief.

Nevertheless, inasmuch as we can tell and as we might expect, the Lengua were a people of essentially southern cultural links: they were, after all geographically a part of the southern continent, the great Lengua whose cultural patterns (excepting the Manabí coast of Ecuador, see pp 292) show affinity to andean and amazonian, rather than mesoamerican, traditions. Ideas, symbols, and usages, of course, were able to fluidly move in every direction.

With the past chapter we have begun to investigate the southern roots of a number of elements in the Pueblo Escultor statuary. We have already brought our focus to the Andes-born 'sacrifice-head' imagery mirrored in

numerous Pueblo Escultor stones, and have seen that much of the entire 'Sacrifice' complex detectable in the Macizo is linked to andean and Titicaca Basin developments. We will continue to look more particularly now at imagery in the Pueblo Escultor stones whose vector comes from the south, whose patterns we can trace in the history of stone-sculpture in the andean world and its Chavín-age formulations.

---

The next character to cross our stage is the Lengua (or 'Tongue') figure: an anthropomorphic (and usually wildly supernaturalized) being whose tongue emerges downward from the mouth, and as it descends becomes a ribbon-like band which the being grasps in both hands and which transforms into a head, face or small being. We've seen enough to know that this Lengua image blends or crosses at a certain point with the Doble Yo (see pp 322) and the Doble-Spirits (see pp 314,317-320), supernaturalized beings in the statuary who crouch above and upon the human person and either grasp his head or reach to do so. A glance at the Las Moyas figure (LM3, Illustration #68) in the Bosque de las Estatuas, with a blank-surface upper being and a band leading down to the human face below, will show how the two groups meet: this statue seems to be both Lengua and Doble.

The meaning remains mysterious, but we know that this portrayal spread from its late-Chavín beginning to appear across a wide swath of America in myriad contexts and locations. Perhaps echoes of the archetype were still evident at the dawn of the european invasion: bleeding one's tongue as a blood sacrifice is well attested in Mesoamerica at that time, and the central figure of the famous Aztec 'calendar-stone' has a tongue formed as a flint sacrifice-knife. Be that as it may, formative Lengua images may still be seen today at the late-Chavín sites of Pacopampa and Kuntur Wasi, high in the peruvian Andes: the tongue of one such figure ends in a spiral shell, while another statue holds a facelike object on his chest.

The symbol would soon develop and spread in the southern world, as we can see today in pre-c.e. Paracas weaving (and later Nazca pottery) and Pukará statuary, with the tongue classically ending in a head or humanoid shape, often said to relate to 'trophy-heads.' Quickly the image came alive in the northern world as well, becoming a major theme at Izapa and other mesoamerican stone-sculpture sites. Central America too knew the Lengua figure centuries b.c.e.; the stylized, almost hallucinated boulder-stones of El Salvador (called 'jaguar heads') include this image. In later periods,

predominantly in south-american-influenced areas like Diquís in Costa Rica, we see more Lengua depictions. Some end in double-serpents (cf. AP5, Illustration #21, the Alto de las Piedras statue with a bifurcated Doble-serpent on his back), an iconographical detail well-known in South America (in Paracas textiles, Nazca ceramics, goldwork from Panamá/Colombia).

But the closest relatives to the Pueblo Escultor 'Lengua' characters are found among the statuary of the Titicaca Basin, and seem to strongly link the Macizo figures to these post-Chavín pre-Tiwanaku sites of the final b.c.e. centuries and the first few centuries of the Current Era. At Pukará we find striking analogs; "...perhaps being eaten," say a number of investigators, as the grasped tongue becomes a small figure. This Lengua personage would continue to thrive in the Andes and is seen a little later in the Pashash statuary of northern Perú.

At the Pokotía site in the Titicaca Basin we find a stone personage long known as the 'Flute Player'; however, inspection shows that what emerges from the mouth isn't in truth a 'flute,' but rather a small humanoid figure. A similar image exists in the Chontales sculptures of Nicaragua. And there are several 'flute-player'-like characters among the statues of the Pueblo Escultor. Strangely, in 1857 Codazzi gave just that equally-mistaken name (*Tañedora de Flauta*) to a statue from El Cabuyal now in the Bosque de las Estatuas. Yet more eccentrically, this comely female with spreading skirt and thin headband, hair divided in the middle, holds an object (not a flute) that depends from her nose rather than from her mouth (C1, Illustration #86).

The Pueblo Escultor 'Lengua' statues are some of the finest and most graphic of the entire american sequence, and the three classic Pueblo Escultor versions may all be seen at one shot, for none, unfortunately, stand near their original positions. In the Bosque de las Estatuas are a Mesita C statue (PMC7, Illustration #89) with striped tongue, and a stone from Ullumbe (U2) showing a surreal character whose deeply grooved forehead reveals the Doble-Spirit (see pp 314). A third Lengua figure (PMB1, Illustration #88) from Mesita B, with 'musical notes' on the cheeks, is nearby in the museum. The tongues of the two latter end in heads, that of the Mesita C statue in a headlike object. All six characters involved, upper and lower, have fangs. A 'flute-player'-like statue (OB3, Illustration #87) from (and presumably still in) Obando has at the bottom of its 'tongue' a now-erased orb.

The Personage we'll now consider--the Staff-&-Mask person--shares

parallel roots with the Lengua character; we see both figures in stone at the late-Chavín site of Kuntur Wasi. The Peruvian statue is analogous to a series of Pueblo Escultor examples, many of them fine pieces. In the classic pose, a standing anthropomorphic being grasps with both hands in front of the body a long staff which in turn supports a face-covering mask.

As chronicled above, the contemporaneously-born Lengua image grows and spreads to become a well-known element far and wide, both geographically and temporally. That isn't what happens with the Staff-&-Mask, which though observable in the late-Chavín period, is after that much more difficult to find. There are a few such figures in Central America, in the Diquís stonework, and somewhat-similar figures among the Chontales statues; both are considered southern-influence zones. But the greatest exposition of this theme in American stone-sculpture is found in the work of the Pueblo Escultor.

On Mesita C stands just such a figure (PMC4, Illustration #90): a large, thin, broad slab of stone, whose tenant grasps with both hands before his chest a vertical staff. The staff comes up to his chin and supports an elaborate face-covering mask; the only part of this figure's actual face that we see would be the eyes. A pair of eerie masked staff-holders--one from Ullumbe (U1, Illustration #91) now in the Park museum and the other (Q1) at the Quebradillas site--expose only empty rectangular slots in place of eyes and mouth. Another Quebradillas statue (Q4, Illustration #80) standing next to the first holds a skull-like mask on a staff. And far from madding civilization, at the Aguabonita site in the La Plata River drainage, we confront some kind of Cayman-like monster--(4)A1, Illustration #92--portrayed on a staff-held mask.

Another San Agustín-area statue, one of the most famous (PMC2, Illustration #20), bears mention: the Mesita C 'Two-Staffs Personage' we'll encounter in the next chapter (see pp 342-343) when we find ourselves before the ruling deities of ancient Chavín. This statue has unfortunately been moved several hundred meters to the Bosque de las Estatuas, but once lay very near the Mesita C staff-&-mask stone just considered. A comparison of the two will make it easy to see that the pair of staffs held by the famous figure functions as a similar way to support what must be a mask, and we again have only the 'real' eyes peering through.

