



## VEREDICTO

Quienes suscriben, integrantes del Jurado designado por el Consejo de Escuela de Antropología, en sesión del día 07-10-09, para examinar el Trabajo Final del Bachiller **Carlos Escalona Villalonga, C.I. 16.890.974** Titulado: **“LOS CUERPOS DE BARRO: ANÁLISIS ESTILÍSTICO-ESTÉTICO COMPARATIVO DE LA FIGURACIÓN ANTROPOMORFA EN LA CERÁMICA PREHISPÁNICA DE VENEZUELA”**, presentado como requisito final para optar al título de Antropólogo, hacen constar que el día jueves 22-10-09 en la Sala de Consejo de Escuela, siendo las 10:00 a.m, sometieron a discusión pública el mencionado trabajo, conforme disponen las Normas Vigentes, después de lo cual emitieron el siguiente veredicto: *El trabajo representa un valioso e innovador aporte teórico- metodológico al estudio e interpretación de los aspectos simbólicos y culturales de las sociedades pretéritas venezolanas.*

La evaluación ponderada según el artículo 28 de las Normas de Investigación y Trabajo final.

<i>Nombre del Profesor</i>	<i>Trabajo Final Escrito</i>	<i>Presentación Oral</i>	<i>Defensa Pública</i>	<i>Final</i>
Prof. Rodrigo Navarrete	20	20	20	20
Prof. Luis Molina	20	20	20	20
Prof. (a) Lelia Delgado	20	20	20	20
Calificación Final	20	20	20	
Calificación Ponderada	14	3	3	20

(70%)

(15%)

(15%)

El Jurado califica el trabajo con veinte (20) puntos, en consecuencia se otorga la Mención Honorífica y se recomienda su publicación.

En la Escuela de Antropología, a los veintidós días del mes de octubre de dos mil nueve.

PROF. LUIS MOLINA  
JURADO



PROF. RODRIGO NAVARRETE  
TUTOR

PROF. (A) LELIA DELGADO  
JURADO

...modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y la inspiró en el rostro aliento de vida... (*Génesis 2:1*)

...viendo entonces que la tierra estaba desierta, pero era fértil, Bel ordenó a un dios que se cortara la cabeza; después mezcló la tierra con la sangre que fluía y modeló a los hombres... (*Enuma elish*: poema babilónico de creación)

...Nüwa habiendo existido desde el comienzo del mundo y sintiéndose sola comenzó a crear animales y seres humanos. El primer día creó el gallo (...) y el séptimo comenzó a crear a los hombres usando arcilla amarilla. Primero esculpió cada uno de ellos individualmente, pero al sentirse cansada decidió introducir en la arcilla una cuerda que luego movía rápidamente provocando que las gotas de arcilla cayeran al suelo, transformándose cada una de ellas en un ser humano... (Lie Yukuo, *Liezi* capítulo quinto)

[El Golem de Praga] un ser artificial modelado en barro y animado mágicamente por una palabra secreta... (*Sefer Yetzirah*: libro de la creación judío).

...Khnun dios alfarero con cabeza de carnero, creó al hombre moldeándolo de barro, llenándolo de sangre, y de huesos, le puso una piel y un sistema respiratorio, también le puso un aparato digestivo, y para terminar, un aparato reproductor (Walker, Martin: 222)

...entonces fue la creación y la formación. De tierra, de lodo hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener (*Popol Vuh*: mito de creación).

[El Dios del Corán] creó al hombre de barro, desatando una lucha celestial. Después lo cruzó con Ángeles, Demonios y otras Entidades, mas allá de las terrenales (...) Dios escogió un poco de tierra, de todos los rincones del planeta, y con agua de todos los ríos, fuentes y mares, creando así a todos humanos (Capítulo II del *Azora*).



**Universidad Central de Venezuela**  
**Facultad de Ciencias Económicas y Sociales**  
**Escuela de Antropología**  
**Departamento de Arqueología, Ethnohistoria y Ecología Cultural**



***Los cuerpos de barro: análisis estilístico-estético-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela. Series barrancoide-saladoide valencioides y estilos Betijoque-Mirinday***

**Trabajo final de grado presentado para  
obtar al título de Antropólogo**

**Autor: Carlos Escalona Villalonga  
Tutor: Prof. Rodrigo Navarrete**

**Caracas, Octubre de 2009**

## Tabla de contenido

Índice de figuras .....	i
Índice de mapas .....	iv
Índice de tablas .....	iv
Agradecimientos .....	viii
Extracto .....	x
Apertura: Introducción a la figuración antropomorfa prehispánica de Venezuela .....	2
Primera Parte: El problema .....	10
Capítulo I: Planteamiento del problema y antecedentes. Viejo Mundo y América .....	11
Las Venus: estudios sobre figuración humana en la prehistoria .....	12
Los cuerpos de barro: los estudios sobre figuración humana en la cerámica prehispánica del Nuevo Mundo .....	24
Capítulo II: Planteamiento del problema y antecedentes. Venezuela .....	52
Cuerpos patrios: la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela .....	53
<i>Los pioneros de la antropología y la figuración antropomorfa</i> .....	53
<i>Los inicios de la arqueología en Venezuela y la         figuración antropomorfa</i> .....	67
<i>El arte prehispánico de Venezuela</i> .....	72
<i>La antropología estética entra en escena</i> .....	79
<i>Otras visiones y comentarios</i> .....	83
<i>La figuración contextualizada</i> .....	86
<i>Género, arqueología y figuración</i> .....	90
Capítulo III: Justificación, objetivos e hipótesis .....	93
Perspectivas analíticas en los estudios sobre la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica de Venezuela .....	94
Relevancia teórico- metodológica .....	100
<i>¿A dónde se quiere llegar?: Objetivo General</i> .....	104

<i>¿Cómo llegar a ello?: Objetivos específicos</i> .....	104
<i>¿Qué se quiere demostrar?: Hipótesis</i> .....	107
<b>Segunda parte: Metodología, teoría y técnica</b> .....	<b>109</b>
<b>Capítulo IV: Marco Metodológico</b> .....	<b>110</b>
Niveles de integración del conocimiento e instancias metodológicas .....	111
¿Teorías radicales requieren métodos radicales?.....	117
<b>Capítulo V: Arqueología, cuerpo y género</b> .....	<b>131</b>
Los cuerpos que ahora si importan: teoría feminista, género y arqueología.....	132
Un nuevo paradigma toma cuerpo en la arqueología y la antropología.....	137
La guarida del diablo, el bestiario humano y ¿por que Linda Blair?: el demonio en el cuerpo y los monstros medievales .....	143
El gran error: el descubrimiento de los cuerpos de América .....	147
Del reloj al engranaje: el culto al cuerpo.....	153
“ <i>Le hablaba con el pie, con las manos, hasta con el pelo...</i> ”: el cuerpo como parte del habla.....	157
La dicotomía cuerpo poder: la visión de Michel Foucault.....	162
¿Y donde esta el individuo en el registro arqueológico?: ¿A quien busca la arqueología? .....	165
<b>Capítulo VI: Objetos y arqueología</b> .....	<b>171</b>
Lo que el pasado nos dejó: sobre el concepto de cuerpo/artefacto .....	172
Los objetos simbólicos: lingüística, signo, símbolo y semiótica .....	176
...y tomo la arcilla en sus manos y lo creo a su imagen y semejanza: el cuerpo-objeto .....	185
<b>Capítulo VII: Sociopolítica</b> .....	<b>197</b>
El pasado organizado: esquemas organizativos para las culturas en arqueología y antropología .....	198
Esquema de organización sociopolítica de sociedades prehispánica de Venezuela.....	203
<i>Modo de vida igualitario de recolectores cazadores</i> .....	207

<i>Modo de vida tribal igualitario</i> .....	208
<i>Modo de vida jerárquico-cacical</i> .....	210
<i>Modo de vida clasista inicial</i> .....	212
<b>Capítulo VIII: Herramientas de análisis</b> .....	<b>214</b>
Esquema de clasificación para la figuración antropomorfa .....	215
Herramientas analíticas, de recolección y deconstrucción de los datos .....	224
<i>La muestra: selección y descripción</i> .....	245
<i>Ubicación espacial y temporal de la muestra: mapas y cronología</i> .....	247
<b>Tercera parte: El dato</b> .....	<b>253</b>
<b>Capítulo IX: La representación antropomorfa temprana: Orinoco y costa central de Venezuela</b> .....	<b>254</b>
Las sociedades tribales igualitarias orinoquenses .....	255
Descripción de la muestra .....	260
<i>Serie barrancoide</i> .....	260
<i>Serie saladoide</i> .....	285
<b>Capítulo X: La figuración antropomorfa valencioide</b> .....	<b>304</b>
Los grupos tribales jerárquico-cacicales del Lago de Valencia.....	305
La figuración antropomorfa valencioide .....	309
<b>Capítulo XI: La representación antropomorfa tardía en el área andina venezolana</b> .....	<b>364</b>
Los grupos tribales jerárquico-cacicales de los Andes venezolanos .....	365
Estilos Betijoque-Mirinday .....	367
<i>Estilo Betijoque</i> .....	367
<i>Estilo Mirinday</i> .....	392
<b>Capítulo XII: Conclusión</b> .....	<b>417</b>

Acercamiento teórico-metodológico para el entendimiento de la figuración antropomorfa del Orinoco, costa central y Andes venezolanos .....	418
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>426</b>
Bibliografía .....	427
<b>Fotografías .....</b>	<b>461</b>
Fotografías de referencia.....	462

## Índice de figuras

Fig. 1: Tipos de Venus paleolíticas .....	12
Fig. 2: Venus de Brassempouy .....	13
Fig. 3: Venus de Willendorf.....	13
Fig. 4: Diosa serpiente.....	16
Fig. 5: Diosa serpiente .....	17
Fig. 6: Diosa de la maternidad .....	17
Fig. 7: Figura femenina de Creta .....	17
Fig. 8: Figurinas del Viejo Mundo.....	18
Fig. 9: Figurina europea .....	18
Fig. 10: Figurina europea .....	19
Fig. 11: Figurina femenina griega.....	20
Fig. 12: Figurina palestina .....	21
Fig. 13: Figura femenina o fálica .....	23
Fig. 14: Figura femenina o fálica (invertida) .....	23
Fig. 15: Reproducción de escultura maya.....	25
Fig. 16: Cronología de figuraciones antropomorfas del mundo .....	26
Fig. 17: Bol pedestal con apéndices antropomorfos de Nicaragua .....	26
Fig. 18: Figurina de las tierras bajas de Guatemala .....	26
Fig. 19: Figura antropomorfa de sur América.....	27
Fig. 20: Pieza figurativa antropomorfa de Guatemala.....	27
Fig. 21: Pieza figurativa antropomorfa de Guatemala .....	28
Fig. 22: Figuras líticas de Valdivia.....	28
Fig. 23: Figura teotihuacana.....	28
Fig. 24: Figura teotihuacana .....	29
Fig. 25: Figuración temprana de Valdivia.....	29
Fig. 26: Pipa figurativa argentina .....	30
Fig. 27: Figura marajoara .....	31
Fig. 28: Imágenes antropomorfas Tairona.....	32
Fig. 29: Figura masculina de Cuba.....	32



Fig. 30: Figuras femeninas perniabiertas .....	33
Fig. 31: Figura marajoara .....	36
Fig. 32: Figura marajoara .....	36
Fig. 33: Figura de Mazatlán .....	38
Fig. 34: Figura masculina colombiana .....	40
Fig. 35: Figura femenina colombiana .....	40
Fig. 36: Figura asexuada colombiana .....	40
Fig. 37: Pieza figurativa ecuatoriana .....	41
Fig. 38: Piezas figurativas ecuatorianas .....	42
Fig. 39: Figura femenina de Costa Rica .....	42
Fig. 40: Figurina de Casas Grandes .....	43
Fig. 41: Figurina colombiana .....	43
Fig. 42: Comparación entre figurinas y camellones en Colombia.....	45
Fig. 43: Pieza figurativa de Santarém.....	45
Fig. 44: Pieza figurativa masculina de Santarém.....	46
Fig. 45: Urna figurativa masculina de Santarém .....	46
Fig. 46: Pieza figurativa masculina de Santarém.....	47
Fig. 47: Figura femenina de Playa de los Muertos, Honduras .....	47
Fig. 48: Figura femenina de Playa de los Muertos, Honduras .....	48
Fig. 49: Enterramiento .....	49
Fig. 50: Reproducción de escultura maya .....	49
Fig. 51: Pipa figurativa.....	50
Fig. 52: Figurina .....	50
Fig. 53: Figurina de Boconó.....	54
Fig. 54: Pipa, Lago de Valencia .....	56
Fig. 55: Figurina valencioide.....	57
Fig. 56: Figurina valencioide.....	57
Fig. 57: Figurina valencioide.....	58
Fig. 58: Figurina valencioide.....	58
Fig. 59: Figura noroccidental.....	61

Fig. 60: Venus de Tacarigua .....	64
Fig. 61: Figurinas valencioide .....	67
Fig. 62: Figurina valencioide.....	68
Fig. 63: Figura de Ronquín .....	68
Fig. 64: Figura barrancoide .....	68
Fig. 65: Figurina valencioide.....	70
Fig. 66: Figura de La Pitia .....	71
Fig. 67: Figurina andina .....	71
Fig. 68: Pieza figurativa lareense .....	75
Fig. 69: Figurina Betijoque .....	76
Fig. 70: Figura andina .....	76
Fig. 71: Figurina de Quibor.....	80
Fig. 72: Pieza antropomorfa.....	80
Fig. 73: Pipa tocuyanoide .....	85
Fig. 74: Figura femenina.....	85
Fig. 75: Mohán .....	85
Fig. 76: Figurina valencioide.....	87
Fig. 77: Figurina valencioide.....	87
Fig. 78: Figurina valencioide.....	88
Fig. 79: Figurinas andinas.....	90
Fig. 80: Perspectivas analíticas en los estudios de figuración antropomorfa.....	95
Fig. 81: Diagrama de acercamiento metodológico a la figuración antropomorfa como evidencia artefactual .....	128
Fig. 82: Pinturas corporales Selk'nam .....	194
Fig. 83: Ejemplo para la descripción de la silueta .....	226
Fig. 84: Cánones estéticos para la descripción de la silueta de las Venus del paleolítico .....	226
Fig. 85: División morfológica de la figura (frente).....	230
Fig. 86: División morfológica de la figura (posterior).....	230
Fig. 87: Escalas .....	244
Fig. 88: Series cerámicas. Cronología.....	248

## Índice de mapas

Mapa 1: Serie saladoide.....	249
Mapa 2: Serie barrancoide.....	250
Mapa 3: Estilo Betijoque .....	250
Mapa 4: Estilo Mirinday .....	251
Mapa 5: Serie valencioide.....	251
Mapa 6: Ubicación espacio-temporal de la muestra .....	252



## Índice de tablas

Tabla 1: Ficha de extracción de datos (p.1) .....	231
Tabla 2: Ficha de extracción de datos (p.2) .....	232
Tabla 3: Ficha de extracción de datos (p.3) .....	233
Tabla 4: Ficha de extracción de datos (p.4) .....	234
Tabla 5: Ficha de extracción de datos (p.5) .....	235
Tabla 6: Ficha de extracción de datos (p.6) .....	236
Tabla 7: Descripción de la muestra MCN.....	246
Tabla 8: Descripción de la muestra total .....	246
Tabla 9: Siluetas barrancoide .....	262-3
Tabla 10: Brazos barrancoide.....	264
Tabla 11: Piernas barrancoide .....	265
Tabla 12: Ojos barrancoide .....	265-7
Tabla 13: Cejas barrancoide.....	267
Tabla 14: Boca barrancoide .....	268
Tabla 15: Nariz barrancoide.....	269
Tabla 16: Orejas barrancoide.....	270
Tabla 17: Manos y dedos barrancoide.....	271
Tabla 18: Ombligo barrancoide.....	272
Tabla 19: Pies barrancoide.....	272
Tabla 20: Mamas barrancoide .....	273

Tabla 21: Cuello barrancoide .....	273
Tabla 22: Genitalia barrancoide .....	274
Tabla 23: Modos decorativos barrancoide .....	275-9
Tabla 24: Motivos decorativos barrancoide .....	279-82
Tabla 25: Siluetas saladoide .....	286
Tabla 26: Brazos saladoide.....	287
Tabla 27: Ojos saladoide .....	287-8
Tabla 28: Boca saladoide.....	289
Tabla 29: Nariz saladoide .....	290
Tabla 30: Orejas saladoide .....	291
Tabla 31: Cuello saladoide .....	292
Tabla 32: Decoración saladoide .....	295-6
Tabla 33: Tipos de figuración valencioide.....	309
Tabla 34: Siluetas valencioide .....	310-2
Tabla 35: Brazos valencioide.....	313
Tabla 36: Piernas valencioide.....	314
Tabla 37: Ojos valencioide .....	315
Tabla 38: Cejas valencioide .....	316
Tabla 39: Boca valencioide.....	316-7
Tabla 40: Nariz valencioide .....	318-9
Tabla 41: Orejas valencioide .....	320-1
Tabla 42: Dedos manos valencioide.....	322
Tabla 43: Ombligo valencioide.....	324
Tabla 44: Dedos pies valencioide .....	325
Tabla 45: Glúteos valencioide .....	325-6
Tabla 46: Mamas valencioide .....	327
Tabla 47: Cuello valencioide .....	328
Tabla 48: Genitalia valencioide .....	329-30
Tabla 49: Modos decorativos valencioide .....	331-4
Tabla 50: Motivos decorativos valencioide .....	335-40

Tabla 51: Cabezas deformadas valencioide .....	341
Tabla 52: Perforación del lóbulo valencioide.....	342
Tabla 53: Escarificaciones valencioide .....	343
Tabla 54: Aretes y narigueras valencioide .....	344
Tabla 55: Cabello valencioide .....	344
Tabla 56: Collares valencioide.....	345-6
Tabla 57: Collares MCN .....	346-7
Tabla 58: Tablas para deformación craneal valencioide.....	347-8
Tabla 59: Máscaras valencioide .....	349
Tabla 60: Apéndices zoomorfos valencioide.....	350
Tabla 61: Apéndices fitomorfos valencioide.....	351
Tabla 60: Comparación de apéndice fitomorfos.....	352
Tabla 62: Apéndices antropomorfos valencioide .....	353
Tabla 63: Siluetas Betijoque.....	368-9
Tabla 64: Brazos Betijoque.....	369-70
Tabla 65: Piernas Betijoque .....	371
Tabla 66: Ojos Betijoque .....	372
Tabla 67: Boca Betijoque .....	372-3
Tabla 68: Nariz Betijoque .....	374
Tabla 69: Orejas Betijoque.....	374-5
Tabla 70: Dedos mano Betijoque .....	375
Tabla 71: Dedos y pies Betijoque .....	376
Tabla 72: Mamas Betijoque .....	376
Tabla 73: Cuello Betijoque .....	377
Tabla 74: Genitalia Betijoque.....	377-8
Tabla 75: Modos plásticos Betijoque .....	378-80
Tabla 76: Motivos plásticos Betijoque .....	380-1
Tabla 77: Cabello Betijoque .....	385
Tabla 78: Penacho Betijoque .....	386
Tabla 79: Pintura corporal o tatuajes Betijoque .....	386-7

Tabla 80: Parafernalia masculina Betijoque .....	387
Tabla 81: Apoya brazos Betijoque .....	388
Tabla 82: Osteoartritis Betijoque .....	388-9
Tabla 83: Silueta Mirinday .....	392-3
Tabla 84: Brazos Mirinday.....	394
Tabla 85: Piernas Mirinday .....	395
Tabla 86: Ojos Mirinday .....	396
Tabla 87: Boca Mirinday .....	397
Tabla 88: Nariz Mirinday .....	398
Tabla 89: Orejas Mirinday.....	399
Tabla 90: Dedos mano Mirinday .....	400
Tabla 91: Dedos y pies Mirinday .....	400
Tabla 92: Mamas Mirinday .....	401
Tabla 93: Cuello Mirinday .....	401
Tabla 94: Genitalia Mirinday.....	402
Tabla 95: Modos decorativos plásticos Mirinday .....	403-4
Tabla 96: Motivos decorativos plásticos Mirinday .....	405-6
Tabla 97: Cabello y perforación del lóbulo Mirinday.....	407
Tabla 98: Penacho Mirinday .....	408
Tabla 99: Pintura corporal Mirinday .....	408
Tabla 100: Parafernalia masculina Mirinday.....	409
Tabla 101: Apoya brazos Mirinday.....	409
Tabla 102: Osteoartritis Mirinday .....	410-1

## Gracias...

*...a mis padres y mis abuelos, que gracias a su esfuerzo y su apoyo físico y emocional no hubiese podido alcanzar esta primera meta como antropólogo...*

*...a la Dra. Carolina Gómez y a la Cnel. Ana Lombardi, quienes me abrieron las puertas de este loco mundo de la antropología...*

*...a mi familia, por estar siempre allí en los buenos y malos momentos...*

*...a Rodrigo Navarrete, profesor, tutor, amigo y ahora colega, por haber aceptado y ayudado a moldear el cuerpo de esta tesis.*

*...al Prof. Luis Molina, por prestarme incondicionalmente su biblioteca...*

*...a los profesores Kay Tarble, Emanuele Amodio, Cristina Soriano y, de nuevo, Luis Molina, por cultivarme profesionalmente, sin ellos tampoco hubiese completado cabalmente esta investigación...*

*...a la Fundación Museo de Ciencias y al Departamento de Arqueología y Ethnohistoria (UCV), por permitirme utilizar sus colecciones para mi trabajo...*

*...a Mirta Linero, por su colaboración dentro de la colección del Museo de Ciencias y sus constructivos y oportunos comentarios sobre mi proyecto...*

*...Daslym Manuitt, por convertir la biblioteca de la escuela en mi biblioteca...*

*...a mis compañeros de clase, amigos, hermanos y colegas, Mauricio, Cristal, Freisy, Josmar, Claire, Zulima, Sor, Alejandra, Antonio, Víctor, Masihel, Marisol, Miren y Eisamar, quienes me han acompañado en los mejores momentos, pero también, en los más tormentosos... gracias...*

*...a Sor Martínez, por la transcripción de algunos textos, los cuales fueron de gran ayuda al momento de escribir y reescribir los capítulos teóricos....*

*...a mis grandes amigos Ana, Jocelyn, Andrea y Antonio, por estar siempre pendientes de los pormenores de esta tesis y por su apoyo en todo momento...*

*...por último y no me nos importante, a todos aquellos que colaboraron directa o indirectamente en mi formación profesional y la realización de esta investigación...*

*...Mil gracias...*



## Resumen

La figuración antropomorfa, como mediación entre el cuerpo y la cultura material, ya sea con fines utilitarios, simbólicos, religiosos, estéticos y hasta lúdicos, está siempre mediada por las necesidades sociales y políticas de las sociedades. Así, la representación humana es un claro mecanismo generador de discursos, prácticas e identidades históricamente condicionadas.

Las figurinas en distintas materias primas, especialmente en cerámica, como una forma de figuración humana, en distintos momentos y lugares, así como contextos culturales, se convierten en un interesante recurso para entender estas mediaciones históricas entre cultura material y sistemas ideológicos.

En Venezuela se han realizado pocas investigaciones sistemáticas íntegramente enfocadas en la figuración humana cerámica prehispánica de Venezuela. Estas, han trabajado el problema de forma regional limitada para la esfera de interacción valencioide (Delgado 1898; Antczak y Antczak 2006; Escalante 2007) y el área andina (Delgado 1898; Gordones y Meneses 2001).

Por ello, mediante este trabajo, tomando como marco de referencia las piezas figurativas antropomorfas de las sociedades



tribales igualitarias barrancoide-saladoide en el Orinoco y de las culturas tribales jerárquico-cacicales valencioide y Betijoque-Mirinday en la costa central y andes venezolanos respectivamente. En consecuencia, nos planteamos una investigación de carácter comparativo entre diferentes épocas, regiones y/o culturas desde la teoría del cuerpo en la arqueología y mediante la unión de métodos correspondientes a la hermenéutica, la iconografía, la historia del arte y, por supuesto, propia la arqueología.

Mediante la deconstrucción formal de las piezas para la definición de patrones figurativos, nos atrevemos a decir que las piezas antropomorfas en cerámica fueron, probablemente, poderosos vehículos utilizados por la sociedad para difundir identidades personales o comunales socialmente aceptadas y evidencian las relaciones de poder entre los individuos y su medio ambiente. Las visiones de mundo se revelan y se incorporan en representaciones materiales como las figurinas.

**Palabras Clave:** cuerpo, figuración antropomorfa, series barrancoide-saladoide, valencioide, estilos Betijoque-Mirinday.



***Introducción a la figuración antropomorfa  
prehispánica de Venezuela***

## **Apertura: introducción a la figuración antropomorfa prehispánica de Venezuela**

2

La cerámica, como producto cultural elaborado, a partir de las maleables arcillas, representó un paso tecnológico clave durante el surgimiento de las sociedades sedentarias tribales en la historia humana. En el contexto histórico americano, fue la base para la elaboración de todo un variado y complejo ajuar artefactual que, más allá de sus óptimas condiciones funcionales, sirvió para el desarrollo de múltiples representaciones estéticas posibilitadas por la extraordinaria plasticidad de su materia prima.

Así, la simbología cultural encontró un medio de expresión idóneo en las diversas alfarerías a lo largo de todo el continente, entre los cuales la representación antropomorfa ocupó un preponderante papel para la manifestación de las nociones y prácticas sociopolíticas sobre los individuos, el cuerpo y los roles sexuales en las distintas sociedades.

Aún cuando las representaciones antropomorfas mediante figurinas, muñecos, esculturas y otros medios han sido un elemento cultural material presente desde los orígenes de la humanidad, pocos han sido los intentos de abordar su significación cultural desde la

arqueología moderna, al menos en Venezuela. Esta precaución científicista quizás represente una reacción en contra de las abundantes interpretaciones que la cultura común o el saber tradicional dan a estas representaciones, así como un reconocimiento del complejo carácter polisémico y culturalmente contextual de las significaciones que se podrían adjudicar a estas formas de la cultura material.

Sin embargo, por otro lado, el discurso arqueológico, especialmente en sus inicios y de manera más soterrada en la actualidad, filtran permanentemente algunas de estas nociones, como, por ejemplo, que las representaciones antropomorfas corresponden al ámbito de lo ritual o religioso, o que, en el caso de las femeninas, están asociadas a ideas de fecundidad, naturaleza, tierra, agricultura, etc.

En Venezuela, la figuración antropomorfa cerámica es tan antigua como el propio origen de las culturas formativas, e incluso, anterior. Según Sanoja y Vargas (1995), ya en la época de los cazadores y recolectores especializados, llamada comúnmente mesoindio y que comprende el período entre 7000 a 3000 años, es posible encontrar expresiones culturales asociadas con la representación de género. En su análisis del material lítico del sitio Las Varas, en el estado Sucre, sugieren que ciertos trabajos en piedra pulida podrían interpretarse como representaciones masculinas y femeninas estilizadas.

Con el surgimiento de la sociedad tribal agrícola, período conocido como neoindio, gran cantidad de culturas regionales aparecen desde 1000 años a.C. Este período formativo introduce dos innovaciones tecnológicas que cambian las formas de organización social: la agricultura y la cerámica.

4

Desde estos inicios alfareros, la representación antropomorfa estuvo presente en el repertorio de las manifestaciones culturales venezolanas en cerámica. Aún cuando lo que caracteriza a este período es la integración de la figura humana a la forma total de la silueta de las vasijas, también estuvieron presente, escasos pero elaborados y representativos ejemplos de figurinas.

El Orinoco medio y bajo (Navarrete 1999) jugaron un papel nodal en el proceso temprano de formación de sociedades agroalfareras, como lo demuestran las evidencias de las tradiciones vegecultoras saladoide y barrancoide cerca de 1000 años a.C., quienes introdujeron una rica herencia cultural amazónica -posiblemente arawaka (Zucchi 1985). Estas sociedades, especialmente la barrancoide, desarrollaron un tipo de representación antropomorfa modelada-incisa representada en dos modalidades. Por un lado, rostros y extremidades adosadas a las paredes de voluminosas y pesadas vasijas, las cuales se extendían de forma escultórica a lo largo de toda la superficie externa del recipiente.

En otro extremo de la dicotomía cultural venezolana, en la región de Lara, se desarrolló otra cultura formativa semicultora, la tocuynoide. La representación antropomorfa de esta sociedad, de manera similar a la orinoquense y con escasos ejemplos de figurinas, integra la figuración humana a grandes recipientes y urnas funerarias, en los que rostros humanos se fusionan con elementos animales, especialmente de ranas y serpientes.

De la misma manera, al menos 600 años a.C., la costa occidental del Lago de Maracaibo y los Andes septentrionales venezolanos (Duran 1998; Wagner 1999) estaban habitados por grupos fabricantes de alfarería pintada polícroma y modelada-incisa en Zulia (Arvelo 1999), relacionados con Lagunillas (400 años a.C.) y La Pitía (10 a.C.), quienes siguieron de manera general el mismo patrón de representación antropomorfa.

Otras tradiciones andinas como la de Santa Ana, tentativamente relacionada con la esfera tocuynoide, generaron figurinas muy elaboradas como la conocida *Fumadora*, en las que individuos representados de manera muy realista, por medio del modelado-inciso y la pintura polícroma curvilínea, parecían realizar actividades rituales sentados en banquillos o dúhos.

Un caso particular también lo definen tradiciones como la Betijoque, en la que las figurinas -femeninas, masculinas y asexuadas- se presentan con frecuencia complementadas con decoraciones plásticas y pintadas que parecen representar pinturas corporales, accesorios e indumentarias.

Durante el primer milenio de la era cristiana se consolidan las tradiciones existentes, surgen nuevas y comienzan a romperse los límites geográfico-culturales. La tradición osoide en Barinas, la ocumaroide en la costa centro-occidental y la arauquinoide en los llanos centro-orinoquenses, dan cuenta de la introducción en los llanos y costas venezolanos de nuevos grupos -como los caribes amazónicos- y del surgimiento de tradiciones culturales más locales.

Podríamos atrevernos a plantear que este período representa el inicio de la desvinculación de la figuración antropomorfa de la silueta de las vasijas para convertirse en una representación independiente en forma de figurinas. Aunque continúa la integración figurativa humana en las vasijas, cada una de estas nuevas sociedades comienza a producir con más frecuencia figuras de arcilla con rasgos estilísticos diagnósticos y diferentes que representan individuos con diversos atavíos y características corporales.



Aún cuando la posición parada, el predominio de figuras femeninas desnudas con resaltantes rasgos sexuales -glúteos, vagina, senos- y el uso del motivo de grano-de-café para representar ojos -y ocasionalmente bocas o vulvas-, son rasgos estilísticos comunes, cada cultura desarrolló un patrón decorativo distinto.

Por ejemplo, en el caso arauquinoide, los rostros, tanto aquéllos adosadas a grandes vasijas como los pertenecientes a cabezas alargadas de figurinas, son realizados con una compleja combinación aplicada-incisa-punteada, en la que unos alargados e inclinados ojos grano-de-café bajo alargadas y finas cejas aplicadas -frecuentemente punteadas- se unen en una pequeña nariz y se ubican sobre minúsculas bocas grano-de-café, motivo facial coronado por una banda incisa de triángulos rellenos de puntos.

En el caso osoide, las cabezas tienden a ser ovaladas, los ojos grano-de-café pueden presentar punteado en su ranura y los otros rasgos faciales -cejas, boca, etc.- son más burdos; por otro lado, la presencia de pintura lineal o total tanto en los cuerpos como en las cabezas las caracteriza.

A partir del primer milenio d.C. se comienza a diluir la diferencia cultural oriente/ occidente y surgen grupos jerárquicos cacicales a partir de los semicultores occidentales. La sedentarización en áreas con

recursos abundantes, diversos y predecibles, propició la concentración y aumento demográfico, estimuló el desarrollo de la complejidad sociopolítica y cultural. La religión tribal animista, ya desarrollada desde el formativo, reflejó la relación social con el ambiente e intenta explicar y dominar las actividades sociales y productivas a través del chamán, pero es posible que las élites política y religiosa comenzaran a tomar mayor prominencia dentro de los sistemas rituales y de culto.