A recent discovery has added another strange figure (PE12, Illustration #93) to this list, to be seen at the La Pelota site. This character holds a mushroom-like shape (which must also represent a *tumi*-knife, see pp 342) in

each hand, but the alignment of the holding additionally reveals the staff-&-mask design.

It's an image come from the south, to be sure, but it might be worth remembering that mesoamerican divinities are recognizable specifically because of their masks, which identify them precisely--they form their 'signatures.' There is also, of course, plenty of ethnological evidence past and present testifying to the use of masks in dance and presentation and ritual in America. The question is undoubtedly deeper and more complex than we can presently plumb through the lens of these intriguing statues from the Macizo Colombiano.

The chewing of coca leaf is a cultural manifestation of the southern continent, an integral part of the andean world; the practice was never important in Mesoamerica. So it is a given that the presence of this element in the Pueblo Escultor statuary shows southern provenance, and again links the Macizo artists to the cultural traditions of the south. Yet as far as I have been able to see, the practice of chewing coca is not celebrated elsewhere in stone. Lithic statues of coca-chewers other than the magnificent series of *coqueros* here may exist; I have not seen them. The Pueblo Escultor *coquero* statues are not just the finest such series extant, they seem to be the only significant one. Upwards of 20 such statues have been found in the Macizo.

And this is not just any random element. The coca plant and leaf played such an important part in the ancient andean world that it would be impossible to consider the phenomena of coca without emphasizing its magical, spiritual and eventually religious aspects. Economy, geography, war and peace, political and philosophical and artistic considerations, all must eventually have been reinterpreted within the context of the realization that coca was in fact a divine substance. It was, and is, the sacrament of that world.

Beginning at some time in the distant past, coca became entwined with, identified with, became a part of and then an important element in that world of origins in which the cosmic archetypal actions take place: the world of the divine personages, which the ancestors also somehow inhabit, a place that human beings may at times, under special circumstances, access and share (see pp 250-252).

In that timeless, original world, coca was an element of grace and power. And in our world coca becomes a plant endowed with special, magical virtue. Hunger is eased aside, sleep and fatigue are banished, strength and

endurance are increased, and all this is only prelude to a greater virtue, for coca, like any true sacrament, gives the initiate entrance to the sacred place, to the divine presence.

We must look at coca in light of this sacramental essence in order to understand its place among the subterranean tableaux of ancient statues. Considering the exalted position of coca in the andean world, its magical and life-giving properties, its close identification with both ruling elites and 'divine personages,' we are not surprised to find it repeatedly portrayed in the Macizo statuary.

Pueblo Escultor coca-chewers (as with almost all object-holders, see pp 300-302 ) are invariably male if gender is indicated. They hold any or all of three identificatory items: a *palo* or stick, almost always in the right hand, used to dip into the vessel (in the left hand) which holds the activating quick-lime powder, and as an occasional third element, a *bolsa* or bag to hold the coca leaves. This last may be strapped around the left wrist, or held in the hands or on a necklace. The vessel is called a *poporo*, which signifies 'gourd,' but in fact Pueblo Escultor *coqueros* used instead hollow shells, as we can see in a number of statues, to hold the lime powder.

One elaborate *coquero* (U7, Illustration #94) from the Ullumbe site, which for many years stood in the plaza of the pueblo of San Agustín but is now located in the Park museum, holds all three items: the *palo* in the right hand, dipping into the large spiral shell held in the left, and the *bolsa* wrapped around the left wrist. Another massive coca-chewer (PMA9, Illustration #5) with stick and shell in his hands is the imposing main central figure inside Mesita A's northern-most mound-tomb. At the Alto de los Idolos park there are several fine *coquero* statues, one (AI4, Illustration #30) massive and holding *palo* and shell-shaped *poporo*, looking reasonably similar to the Mesita A character. Another (AI22, Illustration #95) has often been tabbed an 'extraterrestrial,' complete with 'earphones' and bulging eyes, and coca-stick and vessel in hand. Yet another *coquero* (QC5), carrying all three coca articles, may be seen far up the Magdalena River at the Quinchana Cemetery site (and see pp 295).

In the Macizo Colombiano, where the coca-bush flourishes and where people still call benedictions upon themselves and the *Pachamama* and the world around them as they chew this marvelous leaf, the magnificent Pueblo Escultor *coquero* statues yet stand guard over their world like "great sentinels of eternity."



## CHAPTER SEVEN:

### THE DEITIES OF CHAVIN

The surprising thing about the presence of the Deities of Chavín among the tableaux of statues of the Pueblo Escultor is that few if any observers seem to have noticed them. They've been there under the gaze of generations of observers, for they were among the earliest statues to be discovered and illustrated, but the revelation of their identity has attracted no attention, has in fact gone unpublished, unnoticed. To the student of ancient America, though, these statues should be eminently recognizable.

The reader may be sorry to learn that the relevant statues have been moved, and for no good reason now stand apart from each other, in separate sites, rather than forming the apposite grouping (see below) in the Archaeological Park. Hopefully someday, when we fully appreciate the nature of the statues we steward, they will be placed together again in their original setting, and we will be able to feel something of the ancient spirit of the site.

That spirit would be andean, allied to realms initiated long ago and far to the south. There are no Goddesses, no Doble Yos or Feline Procreators there. Just as we have traced those particular complexes of images back to their roots in Mesoamerica and the stone-sculpture of the Olmecs, so we now find ourselves in Mesita C confronting a tale first cast in stone thousands of years ago (long before the Pueblo Escultor statues were created) at Chavín

de Huántar in the mountains of northern Perú. Our Macizo version is a retelling, and there is no other to match it.

The literature on Chavín tells us that the 'Principal Images' changed several times and reigned during sequential periods through the long centuries that this germinal culture remained the 'navel,' the 'center of the world.' The Lanzón, still to be seen today inside the Chavín temple, was in place before 1200 b.c.e. The 'Two-Staffs-Figure' (usually called the 'Staff God') is said to have moved into a predominant role by 700 b.c.e. or so. The third figure, called here 'Personage-Holding-Two-Objects' or 'Two-Objects-Figure' (but known in the literature as the 'Smiling God'), came upon the scene at some point before 500 b.c.e. and, we are told, essentially replaced or became another version of the Lanzón. It has been suggested of all three, by different students, that the true identity is that of *Viracocha*, by which they mean to indicate the andean 'creator god.'

Be that as it may, what is of immediate import to us is this: Pueblo Escultor versions of all three Principal Images of Chavín were found in the San Agustín archaeological park, the Lanzón and the 'Two-Staffs-Figure' both on Mesita C, and the finest of several examples of the 'Two-Objects-Holder' on Mesita A. All may still be seen, though only one remains by its original position.

---

The Lanzón of Chavín de Huántar, an imposing monolith much taller than a human being, has never moved, is still locked in place facing to the East in the center of a very small room of the labyrinths within Chavín's 'Old Temple.' It is a *lanzón*, or 'lance,' in the sense that it is so shaped, with the knife- or spear-point driven into the ground, and the blade-edge down the front (forehead-nose-chin-chest-between-legs) of the figure. The lance's handle is up above the figure's head, pegged into the ceiling. This personage, fanged and clawed, has the right hand upraised and the left hand down at the side: the pose, right hand alone raised up vertically, establishes the classic Lanzón position. The search for the trajectory of this image in ancient America leads into mystery.

To begin with, there are not one but a number of Olmec depictions from the Gulf Coast of México, dating to times approaching those of Chavín in antiquity, which are tantalizingly similar to the Lanzón figure. The main figure of the Oxtotitlán cave-paintings has the left hand up in the air and the



right angled down, and the lone figure seeming to preside high up above the Chalcatzingo rock carvings also has the left hand alone raised up beside him. Other Olmec examples exist, and we see this Lanzón-like image later at post-Olmec Izapa. But it then seems to disappear, and after this is virtually not seen again in Mesoamerica. Could these ancient Olmec characters actually have had something to do with the andean Lanzón, the Principal Image of Perú's germinal civilization?

In South America too there are reiterations which follow the Lanzón. One extremely ancient version (which was accompanied by a Chavín-age structure until the mid-1900's) is found among the earth-glyphs of Nazca in southern Perú, is there called the 'Astronaut,' and stands with right hand raised and left down at the side. Going yet further back in time, it may conceivably be worth a look at the 'Lords' carved on the stones of Sechín, with one arm down and the other upraised, holding 'scepters.' I have also seen the Lanzón image on petroglyphs at Santa Rosa de Tastíl near Salta in northwest Argentina, and at Toro Muerto in the Arequipa zone of southern Perú (dates unclear in both cases). But in general the image fades away over time, does not become important, let alone paramount, in the artistic record--we're told (see below) that a different image would eventually supplant the Lanzón--and we do not see it in succeeding 'major' statuary: Titicaca, Tiwanaku, Pallasca, Huaráz and etc., do not include Lanzón images. So we read with all the more importance, as another most notable display, the fact that one of the principal Pueblo Escultor sculptures, still standing at the Mesita C site, represents the Macizo Colombiano version of the Lanzón.

On Mesita C five large, elaborately carved and distinctively shaped stone slabs were found (and seen by Codazzi) in the ground lying in line on their sides and facing to the east. The most outstanding fact about the Pueblo Escultor 'Lanzón' (PMC1, Illustration #52), the northernmost of the subterranean line of statues, is that this personage has (or had) the right hand raised up alongside the shoulder, with the other arm folded across the torso. Among the many hundreds of members of the Pueblo Escultor statuary, this is the only such figure--a truly amazing fact. The right arm is missing, and has never surfaced during excavations, but a close inspection will show that the arm begins to diverge from the body before breaking off--and a careful look at the angle shows us that the only possibility is that it was originally held in an up-in-the-air pose. No Pueblo Escultor statues have 'interior spaces' or projecting limbs; all are single bulks showing bodies which are entirely included within the block-shape of the stone (see pp 282). So the missing arm was held close to the body, upward or downward--and in

this case it was definitely up. This Lanzón is unique in the Macizo, and is recognizable as a facsimile of the famous stone 'Deity' deep inside the Chavín temple.

Another important facet of these five Mesita C stones found in a row has to do with their form: the rounded-top shape is very unusual, and outside of this group little like it is seen in the statuary here. However, the reference is clear: this is a *tumi* shape; many are to be seen in andean archaeological museums, and they are essentially knife-blades. These Mesita C statues are made to be seen as outsize *tumis*; they are themselves by their shapes metaphors for 'knives,' which is also the case with the Chavín 'Lanzón.' And both the Lanzón and the Mesita C stones faced to the east.

Look at the shape of the stones we are analyzing (Illustrations #s 20-52-90). And there are more *tumis* to be seen in the Pueblo Escultor imagery. The statue from Mesita A (PMA3, Illustration #39) now in Bogotá's Gold Museum (see pp 301, also below pp 346-347) holds in the right hand just such a mushroom-shaped knife-blade. Another, decorated as a bird's head, is in the left hand of a statue--(3)LC2--at the La Candelaria site of the Moscopán statue-area (see below pp 347 and Illustration #50). At the Quebradillas site a nosering-bedecked female figure (Q2, Illustration #51) holds two massive *tumis* which at the same time mimic her breasts; the form also appears etched on the slab-stones of the Mesitas tombs, as in PMB(G)15, Illustration #16.

-----

The following Pueblo Escultor statue we'll look at (PMC2, Illustration #20), which originally lay next to the Lanzón analog on Mesita C, is also of *tumi* shape. It is the Macizo version of the second Principal Image of Chavín, the 'Two-Staffs' figure. This iconic bearer of two staffs, one in each hand, may well have been the most widespread and influential deity and image in the history of ancient south-american civilization.

The Chavín 'Two-Staffs' deity, appearing several centuries after the Lanzón, would eventually supplant it as the Principal Image. This once-mighty relief slab, taken away from Chavín, is today serving a lengthy sentence in a Lima archaeological museum. But the two-staffs image, unlike the right-hand-up-in-the-air personage, would travel universally, would move onward with the development of Chavín and of the states and empires that followed, across swaths of the Andes, visible in countless permutations throughout

the artistic record. It is the most widely-disseminated of Principal Images. The ancient andean 'Double-Sense' (see pp 254-257), so emblematic in Chavín and in andean spirituality in general, is elegantly expressed in this figure's double-gesture.

Chavín, of course, comes to an end. But in perhaps the most stunning and consequential, and as-yet-little-understood chapter of andean religious history, this 'god,' this very figure carrying two staffs, one in each hand, rises again more than 1000 years later to become the central figure and the Principal Personage of Tiwanaku, the greatest center of the 'classic' era, the 'navel' of the world of its time. And once again this Tiwanaku 'Two-Staffs' figure is evident across the record, in painting, ceramics, weaving, sculpture: it is the icon of its age and is recognizably, undeniably, the rebirth of the original Chavín image. Eventually this 'Two-Staffs-Holder' will be found as far north as Diquís in Costa Rica, but will play no part in mesoamerican developments. The Tiwanaku version is not a free-standing stone statue, but rather a part of a greater whole, a modeled-&-relief carving at the center of the twelve-ton four-meter-wide so-called 'Puerta del Sol' (or 'Doorway of the Sun'). Chroniclers of the invasion era tell us that at that time, approaching 1000 years after the fall of Tiwanaku, the Puerta del Sol figure was revered as *Viracocha*, the andean 'creator god.'

As regards these three analogs of the 'Two Staffs' archetype--the original Chavín relief slab, the Puerta del Sol figure at Tiwanaku and the Pueblo Escultor statue from Mesita C--the following aspects are notable: the Chavín and Tiwanaku figures hold their staffs out to the sides of the body, while the Pueblo Escultor character holds his in front of himself. The Chavín and Pueblo Escultor statues are fanged creatures; Tiwanaku figures almost never have fangs, but this one does have a feline etched across his face. The Chavín and Pueblo Escultor examples hold pairs of identical staffs, while those of the Tiwanaku figure don't quite make an identical pair.

A tenuous line of indications would suggest bird-related imagery on all three lithic pieces. The feet of the Chavín deity are the talons of a bird-of-prey, and there are 16 profile birds etched on the lintel of the temple's 'Falcon Doorway'; they match the 16 bird-men carved beside Tiwanaku's central 'Two-Staffs' figure on the Puerta del Sol. The Pueblo Escultor example represents the tenuous thread, and is much more subjective: it has been postulated that the mysterious relief on the back of the Mesita C 'Two Staffs' figure (see Illustration #20) actually represents a bird, seen from behind, with flashing wings forming a 'heart' shape. Interesting, but difficult to say.