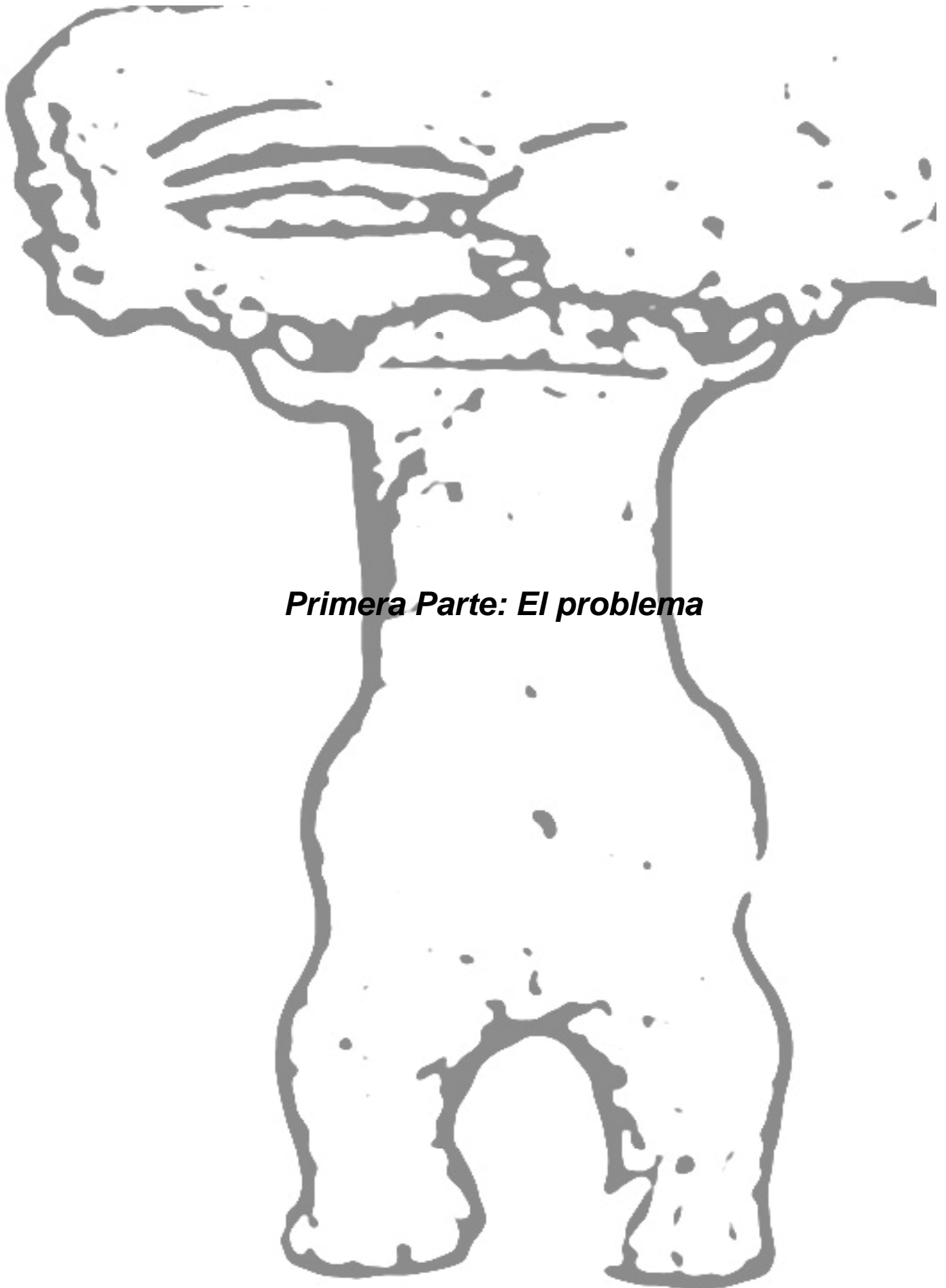
Los arauquinoideos, en los llanos occidentales desde cerca de 300 d.C., se movilizaron agresivamente entre 600 a 700 d.C. al Orinoco Medio (Navarrete 1999). Posteriormente, alrededor de 1100 años a.C., influyeron la costa central y área del Lago de Valencia forjando la compleja y rica cultura valencioide, la cual controló parte de la costa central -desde Tucacas a Río Chico- y territorios insulares como Los Roques (Antczak y Antczak 2006).

Probablemente por la presión Caribe en el Orinoco, barrancoides y saladoideos se movieron hacia las costas. En la costa central y área de Valencia, los barrancoides se unieron posiblemente a protoagricultores locales, expresado en la cultura La Cabrera, y en la costa oriental, barrancoides y saladoideos con grupos costeros formaron el saladoide costero.

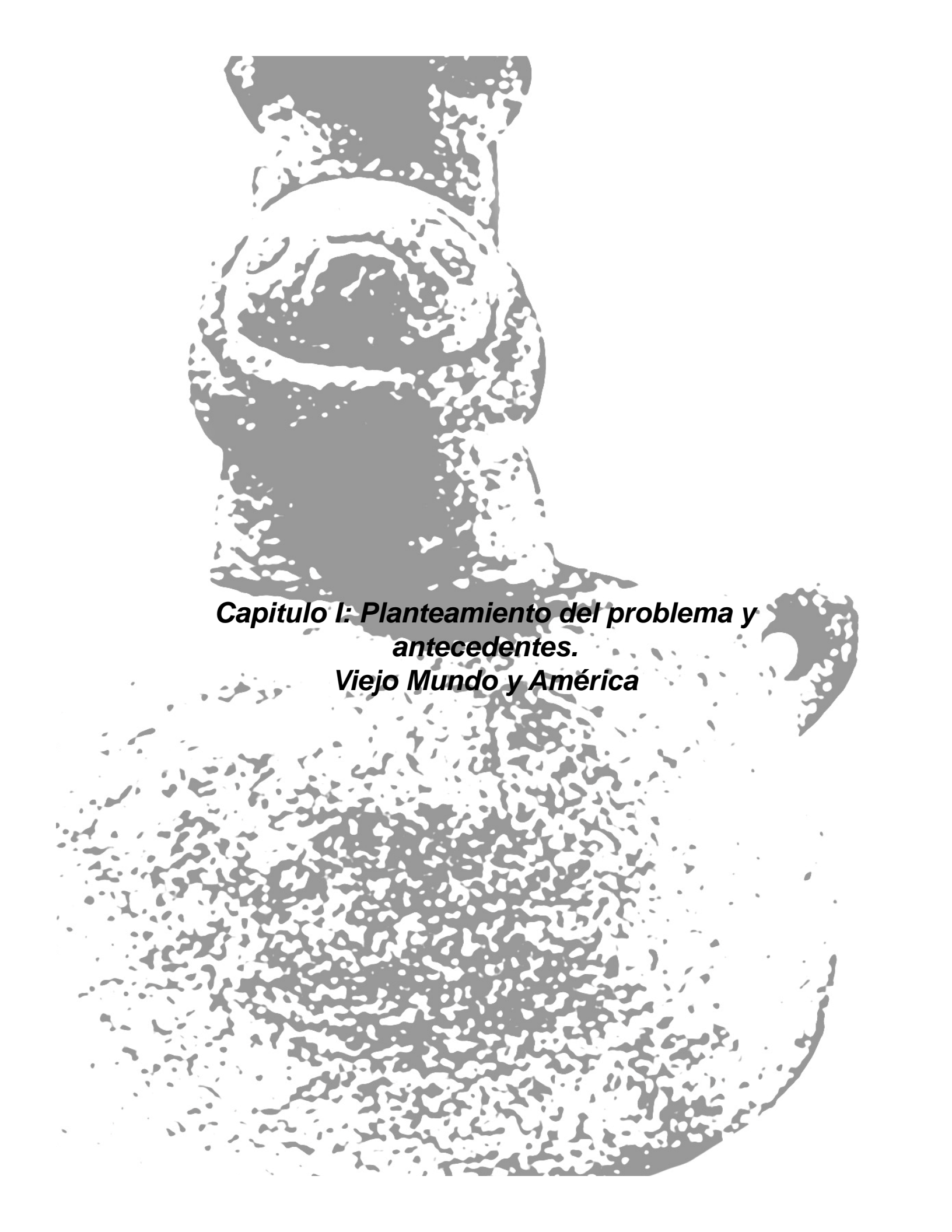
Esta nueva diversidad cultural venezolana generó diversificadas modalidades de trabajo y estructuras sociopolíticas jerárquicas cacicales. Entre estas culturas están las noroccidentales y andinas de los estados Zulia, Falcón, Lara, Trujillo, Mérida y Táchira, en general asociadas a tradiciones tierroide y dabajuroide, los complejos sitios monticulares osoides en los llanos altos barineses y la expansiva cultura norcentral valencioide.

La centralización cacical permite redistribuir el excedente productivo y profundiza la especialización del trabajo. Ciertos individuos se distancian de la producción primaria y se dedican al trabajo artesanal, a la redistribución de bienes manufacturados, a coordinar y controlar actividades sociales y a suministrar servicios de orden gerencial y/o simbólico.

Su papel social, diferente al del productor primario, implica el surgimiento de rangos y jerarquías en la estructura social. El rango, aún asociado al parentesco y la descendencia, inicia un control social diferenciado por parte de los dirigentes y, por lo tanto, un acceso privilegiado a los bienes y al producto colectivo por parte de caciques y chamanes.



***Primera Parte: El problema***

A large, detailed illustration of a globe showing the Americas, with a hand holding a quill pen over it. The globe is the central focus, with the continents of North and South America clearly visible. A hand in the upper right corner holds a quill pen, positioned as if writing on the globe. The background is a light, textured surface.

***Capítulo I: Planteamiento del problema y  
antecedentes.  
Viejo Mundo y América***

## Las Venus: estudios sobre figuración humana en la prehistoria

*“Hacer una figurina antropomorfa es encajar la humanidad en una forma y apariencia preferidas”*  
(Bailey 1996)

12

La interpretación de la figuración humana a lo largo de la historia supone remontarse no sólo a los orígenes de la humanidad sino de la propia arqueología como disciplina. Desde el siglo XIX los arqueólogos se han abocado a la interpretación de figurinas como las llamadas Venus del Paleolítico (figura 1), las cuales consisten en representaciones posiblemente femeninas realizadas en diversas materias primas como piedra, marfil, terracota y, muy posiblemente, madera. Cronológicamente, fueron elaboradas durante el Paleolítico Superior europeo y constituyen su principal y más abundante categoría de arte mueble. El tamaño de estas estatuillas oscila entre los 4 y los 25 centímetros aproximadamente (Sanchidrián 2001).

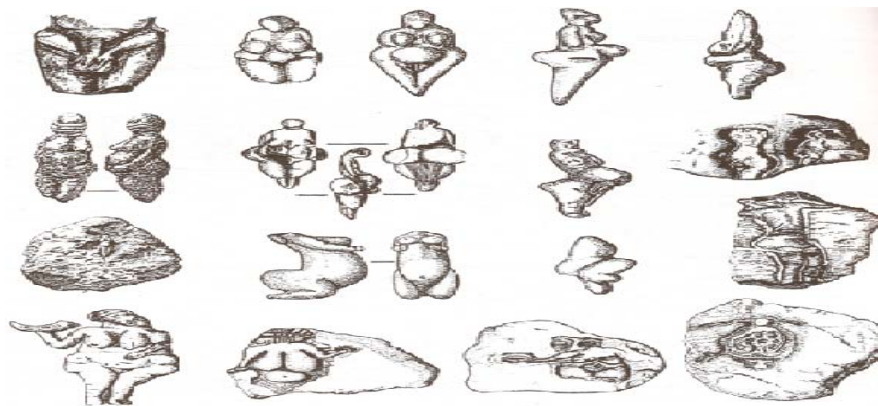


Figura 1. Algunos de los diferentes tipos de Venus.

La primera Venus fue encontrada en Brassempouy (figura 2.

Fuente: Sanchidrián; 2001: 109) en 1894 por Édouard Piette. Pocos años más tarde, Salomón Reinach da a conocer las Venus de las cuevas de Grimaldi, y en 1908 fue descubierta la icónica Venus de Willendorf (figura 3) en un



Figura 2

campo de Loess (Austria). El cuestionado, pero aún en uso, término Venus está relacionado a la noción de que constituían el ideal de belleza femenina para estos grupos antiguos (Gamble 1990). Dentro de sus características más típicas se encuentran los glúteos y los senos de



Figura 3

gran tamaño, el órgano sexual marcado, la casi ausencia de brazos, los pies puntiagudos, las piernas abultadas y la ausencia de rostro. Henri Delporte (1982) determinó por primera vez 5 variantes según su procedencia geográfica, las cuales son: el grupo prineo-aquitano, el grupo itálico, el grupo renano-

danubiano, el grupo ruso y el grupo siberiano.

A partir de la prominencia de estas figurinas paleolíticas es posible suponer el papel central de la mujer en estas sociedades. Estas representaciones han sido interpretadas como amuletos, ofendas mortuorias, imágenes de diosas, símbolos de fecundidad, etc., restándole importancia a su posible uso simbólico-práctico. Los arqueólogos del Viejo Mundo “han estudiado las figurinas desde la

perspectiva *etic* sin intentos de penetrar las capas profundas del significado y función a partir de la información contextual” (Antczak y Antczak; 2006: 13). Además son inspirados por el supuesto carácter no utilitario de estas piezas. Las interpretaciones generalizadas que se han hecho de estas piezas han producido, según Antczak y Antczak (2006), estándares transculturales, lo que ha traído como consecuencia la aplicación de modelos mentales homologados a contextos temporales, espaciales, históricos y políticos bastante diferentes, como por ejemplo, las *Venus* como símbolos de fertilidad en el caso americano.

La figuración humana emerge para los arqueólogos desde diferentes contextos sociales, temporales, políticos, etc. Estos artefactos fueron elaborados y utilizados por diversas sociedades con diferentes formas de organización sociopolítica. Así como se ha hecho una distinción entre la figuración humana del Nuevo y el Viejo Mundo haremos, de la misma forma, una separación entre los estudios realizados en ambos territorios sobre estas piezas. En Europa, y el resto de Viejo Continente, muchos arqueólogos se han inclinado a considerar estos objetos como dioses o diosas, sacerdotes o sacerdotisas, símbolos de fertilidad, representación de antepasados, etc., las cuales responden a interpretaciones relativas al contexto de producción del conocimiento presente.



Para Antczak y Antczak (2006: 13) “estos intentos de inferir el significado y la función de las figurinas invocaban creencias universales sobre la naturaleza humana”. Estas imágenes icónicas se han convertido, entonces, en símbolos mediante el uso de analogías etnográficas, ideas generalizadoras y teorías universalistas, o mediante la asociación libre entre forma (objeto material, significante) y el simbolismo lógico asignado o reconocido (idea o significado arbitrario), es decir, una mujer embarazada se iguala con fertilidad o como la madre naturaleza y hombre que fuma se asume como chaman.

La interpretación de la figuración humana en el Viejo Mundo ha sido diversa. Petrie (1920), quien considero a la figuración humana del Egipto pre-dinástico como muñecas. Ucko (1962), quien también trabajó con figuración humana egipcia del periodo pre-dinástico, consideró estas piezas como concubinas para los difuntos. Aunque las investigaciones de Ucko sentaron un precedente metodológico básico en el estudio de la figuración humana, “ha sido criticado por la aplicación de una misma idea a contextos diferentes” (Antczak y Antczak; 2006: 13). Bajo una perspectiva del género, Rice (1981), interpretó la figuración del Paleolítico Superior de Eurasia como representaciones de feminidad. Por su parte, Bahn y Vertut (1988) vieron las figurinas del Paleolítico como objetos eróticos.

Así como se han hecho estudios interpretativos aislados de la figuración humana en la prehistoria del Viejo Mundo, también se han hecho estudios comparativos. Weinberg (1951) comparó y elaboro una cronología a partir de las figurinas neolíticas de Asia Suroriental, de la misma forma que Ucko (1968) comparo las de Egipto y Creta con las de Grecia continental y Asia Suroccidental. Podemos también mencionar a Broman (1958 en: Antczak y Antczak; 2006), quien trabajo con las figurinas de Jarmo recuperadas en las áreas de desecho y las interpretó como figuras de iniciación utilizadas para la enseñanza, sugiriendo “que su importancia residía en el acto de producción más que en su uso” (Antczak y Antczak; 2006: 14). Desprez (1957) concluyo que las *Venus* paleolíticas era parte de un arte de las cavernas, visión compartida por Leroi-Gourhan (1971; 1982; 1983), Leonhard (1940), engloba en el canon artístico piezas antropomorfas tanto europeas como de algunas zonas de África y Asia.

Es casi imposible hablar de la figuración antropomorfa en el Viejo Mundo sin mencionar los trabajos de Gimbutas (1974, 1986, 1999). Partiendo de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, propone que estas imágenes (figura 4) son claramente representaciones del panteón religioso de Europa, mediante una comparación entre los datos arqueológicos, nociones de simbología y mitología. La autora llega a la conclusión de



Figura 4



Figura 5

que en la antigüedad europea hubo una fuerte adoración a dioses y diosas, aunque aparentemente, las diosas reinaban las creencias de los antiguos pobladores del nuevo mundo. Diosas pájaro, serpiente (figura 5), de la lluvia, de la maternidad (figura 6), etc., fueron definidas por Gimbutas a partir de la



Figura 6

relación entre los motivos decorativos y formales de las piezas. Si bien sus trabajos son un precedente importante para los estudios sobre figuración antropomorfa en general, ha recibido fuertes críticas por parte de otros autores. Bailey (1991) interpretó las figurinas provenientes de asentamientos del Calcolítico suroriental como representaciones de identidades individuales.



Figura 7

Pilali-Papasteriou (1991), mediante un análisis contextual de figuras masculinas y femeninas de Creta (figura 7) las interpreta como objetos votivos y no como objetos de culto o ídolos como las interpreta Renfrew (1985). Biaggi (1991) bajo un enfoque de género, estudia la figura denominada Sacerdote de Malta, la cual, según la autora, quien compara la performatividad de la pieza con la de algunos rituales malteses, y abre la posibilidad de que dicha pieza también podría ser considerada como una sacerdotisa.

Como dijimos anteriormente, Gimbutas y la teoría de las antiguas diosas de Europa recibió una gran cantidad de críticas. De la misma forma, fue criticada la forma en la que muchos arqueólogos han interpretado piezas figurativas antropomorfas. Goodison y Morris (1998) hacen un llamado de atención a la libre interpretación de Gimbutas y del denominado *Goddess Movement* sobre figurinas de Viejo Mundo (figura 8) centrándose en su carácter evocativo.

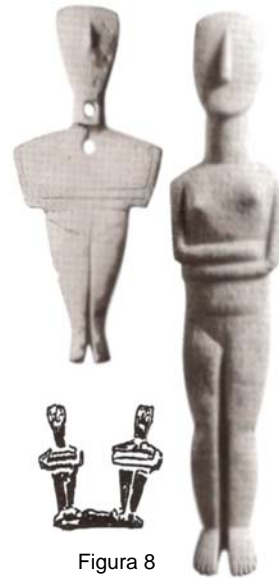


Figura 8

Para ambas autoras, al contrario de Gimbutas quien interpreta figuras provenientes de contextos, momentos y lugares con miles de kilómetros y años de separación como una gran panteón de diosas, la interpretación de estas piezas debe estar llevada por un exhaustivo análisis contextual y, sobre todo, por la consideración de todos los conocimientos que se tenga de la cultura a la que pertenecen como, por ejemplo, la organización social, las cuestiones religiosas y de culto (incluso si no existen datos contextuales), teniendo presente el lugar y momento histórico de producción.



Figura 9

En relación a esto último, Tringham y Conkey (1998, figura 9) critican como se ha visto la prehistoria de Europa como un solo bloque homogéneo y se ha esencializado el papel de la figuración antropomorfa a simples objetos de culto y

adoración. Meskell (1998), presenta un resumen de las diferentes formas en las que se han interpretados las figurinas en Çatalhöyük desde los años sesenta del siglo XX hasta los actuales trabajos de Ian Hodder en la zona. Goodnick (1998), tratando de mostrar que, como plantean Tringham y Conkey (1998), las piezas femeninas antropomorfas se han esencializado en una categoría de diosas y, por ende, se han comprendido todas como iguales, demuestra mediante el análisis de piezas arqueológicas y textos provenientes de Mesopotamia (figura 10) que, si bien tenían un culto a las diosas, también existía un culto a dioses que eran sus consortes. Incluso, cada ciudad tenía diferentes diosas.



Figura 10

Partiendo desde un enfoque de género, Dobres (1999) (a partir de las *Venus* del Perigordense Superior), critica los enfoques interpretativos de la figuración humana en la prehistoria, argumentando que “el paradigma principal que guiaba estos estudios analíticos y descriptivos es claramente androcéntrico” (Dobres; 1999: 259). La autora no realiza una interpretación de estas piezas, sólo se cuestiona “si las figurillas representan o no el cuerpo humano” (Dobres; 1999: 258), poniendo en duda la caracterización femenina que se le han dado a ciertas piezas o sus fragmentos. Esta traspolación interpretativa, intenta “naturalizar los intereses heterosexuales específicos de la

sociedad industrial occidental para imponerlos a objetos que tienen una antigüedad de 30.000 años” (1999: 261).

Rodríguez (2000) interpreta las figuras antropomorfas paleolíticas como, en concordancia con Gimbutas (1974, 1986, 1999), imágenes de dioses y diosas de la época. De la misma forma, rechaza las ideas de que son representaciones de antepasados u obras de arte. En relación a los trabajos de Gimbutas, Meskell (1995), dice que la autora en el fondo no sugiere una cultura androcéntrica sino ginecocéntrica debido a la prominencia de las imágenes antropomorfas femeninas.



Figura 11

Volviendo a Grecia, pero esta vez a la Edad de Bronce Tardía, Alberti (2001), trabaja con las piezas figurativas de marfil y metal de dos zonas del templo de Cnosos en Creta (figura 11), con el fin de definir una estética sexual comparativa entre los dos grupos. Aunque ambos grupos son asexuados en términos de genitalia, presentan rasgos que ayudan a definirlos como masculinos o femeninos: mientras las de marfil se presentan desnudas, muestran un cuerpo y musculatura definible como masculina, las metálicas (en su mayoría de bronce) presentan senos y vienen ataviadas con un vestido largo. El autor concluye que estas piezas reflejan modos de representar lo masculino y lo femenino

asociados mayormente a la materia prima y al lugar de su posterior deposición.

Bánffy (2001), realiza una novedosa aproximación al contexto cultural de una pieza proveniente de Palestina (figura 12). Esta pieza figurativa, es de origen desconocido y descontextualizada, la autora comienza su investigación situando estilística y temporalmente la pieza, para lo cual realiza



Figura 12

comparaciones tipológicas con otras piezas provenientes del Cercano Oriente. Una vez determinada la filiación estilística de la pieza construye fondo histórico y religioso de la pieza mediante trabajos anteriores. Nakamura (2005) define las figuras antropomorfas neo-asirias como protectores de los hogares en contra de los demonios e incluso como objetos para exorcismos, respaldada por documentos que describen detalladamente la manufactura, uso y las razones de su ubicación dentro de la casa.

María Mina (2007), en el Egeo neolítico, presta atención a las piezas figurativas antropomorfas supuestamente asexuadas. Luego de un exhaustivo análisis del patrón decorativo y su comparación con la decoración de las piezas que poseen claramente un sexo biológico, se plantea dos alternativas.

Luego de comparar los modos decorativos sin encontrar diferencias entre la decoración masculina y la femenina y utilizando la analogía etnográfica, propone que estas figuras representaban individuos que aún no habían cumplido algún ritual de paso, debido a que, en algunas culturas, los niños y las niñas son vistos como asexuados hasta que son sometidos a estos ritos. En segundo lugar, la autora propone que estas piezas asexuadas representan individuos con ropa, es decir, el área genital no queda a la vista sino oculta bajo el vestido.

Wright (2007), trabaja con los cambios de la visión en relación al género, específicamente la feminidad, dentro de la Mesopotamia urbana. Para ello combina el análisis estilístico de figuras antropomorfas, tanto líticas y terracotas como pinturas en paredes y piezas de cerámica y datos lingüísticos. Partiendo de la premisa de que estas piezas denotan el papel que cumplían tanto hombres como mujeres en esta sociedad, construye una seriación de la que obtiene una gran predominancia inicial de figuras femeninas desnudas, una etapa intermedia donde comienzan a decaer dichas piezas siendo suplantadas por representaciones masculinas y femeninas con o sin vestuario hasta llegar a un gran decaimiento de las femeninas en relación a las masculinas. Sorprendentemente al cotejar datos lingüísticos y parte de la literatura mesopotámica, específicamente del los periodos pre-Uruk y Uruk, con los datos cerámicos, la autora



encuentra totalmente lo contrario: el papel de la mujer o de lo femenino esta casi completamente solapado en el periodo pre-Uruk teniendo un papel principal, sobre todo en relación a la sexualidad de la mujer, en Uruk tardío. Esto lleva a la autora a cuestionar cual era el papel real tanto de lo masculino como de lo femenino y su representación en los datos cerámicos o lingüísticos.



Figura 13

Joyce (2008), utilizando la figuración antropomorfa del Viejo Mundo como ejemplo, menciona la importancia de explorar o indagar en el contexto de producción de las mismas antes de postular conclusiones universalistas sobre el significado de estas. Dentro de los muchos ejemplos, la autora, muestra que una representación esquemática puede ser vista de dos formas. En esta orientación (figura 13), el observador es llevado a verla como un torso femenino. Invertido (figura 14), se asemeja a genitales masculinos. Para la autora uno de los principales causas de la interpretación general de las Venus paleolíticas es la asignación de un sexo a la pieza.



Figura 14

Luego de este vistazo por las investigaciones sobre figuración humana en el Viejo Mundo, enfoquemos un poco más la mirada a

nuestro objeto de estudio, la figuración cerámica antropomorfa. Para ello daremos un salto sobre el Océano Atlántico hacia el Nuevo Mundo.

## **Los cuerpos de barro: una cronología de los estudios sobre figuración humana en la cerámica prehispánica de América**

*“...cuando vemos una religión antigua reconstruida de un puñado de figurinas (...) tenemos derecho a ser escépticos...”*  
(Flannery y Marcus 1996)

Las sociedades del Nuevo Mundo realizaron una enorme producción figurativa antropomorfa, estando las más antiguas y variadas en el área mesoamericana y andina donde se desarrollaron los sistemas sociopolíticos más complejos de América (Antczak y Antczak 2006). De la misma forma, estas sociedades tuvieron una prominente producción cerámica, muchas con formas antropomorfas. Las más antiguas de estas fueron reportadas por Lathrap en la fase Valdivia, con una datación del 2900 a.C. aproximadamente (Antczak y Antczak 2006).

En este capítulo presentaremos cronológicamente diferentes estudios sobre figuración antropomorfa en cerámica prehispánica encontrada en el continente americano, desde los primeros estudios normativos y construcciones cronológicas hasta los últimos estudios contextuales y de género. Dentro de trabajos cronológicos se pueden mencionar los realizados en Mesoamérica y en el área andina, donde

“las figurinas fueron extensamente utilizadas para la determinación de las relaciones culturales y las secuencias cronológicas” (Antczak y Antczak; 2006: 15).

Un ejemplo claro de la reconstrucción cronológica en Mesoamérica es la realizada por Morley (1947) de la escultura en piedra Maya (figura 15) las cuales asocia con deidades.



Figura 15

Las esculturas de piedra más antiguas del territorio maya, son el grupo de monolitos de Uaxactúm (...) que datan del siglo IV de la era cristiana. Las figuras humanas de estos monolitos aparecen siempre en la misma posición (...) esta es la primera posición de la figura humana en el área maya. (...) La postura siguiente es un poco más natural (...) A Uaxactúm, o posiblemente a Tikal, le corresponde el merito de haber esculpido por primera vez la figura humana mirando enteramente de frente... (Morley; 1947:349).

Ford (1969), realiza una cronología (figura 16) de figuraciones antropomorfas de ciertos lugares de América, por ejemplo: Ohio, Chiapas, Perú, etc. Tomando en cuenta los rasgos diagnósticos de las piezas, su lugar de origen y su antigüedad, propone la siguiente cronología -sin embargo no incluye a Venezuela-.

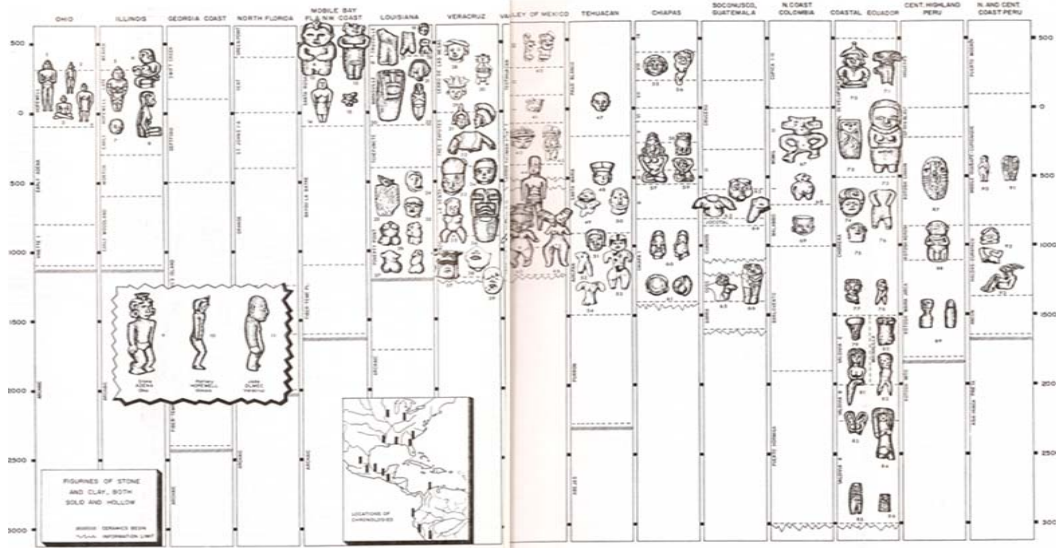


Figura 16

Existen numerosas descripciones de piezas antropomorfas a lo largo de la historia de la arqueología en América, Ernst (1872) con estatuas antropomorfas en Colombia. Meggers (1948) con piezas amazónicas y Ducan (1948), en Costa Rica y Nicaragua (figura 17). Willey (1949), describe piezas suramericanas (Argentina, Perú, Venezuela, etc.). Rands y Rands (1965), describen las figuras antropomorfas en cerámica de las

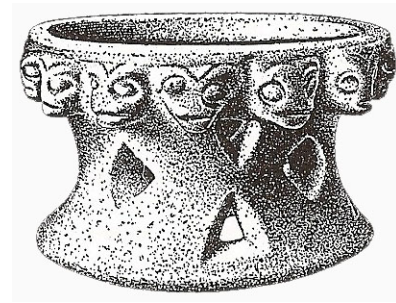


Figura 17



Figura 18

tierras bajas de Guatemala (figura 18) desde el periodo preclásico hasta el posclásico dando detalladas descripciones de los cambios en su estética.

Algunos, más allá de describir, se aventuraron con algunas interpretaciones sobre su papel social, tales como Bennett (1946) y De

Aparicio (1946), asocian las imágenes antropomorfas mochicas y en las sierras de Córdoba y San Luis respectivamente, como representaciones artísticas de la vida cotidiana como la danza y la música. A. Kroeber (1949) (figura 19) y Dockstader (1967), consideran las representaciones de sur América como expresiones del arte, mas no las asocian con expresiones de la cotidianidad.



Figura 19

Rowe (1946), Stout (1948), Hernández (1948) y Ranor (1976) interpretan piezas figurativas andinas, Cuna, del valle de Cauca y Chincheros como artefactos utilizados en ceremonias o hechicería, es decir, actividades religiosas o chamanicas. Igualmente lo hacen Dacal y Rivero (1986) con figuras antropomorfas de Cuba. Kroeber (1946), las asocia con elementos de guerra al comparar los escudos y armas chibchas con los representados en las figurinas. Steward y Métraux (1948) interpretan las figuras antropomorfas Peban como acompañantes de los difuntos a la otra vida.



Figura 20

Kidder (1965), le otorga un papel ceremonial a las piezas figurativas antropomorfas de las tierras altas de Guatemala del periodo preclásico (figura 20). Rands (1965. figura 21), trabaja piezas de la misma zona que Kidder pero de periodos posteriores, asocia su progresivo descenso en

la manufactura a los cambios ideológicos en los grupos de esta zona debido a la inmigración de las elites de Teotihuacán al área. Meggers, Evans y Estrada

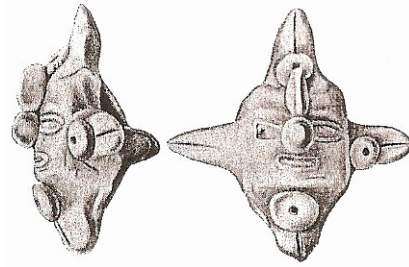


Figura 21

(1965), realizan una tipología de figurinas en Valdivia (figura 22). Los autores definen siete tipos a partir de la materia prima, la forma, la decoración y los caracteres anatómicos.

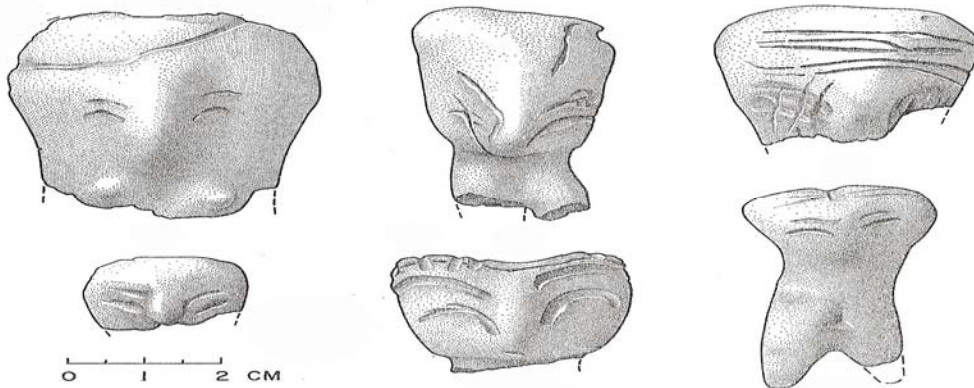


Figura 22

Posterior a estas descripciones, existen trabajos dedicados a interpretar piezas antropomorfas provenientes de todo el continente americano. Estas investigaciones pueden ser clasificadas según la naturaleza del significado que los diferentes autores asignan a estas piezas, por ejemplo, un papel *ritual-ceremonial* como propone Rivera



Figura 23

(1969) para la figuración teotihuacana (figura 23), la cual interpreta como deidades populares del hogar debido a su enorme concentración en estos

contextos y a que, cuantitativamente, la figuración que representa dioses relacionados al culto central o hegemónico son bastante escasas. Más adelante, el mismo Rivera (1981) interpreta una figura maya masculina (figura 24) como la representación del ritual de la sangre practicado por estas sociedades, comparándola con otras piezas y relatos etnohistóricos.



Figura 24

De la misma forma, Stahl (1986) asocia la figuración antropomorfa temprana de Valdivia (figura 25) como objetos rituales



Figura 25

asociados a momentos de trance y comunicación con el más allá por parte de los chamanes mediante el uso de alucinógenos. Mediante analogías etnográficas, asocia las piezas decapitadas o desmembradas, como desechos del acto ceremonial, donde la figura servían de repositorio del espíritu o de los espíritus que el chaman atraía desde el más allá y una vez terminada la practica ceremonial, la pieza era rota ya que perdía su utilidad. Plantea que pueden haber servido como elementos de sanación o como una expresión artística producto de las alucinaciones causadas por las sustancias consumidas. La visión de Stahl generaliza esta idea de la relación figura-alucinógeno-curación-rito-chaman no sólo para la fase temprana de Valdivia sino para englobar Suramérica.

Esta relación propuesta por Stahl continúa en autores como Ataliva (2000). Mediante un análisis iconográfico asocia las pipas antropomorfas del noroeste argentino, producidas entre 2000 a 1000 años antes del presente (figura 26), con el consumo de alucinógenos y la idea de que “el dualismo simbólico estuvo ampliamente difundido en la cosmovisión de distintas sociedades que ocuparon, temporal y espacialmente, el ‘mundo andino” (Ataliva; 2000: 67. Comillas del autor). Postula que las pipas antropomorfas son un buen ejemplo para demostrar la noción de dualidad, porque numerosos ejemplares poseen un hornillo decorado con cuatro caras modeladas, cada par de caras opuestas son idénticas y se diferencian notablemente del otro par. En consecuencia, plantea que estas pipas pueden estar asociadas a prácticas rituales o shamanicas, aunque el autor advierte que



Figura 26

...la presencia de pipas (...) no nos indican por si mismos la práctica del chamanismo (aun que si, probablemente, consumo de alucinógenos) sino que pueden ser indicios del mismo” (Ataliva; 2000: 69).

García Caputi (2008), realiza una exhaustiva clasificación de las figuras antropomorfas, tanto líticas como cerámicas, del sitio Real Alto en Valdivia con el fin de verificar si hay una correlación entre los cambios estéticos de estas piezas y los cambios en la organización



social en esta zona. A partir de este trabajo propone que dichos cambios en la estética si están relacionados a un progresivo cambio en la organización social. También, que las figurinas eran de manufactura domestica. Por último, debido a que muchas se encuentran descartadas en las áreas de desecho, la autora propone que pudieron ser parte de rituales de sanación.



Figura 27

Schaan (2001b), analizando la iconografía de urnas Marajoara (figura 27), propone que las formas geométricas de sus motivos decorativos pintados eran realizadas por chamanes en estado alucinatorio, e incluso, que muchas de estas figuras representan a chamanes en estado de trance (Schaan; 2001b: 122). Estas formas geométricas muchas veces son también representaciones zoomorfas y antropomorfas que la autora interpreta como seres mitológicos. Incluso mediante algunas de ellas “en la práctica de algunos ritos en algunas sociedades amazónicas, los chamanes pueden invocar serpientes y escorpiones como ayudantes” (Schaan; 2001b: 123. traducción nuestra).

Un icono importante en la cerámica Marajoara son las denominadas *tangas*, las cuales son interpretadas por Schaan como reflejo de las usadas por las niñas durante ritos de pubertad, basada en una analogía etnográfica con las tribus Panoan del alto Ucayali.

Schaan entiende la pintura decorativa en las piezas como el reflejo de la pintura corporal utilizada por los individuos en ciertos momentos de su vida y rituales de paso, así como marcadores de identidad.

También propone la posible representación de la deformación craneal cultural por la forma de las cabezas de estas figuras, las cuales (en general) son casi todas femeninas. Por último, haciendo referencia a algunas piezas fracturadas en el cuello, y con una propuesta parecida a la de Stahl, señala que eran fracturadas y desechadas luego de haber sido recipientes de espíritus que participaban en rituales de curación (Schaan; 2001b: 127).

Dentro de un análisis contextual, Matthew Looper (2003) realiza una comparación entre las imágenes antropomorfas tairona (figura 28) y la arquitectura ceremonial de Pueblito en Colombia. Define una relación entre su posición corporal, su ubicación contextual y la forma de la arquitectura

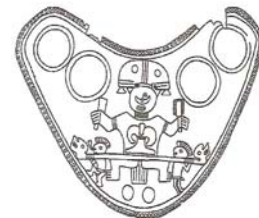


Figura 28



Figura 29

con el movimiento y el culto a los astros, sobre todo con respecto al sol y la relación con la diosa madre y la unión sexual ente ambos dentro de los lugares ceremoniales. Por último, Sánchez (2007), describe piezas de la región centro oriental de Cuba (figura 29), y las asocia como “concebidos y utilizados

como principal lenguaje teológico” (Sánchez; 2007: 10) y símbolos de fertilidad.

### *Cuerpos que cruzaron el Atlántico*

Alcina (1962; 1969), en un intento de asignarle un origen trasatlántico a la cerámica americana y fijándose en las figurinas femeninas sentadas de piernas abiertas (figura 30) (muy comunes en Venezuela), dice que esta característica representa “por una parte, su función sexual y erótica, y por otra, su función de gestación y maternidad” (Alcina; 1962: 139). Alcina agrega que estas piezas son

...una forma de representación de la “Diosa Madre”, que tiene, por tanto, un carácter concordante con los restantes caracteres neolíticos de las piezas (Alcina; 1969: 34. Comillas del autor).

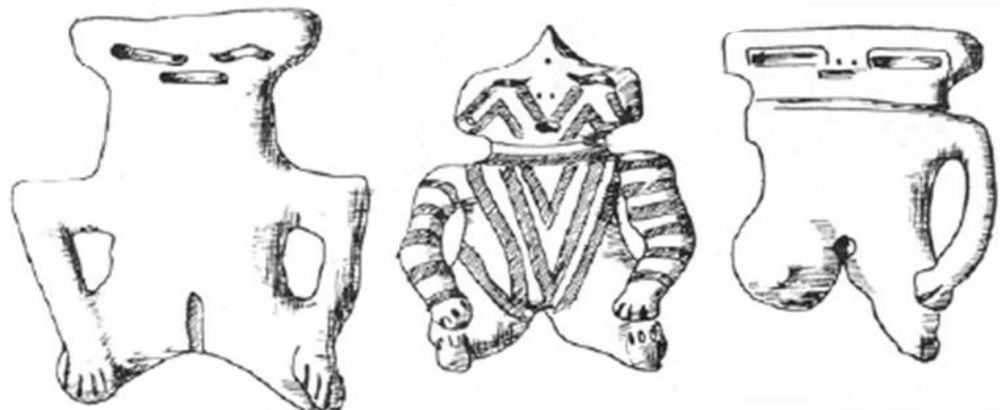


Figura 30

*Mi vida, mi retrato*

Von Hagen (1976), analizando piezas del Perú preincaico dice que figuras de cerámica muestran el uso de los objetos *utilitarios* mochica. Igualmente, interpreta *las cabezas esculpidas en cerámica* como retratos de individuos, diciendo que

...son tan notables y tan individuales que propiamente se puede llamar retratos. Hay cabezas con rostros pintados y tocados; hay ancianos con rostros tatuados (...) tantas otras tan individuales que nos hacen llegar a la conclusión de que estaban concebidas como retratos de personajes de toda índole y condición (Von Hagen; 1976:89)

Pareciera que el autor equiparara la figuración antropomorfa en cerámica como un retrato de la vida cotidiana mochica, contrariamente interpreta las piezas líticas figurativas azteca como objetos que representan deidades representadas en el arte escultórico. Esta interpretación deificada de la figuración antropomorfa lítica azteca es extendida por el autor a la cerámica.

Eran hechas muñecas de cerámica con brazos articulados (...). Los pequeños dioses de arcilla, de la fertilidad y el maíz, eran producidos en masa en moldes de barro, la figurilla del culto era dejada caer por el campesino en su milpa, con objeto de conjurar la buena voluntad de los genios locales, para una mejor cosecha de maíz (Von Hagen; 1977:91).

Es interesante hacer notar que, aunque el autor no compara la figuración mochica con la azteca, lo cual no es la intención de las obras de Von Hagen. Podemos crear una dicotomía entre la significación de la figuración antropomorfa mochica y azteca. Por una parte se observa un interés en resaltar al individuo mochica en piezas únicas creando, como dice el autor, retratos, en cambio, en Mesoamérica, la figuración de cultura azteca es una representación en masa de seres ideales donde el individuo es, aparentemente, invisibilizado.

Cabodevilla (1998), mediante la etnoarqueología, compara la figuración antropomorfa en las urnas de la fase Napo en Ecuador y las prácticas y conocimientos del pasado de los actuales pobladores del Río Napo, a partir de lo cual afirma que estas urnas “eran retratos humanos de hombres y mujeres concretos” (Cabodevilla; 1998: 27). Igualmente, las urnas son vistas como un lugar para la transformación del cuerpo, por lo que se usan en entierros secundarios, ya que estos pueblos “consideraban a los huesos y no a la carne como recipiente del espíritu de la vida” (Cabodevilla; 1998: 26). Así, la urna de cerámica pasa a ser la nueva piel del individuo, que, de la misma forma, es pintada para asemejar su ropa, decorada con apéndices para representar sus adornos; se le agrega una asa multitubular entorchada para representar su cabello trenzado y la tapa de la urna, su cabeza,

asemeja el mismo tipo de deformación que practican o practicaban estos grupos.

Schaan (2001a) realiza un estudio de las figuras de la cultura Marajoara (figura 31), en el que dichas figuras son interpretadas como representaciones individuales de actores sociales dentro de una sociedad donde economía y



Figura 31

organización sociopolítica otorgan gran importancia a la representación del individuo. Schaan (2001b) propone en un estudio sobre los contextos funerarios Marajoara, donde las figurinas (figura 32), más allá de ser realizadas para ceremonias mortuorias, eran pertenencias personales del individuo, sobre todo con un rango algo elevado, que utilizaría para otro tipo de actividades. Dentro de esta alfarería, la



Figura 32

autora identifica las urnas antropomorfas como la piel de los cuerpos que son colocados dentro, así como su decoración como la pintura corporal de esta piel (Schaan; 2001b: 119-120).

## *YO, Mujer*

Sáenz (1993), realiza una tipología de la figuración humana en la alfarería de Montelíbano, Colombia. Dentro de una visión de género, la autora interpreta estas piezas como la representación del papel importante de la mujer dentro de esta sociedad y del alto rango que podían ocupar, idea que apoya con la revisión de crónicas que hablan de mujeres como *jefes* y la parafernalia que acompaña a las piezas (comparándola con la que acompaña a los entierros). Dentro de las piezas se encuentran algunas figuras femeninas sentadas en bancos que la autora interpreta como un elemento relacionado a los procesos de aprendizaje mediante la analogía etnográfica con algunos grupos actuales suramericanos.

Brumfiel (1996) con las figurinas femeninas aztecas realiza una comparación de las frecuencias y los contextos de aparición de estas figuras en tres sitios diferentes (que van desde las zonas más alejadas hasta las concentraciones urbanas de la elite), con el fin de determinar si la dominación masculina afectó la producción de las piezas. Encuentra que las figurinas femeninas son más frecuentes en los hogares (*households*) y propone que eran objetos de actividad ritual del hogar, pero que podían ser transportados a sitios ceremoniales -al modo de algunos santos en la actualidad- ya que detecta algunas en

estos sitios. Por otra parte, determina que la mayor concentración de figurinas femeninas se encuentra alejada de los lugares ocupados por la elite, lo que lleva a la conclusión de que estas figuras eran un instrumento de resistencia ante la dominación masculina azteca (ver Brumfiel; 1999). Así, la autora discute la relación entre el sistema ideológico, la organización sociopolítica, el género y la aparición contextual de estas piezas.

Continuando en México, pero esta vez enmarcado en el formativo temprano en el área de Mazatlán, Lesure (1997) describe dos formas figurativas femeninas, (1) mujeres jóvenes y (2) ancianos o sabios (*elders*) con disfraz y máscaras tanto masculinos como femeninos (pero con mayor frecuencia de los primeros) (figura 33), con lo cual intenta “utilizar la variabilidad de las figurinas para desarrollar la hipótesis de una relación entre las mismas y el sistema de identidades sociales” (Lesure; 1997: 229. Traducción nuestra).



Figura 33

El autor interpreta la primera forma de figuración (las mujeres jóvenes) con el papel de objetos de intercambio y matrimonio, y los segundos como personas de alto rango asociadas a actividades rituales. Estas interpretaciones las inserta en un sistema donde los hombres que buscaban una esposa acudían a estos ancianos para que



le entregaran una joven. Los disfraces y las máscaras las asocia con el papel de la parafernalia ritual de “mantener el balance de las relaciones entre humanos, animales y naturaleza” (Lesure; 1997; 241. Traducción nuestra). A diferencia de Brumfiel, el autor no posee datos contextuales, por lo que recurre algunas veces a la analogía etnográfica para apoyar las posibilidades de su interpretación.

Lyle Koehler (1997), trabaja con la figuración humana cerámica y rupestre de los grupos que ocuparon el Mississippi, relacionándolos con relatos de algunos cronistas. Mediante comparaciones entre datos etnohistóricos y arqueológicos, Koehler interpreta la figuración humana de distintas formas. Las figuras femeninas como representaciones de la Madre Tierra o representaciones del sol, no en el sentido de la fertilidad sino como creadora (de vida y de objetos) y alimentadora del crecimiento (personal y social).

“Como eran análogos con la Madre Tierra, la madurez de la mujer se asocia con el matrimonio y la creatividad. Conocidas como seres sociales que podrían crear hogares y aldeas armoniosas y criar a los niños como la Madre Tierra y el Sol nutren y hace crecer las cosas” (Koehler; 1997: 215. traducción nuestra).

La falta de vestido la asocia con la idea de que las “piezas fueron hechas para representar las ceremonias asociadas a la estaciones de clima cálido. Como indicadores de los diferentes roles de género, comparando las formas de figuración con los relatos de los cronistas en

donde se demuestra que había mujeres jefes dentro de estas sociedades, además de mujeres cazadoras, recolectoras, etc. Por último, interpreta algunas piezas como deidades asociadas al hogar a partir de los datos del cronista francés La Harpe, que refirió que “sus dioses (...) son una rana y la figura de una mujer, pienso que representan al sol” (en Koehler; 1997: 212).



Figura 34

Roberto Lleras Pérez (2000), analiza las figuras votivas realizadas en metal de la cordillera oriental colombiana<sup>1</sup>. Lleras dentro de su estudio divide la figuración humana en tres grupos: hombres

(figura 34), mujeres (figura 35) y asexuados

(figura 36) y realiza un análisis de “las proporciones relativas

de los géneros, su distribución geográfica y otros factores que aporten luces sobre el significado de las ofrendas en la cosmovisión de los habitantes

prehispánicos de la cordillera oriental” (Lleras; 2000: 3-4).



Figura 36



Figura 35

Tomando en cuenta el género, los artefactos que representan y su posición corporal, definió tipos en relación a su correlación, además de considerar el lugar de procedencia de las piezas.

<sup>1</sup> Aunque nuestro interés central son las figuras de arcilla, pensamos que no deberíamos discriminar toda investigación relacionada a la figuración humana que nos ayude o aporte ideas a nuestro estudio.

En consecuencia, determino que dentro de los grupos formados hay características mutuamente excluyentes entre cada género (armas, herramientas, bancas, etc.). También, existe una asociación de determinadas labores a un género más que con otros sin ser excluyentes, por ejemplo, el papel ritual se asocia más con la figuración femenina que con la masculina o asexuadas. La distribución geográfica parece formar ciertos patrones donde sólo se encuentran figuras masculinas o femeninas o asexuadas, siendo estas mutuamente excluyentes. El autor lo interpreta como espacios masculinos, femeninos y neutros y, siguiendo la idea de la estructura binaria de Levi-Strauss, propone que las figuras funcionaban como un punto (re)establecedor del equilibrio dentro de esta visión binaria del mundo, debido a que

...con su rango de representaciones diversas, constituyen precisamente concreciones de principios y su ofrenda en determinados sitios y condiciones servía para establecer el equilibrio de conformidad con la percepción que sobre éste y esas alteraciones tuviesen los jeques, chamanes, o personas iniciadas en el conocimiento del mundo (Lleras; 2000: 18).

Alexandra Yépez (2004) trabaja con piezas figurativas antropomorfas en la alfarería de Ecuador (figura 37). Realiza un estudio realzando el papel de



Figura 37

hombre y de la mujer dentro de diferentes organizaciones sociopolíticas

de las sociedades “ancestrales” de Ecuador. Con un esquema “evolutivo” va desde las sociedades cazadores-recolectoras, las sociedades extractivistas hasta las sociedades de producción intensiva centralizada. Yépez no hace una interpretación explícita de la figuración

Figura 38



antropomorfa ecuatoriana (figura 38), pero podemos suponer que las entiende como un documento cerámico que nos muestra la división sexual de los roles en el período prehispánico de Ecuador.

Un estudio similar lo realiza Fernández Esquivel (2006) con la figuración antropomorfa cerámica de Costa Rica (figura 39), quien destaca el papel de la mujer dentro del período establecido entre el 500 a.C. y el 1500 d.C. Fernández destaca la importancia de los contextos arqueológicos en donde se encontraron estas piezas. Con una visión cronológica en su explicación, Fernández interpreta estas figuraciones como una representación realizada por las ceramistas de sus congéneres que demuestran “los diversos papeles que desempeñaron las mujeres en estas sociedades” (Fernández; 2006: 3). Fernández realiza un excelente trabajo descriptivo interpretativo, pero incurre en el frecuente problema de



Figura 39

algunos enfoques feministas y de género, invisibiliza totalmente al hombre debido a una excesiva exaltación de la mujer.



Figura 40

Otro estudio de género, esta vez realizado en el periodo Medio (1200- 1450 d.C.) de Casas Grandes en nuevo México por Christine VanPool y Todd VanPool (2006. figura 40), se basa en el análisis iconográfico como marcador de lo masculino y lo femenino entre la figuración antropomorfa de la cerámica, dentro del sistema intelectual-ritual de lugar en ese momento histórico. El análisis iconográfico de las figuras masculinas y femeninas denota una diferenciación de género en la aplicación de los motivos pintados en las piezas.

Bejarano (2009), realiza un estudio estético-comparativo, tanto en figurinas (figura 41) como en estatuas de cerámica, oro o lítica de las culturas Tumaco, San Agustín y Quimbaya en Colombia, con el fin de repensar las representaciones materiales del cuerpo para acercarse, teóricamente, a la comprensión del género expresada constantemente en la materialidad de estas figuras.



Figura 41

## *Ecología y cuerpo*

Roosevelt (1988) integro el estudio iconográfico con la ecología humana, la demografía y los procesos históricos en la búsqueda de similitudes entre las figurinas en vastas regiones de las tierras bajas tropicales de América. Estas

44

...similitudes en el “arte” son producto de la adaptación humana a situaciones ambientales similares y concluyo que los complejos similares de figurinas se encuentran en una etapa similar de evolución biocultural (Antczak y Antczak; 2006: 15. Comillas del autor).

Salas (2007), realiza una crítica al trabajo de Sáenz (1993), diciendo que “acerca de las crónicas españolas del siglo XVI habría que preguntarse qué aplicabilidad tienen estas con las figurinas” (pág. 60) debido a que estas no han sido relacionadas a alguna cronología. Más adelante relaciona a las figuras sentadas en banco

...con las practicas de aprendizaje en comunidades indígenas actuales, constituye una analogía etnográfica directa que reitera una translación de la subjetividad hacia el otro, de este modo constituye una negación de la subjetividad analizada, como una universalización del modelo subjetivo del analista (pág. 60).

Sin embargo, la autora realiza una interpretación un poco más arriesgada mediante la comparación de los pectorales de las figuras y sus motivos pintados con la forma que tienen los sistemas de camellones y de riego (figura 42). La autora ve las figuras como un reflejo de la importancia que tenía la mujer en las actividades agrícolas y su relación con la fertilidad, “pues el manejo hidráulico ya agrícola va de la mano con los periodos secos y de lluvias” (Salas; 2007: 63).



Figura 42

### *El rango figurado*

Gomes (2001) identifica las piezas figurativas Santarém, tanto femeninas (figura 42) como masculinas (figura 43), con individuos de alto rango. Estas ideas parten de los ornamentos que acompañan



Figura 43

estas piezas: tocados, pintura corporal, brazaletes, lóbulos de las orejas



Figura 44

deformados y demás objetos “que capaz identifican el rol social del individuo” (Gomes; 2001: 140). Estos atributos no son mutuamente excluyentes en relación al género de la pieza. Algo interesante en este artículo es que para la autora las figuras femeninas, representan jóvenes; en cambio, las masculinas, representan a personas mayores, posiblemente líderes o chamanes. Igualmente, las femeninas son representadas como figuras completamente cerradas; en cambio, las masculinas son contenedores de, lo que según la autora, podría ser alguna bebida ritual.

En un orden de ideas similar en relación a la decoración de las figuras antropomorfas, Guapindaia (2001) afirma que la ornamentación iconográfica en las unas Maracá puede corresponder al rol social del individuo representado o, incluso, a su pertenencia a un estatus social, grupo de edad o un clan, Guapindaia nota que en estas urnas, que



Figura 45

representan seres humanos sentados en bancos con las manos reposando sobre las rodillas (figura 44), el sexo representado en la figuración concuerda con el de los huesos seleccionados para ser colocados en la urna. En referencia al banco que acompaña a las



figuras, la autora duda que sólo fueran usados por individuos masculinos con cierto rango o función, debido a que se presenta tanto en urnas con figuración masculina como femeninas.



Figura 46

De la misma manera, McEwan (2001) plantea que las figuraciones antropomorfas sentadas en bancos en urnas amazónicas (figura 45) pueden representar la función y el poder de los individuos que los utilizaban, el cual se le otorga a los chamanes y a los consumos de alucinógenos en rituales. El autor también interpreta las figuras

humanas acompañadas de algún animal como la representación del momento de posesión por parte de este espíritu o deidad en el cuerpo del chamán.

### Modificando mi cuerpo

Relacionando la figuración antropomorfa de Playa de los Muertos en Honduras (figura 46) y los enterramientos encontrados en esta zona, Joyce (2003), interpreta estas piezas como un espejo de los “cambios corporales” que debían pasar los individuos



Figura 47

a lo largo de su vida. Para ello analiza la forma en el representan el

cabello en las figuras, lo cual relaciona con diferentes representaciones de edad, por ejemplo, las que no tienen cabello las relaciona con bebés o niños muy pequeños. Compara la parafernalia de las figuras (collares, aretes, muñequeras, etc.) con los ajuares de los enterramientos y consigue que muchas piezas de ese ajuar corresponden con las representadas en la figuras; con esto afianza su teoría de la figuración antropomorfa como espejo de los verdaderos cuerpos en el pasado. Al notar la falta de representación del sexo en las piezas, la autora piensa que el género no era importante para la representación del cuerpo humano, sino los pasos o modificaciones que debía cumplir un individuo (hombre o mujer) para pasar de joven a adulto. En cuanto a la representación de modificaciones corporales, como no puede probarse directamente la evidencia del cabello.



Figura 48

Joyce (2003. figura 47) compara la deformación craneal cultural en los enterramientos y las cabezas de las figuras para darle apoyo a su idea. Niega que cada figura era la representación de un individuo, solo era un reflejo de prácticas corporales dentro de esta cultura. Posteriormente, tomando como ejemplo la figuración antropomorfa y los enterramientos de Tlatilco (figura 48), Joyce (2008) nota que asignarle un sexo a una de las osamentas muchas veces no

es sencillo debido a la conservación de los restos óseos o la edad muerte, como por ejemplo, los enterramientos de prepúberes indiferenciados sexualmente. Así, cuestiona la asignación de sexo de piezas antropomorfas en la moderna dicotomía hombre/mujer, lo cual, lleva a interpretaciones universalistas y androcéntricas sobre la función de estas piezas y de la mujer en estas como reproductora y cuidadora de niños.

Figura 49



49

### *Cuerpos en el espacio*

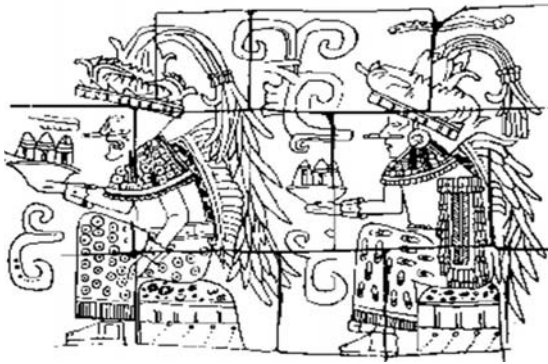


Figura 50

Haciendo una relación entre la escultura antropomorfa mesoamericana y el espacio, Bachand, Joyce y Hendon (2003. figura 49. Ver también

Joyce 1996), interpretan esta forma de figuración como la imposición ideológica de la visión de la estética del cuerpo, de las prácticas corporales y de las acciones de los individuos por parte de la elite, es decir, como una suerte de publicidad gubernamental asociada con las acciones y aspecto personal impuesto a las personas. Esta idea parte

de la posible relación que tenían los individuos que se movilizaban en ese espacio con estas figuras talladas de gran tamaño. Igualmente las ven como figuras que imponen disciplina, como entes vigilantes; así como las gárgolas vigilaban a los espíritus en las cornisas de las iglesias, estas figuras vigilaban a quienes ocupaban ese espacio.

### *Cuerpos conquistados*

Así como existe una vasta producción intelectual sobre figuras antropomorfas prehispánicas, también encontramos, aunque en menor medida, trabajos con piezas del periodo post-contacto. Por ejemplo, Humphrey (1969) realiza un análisis de los



Figura 51

cambios estilísticos en las pipas efigies de Sacramento (figura 50) y



Figura 52

como pasaron de representar figuras indígenas a figuras europeas como la reina Isabel y Napoleón.

Por otra parte, Smith (1972) trabaja con figurinas de Florida y México (figura 51). Realiza una comparación entre la representación de vestuario

en las piezas y los utilizados comúnmente en la época. Mullins y Paynter (2000), utilizan la figuración antropomorfa de Haida, Canadá, como muestras de etnogénesis comparando como progresivamente

motivos ingleses fueron representados en la cultura material de esta cultura y sobre todo piezas figurativas como pipas y figurinas, algo similar al trabajo de Humphrey (1969).

Ahora que hemos analizado y discutido los trabajos que se han realizado con o sobre la figuración antropomorfa prehispánica en cerámica del Nuevo Mundo hemos notado que existe una gran variedad de discursos creados en base a estas piezas. Igualmente, se evidencia que se han presentado diferentes tipos de enfoques analíticos, los cuales frecuentemente se entremezclan y se solapan. En el siguiente capítulo, haremos un trabajo similar con los trabajos realizados en Venezuela, en donde, al contrario de los trabajos de América, pudimos seccionar los trabajos en base a diferentes enfoque de una forma cronológica, es decir, pudimos crear una especie de “estratigrafía invertida” con los enfoques analíticos comenzando con los trabajos pre-arqueológicos, los primeros trabajos sistemáticos y normativos hasta finalizar con un último nivel donde englobamos los enfoques de género que en años recientes se han presentado en nuestro país.



***Capítulo II: Planteamiento del problema  
y antecedentes. Venezuela***

## **Cuerpos patrios: la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela.**

*“una serie de pipas de arcilla muy modeladas e incisos,  
que tiene dibujos antropomórficos...”  
(Cruxent y Rouse 1958)*

53

### *Los pioneros de la antropología y la figuración antropomorfa:*

Vargas (1986:81. Ver también Vargas 1976) considera pioneros de la arqueología venezolana, incluso de América Latina, a los cronistas españoles que vinieron a Venezuela en el siglo XVI durante el periodo de colonización y conquista. Ellos realizaron descripciones de las costumbres, cultura material, tradiciones, gente, etc. Luego en el siglo XIX vienen a Venezuela viajeros europeos (en su gran mayoría alemanes), influenciados por el naturalismo erudito, el enciclopedismo el positivismo alemán. Viajeros como Humboldt y Codazzi, hacen descripciones minuciosas de todo lo que ven en su recorrido por el territorio.

A partir de la década de los setenta del siglo XIX se producen los primeros trabajos conocidos de arqueología en Venezuela con la llegada de Adolfo Ernst, quien –junto con Rafael Villavicencio- introduce en Venezuela el pensamiento positivista. Ernst realiza descripciones de

puntas líticas y realiza publicaciones para revistas alemanas. Las primeras excavaciones que se realizan en el territorio nacional están a cargo de Vicente Marcano, quien recolecta una gran cantidad de material arqueológico en los montículos ubicados cerca del Lago de Valencia. Estos autores son los considerados como los pioneros de la arqueología, aunque más que la arqueología se podría decir que del pensamiento antropológico en general en Venezuela. Por ello, comenzaremos este capítulo revisando a estos primeros autores para identificar sus posiciones en relación a la figuración antropomorfa y así poder evaluar investigaciones más contemporáneas.

Adolfo Ernst (1872), describe dos piezas figurativas extraídas en una cavidad de una tumba en Boconó (figura 52), las cuales asocia con los Cuicas y Timotes, quienes, citando a Waitz, poseían



ídolos de tierra y madera. De estas piezas el autor dice que

...ya que las figuras de las cuales se habla son muy probablemente un comprobante de este asunto [lo mencionado por Waitz] (...) Ambas figuras están elaboradas con arcilla quemada roja con alto contenido de mica, y son huecas por dentro. La figura más grande (aproximadamente de carácter femenino) tiene en su interior varias piedrecitas pequeñas, de tal modo que al agitarla produce un ruido crepitante como una maraca, y también ocasionalmente, deben haber servido realmente como tales en ceremonias religiosas. Es curiosa la forma de la región de la coronilla en ambas cabezas, que forma un borde casi agudo con esquinas laterales. ¿Es esto imaginación del artista o debemos reconocer aquí una exageración de la comprensión



frontal y occipital del cráneo? Podemos agregar todavía como curiosidad, que la totalidad de las figuras obtenidas muestran sobre la frente una cruz grabada posteriormente, ¡hecha probablemente por algún *creyente* para exorcizar a Satanás de estos *ídolos pecaminosamente paganos!* (Ernst; 1872: 37. *Cursivas del autor*).

Mas adelante, el autor (1873), describe una urna efígie proveniente de Turmero, la cual consiste de una

...arcilla mezclada con mucha pizarra de carbón. En la parte de atrás, que corresponde a la parte occipital de la cabeza, se encuentra una protuberancia como si se hubiera querido indicar un rodete. El collar que es visible adelante, debajo de los pechos, se cierra en la nuca y cuelga un poco en dos extremidades sobre la espalda (Ernst; 1873: 65).

En años posteriores, Ernst (1884), describe dos piezas provenientes de Valencia, de las cuales la primera de ella es

...una cabeza hueca de arcilla gris, muy firme, casi como piedra. De la cara de luna llena, amplia, levemente curvada, sobresalen ojos, nariz y boca. Los primeros están cubiertos por párpados gruesos, casi cerrados, con aberturas rectas pero no del todo simétricas. De la nariz adquiere forma solo la parte cartilaginosa inferior: una protuberancia redondeada con tabique saliente, con amplios orificios dirigidos hacia afuera, profundos, pero que no atraviesan íntegramente la pared. Bajo el labio superior, corto y algo aplastado esta situada una boca ancha, rodeada de gruesos abultamientos; el labio inferior confluye con la barbilla. La cabeza esta provista de una cobertura plana en forma de turbante, cuyos extremos aparentemente arremangados se hacen visibles de todas partes. La parte posterior de la cabeza es chatamente redondeada pero muy irregular y con montículos. En la misma e encuentra un agujero grande (...) Un segundo agujero mas pequeño se encuentra encima, en la coronilla.

No es netamente evidente si estos agujeros servían para pasar por ellos un cordón... (Ernst; 1884: 81-83).



Figura 54

La segunda pieza descrita es una pipa, que el mismo autor define como pipa de falo (figura 53), de ella apunta que “ha sido evidentemente una pipa para fumar, donde la *glans penis*

servía como boquilla” (Ernst; 1884: 83. Cursivas del autor). Posteriormente (1889), describe piezas figurativas de varias partes del país, incluidas “pipas de falo y urnas con mascara”. Durante la descripción de piezas provenientes de algunas cavernas en la cordillera de Mérida, que Ernst (1891) define como santuarios, debido a que, según el autor,

...pequeñas figuras humanas, caracterizadas por una excesiva compresión fronto-occipital de la cabeza, y que vulgarmente, aunque sin razón suficiente, se consideran como ídolos de los habitantes precolombinos de aquella regiones (Ernst; 1891: 816).

Posteriormente a Ernst, Gaspar Marcano entre 1889 y 1891 (Ver: Marcano 1971), realiza una obra, dividida en tres tomos, denominada *Etnografía precolombina de Venezuela*. En el primer tomo, el autor presenta los datos de sus excavaciones principalmente en el sitio El Cerrito. Dentro de la descripción del material se mencionan algunas figurinas, las cuales, suponemos, tanto por la ubicación geográfica

como por los dibujos de las piezas, pertenecen a la serie Valencioide (figura 54). Ubicando la piezas como ídolos de estas comunidades. La asociación de Marcano de estas piezas como ídolos que representan deidades de las comunidades, podría



Figura 55

deberse a la lectura de algún cronista del periodo, por ejemplo dice que la religión los indios Caracas

...era de una ingenua idolatría, muy en armonía con su simplicidad (...). No conocemos si conocían una divinidad superior. El sexo único de los ídolos parece conformarse al principio de una adoración común, como la tierra, la luna, la agricultura (...). Sus altares eran las chozas, la cima de un peñasco y hasta los huecos de los arboles. Colocaban allí sus ídolos a quienes dirigían sus plegarias, al son de sus botutos (...). Como tenían el secreto poder de hacer hablar a los ídolos, se los consultaba sobre la calidad de las próximas cosechas, sobre los cambios del tiempo y sobre el tratamiento de las enfermedades. El ídolo hablaba y el oficiante transmitía las respuestas... (Marcano; 1971: 109-110).