There can be little doubt: the Deities of Chavín were present among the statues of the Pueblo Escultor, on Mesita C in San Agustín's archaeological park. Considering the gap of time preceding the resurgence of the 'Two-Staffs' figure from Chavín a millennia later at Tiwanaku, it has long been wondered: Where are the intermediate steps? Where has the Deity been in the meantime? Having now recognized these *tumi*-shaped Pueblo Escultor statues, we have before us one of two answers: either these sculptures are contemporary with and related to the Tiwanaku resurgence--and that would certainly reshape our view of pre-invasion religious history in the Andes--or else they are contemporary with the post-Chavín (and pre-Tiwanaku) stonework horizon of the Titicaca Basin sites, and in that case we have found here an 'intermediate step' for this powerful image during the abyss of time between the two great horizons of andean civilization. And we will have found our 'missing step' not in the central Andes of Perú and Bolivia, but rather in Colombia. Much evidence in the present study links the Pueblo Escultor to the pre-Tiwanaku era of stone-sculpture, and so the latter proposition might in fact approximate the case.

---

The next phase in the Chavín progression brings a new Principal Personage upon the stage, and a significant complication is added to the question of tracing Pueblo Escultor analogs back to the ancient peruvian statues.

This third Personage, the 'Two-Objects' figure we've already met (see pp 327-328) while considering the question of sacrifice, appears some time after the establishment of the 'Two-Staffs' deity, and it is imagined that the two overlap and are contemporary with each other late in the Chavín sequence. But in the meantime the earliest Principal Figure, the Lanzón, disappears, apparently takes no key role in later Chavín times, and doesn't reappear at Tiwanaku, either. In this theoretical reconstruction the suggestion is that the newcomer 'Two-Objects' figure replaces, and somehow takes on the role of the Lanzón. 'Two-Objects,' in contrast, grows and flourishes to the point of becoming iconically everpresent across a broad range of artistic media. In stone-sculpture we see this figure at Tiwanaku and beyond: sculptors in northern Perú, as well as at Chontales and Barriles and Diquís in the Intermediate Zone, will recreate this image. But once again the greatest such display is to be seen in the statuary of the Pueblo Escultor.

There is a new architectonic twist, though. The original Chavín 'Two-

Objects-Holder' takes the form of a flat, thin, finely-carved relief slab. By the time of the post-Chavín sculptural movement in the Titicaca Basin, andean stonework doesn't center around the fabrication of architectonic wall-slab reliefs like this Chavín figure; they are virtually no longer being made. A revolution in the working of stone has now initiated the creation of freestanding monoliths, carved as individual personages, which are not parts of buildings or facades and which often can be viewed from various angles. The Titicaca Basin statues are such figures; so are those of Tiwanaku, as well as the sculptures of the Pueblo Escultor. The 'Two-Objects' figure is no longer a flat relief: now he stands alone as a 'statue.'

This Principal Personage emerges anew with magnificence and scale at Tiwanaku. Of the four tremendous monoliths found within the central precincts there, three are versions of the 'Two-Objects-Holder' (the fourth, the Barbudo or 'Bearded' figure, is actually a 'Yaya-Mama' female with arms held asymmetrically on her torso, and is from an earlier, Titicaca Basin era, see pp 291,297-298). The Fraile (or 'Friar'), found in 1869, and the 'Ponce' monolith, both still stand where they were discovered; the third (the 'Bennett' monolith) which has been several times moved, is over seven meters tall. All three are standing human figures covered with a wealth of detail in relief, with arms folded symmetrically across the torso and holding objects in both hands.

Though the 'Two-Objects' image appears so widely across the Tiwanaku horizon and in so many different places and forms, these particular great stone statues are taken to be the 'actual' figures, the 'original' copies of the archetypes in concrete form. We recall that the Chavín relief figure holds in the right hand an object that seems to be a shell, but that above the hand becomes a fanged animal face; the left hand holds a bundle of three indeterminate objects. The three Tiwanaku 'Two-Objects' figures we are studying each hold a *keru*, which is to say a Tiwanaku-style vessel or cup, in the left hand (We've seen on pp 295 that two female Pueblo Escultor statues hold cups in their right hands, with their other hands empty). The objects they hold in their right hands differ, and are difficult to identify; some are tripartite or zoomorphic, and all seen in a certain light could be said to approximate a *vara* or 'scepter.'

A number of different Pueblo Escultor statues are versions of this Personage. But the situation is complicated. To begin with, another large rounded-top *tumi*-shaped statue (PMC3) which stood alongside the Mesita C Lanzón and 'Two-Staffs' figures bears study: today it is in the Bosque de

las Estatuas. The Personage pictured has a multilevel rainbow shape arching over his head, arms folded across his body and a small 'Doble-Spirit' perched on each shoulder at the ends of the 'rainbow.' It would be all perfectly simple were he to hold an object in each hand, but he doesn't: his hands are empty. He must have been an important character indeed to stand in *tumi* form alongside these two 'Others' on Mesita C, but for now we'll reluctantly leave him out of our discussion.

Instead, assuming that the essence of the third archetypal figure lies in the holding of the two objects, we'll ask: Which are the Pueblo Escultor analogs, and what do we see them holding? Many Pueblo Escultor statues hold a single object with one or both hands; but there are about twenty with a pair of items, one in each hand. We will still discard a number of these from our discussion:

Four different 'Guardian' figures (two on Mesita A, one on Mesita B, and the statue in the British Museum in London) hold weapons or war apparatus--clubs, stones, shields--in each hand; we have looked at them elsewhere (see pp 300-301). Another six statues are *coqueros* and have been considered in the previous chapter (see pp 337-338 ); they hold a *palo* or coca-stick in one hand and the shell or vessel holding the lime-powder to mix with the leaves in the other. It could be that these *coqueros* are descended from, are part of the mythos of the 'Two-Objects-Holder,' but we've already taken them into account and will continue to search for our principal Pueblo Escultor analogs.

We'll also pass by the previous Principal Personage, the 'Two-Staffs' figure. This character also bears a pair of objects, one in each hand, in symmetrically-placed arms, and the two complexes must be somehow related. But in this case the two objects held are identical; the meaning wouldn't seem to be quite the same, the Personage feels distinct. There are other, mirroring images: an Alto de los Idolos statue (AI19, Illustration #60) holds two fish much like the other hefts staffs. The previously cited La Pelota statue (PE12, see pp 336-337 and Illustration #93) bears a pair of mushroom-like *tumis*, while a statue in the Platavieja museum--(2)L2, Illustration #77--carries a pair of skulls.

---

We are left, in the lands of the Macizo, with three classic examples of the Chavín-born 'Two-Objects-Holder.' The objects held reveal the fact

that they are analogous figures. One is from the San Agustín archaeological park, another from the Alto de las Piedras site across the valley and the Magdalena River. The third is from the distant Macizo statue-area of Moscopán, where it hopefully is still to be found in its remote La Plata River valley site.

It is the knife-blade held in one hand which unites these three statues--evoking the blade-wielding Sacrificers and Chachapumas from the Titicaca area (see pp 327-328)--while all carry what I take to be some form of *vara* (see pp 301) in the other hand. A knife of sacrifice and a scepter of authority and command: that is what the Pueblo Escultor version of the Chavín/Tiwanaku 'Personage-Holding-Two-Objects' seems to bear in his hands.