Figura 56

El autor realiza un símil entre los cráneos deformados y la cabeza de las figurinas (figura 55), cuestión que discutiremos varios capítulos mas adelante. Así como Marcano presenta datos para esta área, también los presenta para el

Orinoco, aun cuando no reporta o menciona ningún apéndice

antropomorfo o biomorfo. Sólo podemos comentar, en relación a la mención de urnas con decoración biomorfa, es que el autor no presta una atención específica a estas piezas, como tampoco se la presta a las vasijas con ojos granos de café muy típicas en el área de Aragua y Valencia. Creemos que el autor, por el momento histórico ignora estas piezas debido a que, a diferencia de las figurinas, no son tan evocativas a las *Venus* del Paleolítico, tomando en cuenta que Marcano provenía Francia.

En base a estas visiones y analogías entre la figura femenina y una supuesta diosa de la fertilidad es como se conforma el discurso hegemónico y universalista de la *gran Diosa* o *Diosa madre*; el cual comienza a gestarse en los inicios de la arqueología y que perdura hasta el postprocesualismo. Esta hegemonía discursiva la encontramos en muchos autores en Venezuela, incluso muy posteriores a Marcano como lo son: Requena (1932), Gassón (1999), Strauss (1998), Arroyo (1999), etc.

Rafael Requena (1932), a partir de una peculiar combinación de fantasía, arqueología, historia y filosofía, interpreta la figuración humana encontrada en sus excavaciones en el estado Aragua y Carabobo como *ídolos indios* (figura 56). Asociando el material con vestigios de



los atlantes y notando la gran cantidad de figurinas femeninas Valencioides concluye que

...eran como la imagen de la madre de familia, al igual que los retratos y los bustos adornan los salones de hoy. Consideraban los atlantes a la mujer como símbolo de fertilidad, demostrándolo en lo marcado de las partes sexuales y el desarrollo extraordinario de las caderas, estilizándolo indudablemente para prefigurar el asiento interno de los órganos de la reproducción y de la gestación (...) la abundancia de figuras femeninas hace pensar que los atlantes concedían mas importancia a la mujer que al hombre, como factor de reproducción (Requena; 1932: 73-74).

59

Igualmente, en relación a la religión y a las creencias atlantes, menciona que “la imagen hombre [intuimos que engloba tanto



Figura 58

masculino como femenino] fue también reverenciada en los altares como la más alta representación de lo divino...” (Requena; 1932: 70). Mediante la observación de los supuestos rasgos faciales de las figurinas, el autor evoca rasgos de ídolos asiáticos. Estas caras “tienen rasgos de la raza asiática, mientras que toda la

fauna estilizada [haciendo relación el autor a la figuración zoomorfa] es netamente americana” (Requena; 1932: 274. figura 57). Tal es esta evocación que compara una de las piezas con un Buda chino. Dentro de los juegos evocativos de Requena encontramos lo que, según el autor, le representa una pieza valencioide.

...este idolillo [no hace mención dentro del texto a una imagen o fotografía del mismo] por ejemplo, me representa una gran matrona, orgullosa tal vez de su posición social; coquetamente lleva un tocado que quiera indicar supremacía, pero que puede ser también fruto de humorismo, denunciando en forma grotesca ridículas pretensiones, o tal vez monstruoso antifaz para expresar que la belleza corporal de la persona debería estar oculta (Requena; 1932: 150).

Esto último, según sus palabras, lo hace recordar la costumbre musulmana de esconder el rostro. El trabajo de Requena, fue realizado anterior al desarrollo de la arqueología sistemática en Venezuela, por lo que su esfuerzo por encontrar un contexto social o un origen, así sea fantasioso, en parte se debió a la falta de presupuestos teóricos y metodologías claras, formales y sistemáticas. Por esta razón, debe ser reconocido como uno de los primeros trabajos que intentó interpretar la figuración antropomorfa de Venezuela, ya que, una vez comenzados los trabajos arqueológicos sistemáticos en Venezuela, el papel de la interpretación fue en parte relegado del conocimiento arqueológico por los intereses teórico-metodológicos de la época.

Otro de los primeros que interpretó la figuración antropomorfa en Venezuela fue Gilberto Antolinez. En un primer artículo (1938) el autor define algunos elementos decorativos indovenezolanos, en los cuales se encuentran “temas ontomorfos” donde “abundan representaciones de seres vivos o animados” (Antolinez; 1938: 352), los cuales denomina

también biomorfos y donde ubica las representaciones antropomorfas (Antolinez; 1938: 353-354). También menciona los “temas imagomorfos” que pueden ser representaciones de seres monstruosos vistos en sueños o creados mitológicamente (Antolinez; 1938: 353). El trabajo no tiene un centro directo en la figuración antropomorfa, pero toma en cuenta este tipo de formas dentro de la variabilidad de las mismas dentro de los elementos decorativos indovenezolanos.

Luego, en su trabajo *El arte plástico-figurativo y mayoide de Barrancas* (1940), realiza una comparación general de la cerámica en el Nuevo Mundo tratando de demostrar “el carácter médium plástico transmisor de influencias y prestaciones culturales muy avanzadas desarrollado por nuestros indios arawak” (Antolinez; 1940: 359). El autor se basa en las comparaciones lingüísticas de Paul Rivet de los elementos arawak presentes en el altiplano andino y propone que el “dialecto arawak del Estado Zulia, contiene numerosos elementos ando-peruanos” (Antolinez; 1940:



Figura 59

360). Continuando con esta comparación entre las culturas americanas y venezolanas, Antolinez realiza una comparación de la cerámica figurativa de las culturas mayoide y la de Venezuela (figura 58). Así compara el estilo mayoide figurativo zapoteca-chorotega con una

...vasija crátera del río Santo Domingo en Barinas (...), cuyas aplicaciones plásticas antropomorfas figuran un personaje con un bello tocado, a modo de cresta entretejida, en la cabeza, orejeras, aspecto físico centrálido, y obtenidas por moldes, ni mas ni menos que como es dable conseguirlas exactamente en La Tolita, cultura mayoide (...); en segundo termino esa serie de aplicaciones plásticas en vasijas de barro gris, como topes marginales, etc., que representan una cara de rasgados ojos en forma de vulva, y una boca entreabierta como dejando escapar un angustioso grito, idénticas a las que se encuentran en la cerámica mayoide interandina (Antolinez; 1940: 363-365).

En relación a la forma y la temática de estas piezas, el autor identifica dos formas; figuradas y semifiguradas en donde se incluyen a su vez piezas zoomorfas y antropomorfas, “los temas representados son mitomorfos, zoomorfos o antropomorfos” (Antolinez; 1940: 369). Antolinez supone que existió un patrón de desarrollo que comienza con un período clásico en Barrancas y la Sierra de Mérida y Trujillo; un barroco floreciente en Barrancas y Güigüe; un barroco decadente en Arauquín y la cuenca del Tacarigua y un epigonal en Arauquín, el resto de las calzadas y Tacarigua (resumido de Antolinez; 1940: 372). A partir de la propuesta de la influencia mayoide en la cerámica de Barrancas, Antolinez comienza a indagar sobre la significación de estas piezas.

Partiendo de las ideas de la construcción psicológica del Yo, Antolinez propone que las figuras duales barrancoides son la representación de un alter ego mítico, cuestión que nos recuerda a los



ideas totémicas de Levi-Strauss (1962, 1964) sobre la identificación de un individuo o un clan con un símbolo totémico (usualmente animal o vegetal), además de incluir conceptos como alma y espíritu. Pensamos que podemos englobar esta visión de Antolinez con la siguiente cita:

63

...las figuras de una animal que reptaba por sobre la espalda de un ser humano, o también animal; las de hombres o mujeres cuya cabeza aparece entre las fauces de un animal cualquiera, mientras el cuerpo de este último permanece separado; tanto como aquellas figuraciones en que una cabeza de animal aparece asomándose agresiva por sobre la de un ser antropomorfo algunas veces enmascarado, en total, no son sino representaciones religiosas solares y totémicas del Doble Yo, Alter Ego Vital o Ba del individuo que soporta el peso parcial o total del monstruo agresivo (Antolinez; 1941: 387-388).

Continuando con las interpretaciones relativas a la figuración de Barrancas, el autor (1945) propone un realismo figurativo en las imágenes que sólo pueden ser producto de un cazador, el cual conoce la fauna que caza (figuración zoomorfa). Así, si bien el autor continuó con sus ideas de las funciones mágico-religiosas y la visión artística de las piezas, propone un valor utilitario-económico. Esta idea parte de una costumbre de algunos indígenas cazadores de Brasil citada abajo, Antolinez no hace mención de nombre de la etnia, y del hecho de que en este estilo cerámico muchas veces las representaciones zoomorfas poseen adornos típicos de las antropomorfas (gorros, orejeras, cintas, etc.).

Cuando matan la onza, jaguar o tigre americano, las mujeres adornan el cadáver con plumas de muchos colores, le ponen brazaletes en las patas y lloran sobre el diciéndole: Te ruego no tomes venganza sobre nuestros pequeñuelos por haber sido atrapada y muerta por tu propia ignorancia... (Antolinez; 1945: 470).

Esta costumbre lo lleva a pensar que la cerámica figurativa de Barrancas tuvo por objeto

...la intención mágica de obtener y asegurar la propiciación de las almas de los animales de caza y pesca que constituían la base de su consumo alimenticio. Esto le confiera al arte de Barrancas, fuera de su calidad estética innegable, un valor utilitario y económico, más allá de su sentido mágico y religioso. Las formas cerámicas ornamentales de Barrancas pues, tendían a perpetuar el bienestar económico y social de la comunidad (Antolinez; 1945: 470).

Figura 60



Es interesante hacer notar esta utilitariedad propuesta por Antolinez ya que desaparece totalmente en autores posteriores y se encierran en la visión occidental del arte como objeto no utilitario, al menos hasta la visión estética-utilitaria de Lelia

Delgado que presentamos más adelante. Por ultimo nos gustaría mencionar la asociación que realiza Antolinez entre una deidad del panteón amazónico y la Venus de Tacarigua (figura 59).

La pintan como buena y generosa de “nalgas prominentes” y pechos grandes y empinados, al modo de aquellas estatuillas venusianas de nuestro Lago Tacarigua: quieren con esto significar su prolífica fecundidad (Antolinez; 1946: 295. Subrayado nuestro).

Lisandro Alvarado (1956) publica en 1945 la obra titulada *Datos Etnográficos de Venezuela*, en la cual, construye un panorama general de la Venezuela indígena en base al relato de cronistas. Su obra comprende temas como su distribución geográfica, subsistencia, relaciones de parentesco, deformaciones culturales del cuerpo (de lo cual nos ocuparemos en capítulos posteriores), culto, etc. En relación al tema de este capítulo, teniendo en cuenta lo extenso tanto en tamaño como en contenido de la obra de Alvarado, no realiza muchas descripciones de piezas antropomorfas o interpretaciones sobre las mismas.

La primera mención que hace sobre una figura antropomorfa es relación a la mutilación étnica. El autor comprara la deformación de los lóbulos con las figuras antropomorfas encontradas en la colección etnográfica del Alfredo Jahn, de las cuales dice

he visto ídolos de barro, que también los hay en el Museo de la Universidad de los Andes, procedentes de tribus de los Andes venezolanos, en los que las orejas son desproporcionadamente grandes o bien están representados con el escudete ya insertado en ellas de un modo ostensible (Alvarado; 1956: 129).

Mas adelante, tratando el tema de las exequias, Alvarado menciona que en el área de Valencia y Aragua los enterramientos eran acompañados de “collares, joyas, conchas, vasos, ídolos, y otras reliquias” (Alvarado, 1956: 272. Subrayado nuestro); intuimos que esta información es resumida de los trabajos de Marcano en el área. Continuando con el tema de las exequias, el autor dice de la etnia Huyapari

...estos indios son idólatras, y acostumbran, cuando alguno se muere, enterrarle en su bohío, y hácenle una tumba de barro armado sobre palos, y encima de ella ponen la figura del diablo de mismo barro hecha... (Alvarado; 1956: 280).

Mas adelante y en relación con el tema del animismo, el autor menciona que

...las figuras de barro cocidas recogidas en diferentes puntos del país son casi siempre de sexo femenino y su actitud hierática convencional indica que son ídolos antiguos al parecer. Hay con todo algunas de sexo masculino; mas unas y otras son probablemente restos de un tonismo primitivo (...) por lo demás, este culto de la generación, combinado con la concepción antropomórfica de la fecundidad de cielo y de la tierra, esta de acuerdo con el escaso grado de cultura que han manifestado los indígenas de Venezuela (Alvarado; 1956: 288).

Esta concepción de los indígenas venezolanos como idolatras aparentemente continúa desde los primeros trabajos pre-antropológicos en Venezuela hasta el trabajo de Alvarado. Ya para finalizar con este

autor, Alvarado piensa que la forma de los ojos, brazos y piernas de una figura que él denomina “ídolo del distrito Torres” (de la cual lamentamos no haya una imagen en el texto), encontrada en un enterramiento es la representación del difunto más que una pieza de culto.

El “ídolo de tierra cocida de los indios del distrito Torres” presenta la misma actitud convencional de los ojos, brazos y piernas de esas estatuillas y el mismo sexo de las encontradas en los Valles de Aragua. Los ojos cerrados indicarían quizá más bien que son especies de simulacros depositados en los sepulcros, y no objetos de veneración o de culto (Alvarado; 1956: 378. Comillas del autor).

*Los inicios de la arqueología sistemática en Venezuela y la figuración antropomorfa:*

Los enfoques tipológicos se vieron enmarcados dentro de un período de formación del conocimiento arqueológico general y, más aun la formación de una arqueología científica o sistemática en

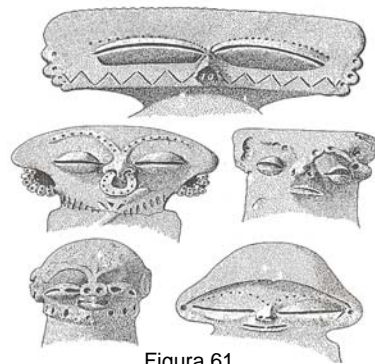


Figura 61

Venezuela. Bennett (1937), realiza una clasificación de piezas antropomorfas provenientes de La Mata (figura 60) según la forma del cuerpo y la cabeza. El autor define tres tipos de cuerpo con subdivisiones:

1. Tipo A. De pie
  - a. Tipo A1: Hueca
    - i. Tipo A1a: Cabeza oval
    - ii. Tipo A1b: Cabeza nabiforme
    - iii. Tipo A1c: Cabeza redondeada
  - b. Tipo A2: Maciza
2. Tipo B. Cuerpo cilíndrico
  - a. Tipo B1: Hueca
  - b. Tipo B2: Maciza
3. Tipo C: Sentada
  - a. Tipo C1: Hueca
  - b. Tipo C2: Maciza



Figura 61

Osgood (1943), interpreta las figuras antropomorfas valencioides (figura 61) como muñecos, llegando a esta conclusión al relacionar la organización social y sus actividades sedentarias con el tiempo de ocio que tenían para manufacturar artefactos para juego. De la misma forma, el autor compara la



Figura 62

decoración de las figuras con los collares, narigueras y aretes encontrados en sus excavaciones. Howard (1943), describe piezas figurativas de sus excavaciones en Ronquín (figura 62). Osgood y Howard (1943), realizan algunas descripciones de piezas figurativas (figura 63) en su libro *An Archaeological Survey of Venezuela*.



Figura 63

Kidder II (1943), realiza una clasificación de piezas figurativas provenientes de Mérida, Trujillo y Barquisimeto. Esta clasificación, toma en cuenta características como el sexo de la pieza, su posición, la forma de la cabeza y, al igual que Bennett (1937), si la pieza es hueca o maciza. El autor define tres tipos con varios subtipos cada uno.

1. Femenina de pie
  - a. Cabeza plana cuadrangular de cuerpo macizo
  - b. Cabeza plana cuadrangular de cuerpo hueco
2. Femenina sedente (todas huecas sonajeras)
  - a. Cabeza plana cuadrangular
  - b. Cabeza oval o redondeada
  - c. Cabeza con cresta
3. Masculina sedente en banco
  - a. Cabeza plana cuadrangular
  - b. Cabeza oval o redondeada
  - c. Cabeza con cresta
4. Masculina sedente sin banco
  - a. Cabeza oval o redondeada
  - b. Cabeza con cresta
5. Sexo desconocido de pie
  - a. Cabeza plana cuadrangular de cuerpo hueco
  - b. Cabeza oval o redondeada de cuerpo sólido
  - c. Cabeza oval o redondeada de cuerpo hueco
  - d. Cabeza con cresta de cuerpo hueco
6. Sexo desconocido sedente

- a. Cabeza oval o redondeada de cuerpo sólido
- b. Cabeza oval o redondeada de cuerpo hueco
- c. Cabeza con cresta de cuerpo hueco

Posteriormente, Kidder II (1948) describe figurinas del Lago de Valencia, asociando muchas de ellas con artefactos votivos (figura 64). Cruxent y Rouse en *Arqueología Cronológica de Venezuela* (1958), colocan muchas veces las piezas con figuración antropomorfa (una vez descritas



Figura 64

minuciosamente de la misma forma que las zoomorfas) en la categoría de material asociado. Cuando definen el estilo El Palito, colocan en el material asociado “una serie de pipas de arcilla muy modeladas e incisos, que tiene dibujos antropomórficos...” (Cruxent y Rouse; 1958: 162). Como en muchos ejemplos a lo largo del texto, el estilo Valencia, las figurinas, una de las formas más características de este estilo, son catalogadas como artefactos asociados, ya que, su interés principal era crear secuencias culturales locales a partir de estilos y series.

Jorge Armand (1967), describe piezas de toda Venezuela, incluidas piezas figurativas antropomorfas, las cuales asocia con los contenidos simbólicos de estas culturas.



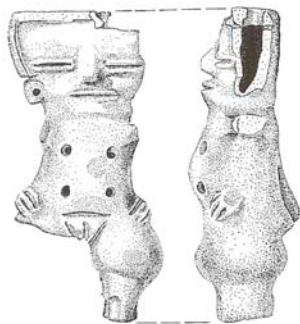


Figura 65

Gallagher (1976. figura 65), describe piezas de La Pitia en el noroeste venezolano y presume que su decoración es una clave para entender como los habitantes de esta área decoraban sus cuerpos. Más recientemente,

Wagner (1988), en las descripciones que realiza de las piezas excavadas en el área de Carache, describe una pieza figurativa antropomorfa

...extremadamente burda, el cuerpo es tosco y sin piernas. Los brazos apenas están esbozados; la cara consiste en varios huecos que representan los ojos, la boca y la nariz. Esta figura parece haber sido usada como colgante, ya que fue perforada a través de los brazos para ser suspendida lateralmente (Wagner; 1988: 57. figura 66).

Si bien no es un aporte fundamental para estos antecedentes, decidimos incluir esta descripción debido a que en la muestra manejada durante nuestra investigación, tenemos piezas similares y la autora les asigna un posible uso.



Figura 66

Fabiola Bautista (2002), trabaja una muestra de 200 “estatuillas” de cerámica con formas antropomorfas andinas del periodo prehispánico. La autora no realiza una interpretación sino que realiza un trabajo meramente descriptivo. Si bien este enfoque no busca interpretar, hay trabajos interpretativos paralelos a este periodo normativo.

*El arte prehispánico de Venezuela:*

En esta perspectiva la figuración humana comienza a ser interpretada como parte del arte de los pobladores prehispánicos de país y se incorpora a lo que denominamos enfoque de la Historia del Arte. Bajo esta visión, Dockstader (1967) a quien ya citamos en el capítulo anterior, coloca a las figurinas provenientes de varias partes del país como obras de “arte de un pueblo de orígenes (...) remotos” (Dockstader; 1967: 36). De estas piezas dice:

Estas cómicas efigies han sido halladas profusamente, casi siempre en estado fragmentario. Debido a la naturaleza de la arcilla, rara vez estos objetos son recuperados enteros. La variedad no es muy grande; en general se puede identificar fácilmente un ejemplo, observando si el diseño reproduce un molde básico preestablecido. Este método puede aplicarse a la clasificación de todos los objetos, excepción hecha de los de estilo insólito o demasiado extravagante. Existen claras semejanzas con las cerámicas de Colombia y Ecuador, lo que muestra una vez más la estrecha vinculación de estas culturas (Dockstader; 1967: 36).

De una forma similar a Dockstader, Calzadilla (1982) considera las piezas figurativas prehispánicas de Venezuela como objetos estéticos no utilitarios, realizando una comparación del valor artístico/estético de las mismas con el de piezas que el autor considera utilitarias,

...el mayor desarrollo técnico de la cerámica, en cuanto a la invención de formas figurativas y cuanto a complejidad decorativa, no incide en la calificación estética de la pieza, puesto que tampoco puede decirse que el valor artístico sea

mayor en un objeto no utilitario [figurina] que en uno utilitario. Por ello, una vasija desprovista de todo ornamento puede tener el mismo valor artístico de una compleja pieza figurativa... (Calzadilla; 1982: 12).

Dentro de este enfoque artístico, García (1983), se propone “determinar el valor estético de las figuras en cerámica de la región de los andes venezolanos, como expresión artística de los grupos de poblaron dicho territorio” (García; 1983: 30). De este trabajo, la autora concluye que

...no podemos precisar con claridad la función de tales representaciones humanas, puesto que, si bien es cierto que en su mayoría son femeninas, no son semejantes entre si para que correspondan todas a una determinada deidad. Por otra parte, nos ha llamado la atención que en algunas figurinas sus atributos de sexo están destacados, este hecho nos lleva a pensar que pudieron representar algún culto a la fertilidad. Podríamos deducir también que quizás fueron elaboradas para acompañar al difunto o utilizadas en los ritos religiosos o ceremoniales (García; 1983: 75).

Sánchez (1985), caracteriza como arte religioso o funerario a las figurinas de la zona occidental del país y señala que “en el occidente, se hace patente un poderoso desarrollo artístico y es notable el énfasis en los aspectos religiosos y funerarios” (Sánchez; 1985: 284). Es evidente que la autora llega a esta conclusión mediante la observación de la figuración asociada a enterramientos en la zona, comparada por la autora con la zona antillana, amazónica y de la Guayana en las cuales,

“no hay enterramientos ni ningún tipo de construcciones (...) la vida ceremonial es poco desarrollada...” (Sánchez; 1985: 284); en cambio, en el occidente “es frecuente la parafernalia en forma de figurillas, incensarios y colgantes...” (Sánchez; 1985: 284).

Alfredo Boulton (1978; 1993) realiza varios catálogos fotográficos de alfarería prehispánica venezolana donde incluye piezas con figuración antropomorfa. Tomando en cuenta que para Boulton, dicho por el mismo, “la ciencia antropológica y la arqueología son disciplinas académicas que desconozco” (1993; 12), el autor enfoca su trabajo en resaltar la “belleza” de las piezas a través de técnicas fotográficas como obras de arte del pasado venezolano. El catálogo fotográfico incluye piezas barrancoides, valencioides, osoides y del área andina. Cada imagen va acompañada con una mínima descripción artística de la pieza en la que el autor realiza interpretaciones desde su sensibilidad artística.

Dentro de las ideas interpretativas de Boulton podemos diferenciar tres tipos: las de carácter étnico, las de carácter mítico-religioso y las de carácter corporal-decorativo. Con carácter étnico nos referimos a la comparación del “fenotipo” de la pieza con el fenotipo humano. Estas comparaciones nos recuerdan las realizados por Alcina (1962; 1969) en su teoría del origen trasatlántico de la cultura americana. Para exponer

sólo unos ejemplos, comenzamos con su comentario sobre una vasija efigie barrancoide apoyado en los trabajos de Wuthenau y Van Sertima.

...la forma de la nariz y de la boca son muy significativas. Las posibles migraciones precolombinas de África a América, que se cree se iniciaron desde Cabo Verde, tenían en las costas del Brasil y de Venezuela un trayecto mucho mas corto que el del Golfo de México donde aparecieron las grandes cabezas monumentales de los Olmecas. Muchas de nuestras piezas Barrancoides tienen rasgos faciales de marcado sabor africano. (Boulton; 1978: 50).

75

Luego, en relación al rostro de una figurina del estado Lara (figura) dice que “presenta rasgos faciales que se dirían de marcado giro oriental” (Boulton; 1993: 114. figura 67). Dentro de las interpretaciones de carácter mítico-religioso,



Figura 68

comencemos por citar lo que dice el autor en referencia a una asa barrancoide: “detalle de mucha importancia por todo lo que revela en relación con el ceremonial mágico-religioso de los pobladores de aquella área geográfica” (Boulton; 1987: 20). Igualmente hace una referencia similar con la Venus de Tacarigua: “la figura sostiene la gran máscara que, colocada sobre su cabeza, reproduce, acaso, un momento del baile ceremonial para el que construirían esas enormes cabezotas” (Boulton; 1987: 228). Esta interpretación de Boulton, a diferencia de otros autores como Brites (1994; 1995), asocia estas

cabezas de gran tamaño como la representación de una máscara y no como producto de una deformación cultural del cráneo. Para terminar,



Figura 69

las interpretaciones corporal-decorativas podemos ilustrarlas con la mención de una figurina andina, en la que también conjuga la idea del uso o función ceremonial de estos objetos (figura 68).

Nuestro aborigen se embijaba en ocasiones especiales, usualmente cuando iban a la guerra y para sus ceremonias de ensalmo. Entonces se embadurnan el cuerpo con manteca de cacao o de tortuga para también preservarse de los insectos. Mediante pintaderas, generalmente de arcilla, se adornaban con bellos dibujos geométricos. La función de esta pequeña figura, se cree generalmente, que formaba parte del ceremonial mágico. Su estructura es hueca y en su interior colocaban pequeñas piedras que servían de sonajero invocatorio. La representación de la figura humana, con todo el esplendor de su pintura corpórea, indica la personificación de una divinidad mitológica. (Boulton; 1993: 94).

Posteriormente a Boulton, Salazar y Vargas (1992), proponen, de forma similar, que la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela pertenece a las artes plásticas prehispánicas, aunque, a diferencia de



Figura 70

los demás autores, proponen tres funciones para estas piezas. La primera es de carácter simbólico en donde incluye: “artefactos

figurativos, con decoración pintada o plástica, añadida o estructural, como es el caso de las figurinas...” (Salazar y Vargas; 1992: 220. figura 69). Una segunda función es de carácter ritual, las piezas incluidas en este reglón constituyen

77

...un híbrido entre el objeto funcional y el decorativo. Tal es el caso de los recipientes o vasijas efigie y distintos tipos de boles con decoración modelada, aplicada y/o incisa, de toma humano o zoomórfico (Salazar y Vargas; 1992: 220).

Por último, definen una función representacional, en donde colocan piezas definidas como:

...figurina exenta, de forma humana o animal que carece de función práctica, siendo posible que esté relacionada con la esfera mágico-religiosa. Sin embargo, el estilo animalista tan fecundo en las series Valenciode y Barrancoide, no parece estar en relación con esa actividad (Salazar y Vargas; 1992: 220).

Para finalizar, los autores realizan una comparación entre las piezas figurativas cerámicas venezolanas y la escultura monumental de “otras culturas” con el fin de medir el grado de desarrollo de las sociedades prehispánicas del territorio nacional, llegando a una conclusión lejana a la mirada antropológica y frecuentemente evolucionista. Salazar y Vargas concluyen que

...en su desarrollo técnico, la cerámica produjo figuras con representaciones humanas y animales, precursores de un arte escultórico, pero que no llegó a evolucionar hacia las

formas monumentales de otras culturas (Salazar y Vargas; 1992: 220)

Por su parte, Miguel Arroyo (1971; 1989; 1999), ceramista y pintor, describe la figuración antropomorfa prehispánica venezolana bajo los cánones de la estética, adecuando y extrapolando conceptos utilizados para el arte occidental. Sus interpretaciones, en consecuencia, no se basan en tipologías o interpretaciones arqueológicas sino en nociones actuales del significante o características formales, que intentan reconocer el significado de la abstracción representada por quien (o quienes) crearon estas figuras. En consecuencia, su interés se centra más en lo expresivo de la pieza y su manufactura escultórica (ver Arroyo; 1989: 116. También en Arroyo 1971).

Pongamos varios ejemplos. Cuando menciona las figurinas osoides, relaciona las perforaciones en los párpados con los astros e interpreta dichas figurinas como “una divinidad lunar” (Arroyo; 1999: 180). Igualmente, las figuraciones masculinas andinas son interpretadas por Arroyo como “un mediador que intercede ante aquella (una Divinidad) para asegurar el bienestar de la tribu” (1999: 195). Lo mismo ocurre cuando menciona las figuraciones femeninas andinas, “...todas nos dicen, a la primera mirada, que son femeninas, jóvenes y que parecen estar satisfechas con su “mágico poder” (comillas nuestras) (1999: 196).



Por ultimo, citaremos la comparación que hace entre la famosa e icónica “Venus de Tacarigua” y una figurina de Quibor:

...la primera se nos impone por su carácter ancestral. Es la mujer-tierra, la mujer Atlas que sostiene su enorme cabeza como si fuera el mundo. Su hermetismo va más allá de la impenetrabilidad de sus volúmenes e invade su rostro, cuyos ojos nos dicen que allí hay un universo inalcanzable y cerrado. La segunda es la representación de la feminidad terrenal que se proyecta hacia afuera con ojos de ensoñación y boca dispuesta para la causa de ensueño (Arroyo; 1999: 213-214).

79

Arroyo juega con lo evocativo de estas figuras. En consecuencia, ignora arbitrariamente su posible carácter utilitario, al enfocarse sólo en su aspecto simbólico-mítico-religioso, cuestión que Delgado (1989) rechaza de manera profunda.

### *La antropología estética entra en escena*

Los trabajos de Delgado (1989a), apartándose de la visión del enfoque anterior, analizan los componentes estéticos de la práctica social de nuestras comunidades aborígenes prehispánicas, a diferencia de las nociones tradicionales del arte occidental, pues se trata de fenómenos distintos aunque posean elementos en común.

Los fenómenos estéticos aborígenes, además de ser fenómenos de la sensibilidad, se vieron profundamente

imbricados con todos los aspectos de la práctica social, sea ésta mágico-religiosa, política, etc. (Delgado; 1989a: 22).

A diferencia, el arte occidental supone un sistema autónomo y peculiar de producción de lo estético determinado también por un contexto histórico y cultural específicos. Según Delgado, las piezas de arte prehispánico (figura 70) no eran sólo



Figura 71

contemplativas, sino que podrían tener un valor utilitario (ritual, político, económico, etc.), distintamente de lo que tradicionalmente han hecho los historiadores del arte al sobreponer la belleza sobre la utilidad.



Figura 72

Esta autora se ha dedicado a la interpretación simbólica y social de las diferentes formas figurativas, tanto antropomorfas como zoomorfas, dentro de la cerámica prehispánica de Venezuela (figura 71). En un primer artículo, Delgado (1985a, 1989a. Ver también: 1987 y 1989b), trabaja con piezas biomorfas barrancoides, las cuales define como un bestiario iconográfico. Dentro de este bestiario, la autora define un cierto tipo de piezas que define como duales, es decir, “imágenes vistas desde un ángulo, cambian si se las observa del otro” (Delgado; 1989a: 79), lo cual es denominado también anantropismo. Delgado asocia estas piezas con un simbolismo dual y posiblemente representaciones de un *alter ego* siguiendo a Antolinez. Advierte que,

“sin embargo, “leer” los contenidos simbólicos del signo que objetiva la relación hombre naturaleza, es difícil, entre otras cosas, porque los códigos o claves interpretativas de las ideas de los hombres de pasado, rebasan la información que suministran los datos arqueológicos” (Delgado; 1989a: 85. Comillas del autor).

Dentro de las piezas figurativas antropomorfas que Delgado trabaja se encuentran las máscaras de cerámica del valle de Quibor. En este trabajo, Delgado (1985b; 1989a), analiza las máscaras como ofrenda mortuoria. La autora las interpreta como objetos mediadores entre dos mundos que solamente controlaban los chamanes; además, al estar la máscara relacionada directamente con el cuerpo y al ser una representación plástica de este, se podía decir que estos objetos servían para crear otro yo simbólico del usuario. Posteriormente, Delgado (1985c; 1985d; 1987b; 1989a), trabaja con figurinas femeninas, sobre todo del Lago de Valencia, para lo que realiza un análisis de proporciones en estas piezas y define dos esquemas estructurales, uno para las figuras sedentes y otra para las figuras de pie. Esta relativa uniformidad es interpretada por la autora como

...la existencia de normas convencionales de representación que se establecieron como cánones estéticos y no como realizaciones del azar o de sensibilidad formal. Es posible que los individuos que produjeron las figurinas femeninas, se ajustaran a un sistema proporcional y relacional de la representación de sus formas. A partir de lo cual debemos

precisar que entendemos los cánones estéticos como modelos culturales.

El hombre aprende las formas y sus significados en tanto que representación, en su práctica social. La imitación o mimesis es un fenómeno importante de la actividad estética. Esta posibilidad de aprender, tanto de los modelos naturales como de los otros hombres en la práctica social además de plantear un problema fisiológico en la medida de discutir sobre las impresiones sensibles de la realidad visual, plantea un problema a nuestro modo de ver, de índole epistemológica como es el de conocer como la imagen producida se comporta en la conciencia (Delgado; 1989a: 123-4).