But none of the three are to be seen in San Agustín. What should be on display as the great San Agustín version of this fundamental personage was found as the central figure of the principal Mesita A mound-tomb (PMA3, Illustration #39), but carries there no longer, having been taken to Bogotá a century ago; it is a shame that the statue is found today in the Gold Museum of the capital city, and not at its site on Mesita A. Hopefully some day it will be returned to its rightful home.

The *lástima* is compounded by the fact that a second version, the Alto de las Piedras statue (AP4), was absconded with by Preuss in 1913 and taken to Germany, where inhabitants of Berlin, happily, can study it at their leisure; the rest of us will have to be content with perusing Illustration #40. The Mesita A statue holds a classically-shaped (mushroom-form) *tumi* knife in his right hand, and an equally classic *vara* in the left, while this elaborate Alto de las Piedras stone poses with a straight-edged knife in the right hand and a simple *vara* in the left.

The Moscopán statue--(3)LC2, Illustration #50--shows an interesting variant. The *tumi*-shape in the left hand is at the same time the head of a bird, with eye, beak and rounded crest. The other object looks almost hatchet-like; I take it, because of the identity with the others, to be a form of *vara*.

In sum: Only a single Macizo version each of the Lanzón and the 'Two-Staffs' figure are known; they were found together on Mesita C. The third great 'divinity' of Chavín, the 'Two-Objects-Holder', appears more widely across the statuary, even verging on other categories of image, but had its most exalted place on Mesita A in the Archaeological Park. All the Principal Deities of Chavín were once again convened, here in the central precinct of the Pueblo Escultor.







## CHAPTER EIGHT: **THE DEAD**

Many Pueblo Escultor statues represent divine personages and creators and figures from the mythos. But do they all? Others seem to be carved as images of buried dead people, of the ancestors, the beings of the underworld.

At the beginning of this book (see pp 237-238) we have spoken of the 'archaic' vision in which reality is conceived of as moving, not like an arrow as does the path of modern humankind, but rather as a circle, ever-repeating past steps, ever-initiating the cosmic process anew. We have seen that the Divine Personages inhabit a world, a mythical ever-present other-now, that is separate and yet not separate from our own; the world to which we, our shaman, our transcendental questing spirit, can under special conditions have access via a sacred space that functions as the 'center,' a point that unites all cosmic levels. That 'center' is under the ground, within the body of the *Pachamama*, and the Pueblo Escultor recreations of this 'sacred place' are the tomb-complexes. The divine beings, incarnate in the statues, live and belong there, and we know that genesis takes place there, too: we

human beings ourselves are created and issue forth from this 'center'--it is where we come from.

And it is also to this same other-now that we return after the round of life aboveground ends. It is where the dead go back to, where we place them at the end of their life-journey. The world of Deities and cosmogenesis, of our own beginnings, of the shaman's journey, and of the departed ancestors, all this is one world, all at once.

---

It is from this vantage point that we will consider the numerous Pueblo Escultor monoliths which portray what appear to be 'merely' dead human beings; men, we should say, because all that divulge their gender are male. As a class they are simpler than many other statues, and they are also usually smaller, hold no items in hand, and are little decorated. The main point seems to be that they represent the departed. But it's important to note that these are not just dead folk, these are the buried Dead. As we have seen (see pp 324-325), in the wall-slabs of Sechín in Perú and in the *Danzantes* of Monte Albán in México, pre-invasion America had created very ancient images of the dead, in the form of people who have been slain, massacred, decapitated, and mutilated. In this chapter we are looking not at those destroyed people, but rather at the buried Dead, who have been treated with care and with ceremony in their return to the *Pachamama*.

The tradition is definitely andean; all the analogs are to the south, and we find nothing like this emphasis on buried Dead figures in the mesoamerican sequence. The image has proven to hearken back to incredibly, almost unbelievably deep roots in the southern continent, but at the same time, paradoxically, appears in the stone-sculpture only in relatively recent times. Aside from the Pueblo Escultor series, this image in stone is mostly confined to the mountains of northern Perú, and is absent from the entire 'mainstream' Chavín-Titicaca-Tiwanaku development.

Only a few short years have passed since the stunning discovery of the buried mummies of the Chinchorro culture (as present-day folks have chosen to call it) near Arica, Chile, on the serene seacoast desert just south of the peruvian border. These ancient burials severely bent the range of expectations when they proved to date from as early as 6000 years b.c.e.--a full four millennia before the rise of Chavín!

The Chinchorro mummification process, including the replacement of almost every part of the body, turned the cadaver into a tiny (between 8 & 40 cm. high) figure made essentially of weed and clay, after which these 'ritual statuettes,' as they have been called, were put down into the womb of the *Pachamama*, the entrance to the Other World. The Chinchorro mummies do look more like small statues than cadavers--with some justification we may look at them as the precursors of the much later andean stone-statues of the Dead. But: four thousand years before Chavín? That is a tremendous gulf of time.....

After Chavín, the image shows its head throughout andean history: the fabulous textile 'mummy bundles' of Paracas, for example, follow the Chinchorro lead, and multifarious manifestations in media other than stone testify to similar visions. But analogs of the mummies don't appear in andean stone-sculpture until far after the age of Chavín, don't really play an important role therein until a date a number of centuries c.e. when the mountains in the north of Perú (the land whose 'center' 1000 years earlier had been Chavín de Huántar) come alive again with the art of stone sculpture. In those northern Andes, from the time of developing-Tiwanaku up through the end of the age of major andean stone sculpture in about 1000 c.e., a new set of symbols and elements would be created in stone. One of the most prevalent figures in that opus is the 'stone mummy,' as he has been called: the image of a departed man, dead and seated, or with legs drawn up to and arms folded across his body.

Many of the rounded freestanding statues of northern Perú are these figures of the Dead; almost all were found in underground structures, in funerary contexts, and in that way are directly analogous to the Pueblo Escultor statuary. The northern peruvian stones (sometimes called 'warriors') are less monumental than the Pueblo Escultor sculptures, almost all measuring under one meter in height. Some hold objects, others are empty-handed.

The question of dating is difficult. Though some zones of northern Perú (Pallasca, Huaráz, Aija) are in vital production by the time that Tiwanaku is developing, much of the sculptural output elsewhere is significantly later. 'Stone mummies,' it is supposed, occur over the whole sequence of centuries, but like the statuary from northern Perú in general, many of them are thought to be late. With reference to the Pueblo Escultor, it has been suggested that the figures of the Dead from the Macizo are also late in date. The logic of this judgment would be that they seem so far from the 'original' mythos, so distant from gods and cosmogenesis, and so very human and mundane that

they must be 'fallen,' less transcendental, and thus later in date. To counter this argument, of course, one can recall that the realm of the archetypes and the origins is also the world to which the dead pass upon burial. In that sense they would also form a part of the mythos, and be at home in the 'other realm.' Conclusion: the dating of these Pueblo Escultor monoliths of the Dead is at present unclear.

The problem, then, is: how do we identify the images of the Dead among the Macizo statues? What makes us say that a certain piece should be looked at that way? A statue, holding nothing and otherwise undistinguished, with arms folded at right angles across the chest--is that what we seek? There are many such, and some of them might seem convincing. A figure with empty hands placed not horizontally but rather upraised across his chest? There are a great number of these, scattered among the museum, the Bosque de las Estatuas and several other sites, some of which are perhaps even more compelling.

Look for instance at a floating, surreal close-eyed face-&-arms relief figure from Ullumbe (U3, Illustration #96) now in the Bosque de las Estatuas--this could conceivably be a death-mask. Next to this statue is an arms-down, full-body relief from El Cabuyal (C3, Illustration #97), also worth consideration. There are many more of which the same could be said. And then, what of a statue such as that showing female genitalia (OB4, Illustration #24, and see pp 292,298), with legs and arms folded across her body? Fascinating, if not definitive. But when we look at a sculpture like the broken sarcophagus-cover at Alto de los Idolos (AI7, Illustration #100) showing a prone man, eyes closed, with hands folded on the chest, we are left with little doubt that an image of the Dead is intended.

Another set of Pueblo Escultor statues of the Dead display a form well known among the 'stone mummies' of northern Perú, in which the seated man either grasps his knees to his chest or rests his hands upon the drawn-up knees. One example now in the Park museum (R2, Illustration #98) from the Rosarios site across the Naranjos River wears flat, angled headgear. A similar character at Alto de los Idolos (AI13, Illustration #99), resting his hands on his knees, holds an arrow in his left hand and seems to have his eyes closed. These statues and others in the Macizo Colombiano are so allied to the northern peruvian 'stone mummies' that we have to presume they are images of the Dead.

It is a non-sequitur, but it might be of interest to glance at a few

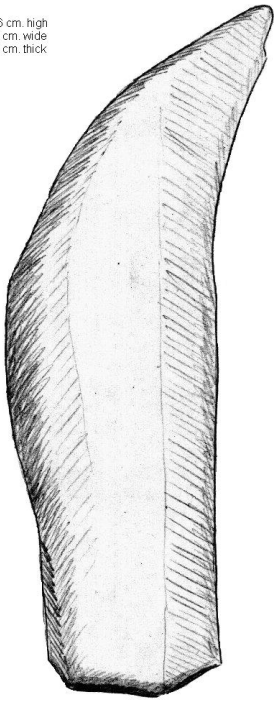
alternative arm postures to be seen among these Pueblo Escultor stones. The great majority are in a 'standard' pose, which is to say arms folded symmetrically (perhaps holding something, perhaps not) and either horizontally, or else upraised, across the torso. There are a few groups that diverge. We've just seen, for instance, that a relief from El Cabuyal (C3, Illustration #97) now in the Bosque de las Estatuas has arms down at the sides. The same is true for a statue in the Park museum (PMB25) whose downthrust hands rest on his knees, and for a statue in the Platavieja museum--(2)B2, Illustration #101--among others.

A larger and intriguing group have their arms raised up, with both hands in the air or by their shoulders; there must be a powerful reason and story behind this image. All four figures (CH1/CH2/CH4/CH5, the first three in Illustration #11) on the principal boulder at the live-rock La Chaquira site have upflung arms, and at nearby El Tablón are to be seen an etched feline (T2, Illustration #45) and a human being (T4, looking much like a Dead figure) with this same arm position. A stone from Rosarios (R1, Illustration #43), now in the museum, inside-outs this upraised-arms pose, while the unusual human character (among so many animals) on the Fuente de Lavapatatas creek-bed (PML2, Illustration #12) has La Chaquira-like upthrust arms. The image is repeated in a petroglyph version at Alto de la Serpiente (AS1, Illustration #17) and on tremendous stone-carvings at Saladoblanco--(5)M2--and Tierradentro, (1)TI4. The force is almost palpable; we are missing a powerful story here.

Another oddity: every Pueblo Escultor stone is essentially unique, but out of the blue one of the Mesita B mound-tombs revealed more than 30 basically identical figures (PMB12, Illustration #102), almost all less than one meter high, of a simple fanged human being with one arm down at the side and the other hand grasping the downthrust arm at the elbow. Some hold the right elbow, others the left. A half-dozen still stand before the tomb, and others are scattered through the museum and the Bosque de las Estatuas. The tomb directly next to that one is faced around with unsculpted stones that buttress what's left of the mounded earth, and it is easy to imagine that the 30-some identical arm-graspers were once used as similar buttressing-stones ringing the mound in which they were found. Such may or may not have been the case.



106 cm. high  
24 cm. wide  
33 cm. thick



## AFTERWORD --and precautionary tale...

ly, windswept valley, far to the south, high up in the bleak  
ne northern part of Argentina, south of the border with Bolivia,  
entines call *el noroeste*, the northwest.....in the Tucumán area,  
t off in its own world.....this is Tafí del Valle, as the *pueblito* is  
is the southernmost site of ancient stone-sculpture on the  
ontinent.....out in the valley stand some 200 ancient stone  
nd with them the memory of the long-ago pre-invasion people  
them, in the faraway beginning of time, and set them up as

ere is almost nothing left of that memory. The stones, once carved  
es, are now, after centuries standing and facing the elements,  
are just standing stone monoliths, however evocative. Of the  
fteen now bear any trace of carving, and most of those are quite  
he characters once there portrayed, the details and figures once  
carved on these stones, the symbols and icons--are gone.

The statues carved at Tafí del Valle were not able to bear the centuries of wind and rain and sunshine and storm and the vagaries of night and day up in the aboveground world. They are not immutable, quite the opposite. Once upon a time they lay in the earth, untouched, uncarved. Because people took them out of the ground and (after sculpting them) erected them as monuments, a process was begun which led ineluctably to the erasure of their outer surfaces. Now they are 'just' stones again.

The Pueblo Escultor statues, too, once lay in the ground as unworked stones. But the people who took them and carved figures on them did not erect them up in the outside world as monuments; they lay them back down, buried, into the earth again. And it is because of this that the Pueblo Escultor sculptures--very probably older than those of Tafí del Valle--still exist, are still visible, were able to survive the many centuries during which they lay forgotten. They were never exposed to sun and air and wind and rain. The *Pachamama*, the earth, the fact of being kept underground, protected them far more successfully than would have been the case had they been placed aboveground. The ancients didn't mean the Pueblo Escultor monoliths to be, didn't erect them as, monuments.

But that is just what we present-day folks have done. We have set them up for our pleasure, above the ground, in the teeth of the elements, exposed to what we know will surely damage and eventually ruin them. Those who have watched the Pueblo Escultor statues for decades and who have studied as well the illustrations from past publications know that they are indeed being damaged and ruined. Much once seen is now invisible, uninteresting. The little roofs now hanging over many statues will not save them, are in fact blinders to make us forget that we have decided to abandon them, to leave them at the mercy of the elements, a far cry from their rich, damp, stable underground home.

Apparently we have decided to consign them to the fate of the now-forgotten figures of Tafí del Valle. Can it be that we will really choose to enjoy them ourselves, knowing full well that we thereby deprive our own children's children, our own future, of the chance to see them, sharp and clear, as well as we see them today? Can it be that that is indeed who we are? I would prefer not to think so. The alternative, we know, seems unpalatable, because the sculptures, set up as monuments, are a great and continuing source of profit. Simply because of that.