En relación a la piezas masculinas andinas, Delgado (1986; 1989a), opina que son piezas que representan la unión entre lo político y lo estético, los cuales, entran en relación por vía de lo sagrado. Posteriormente, la autora (1989a), que trabaja con elementos estéticos prehispánicos del Lago de Maracaibo, opina que

...muchas de las figuraciones, no sólo las antropomorfas, también las de inspiración zoomorfa, son mas una evocación que una copia y esta evocación permite también ciertos márgenes de lo que podríamos llamar “libertad creadora”, que sugieren, dentro de una cierta “imperfección involuntaria”, los rasgos centrales de la representación.

Es posible que existan relaciones entre las representaciones de mujeres y los mitos, en los cuales el elemento femenino debió tener gran importancia. La alusión a la maternidad, como expresión sincrética de la fertilidad de las cosechas y de los animales, es frecuente no solo en las sociedades del pasado sino también en las comunidades indígenas contemporáneas (Delgado; 1989a: 116).

*Fértiles, ceremoniales, deidades y sujetos importantes. Otras visiones y comentarios*

Acá expondremos a brevemente algunos comentarios hechos por investigadores de la disciplina antropología en trabajos más contemporáneos que no son enfocados en la figuración antropomorfa, por ejemplo, Peñalver (1971), relaciona las piezas antropomorfas del Lago de Valencia con lo mágico-religioso.

Sanoja y Vargas (1974; 1999), describen piezas figurativas de varias partes de Venezuela como objetos ceremoniales. Para la costa central, los autores dicen que “la profusión de estatuillas y vasijas antropomorfas y zoomorfas, testimonian una actividad y una complejidad ritual inusitada” (Sanoja y Vargas; 1974: 64). Según los autores (1974: 108), los motivos de Barrancas representan seres mitológicos mitad humanos mitad animal. Para el área del Lago de Valencia mencionan que

...en ninguna otra región de Venezuela aparece tal profusión y variedad de figuras humanas hecha con arcilla, casi todas femeninas o asexuadas, las cuales podrían haber tenido relación con los ritos de fertilidad y con las concepciones que tenían aquellas comunidades sobre el tránsito de la vida y el misterio de la muerte (Sanoja y Vargas; 1999: 185).

Para Sanoja y Vargas, el ceremonialismo andino presenta un desarrollo evidenciado por presencia de “las figurinas femeninas posiblemente asociadas con los ritos de fertilidad” (Sanoja y Vargas; 1974: 125). Se pueden encontrar diferentes ejemplos a lo largo de la obra de estos autores, pero decidimos citar solo los pertinentes para este trabajo. Por su parte, Strauss (1998), asocia la figuración antropomorfa (tanto cerámica como rupestre), como representaciones de deidades o dioses prehispánicos. Para el autor,

...los sitios donde seguramente viven nuestros dioses anteriores están en algunos de los diseños indígenas en la cerámica (...) También en las figurinas, representaciones de seres ancestrales que todavía transmiten su esencialidad conceptual de la fertilidad de la tierra, de la hembra; su expectativa de bonanzas del mar, de ríos, de lagunas, de la lluvia o concebidas como amuletos protectores y donadores de vida... (Strauss; 1998: 4).

En el trabajo de Strauss, que se enfoca en el imaginario mítico prehispánico, podemos apreciar como la figuración antropomorfa es relocalizada simbólicamente y relacionada con lo mágico, lo deífico o lo ceremonial (Ver la discusión planteada por Navarrete y Escalona, 2007). De la misma forma que Strauss, muchos arqueólogos han mencionado la posible función o han evocado el posible significado de las piezas figurativas.

Por ejemplo, Toledo (1985. figura 72), cuando describe la cerámica de la Fase Tocuyano dice que



Figura 73

...las formas de esta Fase son las grandes vasijas campaniformes, de uso ritual, también los cuencos abiertos múltipodes y con apéndices en el borde, así como las vasijas efigies y figurinas antropomorfas sentadas sobre bancos representando, quizás, personajes de gran trascendencia en las comunidades (Toledo; 1985: 63. Subrayado nuestro).



Figura 74

Molina (1995), asocia las figuras antropomorfas femeninas (figura 73) con rituales de fertilidad y de cosecha debido a que provienen de contextos arqueológicos asociados a grupos agrícolas, sobre todo, las pertenecientes a la zona occidental del país.

Durán (1995), asocia piezas figurativas asumidas como Timoto-Cuicas con figuras que representan dioses, las cuales, “aparecen sentadas en sillas de cuatro soportes y llevan en sus manos vasijas. El sexo siempre era visible” (Durán; 1995: 220). De estas piezas solo describe una detalladamente, la cual denomina “El hombre del collar” (figura 74).



Figura 75

Dios, Cacique, Rey, figura terrorífica, cuya cara es una máscara usada posiblemente en algún ritual. Por su tamaño, 58 cm, es la figura más grande hallada en Venezuela, y, para

Arroyo, demostración del dominio técnico logrado por los ceramistas trujillanos. Fue hecha de arcilla rosada. Algunas partes tienen un color rojizo y otras marrón muy oscuro, casi negro (Durán; 1995: 174).

Natalia Díaz (2006), artista y museóloga, relaciona piezas valencioides con un desarrollo en el ceremonialismo de esta cultura. Dentro de un marco de exotismo ceremonialista similar al de Strauss, Gassón (1999) interpreta la figuración antropomorfa osoide en el piedemonte andinos y los llanos altos de Barinas como objetos ceremoniales y socio-políticos asociados a prácticas agrícolas, ideas que aparentemente surgen de la lectura etnohistórica de cronistas como Gumilla.

Otros artefactos importantes son las figulinas policromas de diferentes formas y tamaños. Algunas representan personajes sentados en dúhos, o sea, en taburetes indígenas, lo que podría indicar que se trata de personajes con privilegios o rango social. (...) el simbolismo de las figulinas femeninas se ajusta a las asociaciones climáticas y sexuales típicas de muchos grupos productores de alimentos en Suramérica, y podrían reflejar la importancia de la mujer en labores agrícolas (Gassón; 1999: 81).

#### *La figuración contextualizada:*

Antczak y Antczak (2006) se dedican al estudio de la enorme cantidad de figurinas (figura 75) encontradas asociadas con otras vasijas y utensilios (líticos, óseos, cerámicos, etc.) en el archipiélago los



Figura 76



Roques destinadas, según los autores, a rituales mágico-religiosos. Se estableció que las figurinas asociadas a los contextos más tempranos pertenecen a la cultura ocumaroide, mientras que las tardías, de una alfarería más elaborada, son de las mismas culturas que habitaron entre hace 1.000 y 600 años la cuenca del Lago de Valencia. Según Antczak y Antczak (2006), estos contextos no evidencian asentamientos permanentes en Los Roques o en las otras islas pequeñas, ya que estas localidades no proveen arcilla o roca para su manufactura ni fuentes de agua dulce. En consecuencia, esta alfarería, incluidas las figurinas, es interpretada como introducida y ofrendaria, es decir, que se traía a las islas para ser empleada en rituales religiosos de la cultura valencioide.

*Patologías prehispánicas en la figuración antropomorfa:*

Este enfoque que decidimos llamar biopatológico, se basa en la comparación de patologías y deformaciones culturales en osamentas prehispánicas con la figuración antropomorfa del mismo grupo. Uno de los primeros que hizo esta relación fue Antonio Requena (1945a y 1945b). El autor trabaja con



Figura 77

piezas valencioides (figura 76), las cuales, muestran ciertas patologías

Figura 78



como tuberculosis, deformación del cráneo y esteatopigia (figura 77). Aparte de estas comparaciones patológicas, Requena, ofrece una explicación bastante interesante sobre la falta casi total de figuras masculinas en el área de Valencia

(explicación bastante lacaniana, tomando en cuenta que los trabajos de Lacan provienen igualmente de 1940). El autor propone que:

La erección del pene en figuras antropomorfas del Tacarigua, no significa expresamente que la tuvieran los individuos en cuestión, cuando se modelaban sus figuras, pues la figuración del sexo en esta región involucra, en mi opinión, modalidades que hay que tener muy en cuenta: 1- posiblemente, fue el régimen matriarcal el que predominara en este grupo; la representación casi total de figurillas femeninas, así parece indicarlo; 2- es posible que existiera alguna forma de culto fálico, que no excluiría por lo demás al matriarcado, siendo una cosa religiosa o mágica la primera y de organización social la segunda.

Estos dos factores, contribuirían: el primero, a perpetuar incesante y repetidamente la figuración del sexo femenino, haciendo caso omiso del verdadero individuo, pero permitiendo por la adición o exclusión de ciertos caracteres suponer, con relativa exactitud, cual fuera en verdad; pero en los rarísimos casos en que se quiere absolutamente representar un varón, siempre que se hace con pene erecto.

El cuanto al culto fálico, existe una prefiguración del falo en casi todas las estatuillas antropomorfas, representando en la totalidad de la pieza, más o menos estilizados, pero recordando siempre o casi siempre su conjunto, la forma del miembro viril (Requena, 1945b: 148-9)

Muchos años después, Natasha Brites (1994; 1995), quien trabajo igualmente con piezas valencioides, realizo un análisis

...de contenido significativo de las figurinas antropomorfas del estilo Valencia a partir de la indagación de algunos aspectos de la organización cultural. Así, mediante una comparación entra las figurinas y las sociedades que las elaboraron, realiza un recorrido por las patologías presentes en los pobladores de la Cuenca del Lago de Valencia (Escalante; 2007: 32).

89

En base al estudio realizado por Natasha Brites, se puede:

...notar que la mayoría de los cráneos con deformación tubular oblicua pertenecen al sexo masculino (15 cráneos), pero le siguen en número los cráneos de sexo femenino (9 cráneos), lo que indica que no podemos equivocarnos al admitir que las mujeres tuvieron también cierto rango social y de poder en estas sociedades. Sin embargo, el poder ejercido por los hombres seguramente se diferenció al de las mujeres; es posible que los hombres se encargaran de las actividades bélicas, de la organización y dominio sobre el grupo (jefatura y cacicazgo), del comercio y la administración económica de los bienes, así como del poder religioso, mientras que las mujeres también participaron directa o indirectamente en las actividades de orden religioso y en la dirección de las actividades económicas del grupo familiar (Brites; 1995: 43).

Dentro del mismo enfoque biopatológico, Niño (1996) trabaja con la figuración plástica de la cordillera andina (figura 78). Este trabajo es menos comparativo y más interpretativo que el de Brites porque, como asegura el autor “la muestra ósea obtenida hasta ahora (...) es todavía

muy pobre” (Niño; 1996: 44). Para el autor estas piezas, supuestamente imitativas, son el reflejo de una paleopatología que presentaba esta sociedad y de las prácticas de modificación corporal. Sin embargo, estas conclusiones no parten de restos óseos



Figura 79

concretos como hace Brites, sino de la simple observación de las figuras de cerámica.

#### *Genero, arqueología y figuración:*

En Venezuela, se han realizado en los últimos años, estudios desde teoría la feminista y de género en relación a la figuración humana. Gordones y Meneses (2001) realizan un análisis iconográfico similar al de VanPool y VanPool (2006), en la figuración antropomorfa de la alfarería prehispánica de la cordillera de Mérida. Mediante una comparación entre la iconografía de la figuración femenina y la masculina, notan que “tanto las representaciones masculinas como femeninas guardan características muy similares. La posición, las facciones de la cara y los adornos corporales en forma de tocados y de penachos que puede estar acompañados por una clineja y las orejeras”

(Gordones y Meneses; 2001:104). Sin embargo, no encuentran diferencias en cuanto al género y el uso de la decoración.

Nancy Escalante (2007; 2008), quien trabaja, bajo una perspectiva del género desde los preceptos teóricos del materialismo histórico, ahonda el tema de las figurinas del Lago de Valencia. El trabajo de Escalante plantea en base a categorías como producción y reproducción,

91

...establecer un análisis de estas características históricas dentro de las cuales se produjeron estas figurinas femeninas, que para el caso de los cacicazgos de Valencia (...) se constituyeron en un elemento central de la iconografía (Escalante; 2007: vii).

La figuración humana es interpretada como representaciones del cuerpo femenino, el cual estaba bajo controles de reproducción en las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres. En este trabajo, la autora, concluye que

...la presencia del cuerpo de la mujer como elemento central de la iconografía de un cacicazgo como el de Valencia, que se caracterizaba por ser expansionista, con una estructura de poder centralizada, donde tal vez la mujer como agente fundamenta en el sostenimiento de la vida en general (...) se convierte en un ente a ser regulado (Escalante: 2007: 291-2).

Esta presentación del panorama que se nos presenta dentro de la vasta producción intelectual relacionada a la figuración antropomorfa

en el pasado, nos muestra que dichas piezas son un mecanismo generador, productor y reproductor de discursos de diferente índole. En los próximos capítulos presentaremos un análisis más concreto de la producción teórica en Venezuela sobre este tipo de objeto, en base a una herramienta analítica propuesta por Lesure (2000). Igualmente definiremos cuáles serán los objetivos que nos proponemos alcanzar con esta investigación y nuestras hipótesis de trabajo.



***Capítulo III: Justificación, objetivos e hipótesis***

## **Perspectivas analíticas en los estudios sobre la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica de Venezuela**

*“Hoy, en lugar de integrar las culturas en clasificaciones universales, los arqueólogos las examinan en su contexto individual, haciendo hincapié en la variación local”*  
(Meskell 1998a).

94

Richard Lesure (2000) clasifica las diferentes perspectivas analíticas utilizadas en los estudios de la figuración humana y las elecciones que realizan los investigadores en relación a la naturaleza del significado. El autor identifica cuatro diferentes perspectivas analíticas, las cuales denomina: funcionalidad, iconografía, análisis social y símbolos abstractos. El primero está relacionado al uso que se le dio a la figuración como producción artefactual; el segundo a lo que muestran o comunican estas imágenes: el tercero incluye los trabajos donde se ve la figuración como “una ventana hacia antiguos sistemas de diferenciación por categorías como edad y sexo” (Lesure; 2000: 5) y, por último, la figuración es vista como símbolos abstractos dentro de un sistema autónomo de significados.

Dentro de las elecciones que realizan los investigadores en relación a la naturaleza del significado, Lesure (2000: 3) identifica dos polos de interpretación; en el primero

...los significados residen en la superficie del fenómeno y es reconocido explícitamente por los actores sociales o en



estructuras profundas que solo son percibidas a medias por los individuos.

Mientras en el segundo,

...los significados son tratados como sistemas autónomos de ideas para ser entendidos en relación a sus relaciones internas o, alternativamente, producciones sociales que requieren un estudio en términos de su relación con circunstancias externas.

Todo esto es integrado por el autor en el siguiente cuadro:

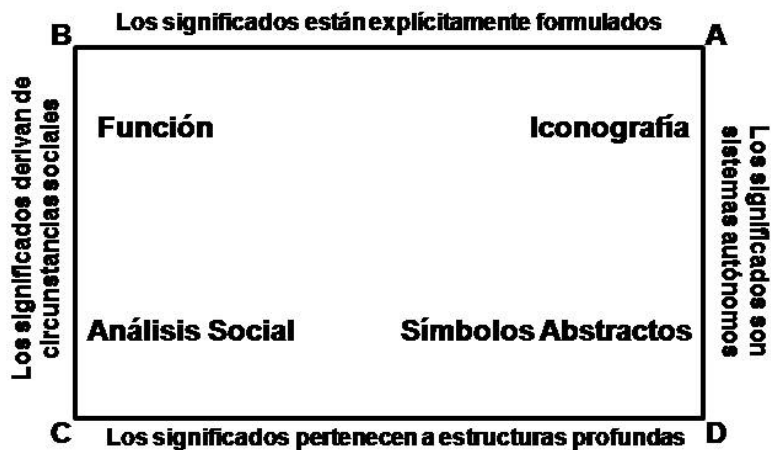


Figura 80: perspectivas analíticas usadas en estudios sobre figuración. Fuente: Lesure (2000: 4). Traducción nuestra.

Para el caso de Venezuela, no es tan sencillo colocar algunos trabajos en casillas tan cerradas como A, B o C. Por ejemplo, un trabajo como el de Cruxent y Rouse (1958), no cabría en este esquema. Por ello, proponemos un esquema más abierto, donde los trabajos se

colocaran en cada categoría según su posición teórico-metodológica en relación a las piezas figurativas y no según la naturaleza del significado.

Para este esquema, hemos definido primeramente tres etapas dentro de los trabajos realizados en Venezuela, la cuales están definidas por el inicio de la arqueología sistemática en el país. De igual forma, hemos definido varios enfoques teóricos dentro de estas etapas. La primera etapa, que denominamos **etapa pionera**, abarca todos los trabajos previos al inicio de una arqueología científica en Venezuela, la cual, abarca los trabajos anteriores a los realizados por Osgood, Howard, Kidder II y Bennett. Esta etapa pionera, comprende un periodo relativamente especulativo en donde no había una uniformidad teórica y metodológica en relación a la investigación arqueológica.

Dentro de esta etapa definimos lo que denominamos, **enfoque evocativo**, donde la figuración es interpretada en relación, a como ya lo dice el título, lo que rememoraban estas piezas para el investigador, por ejemplo, el trabajo de Rafael Requena (1932). De la misma forma, definimos un **enfoque bio-patológico**, que, como ya mencionamos en el capítulo anterior, se basa en la comparación de patologías y deformaciones culturales en osamentas prehispánicas con la figuración antropomorfa del mismo grupo. Este enfoque continua en una etapa posterior.

Luego, una segunda etapa, que llamamos, **etapa de consolidación**, donde se ubican los primeros trabajos arqueológicos sistemáticos en Venezuela. Dentro de esta etapa definimos un **enfoque tipológico**, relacionado al pensamiento normativo que comenzó con los trabajos de Osgood, Howard, Kidder II y Bennett en el país. Posteriormente, definimos la **etapa científica**, la cual se inicia con los trabajos de Cruxent y Rouse (1958) hasta los trabajos más contemporáneos. Para esta etapa definimos el **enfoque tipológico**, si bien, hay un claro desarrollo en la teoría y metodología en la arqueología del país, este enfoque jamás es abandonado.

Luego, un **enfoque artístico o enfoque de la historia del arte**, en el cual, las piezas figurativas son interpretadas como producciones meramente artísticas sin ningún carácter utilitario. Un tercer enfoque surge en respuesta a esta visión de la historia del arte sobre los artefactos figurativos, el cual, denominamos **enfoque estético-antropológico**. El cuarto enfoque que definimos en esta etapa lo denominamos **enfoque simbólico**, donde, la figuración antropomorfa es interpretada bajo una visión ceremonialista y mítica. Necesario, también recurrimos a la continuidad del **enfoque bio-patológico**.

Un sexto **enfoque contextual**, comprende aquellos trabajos que prestan gran preocupación a los contextos de estas piezas para su posterior interpretación. Un último enfoque, que llamamos, **enfoque de**

**género**, en el cual se incluyen todos los trabajos donde la teoría feminista y de género es el foco central para el análisis de piezas figurativas antropomorfas. Todo esta clasificación de las perspectivas analíticas en el estudio de la figuración humana de Venezuela podemos resumirlo en el siguiente esquema, donde, colocaremos solo el nombre del autor y el año de publicación ya que, las referencias a esos textos se encuentran en el capítulo anterior.

### **1- Etapa pionera:**

- a. Enfoque evocativo:** Ernst (1872; 1873; 1884; 1889; 1891; 1983), Marcano (1971), Rafael Requena (1932), Antolinez (1938; 1940; 1941; 1945; 1946; 1972), Alvarado (1956).
- b. Enfoque bio-patológico:** Antonio Requena (1945a y 1945b).

### **2- Etapa de consolidación:**

- a. Enfoque tipológico:** Bennett (1937), Osgood (1943), Howard (1943), Kidder II (1943; 1948), Osgood y Howard (1943).

### **3- Etapa científica:**

- a. **Enfoque tipológico:** Cruxent y Rouse (1958), Armand (1967), Gallagher (1976), Wagner (1988), Bautista (2002).
- b. **Enfoque de la historia del arte:** Dockstader (1967), Calzadilla (1982), García (1983), Sánchez (1985), Boulton (1987; 1993), Salazar y Vargas (1992), Arroyo (1971; 1989; 1999).
- c. **Enfoque estético-antropológico:** Delgado (1985a; 1985b; 1985c; 1985d; 1986; 1987a; 1987b; 1989a; 1989b).
- d. **Enfoque simbólico:** Peñalver (1971), Sanoja y Vargas (1974; 1999), Strauss (1998), Toledo (1985), Molina (1995), Durán (1995), Díaz (2006), Gassón (1999).
- e. **Enfoque bio-patológico:** Brites (1994; 1995), Niño (1996).
- f. **Enfoque contextual:** Antczak y Antczak (2006).
- g. **Enfoque de género:** Gordones y Meneses (2001); Escalante (2007; 2008).

Una vez clasificadas y analizadas las perspectivas analíticas con las que se han analizado e interpretado las piezas figurativas antropomorfas en la cerámica prehispánica de Venezuela, surge la siguiente pregunta ¿Cuál es la relevancia teórico-metodológica de nuestro estudio? Por ello, nos disponemos a justificar la pertinencia de nuestro trabajo en relación a los trabajos ya realizados en Venezuela y otras partes de América y el mundo. Posteriormente expondremos cuales serán los objetivos de esta investigación y nuestras hipótesis para el trabajo.

### **Relevancia teórico-metodológica de la interpretación de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela**

*“Los datos arqueológicos no son limitados, solamente lo son las mentes que los interpretan”  
(Yates 1993).*

Las pocas investigaciones sistemáticas que se han hecho centradas en la figuración humana cerámica prehispánica de Venezuela han trabajado el problema de forma regional limitada, específicamente para la esfera de interacción valencioide (Brites 1995, Antczak y Antczak 2006, Escalante 2007) o el área andina venezolana (Gordones y Meneses 2001, Fabiola Bautista 2002), pero no se ha planteado

ninguna investigación de carácter comparativo entre diferentes épocas, regiones y/o culturas.

En consecuencia, tampoco se han definido parámetros de análisis morfológico intercultural que sirvan para este tipo de piezas arqueológicas, muchas de las cuales se encuentran en el abandono dentro de los depósitos de los museos y su entendimiento en una oscuridad teórico-metodológica. En este sentido, esta investigación se propone realizar una descripción más exhaustiva de las piezas bajo un sistema de análisis sistemático, además de intentar su análisis histórico-estilístico-comparativo.

Esta investigación propone un estudio tipológico-estético-contextual aplicable a la gran variedad de piezas con figuración humana encontradas en el territorio venezolano. A pesar de que muchas de estas piezas se encuentran en colecciones privadas o disponibles en museos pero descontextualizadas y poseen datos contextuales de “baja resolución” (Luis Molina, comunicación personal 2007), se han realizado excelentes trabajos de carácter arqueológico en los que han aparecido ejemplos de figuración humana con las cuales comparar las descontextualizadas, lo cual las proveerá de un **espacio y un contexto social y cultural**, mediante el análisis de textos arqueológicos específicos, además de contar en algunos casos con la calibración temporal por datación absoluta. Con esta información colocaremos las

piezas en un rango temporal y espacial determinado para definir los distintos contextos de producción en que se realizaban cerámica con figuración humana, es decir, diversas culturas con formas de organización socio-políticas o modos de vida específicos (Sanoja y Vargas; 1974). Consideramos esto como un paso importante en la investigación porque, según Hodder

...la comprensión de los contextos sociales de acción en los que fue manufacturada y usada la cultura material le da sentido y nos permite aproximarnos a sus significados polisémicos (Hodder en Dobres; 1999, 265).

Además, como agregaría Jorge Armand (1967), estas figuras “no han sido todavía objeto de una sistemática que las ordena en forma cronológica y estilística. Esto impide que podamos establecer una hipótesis sobre su significación concreta” (p. 16).

Sin temor de caer en una ambigüedad y sin querer renunciar a esta diversidad de piezas gracias a este bajo grado de control (o la falta del mismo) en los primeros trabajos arqueológicos del país o en algunos casos saqueos, en oposición a lo que propusieron Rigaud y Somek (1987) para el paleolítico superior,

...el primer paso en el proceso (de determinar (...) los procesos de comportamiento a partir del registro arqueológico) debe ser descartar la mayor parte del registro (...) y empezar con un nuevo registro (p. 59).



En consecuencia, preferimos continuar con los materiales existentes y no preocuparnos de afirmaciones positivistas sobre las posibilidades de verificar nuestras interpretaciones de piezas arqueológicas de las que no se posee un registro claro y sistemático de su contexto al momento de su excavación. Consideramos que, conociendo muchos de los prejuicios, limitaciones y aciertos en trabajos anteriores, podemos continuar la investigación sin miedo a perpetuar errores del pasado. Si bien no tratamos de buscar los problemas de los trabajos anteriores, queremos proponer directrices teórico y metodológicamente constructivas sobre esta clase de trabajos. La razón principal (al igual que la expuesta por Dobres para las Venus) para creer que aún podemos realizar trabajos serios sobre la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica de Venezuela es que

...contamos con un amplio abanico de orientaciones, metodologías y fundamentos epistemológicos no positivistas que nos pueden ayudar a evitar fallos anteriores al tiempo que nos permiten acceder a la información necesaria para contextualizar de mejor manera los artefactos y para construir modelos interpretativos que sean contrastables (Dobres; 1999: 264).

De esta manera, esta investigación parte de la necesidad de darle un orden y una interpretación al caos en el abordaje de la figuración humana en la cerámica prehispánica de Venezuela, una vez considerada como miscelánea por su supuesto carácter ideológico-

estético, tratando así de unificar criterios para plantear un sistema de análisis e interpretación completo, claro y sistemático. Para este trabajo no haremos un recorte espacial y/o temporal porque, como mencionamos anteriormente, no se han realizado trabajos integrativos ni una comparación estilístico-espacial de modos de vida; por ello decidimos trabajar con un campo espacial y temporal bastante amplio que incluya, por ejemplo, la sociedad Barrancoide-Saladoide, Valencioide y Betijoque-Mirinday.

*¿A dónde se quiere llegar?: Objetivo General*

Comparar la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica venezolana de las sociedades barrancoide, saladoide, valencioide, betijoque y mirinday, mediante un análisis estilístico-integrativo, con el fin de interpretar las diferencias históricas y culturales en sus modos de representación del ser social.

*¿Cómo llegar a ello?: Objetivos específicos*

- Localizar colecciones arqueológicas que incluyan abundante y variada figuración humana cerámica, para

obtener una muestra cualitativa y cuantitativamente representativa para el análisis comparativo.

- Definir los criterios estilísticos (tecnológicos, formales, morfológicos y decorativos) para el análisis de las piezas antropomorfas, con el fin de crear un modelo convencional y sistemático de comparación expresado en una ficha de registro.
- Realizar la descripción estilística de las piezas seleccionadas mediante el criterio de clasificación ya definido, con el fin de identificar modos y tipos de representación asociados a cada una de las culturas en estudio.
- Definir un patrón estilístico de figuración humana cerámica para cada cultura, mediante la integración de sus modos y tipos de representación, con el fin de establecer modelos culturales de representación consistentes y equivalentes para la comparación intercultural.
- Identificar variantes internas en los patrones de figuración humana cerámica para cada cultura, mediante el análisis estilístico, con el fin de reconocer diferencias temporales o espaciales dentro de cada modelo cultural de representación.

- Ubicar espacial y temporalmente cada patrón de figuración humana y sus variantes internas, a través de las cronologías regionales disponibles en la bibliografía arqueológica venezolana, con el fin de establecer un marco espacio-temporal de comparación y una cronología cerámica de las mismas.
- Comparar los modos de vida de las diferentes sociedades con figuración antropomorfa cerámica de Venezuela en general, mediante la revisión en la bibliografía arqueológica venezolana, con el fin de identificar los contextos socio-históricos de producción de la representación humana artefactual.
- Realizar con toda la información obtenida un panorama general de la relación socio-cultural de la figuración antropomorfa cerámica en el contexto venezolano, con el fin de interpretar las diferencias históricas y culturales en los modos de representación del ser social en la alfarería prehispánica de las sociedades barrancoide-saladoide, valencioide, betijoque-mirinday.

*¿Qué se quiere demostrar?: Hipótesis*

Luego de haber hecho una revisión sobre la figuración antropomorfa tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, así como de los trabajos realizados, sus perspectivas teóricas y metodológicas e interpretaciones, además de plantear la relevancia de la problemática general de los estudios sobre estas piezas en Venezuela, es el momento de responder al que esperamos como resultados, es decir, exponer nuestras hipótesis. Para esta investigación nos hemos planteado seis hipótesis:

- 1) En algunas sociedades, la figuración antropomorfa cerámica puede reflejar las prácticas corporales o performatividad de la sociedad a la que pertenecen.
- 2) Existen atributos pictográficos o diferencias estilísticas de figuración que puedan funcionar como marcador de género dentro de cada sociedad.
- 3) Existen atributos pictográficos o diferencias estilísticas de figuración que puedan funcionar como marcador de estatus dentro de cada sociedad.
- 4) En diferentes sociedades la figuración antropomorfa cerámica puede funcionar como un reflejo de las modificaciones, alteraciones o intervenciones sobre el cuerpo practicadas por los individuos de las distintas sociedades estudiadas.

- 5) Las formas o modos de representar al ser social, mediante los cuerpos, guarda una relación directa con la contradicción individuo-naturaleza-cultura-sociedad en términos de modo de vida e ideología.
- 6) Las formas o modos de representar al ser social, mediante los cuerpos, no guarda una relación directa con la forma en que estas diferentes sociedades se organizaban sociopolíticamente y su grado de desarrollo tecnológico, al contrario de lo propuesto por Roosevelt (1988. Ver capítulo I).



***Segunda parte: Metodología,  
teoría y técnica***



***Capítulo IV: Marco Metodológico***



## Niveles de integración del conocimiento e instancias metodológicas

*“El desarrollo de una investigación es un proceso que acumula e integra los conocimientos producidos en una creciente complejidad de relaciones establecidas a través de sucesivos procedimientos inferenciales”*  
(Bate 1998).

111

Una vez expuesta la importancia, tanto teórica como metodológica de esta investigación, es necesario exponer el orden que esta llevara y cual será metodología a utilizar. Para este trabajo nos hemos planteado organizar las diferentes fases de análisis de la realidad de la figuración antropomorfa prehispánica de Venezuela de acuerdo a los niveles de integración del conocimiento propuestos por Bate. El autor propone tres niveles, que son:

(1) *Acopio de la información*, que consiste en

...la búsqueda, registro y reunión de toda la información que se considera pertinente para la realización de inferencias en torno a las preguntas que se plantea la investigación. Puede tratarse de la información empírica registrada en el campo o en el laboratorio, o de los conocimientos que han resultado de razonamientos previos (Bate; 1998: 143).

Este nivel fue abarcado en los capítulos I y II con el acopio de los resultados, métodos y teorías propuestas para la investigación de la figuración humana como objeto formal parte de la investigación arqueológica. El capítulos III presenta los objetivos he hipótesis de la

investigación y los capítulos V, VI y VII se sintetiza la teoría pertinente con la cual abordar la realidad y planteamos nuestra direccionalidad teórica, además incluye el proceso de recolección de datos.

(2) *Ordenación de la Información* que implica

...la descomposición analítica de los cuerpos de información disponibles. La abstracción analítica permite separar y descubrir las diversas propiedades y las relaciones que estas guardan en los objetos y procesos, que en realidad, existen concatenados. El objetivo de esta actividad es principalmente el descubrimiento, distinción e identificación de las características y cualidades de los fenómenos investigativos (Bate; 1998: 143).

Esto será cubierto en el presente capítulo donde, presentaremos nuestra propuesta metodología para desglosar la realidad, el capítulo VIII con las herramientas analíticas para la recolección de datos y la posterior presentación de estos en los capítulos subsiguientes.

(3) *Integración* que

...consiste en encontrar la síntesis de lo general y singular de un determinado fenómeno o proceso, por la vía de mostrar las conexiones entre unidades y conjuntos ordenados de información heterogénea. (...) El objetivo es poner en evidencia y explicar cuales de las determinaciones del conjunto son generales y qué es lo que lo distingue, diferenciándolo, de otros del mismo género. Es todo caso, dependiendo del momento del curso de una investigación, tal síntesis integrativa puede ser meramente descriptiva o bien explicativa (Bate; 1998: 143).

Para este trabajo decidimos presentar en esta etapa una síntesis explicativa del conjunto de resultados, precedida por una sinopsis descriptiva de las evidencias. La totalidad de esta etapa de la investigación será comprendida en el último capítulo, es decir, conclusión del trabajo.

Ahora que hemos organizado nuestro proceso de investigación en las tres etapas descritas, pasaremos a definir las instancias metodológicas que integran la obtención de la información, la estructura analítica, el acercamiento a la realidad y la integración del todo. Para ello, al igual que en los niveles de integración del conocimiento, nos basaremos en las cinco instancias metodológicas propuestas por Bate (1998: 147), las cuales son:

(1) *producción de la información*, donde no sólo referimos los antecedentes de la investigación y los documentos arqueológicos y etnográficos que consultamos, sino también la evidencias o los objetos. Para este trabajo decidimos dividir la producción de información en dos campos, fuentes primarias y fuentes secundarias.

Fuentes primarias:

a) *El objeto formal*: consideramos el objeto formal –las representaciones antropomorfas cerámicas- como fuente primaria porque como desarrollaremos más adelante,

representan materiales contextuales que pueden ser leídos. Con este fin, inventariamos las colecciones de las siguientes instituciones, para luego realizar una selección de la muestra:

- 1) Colección de Arqueología, Museo de Ciencias, Caracas.
- 2) Colección de Arqueología, Departamento de Arqueología, Etnohistoria y Ecología Cultural, Escuela de Antropología, UCV.

*b) Primeros trabajos arqueológicos en Venezuela y trabajos descriptivos:* de donde extraemos los contextos registrados de aparición de la figuración antropomorfa de cada cultura, para 1) intentar ofrecer un posible contexto arqueológico general a las piezas y 2) realizar comparaciones inter-culturales.

Fuentes Secundarias:

- a) *Fuentes etnográficas:* de las que extraemos ciertas analogías significativas para la investigación par realizar unas propuestas hipotéticas sobre el papel activo que pudieron tener las piezas con figuración humana en las sociedades prehispanicas de Venezuela.
- b) *Trabajos arqueológicos interpretativos:* de donde obtuvimos el probable contexto socio-histórico en el que estas piezas fueron

manufacturadas y puestas en uso, tanto en Venezuela como en diferentes partes del mundo.

(2) *Identificación de las culturas arqueológicas:* esta etapa correspondería para nuestro caso a la identificación de los modos de figuración, para ello realizaremos una analogía tipológica (Mirta Linero, comunicación personal, 2008) donde confrontamos las características típicas o diagnosticas propuestas para los estilos y series cerámicas de Venezuela con la evidencia para organizarla dentro de las categorías cerámicas ya propuestas, es decir una tipología relativa similar al trabajo realizado por Bánffy (2001) (Ver cap. I) y, posteriormente, planteamos una secuencia cronológica relativa de las misma.

(3) *Inferencia de las culturas:* en esta investigación interpretamos los contextos de aparición de la evidencia, en el que, a través de la lectura de los trabajos arqueológicos pertinentes en Venezuela, asociamos los diferentes modos contextuales registrados para los distintos modos de figuración antropomorfa en la alfarería.

(4) *Inferencia de los modos de vida y formaciones sociales,* para esta instancia entendimos modo de vida como

...una categoría histórica compleja que conceptualiza las formas interactivas particulares que en un cierto momento se generan entre un grupo social y las condiciones naturales y materiales de su existencia, entre los individuos sociales mismos, en el tipo de relaciones sociales de producción que establecen y los elementos de la conciencia social que éstas

generan (Sanoja y Vargas; 2005:11. Ver también Bate 1998, Sanoja y Vargas 1974; Vargas 1990)

De igual forma, entendimos el concepto de formación social como una categoría que

116

...refiere al sistema de relaciones generales y fundamentales de la estructura y causalidad social, entendido como totalidad. Comprende la unidad orgánica de la base material del ser social y las superestructuras (...) refleja el hecho de que la base material y las superestructuras integran la indisoluble unidad real de la sociedad, permitiendo la explicación de su dinámica organicidad en términos de una causalidad múltiple, recíproca y jerarquizada (Bate; 1998: 57. Ver también Vargas 1990).

Este nivel se cubrirá con la lectura crítica de los textos arqueológicos que hace inferencias sobre la organización sociopolítica de las sociedades que manufacturaron figuraciones antropomorfas en cerámica durante la época prehispánica de Venezuela.

(5) *Explicación del desarrollo histórico concreto*, donde exponemos los resultados obtenidos en forma de síntesis para luego pasar a la elaboración de una conclusión no definitiva, cerrada ni universalista, acerca de la realidad estudiada, es decir, tomaremos las piezas y datos metodológicamente ya descompuestos y los volveremos a integrar con ayuda de los preceptos teóricos y metodológicos que hemos propuesto y discutido durante el proceso de investigación, para dar un cuadro

general y panorámico de la realidad que fuimos desarmando y rearmando poco a poco.

### **¿Teorías radicales requieren métodos radicales?: Propuesta teórico-metodológica para estudiar la figuración antropomorfa**

*“...lo que pretendemos conocer acerca del pasado incide de forma determinante en el método con el que los arqueólogos (...) investigan el registro arqueológico”  
(Binford 1988).*

En principio, consideramos que no tenemos necesariamente que plantear un método o una teoría totalmente radical para lograr los objetivos de esta investigación. Sin embargo, si no queremos plantearnos un método o teoría radical, y utilizamos unos ya existentes, ¿cuáles debemos utilizar? Sabemos que nuestros aportes teóricos partirán de la arqueología y antropología del cuerpo, la arqueología feminista y del género, la antropología estética y la arqueología simbólica. Ahora, ¿Qué método debemos seguir?

Se podría pensar que lo más lógico sería utilizar alguna de las propuestas metodológicas de algunas de estas líneas de investigación, pero, al igual que Lesure (2005), de quien tomamos y adaptamos este planteamiento metodológico, pensamos que utilizar alguno de estos métodos puede ser un tanto exclusivista y con una visión no integral

que conduciría al mismo error de Hodder quien “presume que toda nueva propuesta teórica o alternativa crítica será necesariamente post-procesualismo” (Velandia; 2002. Documento on-line). De esta forma, si perdemos la visión crítica del pasado, bandera que izaba esta corriente de pensamiento, terminaríamos en un

...relativismo que niega la posibilidad de conmensurabilidad de los discursos arqueológicos, (...) un contextualismo extremo que invalida la posibilidad de encontrar criterios interteóricos de selección y, con la aceptación de la multiplicidad, impiden una teoría general" (McGuire y Navarrete; 1999: 91).

Por ello decidimos reubicar en la historia de la arqueología un método un tanto criticado y menospreciado, el método tipológico y combinarlo con otros que tomamos prestados de la historia del arte, la lingüística y la hermenéutica, para así, proponer una metodología de interpretación arqueológica flexible y no universalista que permita enlazar la teoría con la evidencia.

Amplios han sido los debates sobre las limitaciones de estudiar la figuración antropomorfa como objetos que nos refieren al pasado y al contexto social y de producción en el que se vieron enmarcadas, pero, al igual que Binford, pensamos que

...estas limitaciones yacen en nuestra poca sofisticación metodológica, en nuestra carencia de desarrollo de principios para determinar la relevancia de los materiales



arqueológicos en relación a proposiciones y eventos del pasado (1968: 96).

De igual forma, en términos epistemológicos,

119

...la argumentación tradicional parte de una confusión entre problemas de acceso y problemas de método; al parecer, este tipo de confusiones es característico de una tendencia que proyecta a la realidad, limitaciones que derivan de nuestra metodología y que son confundidas con problemas epistemológicos (Gándara; 1980: 78).

En resumen, las limitaciones no son puestas por el material arqueológico, sino por nosotros mismos como investigadores debido a nuestro dogmatismo teórico-metodológico, es decir, las evidencias de figuración antropomorfa como restos de culturas pasadas “no son documentos por lo que digan sino por nuestra posibilidad de hacerles decir” (Velandia; 2002. Documento on-line). Luis F. Bate (1998) podría agregar que los métodos necesarios para abordar este problema de investigación, no han estado en los métodos disponibles hasta ahora en la historia de arqueología, pero nosotros argumentamos lo contrario. Por ello, como dijimos anteriormente, volveremos a los inicios de la arqueología sistemática y rescataremos el recurso metodológico clave de la arqueología normativa, es decir, la ordenación del material arqueológico en base a las proposiciones clasificatorias para dar

“explicaciones particularistas culturales con dimensiones temporo-espaciales” (Navarrete; 2004: 76).

Entendemos la figuración humana como parte de una realidad vivida por agentes en el pasado. Acorde con esta visión, dos razones nos conducen a utilizar este método. La primera es que, a los arqueólogos, la figuración antropomorfa como realidad se nos “presenta ya objetivada” (Berger y Luckmann; 1968: 39) y a su vez ya interpretada, es decir, se nos presenta como una totalidad compuesta por una forma de manufactura, técnicas y motivos decorativos, etc.

En consecuencia, este método nos proporciona las herramientas para decomponer esta totalidad en modos y tipos. Por otra parte, la segunda razón es que esta realidad se nos presenta desordenada en el contexto arqueológico, y más aún en las piezas que no lo tienen documentación. Por ello una vez construidas las tipologías las integramos dentro de los estilos donde ya se han identificado la mayoría de estas piezas para dar una ubicación espacial y temporal. Por otro lado, ya que no se ha realizado un trabajo general de clasificación de la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica de Venezuela creemos que no se puede estudiar una realidad o un conjunto de ella sin darle un orden preliminar general.

Igualmente como ya mencionamos, esta realidad del pasado se nos presenta ya objetivada, es decir, ya construida en un sólido bloque y siguiendo a Vargas “no podemos teorizar acerca de la realidad si antes no contamos con un conjunto de datos extraídos de esa realidad” (1990: 24), es decir, necesitamos desglosar la realidad en unidades mas pequeñas para poder estudiarla. Por ello, decidimos deconstruir esta realidad en sus unidades más pequeñas, denominadas atributos, para construir tipos y modos que definan clasificaciones internas para las distintas realidades. Ahora, este es sólo el primer paso para acercarnos al problema.

Unido al proceso de clasificación, proponemos otra etapa de deconstrucción de la realidad, esta vez con un método tomado de la historia del arte. Aún cuando no categorizamos a la figuración antropomorfa prehispánica como objetos de arte (ver capítulo I), no consideramos que la arqueología debe centrarse en el dogmatismo metodológico sino crear modelos inter-metodológicos de análisis, bien sea dentro de la misma disciplina o fuera de ella. Esta forma analítica es la iconografía, el cual entendemos como una “disciplina que estudia los sistemas de representación icónica” (Franch; 1998: 408) la cual provee de un método de interpretación que procede mas bien de una síntesis que de un examen y en el que “la identificación de los motivos es requisito previo para su correcto análisis” (Panofsky; 1984). La

iconografía como marco analítico nos ofrece herramientas investigativas para poder explorar lo que la figuración antropomorfa nos muestra en sus diseños decorativos y las expresiones plasmadas por las personas que manufacturaron estas piezas en el pasado. Según Lesure,

...la iconografía provee este rango medio entre los objetos y las percepciones internas de los vínculos sociales. Si las imágenes son relevantes para nuestro estudio, la iconografía ofrece recursos analíticos pertinentes (2005; 240. Traducción nuestra).

Ahora, si tenemos bien en claro que la iconografía y la historia del arte en general han “ignorado el significante a favor del significado” (Lesure; 2005: 243) y sabemos que, como arqueólogos, no podemos entrar fácilmente al mundo de significación colocado en la figuración humana, ¿como mezclar la deconstrucción iconográfica, sin buscar el significado de estos signos, con la teoría sobre el cuerpo y con las piezas como el objeto formal?

La respuesta podría residir en la semiología. Saussure (1975) definió la semiología como el estudio de los signos en el seno de la vida social. Una definición un poco más completa nos la provee Barthes al afirmar que

...la semiología tiene como objeto todo sistema de signos, cualesquiera sean sus límites: las imágenes, los gestos, los protocolos o los espectáculos constituyen, si no verdaderos lenguajes por lo menos sistemas de significación (1974).

Sin embargo, aun persiste el problema con esta definición. Como arqueólogos, actores del presente, nos es difícil llegar a estos sistemas de significación en el pasado. Aunque pareciese que la distancia cultural y temporal no nos permite llegar al significado, aceptamos, al menos en esa investigación, que está unido aún al objeto formal (significante). De hecho Eco, plantea que la semiología

...estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como proceso de comunicación" (2005: 27. Subrayado nuestro).

Es precisamente el sentido de comunicación que acabamos de resaltar lo que nos interesa de este concepto. Si comprendemos que la figuración antropomorfa que hemos recolectado en excavaciones, como objetos que fueron manufacturados para ser duraderos (igual que, por ejemplo, las manifestaciones rupestres), la semiótica nos serviría para tratar de entender que nos comunican estas piezas sobre la gente que las realizó en el pasado a través de su iconografía. Ahora bien, una vez analizadas o deconstruidas las piezas, ¿como entender toda esta información a ser sintetizada en las piezas? Nuestra cuarta propuesta metodológica supone, si los antropólogos leemos texto históricos para obtener una mirada o crítica antropológica de la historia (ver: Perera 1993; Amodio 1996; Vargas 1999; Aróstegui 2001; Strauss 2004), los arqueólogos podemos leer la cultural material como documentos sin

palabras dejados por culturas más remotas y así realizar una mejor etnografía del pasado.

Así, como los documentos y crónicas nos hablan por las personas, creemos que la cultura material (figuración antropomorfa) puede hablarnos de la sociedad(es) y sus individuos. Por ello, proponemos la exégesis como apoyo metodológico para realizar esta lectura del objeto deconstruido. La exégesis es un concepto que involucra una lectura crítica y completa de un texto, en la que se busca determinar que dice el texto, es decir, “se busca obtener del texto en lugar de meter [mas información] al texto (Orozco; 2005: 1-2). La idea de que la evidencia material es un texto que se puede leer ya tiene su trayectoria teórico-metodológica en la arqueología.

Los arqueólogos suelen tratar los datos como un registro o como un lenguaje. La importancia de esta analogía aumenta cuando se quiere descubrir el contenido del significado del comportamiento del pasado (Hodder 1988:149).

Pisoni (2005. documento on-line) establece pasos metodológicos para el análisis de los textos a través de la exégesis, los cuales transpolaremos al estudio de la evidencia arqueológica y combinaremos con los métodos propuestos anteriormente.

El primer paso sería confirmar los límites del pasaje, es decir, cual es la realidad cuantitativa de la figuración antropomorfa cerámica

en Venezuela o el caso de esta investigación, la muestra. Segundo, establecer el texto, en este caso los textos, identificar los diferentes grupos o modos de figuración. Tercero, analizar las estructuras de las oraciones y la relaciones sintácticas, o mejor dicho aplicar los métodos analíticos antes propuestos (tipología e iconografía) para decomponer el objeto formal. Cuarto, analizar la gramática, en nuestro caso, ver las reglas de aparición de las unidades mínimas delimitadas con el análisis anterior y definir sus principios de uso en relación al objeto.

Quinto, analizar las palabras significativas, es decir a través de las reglas y patrones observar si hay diferencias significativas en el uso que se les da dentro de cada cultura y en cada tipo de pieza. Por último, investigar los antecedentes histórico-culturales, o sea, enmarcar los resultados en un contexto sociocultural y, en los casos donde se pueda, contextual arqueológico, para “leer” lo que estos cuerpos de barro intentan comunicarnos.

Por desgracia, este proceso de lectura, una vez pasado por todas las etapas, aún sigue incompleto, ya que, como hemos dicho, la figuración antropomorfa cerámica como texto

...funciona hoy a medias, porque se ha perdido la operatividad del discurso y, por lo tanto, el significado del mismo. Tenemos el símbolo, pero no lo que representa. Una imagen que esconde el concepto. De modo que sólo poseemos, y no siempre ni en la misma medida, el modelo

de la iconicidad con su simbología y algo de su lógica (...) esta irregularidad por la posesión de la simbología y de la lógica del modelo icónico va a estar dada, entre otras, por una razón muy evidente: la lectura de un pictograma (...) es, en la actualidad, el resultado de un análisis que está condicionado por nuestra formación extraña al momento socio-histórico en que fue creado dicho icono. Es el fruto de un análisis *a posteriori* y, por lo tanto, desenfocado. Es decir, se trabaja sobre el efecto plástico que provoca la representación, pero se desconoce la causa o el motivo original de la representación (Alonso; 2002. Documento on-line).

Dentro de la concepción dialéctica del proceso de investigación arqueológica de la realidad propuesta por Bate (1998), decidimos enmarcar esta propuesta teórico-metodológica dentro las tres fases del proceso mencionadas por el autor.

1) *El concreto representado*, “la realidad reflejada tal como se presenta a la observación empírica” (Bate; 1998: 33), es decir, decomponer tipológicamente los objetos concretos.

2) *La abstracción*, “la separación analítica de las regularidades y leyes generales que rigen la realidad, a partir de la información empírica” (Bate; 1998: 33), o sea, la deconstrucción iconográfica del objeto y el posterior uso de la semiología para comprensión de la iconografía.



3) *El concreto pensado*, “la explicación racional de la realidad concreta en su singularidad, a través de demostrar como se concatenan las diversas regularidades generales de distinto orden” (Bate; 1998: 33), lo que es igual a utilizar la exégesis para leer los objetos.

Con estos cuatro métodos (clasificadorio, semiótico, iconográfico y hermenéutico) hemos propuesto dos formas de acercamiento a la realidad que conforma la figuración antropomorfa en la alfarería prehispánica de Venezuela.

Una material o tecnológica donde ubicamos la morfología de la pieza y la decoración, y otra ideológica que comprende la significación de la pieza o lo que esta representa, cada una compuesta por dos métodos o formas analíticas, tipología-iconografía y semiótica-exégetica respectivamente. Igualmente podríamos decir que tenemos dos etapas, una deconstructiva, el acercamiento material, y otra re-constructivas, el acercamiento ideológico, las cuales condensaremos en el siguiente diagrama:

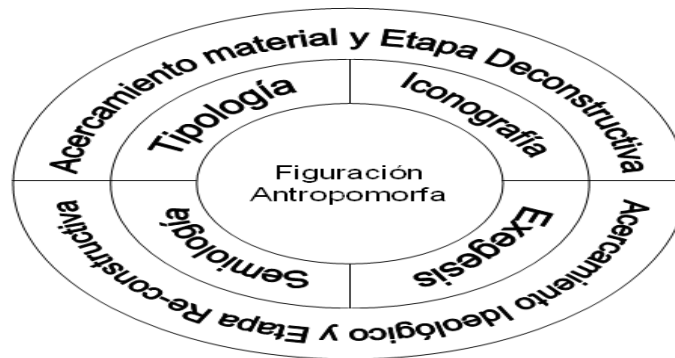


Figura 81: Diagrama de acercamiento metodológico a la figuración antropomorfa como evidencia artefactual

Para Venezuela, Antczak y Antczak (2006), proponen un modelo general de interpretación de las figurinas prehispánicas encontradas en el archipiélago los Roques. Este modelo lo definen como una estrategia de interpretación de dos etapas y nueve pasos. Para ello incorporan tres cuerpos de datos relacionados con las mismas: el objeto (la figurina), la imagen (su forma denotada y percibida) y el sujeto (el contenido oculto). De la misma forma, esta metodología considera a las piezas figurativas dentro de dos contextos específicos, el contexto arqueológico y el contexto social.

Para ambos autores, el contexto arqueológico posee tres componentes con valores cognoscitivos específicos:

- 1) la asociación espacial de una figurina particular con otros artefactos y rasgos arqueológicos dentro de un sitio; 2) los patrones de asociaciones de una serie de figurinas en el nivel intrasitio (escala microcontextual); y 3) los patrones de

asociaciones repetitivas y distintivas de las figurinas en el nivel intersitio (escala macrocontextual), que pueden abarcar una esfera de interacción regional (Antczak y Antczak; 2006: 43).

Este esquema interpretativo, como ya mencionamos, comprende dos etapas principales, el examen empírico y el proceso de entendimiento, a su vez, estas dos etapas se dividen en cinco pasos la primera y cuatro la segunda. El primer paso de la primera etapa comprende el análisis morfológico de la pieza. El segundo, el análisis formal de la imagen, es decir, es reconocimiento de la forma y la identificación de la imagen prehispánica. El tercer y cuarto paso, los cuales representan la primera fase de la contextualización de la pieza, son la ubicación del objeto formal en el sitio arqueológico, es decir, la búsqueda de asociaciones microcontextuales. El último paso de esta etapa, esta relacionado con la formulación del sujeto hipotético (resumido de Antczak y Antczak; 2006: 44-5).

El primer paso de la segunda etapa, es la reconstrucción del contexto social prehispánico general. El segundo, es el análisis del contexto social prehispánico de la imagen. El siguiente paso es un análisis del sujeto sugerido mediante su ubicación en el contexto social prehispánico. El último paso es la reconstrucción de la realidad social

de la figurina, es decir, la identificación de la figurina dentro del contexto social prehispánico (resumido de Antczak y Antczak; 2006: 46).

Si bien se podría pensar en utilizar este mismo esquema interpretativo para nuestra muestra, consideramos que, no es del todo viable debido a que, para ambos autores los datos contextuales son lo más importante para poder interpretar este tipo de piezas, datos que, en general, no poseemos. Por ello nos proponemos a utilizar el método anterior reconstruyendo el contexto social de estas piezas mediante en análisis de trabajos previos sin tener los datos contextuales de las mismas.

Una vez expuesta nuestra metodología nos disponemos, en los siguientes capítulos, a presentar cual será nuestra perspectiva teórica para realizar el estudio de la figuración antropomorfa.



***Capítulo V: Arqueología, cuerpo y género***

## Los cuerpos que ahora si importan: teoría feminista, género y arqueología.

*“...todos los hombres cazaban, todas las mujeres recolectaban (...) la mujer hacía cacharros, el hombre arados...”*  
(Gamble 2002).

132

Durante ciertos momentos de la historia de la arqueología, se ha mantenido una posición objetivista en cuando al conocimiento, sobre todo a partir de la tecnificada y súper especializada Arqueología Procesual o Nueva Arqueología, la cual, introdujo un énfasis empirista en la manera de estudiar el registro arqueológico mediante el empleo más riguroso del método hipotético-deductivo donde la verificación de sus hipótesis se basan en la deducción y comparación de los procesos en el pasado con procesos similares en grupos actuales para formar leyes generales. Luego de este empirismo hegemónico la arqueología comienza a nutrirse de propuestas interpretativas y visiones críticas y la descripción fue dejada atrás por la interpretación. Según Navarrete,

...pareciera que el escepticismo y la duda han invadido un campo que previamente no se dignaba siquiera a suponer un atisbo de subjetivismo en su visión del pasado (2004: 7).

En base a críticas a la (vieja) Nueva Arqueología como una disciplina híper especializada, tecnificadas e interesada en alcanzar verdades absolutas (ver: Gándara 1980) y en el marco de la

“postmodernidad”, nace una nueva *episteme* en la historia del pensamiento arqueológico, la Arqueología Postprocesual o Arqueología Crítica.

La arqueología perdía así su inocencia positivista y entraba en un mundo de discusiones postprocesuales -como se ha llamado al discurso crítico contra positivista en la disciplina (Navarrete y Escalona; 2007).

Ian Hodder (1982; 1988; 1996), como representante primario de esta escuela de pensamiento, y luego seguido por Shanks (1987), Tilley (1987), Preucel (1996), entre otros, critican a autores de cómo Binford (1962; 1965; 1988) y Dunnell (1977) debido a que sobreestiman la calidad y veracidad del método científico, su ambigüedad epistemológica al contrastar sus hipótesis y de suponer que una “Teoría de Rango Medio” propuesta por Binford, solucionaría la conexión explicativa entre dato y teoría. De igual forma, para estos autores, la arqueología debe ser reflexiva y crítica. Debe considerarse, tanto como se considera el pasado, su función social ya que el significado de su teoría y sus explicaciones forman parte de su validación sobre el presupuesto de que la verdad no es absoluta, transhistórica o transcultural.

Se necesita una ideología crítica en el pensamiento arqueológico. Esta nueva *episteme* arqueológica abrió numerosos campos de estudio,

los que no necesariamente nacen de esta escuela de pensamiento, sino que son apropiados de otras disciplinas. La arqueología histórica, la arqueología de espacio y del paisaje, el uso de la teoría marxista y del materialismo histórico en la arqueología (que ya había sido desarrollada previamente en América Latina (Navarrete 2007), la arqueología simbólica, la teoría feminista en la arqueología, entre muchos otros, son los nuevos hervideros de teoría e investigación arqueológica. Centrándonos más en la temática teórica de esta investigación, es dentro de la arqueología feminista y de género donde se enmarca el nacimiento de otras matrices de interpretación como la teoría del cuerpo en la arqueología, por ello explicaremos brevemente como se ha conformado este campo de estudio en la arqueología para pasar de lo general, la conformación del postprocesualismo, a lo particular, las discusiones sobre el cuerpo en el pasado.

La publicación de una compilación en 1968, *El Hombre Cazador*, fue una bomba de tiempo para que naciera en la arqueología una visión crítica y reflexiva sobre el papel de los géneros, centrada específicamente en el rol de la mujer, dentro del registro arqueológico, el cual había sido solapado por la visión androcentrista inmersa en el quehacer teórico-metodológico de los arqueólogos hasta ese momento.

La tendencia feminista, ha generado un vibrante y productivo debate crítico fuertemente asociado con la praxis de los arqueólogos



como actores sociales. De hecho ha surgido de un interesante encuentro entre movimientos políticos de base y formulaciones teóricas en el contexto anglófono. Es así como, no sólo el estudio simbólico, sino más importante aún, las relaciones de poder y el análisis de clase se han convertido en las herramientas cruciales para comprender este asunto, entendiendo la discriminación sexual como un elemento histórico íntimamente asociado con las desigualdades clasistas, racistas o étnicas (McGuire y Navarrete 1999. Ver también Wylie 1999; Engelstad 1999).

Al criticar, concientizar y denunciar la visión androcéntrica distorsionada y de desigualdad sexual en el discurso y práctica actuales de la disciplina, la arqueología feminista fue capaz de reconfigurar y redireccionar su perfil. Podemos identificar tres momentos en el desarrollo de esta teoría dentro de la historia arqueológica (adaptado de Navarrete y Escalona 2007):

Etapa remedial o de toma de posición: representa un período de toma de conciencia del contenido ideológico de los discursos sobre el pasado y del carácter androcéntrico de sus interpretaciones. La arqueología ha sido escrita y leída por, para y sobre hombres, por el poder hegemónico masculino. El pasado histórico queda, entonces, sesgado, distorsionado o parcializado hacia temas y maneras de entender androcéntricas. La misma denominación del “hombre” como

categoría general abstracta para el ser humano invisibiliza a la mujer. Finalmente, se denuncian políticas y perspectivas androcéntricas en la propia arqueología actual.

En las últimas décadas, antropólogas feministas han documentado la gran variabilidad de los papeles desempeñados por las mujeres, los diversos grados en que son activas más que pasivas, móviles más que ligadas al campamento base y poderosas más que estereotipadamente desposeídas y víctimas (Wylie; 1999: 52. También ver Sáenz 1993; Fernández 2006; Fisher 2001; Escalante 2007).

Etapa de formulación teórico-metodológica alternativa: asumiendo que sólo incorporando una perspectiva feminista y de género relacional y dialéctica, podremos tener una versión más integral y no parcial – tanto en el sentido de totalidad como de posicionalidad- del pasado, esta arqueología incorpora tesis como las de Althusser (1970) sobre los aparatos de reproducción ideológica del Estado, Foucault (1979) sobre saber y poder, Giddens (1984) sobre reestructuración o Bourdieu (1991) sobre el *habitus*. Se aboca, entonces, a refinar las herramientas teórico-conceptuales y metodológicas o técnicas para optimizar la visibilidad e interpretación genérica en el registro arqueológico.

Etapa de crítica y reflexión discursiva y política: se incorporan elementos más fenomenológicos, así como la Teoría *Queer* y de la transexualidad, en un análisis cada vez más autocrítico y sutil que

propicia la revisión de los postulados y discursos de la disciplina en general y de la arqueología feminista o de género en particular. El análisis de los discursos y las prácticas del arqueólogo como agente social y de la visión del pasado se vuelca sobre el cuerpo y la interacción, la *agency*, las experiencias y la performatividad del género y las relaciones de poder. Se hace así patente que no sólo pensamos desde y sobre el género; también vivimos, actuamos y experimentamos a través de sus constructos (ver por ejemplo Bordo 1999; Dowson 2000; Joyce 2005).

### **Un nuevo paradigma toma cuerpo en la arqueología y la antropología**

*“...the questions arrived and are wonderful...”*  
(Joyce 2008)

La Arqueología del Cuerpo “influenciada por la fenomenología, teorías feministas y los trabajos de Foucault” (Joyce; 2005: 141), propone una semiótica en la producción, reproducción, acción y experiencia de los cuerpos en el pasado a través de la yuxtaposición del *habitus*, la performatividad (Butler; 2002), las representaciones de y sobre el mismo, gestos, posturas y demás prácticas corporales en relación con la cultura material, el contexto arqueológico, el individuo y

el espacio (Low y Lawrence-Zúñiga; 2003), así como se enfoca en las relaciones de poder y el cuerpo como tecnología.

El tema del cuerpo en la teoría arqueológica, tuvo su auge en la década de los noventa de siglo XX. El notable incremento de estudios sobre este tema comenzó con la atención prestada al *agency* y otros aspectos sobre la identidad, relacionados en general al género (Joyce; 2005: 140). Entre esta multiplicidad de trabajos resalta el publicado en 1993 por Judith Butler denominado *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of 'Sex'* (versión en español del año 2002, ver referencias bibliográficas). Este estudio es un trabajo clave porque crea una división en la manera de ver el cuerpo dentro de la teoría social. Primero, donde el cuerpo es representado como una experiencia vivida y, segundo, la visión Foucaultiana del cuerpo donde este es inscrito y determinado históricamente por el sistema social. De la misma forma este trabajo contribuyó al desarrollo de una multiplicidad de temas e intereses sobre el cuerpo en la arqueología, porque

...como ella se deja claro desde el principio, escribir sobre el cuerpo no es una cuestión de escribir un solo tema, sino más bien de incorporar una serie de discursos sobre la materialidad, el sexo, el género, la sexualidad, la identidad, la encarnación y el discurso mismo. Una cuestión central para Butler es la forma en que la performatividad de género se refiere a la materialidad del cuerpo o del sexo (Meskell; 1999: 36-37. Traducción nuestra).

Uno de estos temas es la construcción de la experiencia corporal o la incorporación (*embodiment*), la cual se constituye a partir de ciertos tipos diferentes de experiencia (Meskell; 1999). Primero podemos mencionar una experiencia material del cuerpo, es decir, la forma en comemos, dormimos, caminamos, etc., la cual es diferente en cada individuo. Segundo, existen elementos sociales constitutivos y constructivos del cuerpo que dependen del contexto cultural. “Cada sociedad posee un estilo corporal. Para algunas el cuerpo no termina en la piel, porque a veces conecta con otros cuerpos, ancestros, espíritus y así sucesivamente” (Meskell; 1999: 37). En tercer lugar, están las operaciones de sexo y/o de género en el cuerpo, además de todos los otros marcadores de identidad como sexualidad, edad, etc. Por último, hay la dimensión individual, la cuál es una experiencia de vida y de pensamiento única en nuestros propios cuerpos (Meskell; 1999: 37). Estas nociones son clave para el entendimiento de las diferentes identidades y experiencias corporales por parte de los antropólogos y los arqueólogos como construcciones únicas dentro de cada individuo, sociedad y momento histórico específicos.

Los arqueólogos estudian el cuerpo mediante tres clases de evidencia en el registro arqueológico, “restos físicos humanos, arquitectura y paisaje e imágenes figurativas antropomorfas” (Looper; 2003: 26), siendo la última el interés central de esta investigación.

Dentro de la ciencia antropológica, el cuerpo, desde el punto de vista simbólico, se construye social y culturalmente. Para Salinas

...el cuerpo humano es receptor de los acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor, y además constituye una unidad biológicamente cambiante que en el contacto con su entorno se halla sujeto a significados diversos (1994: 87).

140

Además de esto, esta interacción social del cuerpo

...afecta a toda nuestra actividad más inmediata y aparentemente más natural (...) y, por otra parte, es el resultado no sólo de la educación propiamente dicha sino también de la simple imitación” (Acuña; 2001: 34).

De la misma forma

...el cuerpo constituye el lugar de intersección de una serie de factores sociales determinantes. Un organismo representa, y es, una experiencia vivida, donde la interacción de condiciones naturales, sociales, culturales y fenómenos psíquicos son llevados a buen término (...) representa el nexo de varios dominios diferentes e irreductible: el biológico y el social, la colectiva y la individual, la estructura y el agente, la causa y el significado, limitaciones y libre voluntad (...) también debe concebirse específicamente en términos de sexo (Meskell; 1999: 36).

Para Mauss (1971: 352) el cuerpo es el “primero y más natural instrumento del hombre” y gracias a ellos define sus técnicas corporales. Dentro de la arqueología procesual no se hablaba

directamente sobre el cuerpo, sin embargo, el mismo estaba implícito dentro del concepto de cultura material, la cual se consideraba como un mecanismo de adaptación extra-somática que, potenciaba las capacidades adaptativas fisiológicas (ver Binford 1962; 1965). Desde una antropología contemporánea, para Douglas, el cuerpo es una imagen de la sociedad (1978; 87), igualmente, Joyce (2000: 10) piensa que los adornos corporales, las imágenes representacionales y la arquitectura funcionan como muestra de las prácticas corporales.

La arqueología y también la antropología del cuerpo (ver Le Breton 1995, 1999, 2002) lo estudian bajo dos niveles de existencia teórica (Meskell; 2000: 16. Ver también: Meskell 1998): el cuerpo como escenario o pantalla cultural donde organización concreta, material y animada de la carne, órganos, nervios, estructura ósea y sustancias, que son unidas a través de la inscripción física y social en la superficie del cuerpo” (Grosz; 1995: 104. Traducción nuestra), es decir, los componentes físicos o esqueléticos que definen a la especie humana son vistos como espejo de la dieta, la salud, el estilo de vida, las actividades físicas, la ideología, el género, etc. (Rautman y Talalay; 2000) donde la persona biológica es el productor y producto de la acción social (Joyce; 2005: 142), y el cuerpo representado por objetos.

Esto último, los objetos que representan cuerpos es lo que nos interesa destacar y de allí partirá la organización de los presupuestos

teóricos de esta investigación. Comenzaremos discutiendo como los arqueólogos pueden estudiar a los individuos en el pasado, luego definiremos el concepto objeto para la arqueología y otras ramas de la antropología como la lingüística en base a una semiótica de los objetos, mas específicamente aquellos que representan cuerpos, y las nociones de significante-significado y signo-símbolo, para luego, entrar de lleno en la discusión sobre la figuración antropomorfa como una categoría de clasificación. Pero antes, haremos una breve referencia a como el cuerpo, en diferentes momentos históricos, circunstancias y culturas, es cargado de símbolos. Como dice Acuña (2001: 49) “el cuerpo para cada sociedad, además de un hecho biológico, es un territorio cargado de representaciones en donde se construye y deconstruye imágenes culturales”.