But this alternative scenario is not impossible, nor is it as undigestible



as might be made out. If we want to protect the statues, preserve them, truly care for them, then this difficult course is necessary. The technical methods are not lacking. What we lack is this: belief in our fellow humanity, in our own common intelligence, in the fact that most people would rather see the truth, see the statues as they really were, rather than view a postcard set-up, a group of spurious 'monuments' set about without context or reason. When we have that faith, then we will be able to create and set up for visitation the first correct and adequate underground tomb arrangement with the first statue in it, back in its 'original setting,' in its home. And then we will start to build and set up (or actually down) the second.....

If that happens, then visitors will someday come to the Macizo sites and see the ancient Pueblo Escultor statues as they really were meant to be, within the womb of the *Pachamama*, in the underground theater for the ritual repetition of the archetypes. There will be no inglorious end to it, that way.....the statues will be protected, will be timeless once more.....the world will be in equilibrium, safe in its path again.....





# INDEX

	pg.
Aguabonita .....	255,262,300,336
Aija .....	351
Alto de la Serpiente .....	270,294,353,
Alto de las Piedras .....	280,287,295,296,300,301,309,319,335,347
Alto de Lavapatás .....	256,263-265,267,277,278,287,300,301,310,320
Alto de los Idolos .....	267,268,270,273,294-297,302,309,310,312,317,329-331,346,352
Alto del Obispo .....	264
Alto del Tigre .....	270,294
Amazonía .....	263,333
Arauca vereda .....	264,265
Arequipa (Perú) .....	341
Arica (Chile) .....	350
Arqueología Agustiniiana .....	235
Arte Monumental Prehistórico .....	235
<i>axis mundi</i> .....	239,240
Aztec .....	234,243,247,248,252,293,294,308,317,326,334
Balseros River .....	264
'Barbudo' statue .....	345
Barriles .....	248,282,315,316,325,329,344
'Bennett' monolith .....	345
Berlin archeological museum .....	227,276,292,301,309,322,347
Betania .....	268
Bird-Doble .....	309
British Museum .....	300,346
Casa de Caldas .....	257
Catherwood, Frederick .....	234
Cascajal .....	294,303
Cauca .....	260,262
Cerro de las Mesas .....	247,279
Chachapuma .....	327,347
<i>chac-mool</i> .....	326
Chavéz, Alvaro .....	235
Chavin .....	233,243,247,249,251,255,277,279,291,293,299,301,308, 311,312,324-328,330,332,334-336,339-347,350,351
Chalcatzingo .....	292,341
<i>Chalchiuhtlicue</i> .....	292,293
Chiapas .....	325
Chichén-Itzá .....	257,294,325
Chicomoztoc .....	252
Chinchorro mummies .....	350,351

Chontales .....	298,301,335,336,344
Chorotega .....	248,282,316,317,329
'church-door' statues of Tiwanaku .....	301
cleft-heads .....	314,318,320,335
<i>Coatlícue</i> .....	393
coca .....	296,301,302,312,331,332,337,338,346
Cochabamba (Bolivia) .....	291
Codazzi, Agustín .....	234,235,273-275,285,335,341
Collas .....	243
Columbus, Christopher .....	225
Cortéz, Hernán .....	293
<i>Coqueros</i> .....	296,301,310,332,337,338,346
Cosmic Hierogamy/Marriage .....	286,307,317
Cuchilla de las Minas .....	262
'cuernos' 320,321	
Cuervo Márquez, Carlos .....	235,237,271
Cutanga .....	264
Cuzco .....	243,252
'Danzantes' .....	315,325,350
<i>Das Zweite Ich</i> .....	313
Degollador 3 .....	27
Denon, Dominique .....	234
Diquís .....	310,325,328,330,335,336,343,344
Doble-A .....	316
Doble-B .....	316
Doble-C .....	316,317
Doble-Spirit .....	287,304,314,315,318,319,321,329,334,335,346
Doble Yo .....	253-256,272,280,282,287,295,303,305,307,311,313-322,329,332-334,339
Double Sense .....	254-257,343
Double Serpent .....	256,269,280,293,294,298,320,335
Drennan, Robert .....	235
Duque Gómez, Luís .....	235
Dumbarton Oaks .....	227
earthworking projects .....	267
Easter Island .....	257
El Batán .....	269,309
El Cabuyal .....	335,352,353
El Estrecho .....	265,270,271
El Hato/El Marne .....	268,310,311
El Jabón .....	311
El Narigón .....	262,265
El Tablón .....	265,295-297,302,303,353
Estudios Arqueológicos y Etnológicos .....	235
Exploraciones Arqueológicas en San Agustín .....	235
'Falcon Doorway' .....	308,343
Feline Procreator .	253,257,264,285,286,299-305,313,314,317,318,321,322,329,333,339

INDEX

'flute player' .....	335
'Fraile' statue .....	345
Fuente del Lavapatas .....	267,268,311,312,353
Gold Museum (Bogotá) .....	275,301,342,347
goldwork from Panamá/Colombia .....	335
<i>grabado</i> .....	269-270,280,293,294,342
Granada .....	305
Granates River .....	262
'Guardián' statues .....	272,287,300,304,305,309,315,317-319,346
Hernández de Alba, Gregorio .....	235,236,272
hipogéos .....	252,262
Huaca del Dragón .....	281
Huaráz .....	257,322,327,341,351
Huastec .....	322
Huila .....	225,260,262,319
Incas .....	234,243,247,249,252
Intermediate Zone .....	246,247,282,315,316,325,326,329,330,344
Inzá (Cauca) .....	310,329,330
Izapa .....	247,279,294,315,322,325,334,341
'jaguar heads' (El Salvador) .....	334
Jesus .....	289
Juxtlahuaca .....	292
Kaminaljuyú .....	294,315,325
kero .....	330,331,345
K'enko .....	252
<i>kivas</i> .....	252
<i>Kulkán</i> .....	308
Kuntur Wasi .....	279,334,336
La Antigua .....	320
La Argentina (Huila) .....	262,319
La Argentina vereda .....	264
La Chaquira .....	257,265,305,310,312,329,353
La Esperanza vereda .....	263,264
La Estrella .....	309,329
La Estrella vereda .....	263
La Horqueta .....	265
La Parada .....	257,264,285,304,321,328
La Pelota .....	265,266,271,272,296,301,309,321,336,346
La Plata River .....	255,262,300,309,336,347
La Venta .....	243,291,292,301
Laboyos .....	264
La Cultura Arqueológica de San Agustín .....	235
Las Brisas .....	303

Las Moyas .....	317,334
'Lengua' figure .....	322,332,334-336
Lima Archaeological museum .....	342
Llanos Vargas, Héctor .....	235
Lunardi, Federico .....	272
Magdalena River .....	237,261,263,265,267,268,270,280,287,295,300,305
Malinalco .....	252
maloca .....	319
Manabí (Ecuador) .....	292,333
'Man-on-Slave' figures .....	315
María mother of god .....	289
Matanzas .....	305
Maya .....	234,235,243,247,252,308,325
Megalithic Culture (Europe & Mediterranean) .....	266
Mexico City Archaeological Museum .....	293
Moche .....	247,281
model of circle & arrow .....	237,238,250,349
Monte Albán .....	243,247,315,325,350
Morales (Cauca) .....	302
Morelia .....	262
Moscopán .....	262,300,309,342,347
Mosna River .....	326
Museo Nacional (Bogotá) .....	269,322
name of San Agustín .....	225,236,237
Napoleon .....	234
Naranjos River .....	263,264,268,285,305
Nariño .....	260,261,263,276,322
Nazca .....	247,326,334,335,341
Nevado del Huila .....	264
northern Peruvian stone-sculpture ..	280,298,300,308,309,322,326,327,335,344,350,351
'N'-tooth device .....	280,281,322
Oaxaca .....	247
Obando .....	265,292,301,335
Olmec .....	233,247,249,251,254,269,277,279,281,285,291-294,297-299, 301,304,308,310,314-318,321,322,325,333,339-341
Ometecuhtli .....	289
Oporapa .....	270
Oruro (Bolivia) .....	327
Oxtotitlán .....	292,340
Pacaritambo .....	252
Pacopampa .....	334
<i>Pachamama</i> .....	242,249,250,252,253,258,270,286,287,289,298,303, 308,313,317,318,333,338, 349-351,356,357
Páez Indians .....	262
Páez River .....	262,281,295