Como discutiremos mas adelante, el cuerpo-objeto o las figuraciones, son cargadas de significación al igual que el cuerpo biológico, como claramente manifiesta el siglo XVI occidental europeo. Discutir las nociones y concepciones del cuerpo histórico occidental se justifica porque el postprocesualismo integra la visión del pasado con las visiones de cuerpo del presente moderno occidental que, el arqueólogo como agente social, incorpora a la interpretación.



## La guarida del diablo, el bestiario humano y ¿por que Linda Blair?: el demonio en el cuerpo y los monstros medievales

*¿Has visto lo que ha hecho la cochina de tu hija?*  
(El exorcista: el comienzo)

143

Dentro de las múltiples metamorfosis por las que ha pasado el cuerpo como símbolo no podría faltar el recipiente del diablo, lo cual ingresa en el imaginario social de los siglos XVI y XVII con la cacería de brujas. Esto se debió a que incluso los sabios mas celebres no dejaban de ser regidas por una lógica teológica

...y si el diablo hoy nos parece poco presente, poco amenazante, es porque concebimos el funcionamiento de nuestro cuerpo sobre la base de un modelo racionalizado, sin ninguna duda sobre las fronteras de lo imposible” (Muchembled; 2002: 86).

En relación al nacimiento de la medicina moderna, en el siglo XVI se mantenía la teoría de Hipócrates entre otros conocimientos clásicos de medicina, donde el cuerpo era una envoltura que contenía los humores, las cuales establecían una diferenciación en la *sustancia* del cuerpo masculino y femenino. Paracelso afirmaba que,

...el hombre es una suerte de reflejo del mundo: el microcosmos (el cuerpo) esta relacionado con el macrocosmos (el universo) por analogías estructurales omnipresentes” (Muchembled; 2002: 89).

Esta idea de la relación entre el microcosmos y el macrocosmos incorporada a la visión mágico-científica de la época llevo a explicaciones teológicas de las epidemias e infecciones de la época. Una infección, por ejemplo, estaba influenciada por el movimiento de los astros gracias al asociación establecida entre el interior del cuerpo enfermo y los planetas (Muchembled, 2002). A pesar de lo que podría pensarse, en estos siglos hubo intentos por desarrollar investigaciones anatómicas en busca de estos humores y de la conexión cuerpo-universo, pero estos se vieron en oposición de los designios de la iglesia, el respeto por el saber antiguo y la irreversible orientación de la medicina hacia la fisiología y la patología de los humores (Muchembled; 2002: 89).

Dentro de este caldo de ideas *mágico-científicas*, epidemias, oposiciones de la iglesia, caza de brujas y con el demonio al acecho no se pasaron por alto las diferencias entre el cuerpo masculino y el femenino, haciéndose más hincapié en el último en base a la idea de la inferioridad de la mujer, su mayor susceptibilidad a ser poseída por el demonio y el peligro que ésta representaba para la sociedad siendo impura, pecadora, portadora de hijos del diablo e inclinada hacia la brujería.

La mujer en los siglos XVI y XVII era vista por la medicina como “una criatura inacabada, un macho incompleto, de donde venía su

fragilidad y su inconstancia” (Muchembled; 2002: 92). Además era un ser guiado solamente por su matriz (útero), en la cual poseía el poder de la vida y de la muerte. La mujer era por naturaleza una pecadora, y el pecado se escondía en su cuerpo. Las bellezas desnudas del renacimiento debieron cubrir cada centímetro de su cuerpo pecador, por lo que la noción del pudor -que nos parece innata- es “...una construcción cultural precisamente heredada de una civilización de las costumbres que llegó a ser cada vez mas intensa durante el siglo XVI” (Muchembled; 2002: 106).

La sexualidad debía ser reprimida, comenzando por la sexualidad femenina (Foucault; 1987), mediante un arsenal de leyes, prohibiciones e imágenes culturales que suscitaban la culpa de los individuos, ya que lo que ocurre en el microcosmos incide en los acontecimientos devenidos en el macrocosmos. El cuerpo femenino se consideraba que estaba permanentemente abierto a la invasión masculina, era un receptáculo de vicios que era fácilmente invadido por el demonio. Esta creencia, amplificada por la constante cacería de brujas y reafirmada con la practica del exorcismo “...demostraba que los demonios preferían alojarse en los cuerpos femeninos” (Muchembled; 2002: 111). No se quemaban ni se exorcizaban hombres.

La creencia del demonio en el cuerpo estuvo acompañada por la idea de que entre este y el alma, la belleza del cuerpo reflejaba la

belleza del alma. Esta idea llevo al nacimiento de *monstruos* en pleno auge de estas ideas *mágico-científicas*, comenzando por diferenciar a los monstruos de los demonios.

El contexto histórico-cultural del nacimiento de esta división entre monstruos y demonios es bastante claro. El imaginario del siglo XVI no dejaba espacio para lo imposible y lo sobrenatural, todo debía ser explicado, aunque sea de forma teológica. Los demonios pertenecían a Satanás – dice Muchembled – mientras que los monstruos rara vez eran de origen infernal, pero constituían más bien signos divinos o perversiones del proceso normal de procreación (2002: 98). A diferencia de los monstruos que eran materiales, es decir, poseían cuerpo, los demonios eran inmateriales y actuaban por medio de un individuo que funcionaba como intermediario entre este mundo y el inframundo. Por este motivo se vigilo la sexualidad, sobre todo la femenina, porque del cuerpo de la mujer salían los monstruos. Estos monstruos del renacimiento funcionaron como punto de diferencia entre el hombre y el animal, además de los límites animales del hombre y la mujer. El papel de la sexualidad entra en juego de nuevo.

La tentación de los cuerpos debía ser controlada y así se evitarían los monstruos y el demonio La confesión, fue uno de los aparatos de control del individuo y de su cuerpo, este fue y continua siendo un procedimiento mediante el cual el alma debe confesar lo que

hace con el cuerpo (Foucault; 2000). Por ejemplo, el cuerpo humano víctima de una borrachera, era propenso a ser invadido por los demonios.

147

El olor del cuerpo (Corbin; 2002) también atraída al demonio, sobre todo el olor húmedo de la mujer, el cual, también atraía al hombre y lo llevaba a pecar; precisamente de este acto vicioso nacían los monstruos. Ya más entrados en el siglo XVIII, otros monstruos culturales nacieron gracias a la aparición de los llamados *niños salvajes* (Le Breton; 1999). Pero el suceso que llevo a la creación incontrolada de monstruos fue el *descubrimiento de las Indias*. El contraste con los cuerpos americanos “contribuyo sin duda a reafirmar la visión mágica del cuerpo” (Muchembled; 2002: 99) y a la multiplicación de los monstruos culturales. El bestiario humano aparentemente no era tan imaginario.

### **El gran error: el descubrimiento de los cuerpos de América**

*"America is a mistake, a giant mistake"*  
(Sigmund Freud)

El ser humano tiende a buscar divisiones a todo lo que le rodea, lo bueno y lo malo, lo claro y lo oscuro, lo dulce y lo salado, etc., aunque, aparentemente, la división más “primitiva” (en el sentido de primigenia) viene dada en base a su propio cuerpo. Esta división esta

relacionada a los que biólogos definen como dimorfismo sexual de la especie, es decir diferenciación corporal entre hombre y mujer. Esta diferencia no sólo se da a nivel biológico, sino también acarrea elaboraciones a nivel cultural, que definen el género. Dentro de la antropología y siguiendo a Harris (1981: 538)

...la identidad sexual *etic* de los seres humanos puede ser establecida mediante el examen de los cromosomas del individuo, los órganos sexuales (....) la definición *emic* de hombre y mujer varía considerablemente de una sociedad a otra. Por ello los antropólogos prefieren usar el término género para denotar los diversos significados *emic* que se asocian con identidades sexuales culturalmente definidas...

Estas diferencias *emic* entre en cuerpo masculino y femenino están enlazadas culturalmente con ciertos rasgos, pautas o símbolos, como por ejemplo el largo del cabello, la ropa, cierto color, usar cierto tipo de elementos decorativos (aretes, maquillaje, etc.), las nociones de masculinidad y feminidad, la gestualidad, las características psicológicas de un individuo, etc. Para resumir esto Kottak dice que "...las diferencias de sexo son biológicas, pero el género abarca todos los rasgos que una cultura atribuye al hombre y la mujer" (2002:158).

Estos rasgos culturales pueden parecer extraños o curiosos cuando observamos a los cuerpos desde afuera, es decir, cuando miramos al otro. Uno de los mejores ejemplos de observación de otro

es el descubrimiento de América a finales del siglo XV y las posteriores expediciones a principios de siglo XVI.

El Nuevo Mundo dio pie a la creación de fabulas, fantasías pero sobretodo de criaturas inimaginables, fieras míticas y humanos bastante *raros*. Estos cuerpos americanos nunca antes vistos alimentaron el imaginario europeo del siglo XVI, donde el demonio acechaba en cualquier esquina, especialmente en el cuerpo y las brujas ardían en hogueras. El descubrimiento de nuevas tierras por la expansión del imperio y el descubrimiento de los cuerpos de los otros desconocidos encendían la llama de la imaginación del europeo de la época quien, sin pensarlo dos veces, tomaba ese cuerpo extraño y lo de-formaba, trans-formaba y creaba monstruos por doquier.

La construcción del otro americano, dentro de un proceso de construcción de “espacio externo” de Europa, intervienen una serie de contenidos anteriores a la llegada de Colón al Nuevo Mundo: las imágenes de los monstros medioevales sirven de guía básica para la identificación de otro (Amodio; 1993: 117).

En consecuencia se creó una narrativa e iconografía fantástica del cuerpo americano, fue deconstruido por el imaginario y restituido en ese monstruo medieval que la sociedad europea esperaba encontrar, en ese otro que solo mencionaban las novelas de caballería, las cuales

tuvieron una influencia muy directa en la conquista del Nuevo Mundo y en la visión de los cuerpos que allí habitaban (Leonard: 1996).

Dentro de las descripciones realizadas del Nuevo Mundo las imágenes tenían un papel de gran importancia para comprender o *imaginar* aquello que se leía. Dentro de estas imágenes (o pictografías) destacaban la geografía, la flora y la fauna del lugar. Aun cuando las ilustraciones no fueran realizadas por el propio explorador, cronista, conquistador o misionero, sus relaciones servían de base para realizar pictografías del indígena americano (Alegría; 1986). Bajo la categoría de fauna se incluían, como nos menciona Perera (1993), imágenes de indígenas, unas muy bien detalladas, donde se puede ver el interés por resaltar sus atuendos y las diferencias *etic* entre el cuerpo del hombre y la mujer. Mientras que en otras, diferenciar simplemente un hombre de una mujer es casi imposible, porque muestra al indígena en una visión andrógina sin elementos diferenciadores.

Como afirma Amodio en relación a la distinción en la producción de imágenes iconográficas del cuerpo indígena americano como reafirmación del otro (extraño, sin alma) y del yo (europeo) “interviene pesadamente la producción de imágenes de ese otro, lo cual fluctúa entre la similitud y la diferencia radical, volviéndose así espacio óptimo para fungir de espejo de la propia humanidad” (1993: 113). Esta relación dialéctica entre mi cuerpo y el cuerpo del otro funciona como



forma de construir y delimitar el mundo de una cultura o de un individuo como identidad relacional contrastada.

Esta autoconstrucción de la identidad europea trajo como consecuencia que algunos de los cuerpos extraños fueran sacados cual mandrágoras de los jardines americanos y llevados a Europa. Una vez en el Viejo Continente fueron exhibidos como animales en un zoológico, paseado por las calles, etc. Una vez más, la imaginación emprendió vuelo y no faltaron las comparaciones de estos cuerpos provenientes de las *Indias* y del cuerpo europeo. Aunque dichas comparaciones, las cuales habrían hecho sentir orgulloso a Darwin, no se hicieron esperar hasta la traída de los cuerpos americanos al Viejo Mundo.

En las primeras relaciones de viaje, como por ejemplo la de Cristóbal Colón y Américo Vespucci, compendios de descripciones minuciosas no sólo de las tierras descubiertas, sino también de sus habitantes, se encuentran comparaciones tales como la falta de barba y el cabello largo en el indígena americano como un signo androginia, la falta de vestido como evidencia de pobreza, etc.

Estas primeras relaciones carecían de imágenes en referencia Colón y Vespucci, aunque muchos viajeros posteriores ilustraron sus relaciones o llevaban ilustradores con ellos (Alegría; 1986). Sin

embargo, siendo tan descriptivas llevaron a dibujantes y pintores del siglo XVI a imaginar al americano y plasmarlo en papel. Mediante la xilografía, con ayuda de la imprenta, la producción y reproducción de estos cuerpos de papel no encontró límites. “Los monstruos de Renacimiento se multiplicaron a través de la impresión y de la imagen” (Muchembled; 2002: 99).

Se había descubierto un nuevo territorio, como cuerpo virgen a conquistar junto con quienes lo habitaban. Una nueva *episteme* había comenzado, usando la terminología de Foucault. Además de esta visión del cuerpo como recipiente de demonio y del cuerpo del otro, para Buñuel (1994: 101-106) existen tres bloques básicos de investigaciones y producciones teóricas sobre el cuerpo, aunque, nosotros agregaríamos las dos discutidas anteriormente y las que posteriormente desarrollaremos. Primero se encuentra el cuerpo como mercancía en la sociedad de consumo, luego el cuerpo como lenguaje y por último el cuerpo como lugar de control y de poder. Las siguientes tres secciones serán el desarrollo de estos tres bloques en el orden que respectivamente fueron mencionados.

## **Del reloj al engranaje<sup>1</sup>: el culto al cuerpo**

*“En las mansiones de Beverly Hills o en las playas de California que muestra la pantalla, los cuerpos están bronceados, los cabellos brillan, y el decorado (casas, jardines, coches, playas) no es sino el joyero suntuoso donde se solazan los personajes”  
(Augé 2004)*

153

El cuerpo, gracias a las representaciones sociales, posee una posición determinada dentro del simbolismo holístico imaginario de una sociedad y principalmente de su visión cultural. Estos conocimientos permiten saber de que está hecho, vincular enfermedades con causas definidas, conocer su posición frente a la naturaleza y al resto de los hombres, siempre según la visión del mundo de la sociedad. Así, el cuerpo, para Le Breton, no es más que “una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (1995:13).

A lo largo de un recorrido etnográfico se pueden evidenciar diferentes relaciones simbólicas y culturales del cuerpo y lo que le rodea. Por ejemplo los Canacos, en el Pacífico Sur, toman categorías del reino vegetal y conciben su cuerpo inseparable del universo, de los árboles y plantas, etc., donde, además, el hombre sólo existe por su relación con el otro.

Para las sociedades occidentales, en cambio, la visión más aceptada de cuerpo proviene de la medicina y la biología, la cual, se basa en la concepción particular de la persona, de la noción de “mi cuerpo” y

---

<sup>1</sup> Frase adaptada de Walter Benjamin (Weigel; 1999: 48).

en general del sentido de la posesión e identidad, visión proveniente del Renacimiento. Esta noción de individualismo es, en cierto sentido, una tendencia dominante, más que una realidad intrínseca.

En este periodo además se produce la invención del rostro, la parte del cuerpo más individualizada y la marca de una persona. Según Le Breton, se concentra todo el interés en el rostro, el retrato individual se convierte en una de las fuentes de inspiración de la pintura en el siglo XV. El individuo deja de ser el miembro inseparable de la naturaleza, y se vuelve un cuerpo solo y su importancia se refleja en el arte totalmente volcado directamente a la persona. Además, los pintores comienzan a firmar sus obras como sellos de la creciente individualidad reinante.

Con el saber anatómico de la época el cuerpo adquiere peso, dissociado del universo (naturaleza) se convierte en un objeto de estudio como realidad autónoma (Foucault; 1966). El individuo se diferencia de sus semejantes y se abandona toda visión teológica de la naturaleza, por lo que se concibe lo circundante como una forma pura, indiferente, que solo la mano del hombre puede moldear.

La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros y de sí mismo. Ahora el cuerpo existe como un espacio de relaciones complejas de lejanía y cercanía entre cuerpo-mente que se redefinen constantemente dentro de un significado socialmente concebido, así, donde el cuerpo puede variar entre lo ajeno, lo propio, lo

alternativo y lo compartido, siempre representando o cargando un código socialmente establecido.

En consecuencia, la presencia material no se encuentra ahora sometida a la naturaleza debido a que las significaciones sociales referentes o vinculados al cuerpo provienen de la cultura, se ubica en la relación con el otro en el plano de la inserción social donde surgen los significados y valores que recibe, inclusive elementos que podrían parecer tan obvios como la diferenciación hombre-mujer. De manera que

...las cualidades morales y físicas atribuidas al hombre o la mujer dejan de ser inherentes a los atributos del cuerpo, pertenecen a la significación social que se les da y a las normas de comportamiento que esto implica.”(Le Breton; 2002: 72).

En el cuerpo moderno también existe una relación microcósmica con la sociedad en la cual “el cuerpo metaforiza lo social, y lo social metaforiza el cuerpo. En el recinto del cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales” (Le Breton; 2002:73). Mientras tanto en el mundo moderno tardío o postmoderno comienza a existir un cuerpo exaltado, en el que reinan el mundo de las apariencias, donde estas sirven como un capital social (ver: Baudrillard 1974; Boudieu 1998; Bordo 1999).

El cuerpo no es ahora una pieza estática con una vestimenta decorativa la cual puede ser juzgada, también es una exhibición móvil

donde su uso juega un lugar importante dentro de la interpretación social. El cuerpo es, ante todo, “una imagen o, mejor dicho, millares o millones de imágenes que acosan, que fascinan, imágenes de las que se impregna el ojo de cada individuo” (Augé; 2004:63).

156

Estas perspectivas van desde el control del cuerpo como herramienta de poder según Foucault (1998) hasta el estudio de habitus corporal de Bourdieu en el cual el entendimiento y uso de la relación sujeto-cuerpo están determinados por la clase, posición o categoría social. Así, el cuerpo en movimiento también es un cuerpo de consumo.

El cuerpo de ha vuelto un objeto de salvación, la retórica del cuerpo, dirigida por una moral de consumo, sustituyo a la retórica del alma (...) el cuerpo es considerado como un “significante del estatus social” (Le Breton; 2002: 89).

El auge por las terapias corporales como masajes y actividades físicas no sólo sirven para mejorar el capital del cuerpo, también para batallar en las luchas sociales que en él se encuentran y reprimen. Las relaciones entre cuerpo, sociedad y significado no sólo existen con respecto al cuerpo completo o en partes, también existe con los cuerpos *partidos* o que carecen de ciertas partes o funciones.

Los discapacitados se encuentran en un punto de ambivalencia, ya que se afirma que su condición no disminuye su valoración como persona a la par que le esconden, miradas de vergüenza, lastima y su exclusión en los ámbitos más comunes como el laboral y de desplazamiento.

El dualismo de la modernidad dejó de oponer alma y cuerpo, de manera más sutil opone al hombre a su propio cuerpo en un efecto de desdoblamiento, el cuerpo, separado del hombre, convertido en un objeto que se puede moldear, modificar, modular según el gusto del día, vale para el hombre, porque modificar su apariencia es lo mismo que modificar al hombre mismo (Le Breton; 2002: 91).

Se modifica al “cuerpo acontecimiento” (Augé: 2004) en donde se encuentra la historia de vida y el matiz cultural de este cuerpo. Pero como se menciono anteriormente, todo dependerá de la clase social y la cultura a la que este enraizada este cuerpo o de las posibilidades que su poseedor como ser humano o alma tenga. “La desigualdad del mundo es también y ante todo una desigualdad de los cuerpos” (Augé; 2004: 73).

**“Le hablaba con el pie, con las manos, hasta con el pelo...”: el cuerpo como parte del habla**

*“¡Si hubieras podido ver como me escuchaba el ruso y como entendía todo! Yo le describía bailando mis desdichas...”*  
(Nikos Kazantzakis)

El lenguaje humano (el habla) es la gran base de la disciplina lingüística. Ha llevado tanto a investigaciones minuciosas del aparato fonador como a candentes discusiones sobre su naturaleza innata, pero, ¿donde queda nuestro cuerpo en el proceso de comunicación? ¿Acaso nuestros gestos cumplen un papel importante cuando nos comunicamos? Para algunos autores como Merleau-Ponty (1960)

...la transcripción exacta de una conversación que había parecido brillante da a continuación una impresión de indigencia. Falta en ella la presencia de quienes hablaban, los gestos, las fisionomías...” (pág. 70).

Aparentemente cuerpo y lenguaje no están separados, uno complementa al otro. Entender el proceso de comunicación requiere entender también la forma en la cual los sujetos participan en ella con su cuerpo, es decir, como hacen una imagen in-corporada del habla.

Esta relación cuerpo-lenguaje no es infinita e inacabable en cada individuo, ya que está basada en sus pautas culturales, posición social y de género, etc. Cada individuo posee un repertorio o registro fonético, aunque la materia semántica del mismo es el sonido. Sin embargo, necesita cuerpo (gestos, mímicas, posturas, etc.), lo que quiere decir que “...dentro de una misma comunidad cultural, los actores disponen de un registro somático común...” (Le Breton; 1999: 39). Si decimos que la comunicación con el otro implican tanto la palabra como los gestos, entonces no sólo existe una economía del lenguaje o el habla, sino también una economía gestual que los actores utilizan a conveniencia, ya que como agregaría Le Breton (1999:41): “todo discurso moviliza cuerpo y lenguaje de manera mutuamente necesaria” o como dicten sus pautas culturales, teniendo siempre en cuenta que puede haber, recordando a Foucault, un espacio para la transgresión.



El individuo habita su cuerpo de acuerdo con las orientaciones sociales y culturales que lo atraviesan, pero vuelve a representarlas a su manera, según su temperamento y su historia personal” (Le Breton; 1999: 39)

Es decir, cada lengua funciona según la gestualidad que le es propia (Le Breton 1999). Para aprender un idioma no solo se necesita destreza lingüística sino una actuación o in-corporación del lenguaje. Así como el lenguaje en general ha producido un vasto campo de estudio para antropólogos, lingüistas, psicólogos, etc., la relación cuerpo-lenguaje ha suscitado estudios de quinésica, es decir, estudios sobre el significado expresivo de los movimientos corporales y de los gestos somatogénicos no orales en relación con la estructura lingüística.

Dentro de estos estudios podemos mencionar los de Birdwhistell (1952). Este sugiere que así como existen fonemas y morfemas, existen movimientos suficientemente significativos (aunque sean mínimos) para dar o modificar la significación de lo hablado, pero que no poseen significación en si mismo, los cuales denomina quinemas. Los quinemas

...no están, desde luego, enraizados en una materia natural. En su generalidad, dentro de un mismo grupo, son marcadores sociales y señalan una pertenencia cultural o una voluntad de asimilarse (Le Breton; 1999: 50).

Lo cual, al igual que el habla, no podría decir que no es una cualidad innata al ser humano, porque cualquier individuo con sus facultades en perfectas condiciones tiene la capacidad de hablar con el cuerpo mas no posee un repertorio infinito de “palabras corporales” (o como se llama comúnmente lenguaje corporal), sino que esta sujeto a todo un bagaje cultural.

Este repertorio de gestos o quinemas han sido clasificados en varias categorías. No nos detendremos acá en la definición de cada quinema pero básicamente son: emblemáticos, descriptivos, rítmicos, deícticos, simbólicos, expresivos y de regulación. El cuerpo elimina, en parte, la ambigüedad del habla y le otorga más vivacidad y la hace más comprensible. Un mensaje hablado puede ser modificado, afirmado o negado por mínimos movimientos o cambios en la gestualidad del cuerpo del actor o del locutor.

Los lazos relacionales entre el cuerpo y el habla pueden ser bastante complejos y contradictorios; por ejemplo, en lo que respecta a los aspectos psicológicos del cuerpo en la comunicación son prácticamente inconscientes. Según Le Breton, “el individuo es mas lucido con respecto a lo que dice que acerca de lo que hace con su cuerpo” (1999: 68), lo cual no implica la negación de movimientos voluntarios o que en ciertas ocasiones los individuos estén atentos a lo que su cuerpo “dice por ellos”. De la misma forma, el cuerpo puede

hablar sin el habla u oralidad; por ejemplo, los sordomudos no pueden pronunciar un lenguaje oral articulado, pero pueden mantener una conversación a través de su cuerpo.

Este lenguaje de señas, aprendido por los sordomudos, sustituye eficazmente el lenguaje oral, por lo que podríamos afirmar que para los sordomudos los quinemas se convierten en fonemas y morfemas. Una vez más el lenguaje es in-corporado y el cuerpo se transforma en la expresión del pensamiento,

...los movimientos expresivos del cuerpo (...) adquieren dimensión social en la medida en que se revisten de un sentido pragmático o simbólico para los demás” (Le Boulch; 1985: 69).

En conclusión podríamos decir que el cuerpo, en relación al lenguaje, funciona como los signos de puntuación en la escritura o como una forma de “actuar” el pensamiento también, tomando en cuenta lo dicho sobre el lenguaje corporal de los sordomudos, podríamos entender el performance del cuerpo, proveniente de, por ejemplo, una figurina como un elemento que comunica relaciones de poder y género, ideología, acciones rituales o cotidianas, etc.

## La dicotomía cuerpo-poder: la visión de Michel Foucault

*“El soldado es por principio de cuentas  
alguien a quien se reconoce de lejos”  
(Foucault 1979)*

162

Nuestro interés principal de discutir el cuerpo como poder subyace en que parte de las normativas sociales lo inciden, modifican y disciplinan. Incluso el cuerpo puede ser emblema recordatorio de muchas normas sociales, como por ejemplo la belleza. Foucault (1978, 1979, 1992) ha desarrollado una de las teorías más integrales sobre la relación entre el cuerpo y el poder. En principio asume que, histórica y culturalmente, el cuerpo ha sido visto de formas muy antagónicas, lo cual, convierte al cuerpo en un objeto polisémico.

El cuerpo ha sido un recipiente del alma, del demonio, de los humores, de los olores, de las ideas, de las esencias, del espíritu, etc. Ha sido bueno -el cuerpo virgen, el cuerpo de Cristo, el que engendra vida-, ha sido malo -animal, pecado, maloliente, sexual, demoníaco, etc.-, productor de placer -erótico, sexual, pornográfico, masoquista, pecador-, ha sido banal, histérico, odiado, adorado, explorado, científico, sexuado, asexuado, torturado, vigilado, martirizado, reprimido, liberado, pintado, marcado, mutilado, tatuado, fotografiado, estudiado, vestido, desnudado, bañado, operado, llevado a sus límites,

interrogado, modificado, in-formado, de-formado, deconstruido, reconstruido, más que cualquier otro fenómeno cultural.

Todos estos cambios simbólicos del cuerpo y esta formación se originan desde el hogar, el colegio y el trabajo (Althusser; 1970). Para Foucault, el cuerpo se encuentra

163

...directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (Foucault; 1979: 32).

Además de ser sometido al poder, el cuerpo es representante y contenedor de un poder y entra en relación con otros poderes (otros cuerpos), los cuales inciden complejamente unos sobre otros e interactúan en diversos campos sociales y culturales.

No hay un poder sino que, dentro de una sociedad, existen relaciones de poder extraordinariamente numerosas y múltiples, colocadas en diferentes niveles, apoyándose unas sobre las otras y cuestionándose mutuamente (Foucault; 1978: 169).

Es decir, para analizar el poder en relación al cuerpo, debemos separarnos de la idea de un poder absoluto y homogéneo. Por el contrario, existen diversas relaciones de dominación y resistencia entre

muchos poderes, tanto en situaciones específicas como en la vida cotidiana de cada individuo y su cuerpo.

Ese esfuerzo por estudiar el poder en relación al cuerpo evidencia el papel fundamental que tiene el individuo en la construcción de las sociedades, porque no solo puede afectar el individuo, sino que el individuo también puede afectar la construcción de la sociedad.

164

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder" está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles (Foucault; 1979: 141).

Lo cual lleva a pensar que la sociedad no solo es la que puede afectar el individuo, sino que el individuo también puede afectar la construcción sociocultural. Ahora, si bien Foucault crea su discurso en base a momentos históricos recientes, ¿cómo puede la arqueología aplicar esta teoría del individuo dentro de su campo de estudio?

## ¿A quien busca la arqueología?: sobre el individuo y la identidad

*“Lo mas importante en la arqueología no son los objetos sino las personas”  
(Gamble 2002).*

165

A través de la historia del pensamiento arqueológico, el individuo o la persona ha sido menospreciado como actor social y se ha sobrevalorado al papel del grupo en la construcción de la sociedad. “El individuo generalmente se contempla como una figura desdibujada, perdida en las largas avenidas del tiempo insondable” (Gamble; 2002:86). La investigación enfocada al poblador individual del pasado se ha visto con prejuicio, a menos que este poblador sea alguien históricamente relevante porque, “construir modelos creíbles sobre la experiencia del cuerpo es mas difícil (...) ya que el arqueólogo no puede tomar la posición de una persona en el pasado” (Joyce; 2005: 147. Traducción nuestra).

El arqueólogo encuentra el aspecto biológico del individuo en contexto enterramiento como cuerpo material. Muchas veces, asociados a este cuerpo se detectan muestras artefactuales, o incluso incidencias culturales en la biología del individuo que nos refieren a su identidad, papel, sexo<sup>2</sup>. Igualmente, se pueden conseguir contextos que nos hablan de un individuo, sin la presencia del cuerpo. Por ejemplo,

---

<sup>2</sup> aunque no siempre, ver por ejemplo el trabajo de Bettina Arnold 1996, *Are You a Boy or a Girl?*

Roger Leech (1999), en un estudio sobre Bristol en el siglo XVIII, “demuestra como los cambios de los interiores de las casas permite identificar (...) la forma de vivir de los individuos” (Gamble; 2002: 87). Para los procesualistas identificar al personaje histórico como individuo, no es no es una meta epistemológica, porque

166

...lo que ocurre, pues, esta determinado por el sistema, no por el individuo. Los sistemas tienen su propia trayectoria que no puede ser torcida por la acción individual” (Gamble; 2002: 88).

Para esta arqueología hípercientífica, lo que importa es conocer los periodos históricos, no a los individuos, porque estos son solo pequeños engranajes del sistema. Dicho sistema, se reproduce por las acciones maquinales de los individuos, si esto fuera así – agrega Gamble – “entonces si podemos abandonar al individuo entre los anaqueles polvorientos del tiempo indiferenciado” (2002: 88). Sin embargo, para Flannery

...no hay duda de que los individuos son capaces de tomar decisiones por si mismos, pero las pruebas de ello no pueden ser desenterradas por los arqueólogos. Por lo tanto, lo mas útil para los arqueólogos es estudiar el sistema e intentar comprenderlo, ya que su comportamiento si puede ser detectado una y otra vez (Flannery en Gamble; 2002: 87).

Tanto Foucault (1979), como Berger y Luckmann (1968), los individuos tienen la capacidad de *modificar* el sistema. Recientemente



para la antropología la noción sobre el individuo comienza un proceso de cambio porque

“...muchos antropólogos sociales proponen que en el individuo se encuentra las raíces de lo social y lo cultural, por ellos un estudio del individuo es ontológicamente necesario” (Meskell; 1999: 9. Traducción nuestra).

167

Esta importancia comienza con los escritos de Foucault, Durkheim, Giddens, etc., para quienes, el individuo o el actor social es el punto de referencia de sus escritos. En la teoría arqueológica, para los postprocesualistas (ver: Shanks y Tilley 1987; Meskell 1999), el individuo dentro del registro arqueológico comienza a ser importante, lo cual no quiere decir que se abandona el estudio del sistema. Más bien este es visto como creador de individuos y viceversa, es decir, interesa la relación simbiótica individuo-individuos-sistema como formadora y transformadora de cultura. Otro interés subyace en la búsqueda de la identidad que poseían los individuos en el pasado, la cual

...es creada por una multiplicidad de variables sociales – edad, sexo, clase, estatus, religión, etnicidad, etc. – incrustado en una matriz de relaciones sociales. El problema para los arqueólogos reside en el término ‘individuo’, que es muchas veces confundido con el concepto de ‘individualismo’. Para decirlo simplemente, un ‘individuo’ puede ser una persona cualquiera, cuya identidad es creada por las variables sociales anteriormente citadas, mientras que la ‘individualismo’ es una concepción histórico-cultural particular de la persona – el actor social como ostentosamente distinto, soberano y autónomo. Individualismo se refiere a la independencia de pensamiento y acción y esta relacionada con las nociones de la iglesia y

del estado, de la ley, etc.” (Meskell, 1999; 9-10. Traducción nuestra).

Entonces, existen dos posiciones sobre como se ha visto el individuo en relación a la cultura y la sociedad. Por un lado, una posición relativista que considera al individuo dentro de la sociedad, como una masa indiferenciada, por otro lado, una posición universalista, la cual tiene como premisa que posiblemente no ha existido ninguna sociedad que no se haya preocupado por el individuo. Meskell propone que “es mejor hablar en términos de una construcción cultural específica del individuo en vez de priorizar nuestra visión occidental” (1999; 11. Traducción nuestra). Utilizando una metáfora arqueológica, podríamos considerar que el acceso al los individuos en el pasado posee tres estrados de interpretación.

La primera capa interpretativa es, sin duda, la idea de experimentar uno mismo como individuo y esta entidad está conectada a la del cuerpo material. La siguiente capa de esta cultura específica es la determinación de lo que es ser una persona, en un determinado tiempo y lugar, con pensamientos y creencias acerca de nuestro cuerpo, la mente, alma y así sucesivamente. Este segundo estrato está cubierto con una tercera capa más fina interpretación - la experiencia individual que determina la orientación, preferencia sexual, etc., todos los cuales producen la diferencia y la variación individual. No hay dos personas que se experimentarán a sí mismas exactamente de la misma manera” (Meskell; 1999: 12).