INDEX

painted statues .....	265,271,273,309,321
Palenque .....	252
Pallasca .....	280,281,341,351
Paracas .....	326,334,335,351
Pashash .....	308,309,335
Peñas Blancas .....	265
Pérez de Barradas, José .....	235,272
Petén .....	325
petroglyphs .....	262,270,271,294,353
Pitalito .....	263
Platavieja .....	262,268,270,300,309,319,328,329,346
Plumed Serpent .....	294,296,307-309,333
Pokotía .....	380,335
'Ponce' monolith .....	281,345
Popayán .....	257,261,263,302,322
Posnansky, Arthur .....	281
Preuss, Konrad .....	235,236,254,272,274,276,301,309,313,347
Pueblo Indians .....	252
Puerta, Mauricio .....	235
'Puerta del Sol' .....	308,343
Pukará .....	247,279,280,298,311,334,335
Puracé .....	264
Putumayo .....	263
Quebradillas .....	296,302,309,310,329,336,342
<i>Quetzalcoatl</i> .....	308
Quinchana .....	295,317,325,328,338
Recuay ceramics .....	281
Reichel-Dolmatoff, Gerardo .....	235,236
Reiche, María .....	276
Rosarios .....	268,302,303,352,353
Rosarios vereda .....	264
'sacrifice-heads' .....	324-331,333,334
Sacrificer .....	327,328,331,347
Saladoblanco .....	362,270,329,353
Salta (Argentina) .....	341
Samaipata .....	268
<i>San Agustín: A Culture of Colombia</i> .....	235
'San Agustín culture' .....	253
San Andrés de Pisimbalá .....	252,262,329,330
San José de Isnos .....	261,267,268,275,280
San Martín plaza .....	275
Sánchez, Efraín .....	235
Santa Leticia .....	262
Santa Rosa de Tastíl .....	341
Sarcophagi .....	268,269
Sechín .....	243,255,291,300-302,312,316,324,325,341,350

Sevilla vereda .....	264
'shadows' .....	256,257,268,302
'small figures' .....	251,258,271,304,305,315,321,322,325,329,351
Staff-&-Mask figure .....	335-337
Stephens, John .....	234
Stonehenge .....	266
'stone mummies' .....	326,351,352
'Sun-Door' .....	308,343
Tafí del Valle .....	355,356
Taraco .....	247,279,297,301,311
Tello Obelisk .....	311
Tenochtitlán .....	243
tenon-heads .....	326,327
Teotihuacán .....	233,243,247,252,292,308
Tierradentro .....	235,252,257,258,262,268,281,295,296,310,319,322,328,329,353
Titicaca(Lake& Basin) .....	247,251,279,280,291,297,298,301,311,312,327,331,334, ..... 335,341, 344,345, 347,350
Tiwanaku .....	233,243,247,251,255,257,279-281,298,301,308,327, ..... 328,330,331,335,341,343-345,347,350,351
Tlatilco .....	255,290,291,293
Toltecs .....	243,247,252,308,325,326
Toro Muerto .....	341
Tres Zapotes .....	243
trilithon sets .....	266,267,274
triple figures .....	257
Trujillo (Perú) .....	281
Tucumán (Argentina) .....	355
Tula .....	294,325
Ullumbe .....	285,304,305,335,336,338,352
underground 'center' .....	239,240,250-252,259,349,350,357
use of stone .....	248,250
Velandia, César .....	235,272
vertical explotation .....	261
Viracocha .....	289,340,343
Wari .....	247
'were-jaguars' or 'were-babies' .....	304,314,321
western tradition & heritage .....	243,244,258
Yauya Stela .....	311
Yaya-Mama figures .....	291,298,345
Yucatán .....	294,308
Zapotec .....	243,247,315
Zuñi .....	252





El Pueblo Escultor, durante muchos siglos antes de la invasión europea, habitó las cabeceras del Río Magdalena, en el valle de San Agustín y el Macizo Colombiano, al sur de Colombia. Ellos fueron los creadores de cientos de majestuosas estatuas en piedra, muchas de las cuales aún permanecen en sus sitios originales; todas son representativas, todas encarnan lo extraño, figuras fantásticas, cada una de ellas única, evocativa y sugestiva. Sea lo que sea lo que los arqueólogos e historiadores nos dicen acerca de las fechas y los datos de las vidas de la gente del Macizo, se elucida muy poco del sentido, del significado, de la historia narrada en la extensa y diversa obra de la estatuaria del Pueblo Escultor. Para poder hacerlo se requiere de un contexto integral y comprensivo: lo cierto es que, durante miles de años, la gente antigua habitó y floreció hasta en el último rincón del hemisferio americano, y mientras lo hacía, creaban escultura representativa en piedra en un gran número de sitios y áreas arqueológicas del Norte, Centro y Sur América. Tomándolas a todas en cuenta, lo que estos 'textos' líticos cuentan es uno solo cuento, y se entiende el sentido de la estatuaria del Pueblo Escultor dentro de la narrativa de ese cuento. Y ese es el contexto que se encuentra en este libro, uno que nos permite trazar la historia de las imágenes y los personajes que se muestran en estas esculturas a sus manifestaciones más tempranas, y finalmente a sus orígenes en distintos sitios de América. El libro tiene más de cien ilustraciones, dibujadas por el autor, de las estatuas del Macizo Colombiano.



The Pueblo Escultor lived near the headwaters of the Magdalena River, in the valley of San Agustín and the adjoining areas of the Macizo Colombiano, in present-day southern Colombia, through long ages prior to the European invasion. They were the creators of hundreds of monumental stone statues, many of which may be seen near their original sites today, all representative, all portraying strange, fantastic figures, each one unique, each evocative and suggestive. Whatever archaeologists and historians are able to tell us about the dates and facts of the lives of the ancient Macizo inhabitants, they have been able to elucidate very little of the meaning, the significance, the story narrated in the vast, multifarious corpus of Pueblo Escultor statuary. To do so requires an integrating, all-embracing context: people, after all, lived and thrived in every conceivable part of the American hemisphere for thousands of years; and as they did so they created representative stone sculpture in an enormous number of sites and areas, in North, Central and South America. Taken all together, the tale these stone 'texts' tell is one story; the sense of the Pueblo Escultor statues is to be found within the telling of that story. And that is the context to be found in this book, one which allows us to trace the history of the images and the characters shown in these sculptures back through earlier manifestations to their origins throughout America. The exposition is accompanied by more than one hundred of the author's illustrations of Macizo Colombiano statues.