Simplificando, la individualidad y la identidad están marcadas por la historia individual de cada persona, tanto en el presente como en el pasado, esta historia personal se encuentra enmarcada y regida por un contexto histórico-cultural y pautas sociales específicas. Los individuos “se han de entender como el resultado de atribuir la condición de sujeto o de individualidad en esos sitios de la narración y la expresión que llamamos cuerpo” (Rapport; 1997: 75). La identidad es lo que diferencia a una persona del grupo al que pertenece. La identidad puede ser múltiple, es decir, se puede tener una identidad sexual, religiosa, etc.

Los arqueólogos han definido cinco campos o dimensiones de interés en relación al estudio o búsqueda del individuo y el cuerpo (Meskell; 1999: 34-5). El primero se interesa sobre como las personas en culturas y momentos históricos específicos se perciben a si mismos. Una segunda dimensión se enfoca en individuos o cuerpos anónimos, mas frecuentemente estudiados en contextos mortuorios. La tercera comprende las acciones de los individuos. La cuarta es la representación de individuos en textos, iconografía, arquitectura u objetos y una quinta dimensión, los individuos históricamente conocidos.

Esta investigación se ubica en la cuarta dimensión, nos interesamos en estudiar la representación de individuos o figuraciones antropomorfas en la cerámica prehispánica de Venezuela. Teniendo en

cuenta que una pieza figurativa es un objeto que representa un cuerpo, el cual puede ser la representación de un individuo o la representación material del concepto de individuo para esa sociedad y la relación de este con la naturaleza y la cultura, consideramos que el primer paso para establecer una discusión general sobre estas piezas figurativas es definir la noción o concepto de objeto para la disciplina arqueológica.



***Capítulo VI: Objetos y arqueología***

## Lo que el pasado nos dejó: sobre el concepto de objeto/artefacto

*“La evidencia cultural del pasado viene a nosotros, no como sociedades congeladas en el tiempo, sino como artefactos y ecofactos que ha sido transformados.”  
(Schiffer 1987)*

172

Todo objeto u artefacto, como producción de cualquier cultura, es producto de la modificación de elementos ambientales en una forma, utilidad y significación deseadas. Uno de los intereses principales de los arqueólogos es el estudio de estos restos materiales que denominan cultura material.

Para Gamble (2002: 112), cada objeto tiene su propia historia. Por ejemplo, una caja de galletas permanece en el tiempo, apareció como parte de un proceso de producción. Con los años su función pudo cambiar y convertirse en un recipiente para guardar fotografías. Su contexto de uso pudo variar, pasando de la cocina al salón. Puede ser intercambiada por otra en un acto de consumo típico. Pudo convertirse en reliquia o en un objeto de adoración.

Si bien el artefacto del ejemplo anterior sigue siendo una caja de galletas, “ahora acarrea un montón de posibles relaciones sociales y actividades nuevas” (Gamble 2002: 112). Tanto la disciplina arqueológica como la antropología han definido y clasificado la cultura material. Por ejemplo, Renfrew y Bahn, definen un artefacto como “objetos muebles modificados o hechos por el hombre” (1993 :43), sin

embargo, este concepto se ha ampliado y se incluyen también los objetos inmuebles.

White, quien define que la cultura “consiste en objetos materiales, (...), actos, creencias y actitudes que funcionan dentro de contextos caracterizados por el uso de símbolos...” (1949: 337. Traducción nuestra). Divide a la cultura en tres aspectos. El aspecto *sociológico*, donde coloca los medios de interacción social, el aspecto *ideológico*, donde coloca los conocimientos y creencias, por ultimo, el aspecto *tecnológico*, donde coloca la cultura material. Para el autor, estos aspectos no son independientes, sino que se enlazan entre ellos, es decir, que un objeto (aspecto tecnológico), por ejemplo un santo, puede contener significados simbólicos y religiosos (aspecto ideológico), el cual, es objeto de culto por un grupo de individuos (aspecto sociológico).

De la misma forma, Binford (1962), considera la cultura como un mecanismo extrasomático de adaptación. De esta forma “la cultura es un sistema constituido por subsistemas de cuya interacción, interrelación y articulación se conforma la estructura del sistema” (Frías, 1989: 18). Estos subsistemas son artefactuales y se dividen en:

- 1) *Tecnoeconómicos*: los relacionados como la extracción de materia prima.
- 2) *Sociotécnicos*: relacionados con el sistema social y a la articulación entre los individuos

3) *Ideotécnicos*: "...estos son los ítems que significan y simbolizan las racionalizaciones ideológicas para el sistema social y además proveen el medio simbólico en los cuales los individuos son enculturados, una necesidad si ellos toman su lugar como participantes funcionales en el sistema social. Los ítems que caen en esta categoría son figuras de deidades, símbolos clánicos, símbolos de agentes naturales, etc." (Binford; 1962: 96).

Amodio, define la cultura material como

...la producción material del entorno humano de cada grupo social, con particular referencia a la producción de objetos materiales que, genéricamente, podríamos definir como "el mundo de las cosas" producidas culturalmente (Amodio, 1997: 19. Comillas del autor).

Para Amodio, la cultura material tiene tres elementos constitutivos, la *materia*, es decir la existencia física del objeto, la *forma*, relacionada con la modificación física y simbólica del objeto, y la *función*, es decir el significado físico y simbólico del artefacto. El autor, considera que los objetos, según la intencionalidad del productor es posible definir, igual que White (1949) y Binford (1962), tres ámbitos de producción (Amodio; 1997: 21):

1) *Utilitarios*: aquellos objetos producidos para el uso cotidiano.



- 2) *Simbólicos*: objetos utilizados en actividades rituales, o que, en general, vienen producidos para desempeñar un papel en la comunicación de contenidos culturales.
- 3) *Artísticos*: todos los objetos producidos para ser utilizados en actividades recreativas y expresivas de un significado estético.

De la misma forma que Binford (1962), Amodio considera que estos ámbitos no son mutuamente excluyentes, sino que se entrelazan y se sobreponen, aunque, los objetos tienen límites determinados por la misma cultura que los produce. El autor, en concordancia con Gamble (2002), también propone que estos objetos, con el paso del tiempo o de una cultura a otra, pueden resemantizarse, es decir, un objeto utilitario, puede convertirse en un objeto de culto.

Es precisamente estos objetos simbólicos o ideotécnicos y esta capacidad de la cultura para resemantizar y convertir un artefacto en una producción polisémica, lo que nos interesa discutir en este capítulo y uno de los focos teóricos centrales de esta investigación. Hodder (1982), propone que la cultura material no es un reflejo de los aspectos simbólicos del pasado, debido a que “no refleja, sino que transforma las relaciones en otras esferas no materiales” (Hodder; 1982: 207).

Nuestra intención en este capítulo es discutir y resaltar como los objetos, los cuales, como ya vimos, se resignifican y resignifican al

mismo tiempo, pueden servir como medios para la interpretación de actividades, físicas o simbólicas, en el pasado para el investigador.

## Los objetos simbólicos: lingüística, signo, símbolo y semiótica

*“En lingüística, la naturaleza del significado ha dado lugar a discusiones que versaron principalmente sobre su grado de realidad.”  
(Barthes 1990)*

*“...no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por el medio de categorías lingüísticas”  
(Eco 2005).*

Si bien la teoría arqueológica nos ha servido hasta ahora para entender el papel de los individuos y de los objetos en el pasado, para entender lo simbólico y lo representacional de un objeto, nos valdremos de la semiótica. Como dijimos en un capítulo anterior, nuestro interés en el uso de la semiótica en este trabajo es comprender los procesos de comunicación de los objetos, en este caso la figuración antropomorfa, a través de lo simbólico. Generalmente, estas figuraciones están comprendidas por tres momentos dialecticos cruciales de la realidad social: exteriorización, objetivación e interiorización.

La exteriorización sugiere que las figuraciones han sido creadas por gente específica para expresar algo. La objetivación indica que las figuraciones, previamente producidas, usadas, desechadas, y posteriormente, excavadas, todavía existen hoy en día y afectan nuestro

entendimiento de la vida de las sociedades pasadas. La interiorización implica que la gente prehispánica había tenido y la gente moderna continúa teniendo percepciones e interpretaciones sobre la figuración (Antczak y Antczak; 2006: 23).

Para comprender esto debemos separar cualquier representación simbólica, en dos planos existenciales de la realidad. Un primer plano, que denominaremos, plano físico, es decir la realidad sensorialmente perceptible, o sea la realidad concreta. Un segundo plano, que llamamos, plano cultural, es decir, los constructos simbólicos insertos en los objetos, la realidad representada (ver Augé; 1996: 44. Ver también Levi-Strauss 1971). Una cultura toma elementos del plano natural, los identifica, los separa, los significa y los simboliza pasándolos al plano cultural, es decir, el concreto simbolizado es solo una representación discretizada de la realidad, la cual es diferente en cada cultura.

Si bien Levi-Strauss (1971) en relación a la definición de los sistemas simbólicos, recurría a esta división, Augé, propone romper con lo binario,

...en el momento en que existe un sistema simbólico, la realidad social y la realidad física se conciben sin embargo en términos análogos o idénticos: propiamente no están la una en relación con la otra, sino que, así como la perciben los hombres de una cultura dada, para quienes la condición de todo pensamiento es que la naturaleza sea socializada y

la sociedad sea natural, ambas realidades constituyen una misma realidad simbólica (1996: 52).

Para disciplinas como la lingüística explicar esta discretización es necesario entender el proceso por el cual un objeto se simboliza y se significa. El resultado de esto es la creación de una imagen mental que relaciona el artefacto con una idea sobre el mismo.

Esto último es denominado por Saussure, *imagen acústica*, “no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos...” (1975: 128).

Esta imagen acústica es lo que se conoce también como *significado*, el cual, como ya dijimos, “no es una cosa [el objeto] sino una representación psíquica de la cosa” (Barthes; 1990: 42). La representación material o el plano físico, es decir, el objeto perceptible sensorialmente, es denominado *significante*.

La unión del significado con el significante es lo que se denomina *signo* (Saussure 1975: 129). Esta significación quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, “sino también sistemas estructurados” (Barthes; 1990: 246). Para Barthes (1990), los objetos presentan dos tipos de connotaciones. Las connotaciones existenciales, que está relacionada con lo inanimado del objeto y las

connotaciones tecnológicas que, a su vez se relaciona con la función del mismo.

De la misma forma, para Barthes, los objetos tienen dos coordenadas. Una coordenada simbólica, porque, “todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significado; el objeto tiene por lo menos un significado” (Barthes; 1990: 249), es decir, todo objeto es, al menos, un significante de un significado. La segunda coordenada es de clasificación o taxonómica, la cual nace de la una necesidad, tanto individual como social, de organizar el entorno, física y simbólicamente.

Por ello, para describir un sistema de objetos, como define Baudrillard (1969) al mundo simbólico asociado a los artefactos, debe ir acompañada de una crítica al sistema ideológico de la cultura estudiada. Debido a que los objetos muestran ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica, es decir,

...una verdadera teoría de los objetos (...) se fundara no sobre una teoría de las necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación (Baudrillard; 1974: 2).

Lo discutido hasta ahora nos presenta una ambigüedad. Si bien, para Augé, todo objeto simbólico es instrumento de comunicación pero, está orientada y solo se efectúa al término de una práctica social (1996:

46). ¿Cuáles son las informaciones transmitidas por los objetos? La respuesta es tan o más ambigua que la pregunta, porque, “los significados (...) dependen mucho [pero no del todo] no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto” (Barthes; 1990: 253).

Fundamentalmente todo objeto debe significar, es decir, conferir un sentido social y, entre ellos, constituyen un código que, en concordancia con una parte de la teoría arqueológica, se puede leer en el contexto arqueológico. Por código entendemos, “un sistema de símbolos que por convención previa está destinado a representar y transmitir la información desde la fuente al punto de destino” (Eco; 2005:11). Además, el código es una convención social que puede cambiar en el tiempo y en el espacio.

Esta lectura es ajustada mediante el carácter polisémico de o los objetos, es decir, estos ofrecen fácilmente muchas lecturas si se estudian desde fuera, como por ejemplo los artefactos arqueológicos. Esto es tal, que hay motivos para pensar que, tanto grupos sociales, como individuos, lejos de seguir este código al pie de la letra

...hacen del repertorio distintivo e imperativo de los objetos el mismo uso que de cualquier código moral o institucional, es decir que lo emplean a su manera: juegan con él, hacen trampas con él y le hablan en su dialecto de clase (Baudrillard; 1974: 13-4).

Un significante denota un significado. Pero resulta que, “el destinatario humano añade al significado denotativo uno o varios significados connotativos” (Eco; 2005: 158). Así los objetos y su retórica remiten a una lógica social, no nos hablan del usuario sino de su ideología debido a que, cada individuo y grupo, busca su lugar dentro de un sistema de relaciones sociales a través de los objetos, por ello “el objeto simbólico está hecho para que dure y atestigüe con su duración” (Baudrillard; 1974: 57).

Es el objeto lo que más se presta a ser personalizado o poseído por una cultura, se convierte en un transmisor simbólico de esta. “Los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana (...), es lo que les da un “alma”, es lo que hace que sean “nuestros” (Baudrillard; 1969: 102. Comillas del autor). Por ello,

...las sociedades, para instituir el poder político o la religión, tienen necesidad de objetos, ello no se debe simplemente a que los objetos sirven para marcar, para señalar, para imitar y para limitar, sino a que su materia misma es problemática: esa materia se concibe, podríamos decir, en el límite de lo pensado y lo impensado, de lo pensable y de lo impensable, lo mismo que el poder (Augé; 1996: 33-4).

Aunque los objetos muchas veces escapan del sentido práctico de la cultura, jamás escapa a lo imaginario, porque estos, en su relación funcional, técnico y/o práctico con los sujetos son virtualmente sustituibles, cualquier cosa puede servir de juguete a un niño, pero, una

vez significado, es eso y no otra cosa. En este sentido es que, un objeto, al ser leído, no es un espejo, puesto a que “no nos envía imágenes reales, sino imágenes deseadas” (Baudrillard; 1969: 102).

Retomemos lo dicho anteriormente antes de continuar. Dijimos que crear un objeto es intentar sistematizar la realidad en algo que, simbólicamente, la emula. También dijimos que el significar un objeto es, generalmente, un proceso grupal que implica un consenso para que el objeto signo pueda ser leído y entendido por todos.

Por otra parte, mencionamos, que si bien los sistemas de objetos se entienden como un lenguaje de signos y que estos reflejan la ideología de quienes y para quienes fueron creados, los artefactos pueden interpretarse de diferentes formas, tanto para un observador o lector interno (perteneciente a la cultura) como para un lector ajeno (por ejemplo el arqueólogo que estudia objetos del pasado).

Muchas veces el proceso de significación de un objeto es similar a darle un alma o una esencia al objeto o artefacto, lo cual está muy asociado al pensamiento mágico de una cultura y a la fetichización del objeto. Para Baudrillard, el termino fetiche, remite a una fuerza, a una propiedad sobrenatural del objeto, por lo tanto

...a la misma virtualidad mágica del sujeto, a través de los esquemas de proyección y de captura, de alineación y de reapropiación, este término ha sufrido una curiosa distorsión



semántica, ya que significaba en su origen exactamente lo contrario: una fabricación, un artefacto, un trabajo de apariencias y de signos (1974: 92).

En la teoría sobre el fetichismo, los objetos son entendidos como dispensadores de fuerza (felicidad, salud, seguridad, prestigio, etc.), esta sustancia, por decirlo de alguna forma, mágica, es esparcida por doquier y hace olvidar que son un código generalizado de signos, un código totalmente arbitrario y ficticio de diferencias. Por ello la fascinación que producen no viene de su valor de uso sino de su *poder* simbólico, económico y cultural. Este poder simbólico y los fetiches en general son sustentados por el objeto, la cosa.

Para Augé estos objetos fetiche pueden ser de varias clases: objeto natural (piedra, trozo de madera), elementos de la naturaleza dotados de una unidad propia que facilita su personalización (montañas, grandes arboles), objetos fabricados que soportan varias materias (cerámica) y objetos tratados partiendo de materia viva (despojos de animales), aunque, “no es seguro que la naturaleza del objeto sea decisiva en el tratamiento intelectual que pueda hacerse de él” (Augé; 1996: 30).

En el fetichismo, para Roheim (1945), todo el conjunto del aparato simbólico apoya la necesidad propiamente ontogénica, según la cual, en el hombre el dominio progresivo del cuerpo, desde la fase pregenital

hasta las fases generales de la organización, se efectúa en virtud de una serie de identificaciones y de introspecciones. Es decir, que siempre existe un acuerdo entre las exigencias de la construcción individual y las coacciones sociales. Por ello,

...en el origen de estas concepciones sólo puede concebirse una experiencia doble, la del cuerpo y la de la materialidad bruta. El objeto fetiche es precisamente el objeto en el que se acumulan, en una forma alusiva o metonímica corporal, objetos que van desde la materia mineral a la materia animal y desde la materia bruta a la materia muerta... (Augé; 1996: 107).

Es esta emulación del cuerpo a través de un objeto mediante una materia, en nuestro caso, mineral (la cerámica), la que nos interesa resaltar. En el siguiente apartado, discutiremos desde el punto de vista semiótico esta imitación simbólica del cuerpo humano, la cual, ya discutimos en el capítulo anterior desde punto de vista de la teoría arqueológica. El cuerpo en el registro arqueológico puede ser visible en distintas formas, ahora, ¿qué significan estos vestigios imitativos del cuerpo? ¿Cómo podemos entenderlos?

**...y tomó la arcilla en sus manos y lo creo a su imagen y semejanza: el cuerpo-objeto**

*Sólo hay cuerpo soberano en la medida en que se transforma en cosa (Augé; 1996: 136).*

185

Tanto el cuerpo denotado (la realidad) como el cuerpo connotado (la representación) son significado y significante al mismo tiempo. Es significado en cuando a que él es un signo y significante porque puede simbolizar otra cosa. Ambos (el cuerpo denotado y connotado) pueden ser comparados, por ejemplo, con un texto. Tanto al cuerpo como al texto se le pueden agregar más símbolos, “el cuerpo mismo se transforma en un texto al hacer significativa su superficie mediante pinturas, tatuajes o incisiones” (Cardona; 1999: 187).

Este cuerpo significado/significante se lo puede considerar pasivo y activo. Pasivo, porque, se puede escribir más sobre él. Si bien estos aspectos que por ahora llamaremos decorativos, para algunos grupos culturales son de vital importancia, no son naturales en nuestro cuerpo, es decir, no nacemos con tatuajes. Activo, en relación a que él cuerpo, sin ningún aditamento cultural, incluso el cuerpo desnudo, es en sí portador de signos. Augé agrega que,

...el cuerpo, así como la naturaleza en general, es pues una realidad que significa algo (aunque en caso necesario se le haga significar algo cargándolo de atributos, de adornos y

de prohibiciones, el cuerpo es en si mismo materia del simbolismo (...). Pero al mismo tiempo es una realidad significada. El cuerpo como objeto significante se significa también a si mismo: no constituye pues nunca un significante cero, libre, flotante (1996: 63-4).

En resumen, la finalidad de este pensamiento consiste en pensar el cuerpo como una cosa y la cosa, el objeto, como cuerpo. El cuerpo humano, siguiendo a Augé (1996: 77), ofrece no sólo una multitud de imágenes a la imaginación simbólica, sino que es él mismo símbolo. El cuerpo humano puede ser el objeto de una triple interrogación, la primera, referente a su ser ¿Qué es? La segunda, referente a su identidad ¿Quién es? Y por último, a su relación con los demás ¿a quién influye?

Esta triada de preguntas es igualmente aplicable a los artefactos que emulan al cuerpo humano, objetos antropomorfos. Porque, el objeto antropomorfo en cuanto a objeto y cuerpo, ofrece a cada individuo una imagen de sí mismo, pero esa imagen, si se la mira más de cerca (si se considera el objeto como continente de un contenido) es siempre la imagen de otro. Ambas imágenes se escamotean simultáneamente cuando trata uno de definir el ídolo, la realidad propia del objeto y la identidad del sujeto que mira al objeto buscándose en él (Augé: 1996: 97-8).

Los objetos/cuerpo que nos interesan para esta investigación son símbolos modelados en arcilla. A diferencia de los objetos/cuerpos tallados o esculpidos en roca o madera, se puede pensar que la arcilla permite una plasticidad y capacidad para conseguir formas más similares, es decir, metonímicas al cuerpo. De la misma forma, como menciona Cardona (1999), estos cuerpos se transforman en texto mediante la decoración que el productor plasma en estos objetos. Distinto a Mesoamérica, donde el trabajo estatuario antropomorfo en lítica es bastante amplio, el caso de Venezuela y de nuestra investigación, la mayor profusión de objetos antropomorfos o “humanoides”, como los define Bailey (2005), que encontramos en el contexto arqueológico son de cerámica.

En el caso de la estatuaria figurativa en Mesoamérica e incluso Colombia, son piezas de gran tamaño, poco manipulables, inmuebles. Las figuras antropomorfas en cerámica de Venezuela, son piezas muebles que pueden ser transportadas y manipuladas, la gran mayoría con gran facilidad, esto nos lleva a otra propiedad plástica de la cerámica, se pueden modelar piezas figurativas igualmente imitativas al cuerpo que las estatuas líticas pero en una menor talla. Esto trae una última discusión para este capítulo, la importancia de hacer figuras miniaturas o, como lo define Bailey (2005: 26), *miniaturismo*.

Al contrario de las miniaturas líticas venezolanas que son más esquemáticas, las miniaturas antropomorfas en cerámica presentan una similitud más cercana con el cuerpo aunque en un tamaño reducido. Para entender esta reducción de la talla hay que hablar en términos de la escala.

Reducir o aumentar la escala de algo implica, según Bailey (2005: 28), dos reglas. La primera implica la irremediable pérdida de ciertos detalles cuando reducimos la escala de un objeto, por ejemplo, en un plano no podemos detallar con claridad todo lo que existe en el área representada, lo cual necesita una selección de las características a representar, lo mismo ocurre con las representaciones corporales en cerámica. Esta selección no es para nada aleatoria, se representa lo necesario para cumplir un fin específico. La representación por muy parecida al original, no deja de sacrificar elementos de la realidad en virtud de la figuración convencional y materialmente significativa.

La segunda regla está relacionada al aumento de la escala y la poca practicidad, al momento de la manipulación y observación del objeto, cuando se trata de algo de gran tamaño. Retomando el ejemplo del plano, tratar de visualizar el plano de una casa en 50 metros de papel es difícil además de humanamente imposible de manipular. Esta capacidad para ser manipulada con facilidad, es importante tenerlo

siempre en cuenta a la hora de estudiar o comprender figuras miniatura.

Al reducir algún artefacto en escala da como resultado dos cosas. Un modelo o una miniatura. Los modelos “reproducen al original con la mayor precisión posible, es decir, compiten con él en el máximo de detalles posible” (Bailey; 2005: 29. Traducción nuestra). Las miniaturas son diferentes a los modelos. Si bien son una versión reducida de la realidad, estas no buscan una similitud exacta como los modelos. Como dice Levi-Strauss (1972. En: Bailey: 2005: 29), son el resultado de la experimentación humana con el mundo físico, son creaciones culturales.

Las miniaturas son una manipulación, tanto en forma como en contenido, de algo que existe, para crear algo que no existe, pero que recuerda o hace referencia al mundo real. Esta manipulación de la realidad en una versión reducida implica, para Bailey (2005: 32), dos procesos. Abstracción y Compresión.

La abstracción implica la alteración y selección intencional de los detalles a representar en la miniatura, los cuales, intervienen en el proceso de interpretación o aprensión de la figura y demanda que el espectador haga inferencias sobre ella.

La comprensión implica la concentración que las miniaturas reproducen lo que es normal en la rutina día a día del espectador, es decir, “actividades y pensamientos al estar reducidos producen una expresión mas densa de esa parte de la realidad de representan” (Bailey; 2005: 32).

Antes de discutir los efectos de una miniatura para un espectador, debemos explicar que, para esta investigación, hemos definido dos tipos de espectador. El espectador de primer orden, quien aparte de observar el objeto, puede manipularlo a su antojo utilizando sus manos; puede sentirlo, cargarlo, moverlo, etc. El espectador de segundo orden, no manipula el objeto, solo lo observa.

Es importante hacer esta diferencia ya que, el mantener contacto o no con el objeto puede cambiar nuestra interpretación sobre el mismo. También, debemos aclarar que estos tipos de espectadores solo se aplica en relación a las miniaturas, si bien un espectador de primer orden puede tocar una estatua de gran tamaño, este generalmente, no puede manipularla.

Para Bailey (2005), las miniaturas tienen dos efectos importantes en las personas que las observan o las manipulan. Primero, las miniaturas agrandan al espectador, lo hacen gigante, omnipotente y omnisciente. Es decir, estas le dan el poder al espectador de controlar



físicamente y a su antojo, una parte de la realidad que, sin este objeto figurativo, no estaría en capacidad de hacer. Hacen el mundo natural, generalmente inasible, más manejable. Es decir, se convierte en fetiche.

Otro importante efecto de las miniaturas en los espectadores, es que estas tienen la habilidad de crear o permitir acceso a mundos y realidades alternativos. Es decir, “abren una gama de acciones, narrativas e historias que esta fuera de nuestra percepción en la realidad durante la rutina diaria” (Bailey; 2005: 35. Traducción nuestra).

Una propiedad que debemos tomar en cuenta en las piezas que tenemos como muestra para esta investigación es su tridimensionalidad. Si bien una figura antropomorfa de dos dimensiones presenta una gran expresividad simbólica, esta expresividad aumenta al sumarle una dimensión más a la pieza. Este agregado del volumen tiene consecuencias directas a la hora de entender una miniatura tridimensional.

Al tener profundidad, se pueden pensar en ellas, por ejemplo, como contenedores de un contenido, que puede ser físico (agua, granos, etc.) o simbólico. “Las formas tridimensionales son figuras que se fuerzan ellas mismas en los espacios íntimos, que son potentes

vehículos para el transporte de significados y símbolos en realidades personales” (Bailey; 2005: 39. Traducción nuestra).

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente, podemos ofrecer la definición de figuración antropomorfa cerámica que utilizaremos en esta investigación. Entendemos una pieza figurativa antropomorfa como una miniatura imitativa plástica tridimensional del cuerpo humano, real o ideal, a la cual se le agregan contenidos de manera intencional para comunicar a otros, aspectos reales y simbólicos de la cultura en cual ha sido producida la pieza. Cuando hablamos de contenidos nos referimos a lo que, comúnmente, se conoce en arqueología como decoración. Aunque, al igual que Cardona (1999: 187), creemos que el uso de la palabra decoración no es del todo apropiado, porque esta sugiere “una intervención guiada por criterios estéticos pero en el fondo superflua, innecesaria”.

Continuaremos llamando decoración a estos contenidos por cuestiones metodológicas. Pero, tomando en cuenta que entendemos las piezas como representaciones culturales del cuerpo, esta decoración corporal tiene evidentemente una gran importancia, más allá de ayudarnos a definir patrones decorativos. Para nosotros, estos contenidos pueden reflejar, como ya mencionamos, patrones ideológicos de las sociedades donde fueron producidas y utilizadas. Para cada sociedad, el cuerpo,

...además de un hecho biológico, es un territorio cargado de representaciones en donde permanentemente se construye y deconstruye imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo, y en donde se proyectan señas de identidad y de alteridad. Si como se ha sugerido el cuerpo es un símbolo de la cultura y de la sociedad en donde nos hallamos inmersos, pensar y entender el cuerpo nos aproxima a la comprensión del mundo que nos envuelve, a la realidad simbólica que junto con la pura carnalidad forma parte de nuestro ser, dándole a la materia sentido (Acuña; 2001: 49).

Si bien las sociedades representan al cuerpo como medio de definir la identidad individual, social y étnica, es por ello que la apariencia corporal

“...es transformada a través de vestimentas, adornos, pinturas, tatuajes, escarificaciones, etc., que comunican mensajes sobre los contenidos y valores de la identidad social y étnica de la persona, de roles y de estatus” (Idoyaga; 2000: 29).

Esta decoración corporal es, plasmada muchas veces en las figuras antropomorfas. Para muchas culturas estos contenidos agregados sobre el cuerpo son de vital importancia. Por ejemplo, para los Nuba en Sudán, el humano es el único con la capacidad de ornamentarse.

Para algunos, ni siquiera el lenguaje diferencia al animal de hombre, los Bafia en Camerún consideran que un hombre si escarificaciones es igual que un cerdo o un chimpancé. Con los Caduveo ocurre algo similar,

...se cubren el rostro con elaboradas pinturas faciales, las cuales no tienen en cuenta los rasgos somáticos sino que están concebidas como un todo en si mismo: la decoración es el rostro o, mejor dicho, lo crea. Solo ella confiere el ser social, la dignidad humana, el significado espiritual (Cardona; 1999: 188).

Los Selk'nam en Tierra del Fuego, se pintaban diariamente por razones prácticas (protección contra el viento, el frío o camuflaje) y estéticas (Chapman 1986), pero también simbólicas, por ejemplo, para representar deidades durante los rituales (ver Correa y Flores 2005).



Figura 82: Pinturas corporales Selk'nam.  
Fuente: Correa y Flores; 2005: 28-9

Para los Pilagá en Argentina, el largo y la forma de arreglarse el cabello denotan diferentes identidades y estatus. El cabello largo es propio de los adultos, sugiere la capacidad reproductiva y la continuidad social de la familia y de la sociedad. Los niños, en cuanto

aún no han desarrollado estas potencialidades, usan el cabello corto. Los jóvenes de ambos sexos se dejan crecer el cabello en ocasión de los rituales de iniciación. Los tocados y la depilación constituyen un código y un mensaje que refieren la condición existencial del sujeto, podríamos decir dominada por la sexualidad.

Las pinturas faciales son especialmente usadas por los jóvenes de ambos sexos con la intención de seducir. Los adornos también conectan al cuerpo con el mundo exterior. El uso de collares apunta a embellecer y a dotar de poder a los jóvenes en edad de seducir. Los collares al igual que las pinturas tienen el poder de cambiar la fisonomía de la persona, tornándola hermosa.

Como podemos ver, el trato del cuerpo con pinturas, el uso de adornos, el corte del cabello, etc., muestra que la vivencia de la corporalidad “no se limita a la vida individual sino que incorpora las vidas y cuerpos de otras personas, cuyos nexos sociales se expresan en la apariencia física. El cuerpo conecta al individuo con los otros” (Idoyaga; 2000: 34).

Esta conexión de los individuos a través del cuerpo, su carga de significados mediante la decoración y su imitación posterior mediante figuras antropomorfas no son actividades independientes de las otras áreas de la actividad social, como por ejemplo la política, la economía, el pensamiento mágico, etc.

En realidad todas están íntimamente relacionadas, por ello, nos proponemos a analizar estas piezas no solamente como representaciones del cuerpo, sino como productos de un ámbito social como lo es la organización socio-política de las culturas que produjeron las piezas que analizaremos.

En el siguiente capítulo presentaremos un breve resumen de lo que la teoría antropología y arqueológica ha propuesto sobre los sistemas de organización socio-política para luego comenzar el análisis de la muestra y la posterior unión de la teoría, la metodología y la realidad (las piezas) en la conclusiones de la investigación.



***Capitulo VII: Sociopolítica***

## El pasado organizado: esquemas organizativos para las culturas en arqueología y antropología

*“Las bandas forrajeras son bastante igualitarias en términos de poder y de autoridad, aunque los talentos particulares son objeto de especial respeto.”  
(Kottak 2003)*

198

Durante todo el recorrido de la historia de la arqueología y la antropología se han establecido secuencias culturales para organizar las sociedades. Todas están marcadas por cambios o revoluciones, como las denomina Childe (1954). Algunas de estas secuencias o esquemas también relacionan, teóricamente, cambios en las estructuras sociales y relaciones socio-políticas de las sociedades. En este capítulo presentaremos un breve resumen de los esquemas utilizados en la teoría arqueológica para clasificar las sociedades en el pasado.

Estos esquemas parten de la visión evolucionista darwiniana, donde para poder adaptarse a un medio ambiente determinado los organismos cambia su estructura física y genética. En el caso de la arqueología, las sociedades, partiendo de un punto primigenio, cambian sus modos de vida y de producción para adaptarse a un medio ambiente o territorio para asegurar su subsistencia y su permanencia, física y también simbólica o ideológica, en el tiempo.



El primero de estas secuencias fue el denominado sistema de las tres edades. Propuesto por Thomsen en 1812, presenta tres estadios o edades, de la piedra, del bronce y del hierro. Inicialmente se aplicó a objetos arqueológicos en Dinamarca para agruparlos según su materia prima.

Esta forma de clasificación se continuó usando en Europa hasta casi 1860 (Childe; 1973: 26), sin embargo debido a que este sistema era esencialmente tecnológico no podía ser aplicado a sociedades que por ejemplo utilizaban exclusivamente huesos y madera e igualmente no se podrían clasificar sociedades, como son una gran mayoría, donde no se dejó de utilizar la piedra como materia prima para la fabricación de artefactos. Para este sistema se realizó un ajuste dividiendo la edad de piedra en paleolítico y neolítico, para clasificar las sociedades que realizaban artefactos de piedra percutida y pulimentada respectivamente.

Posteriormente, gracias a los avances de la geología y la ley de la estratificación de los suelos, Lubbock, para 1920, propone equiparar los estadios evolutivos con las edades naturales de la tierra al notar que el paleolítico se podría equiparar con el pleistoceno. Pero, al igual que con la propuesta de Thomsen, no se podría aplicar universalmente, debido a que, por ejemplo,

...los maoríes de Nueva Zelanda estaba todavía en la Edad de Piedra cuando llegó el capitán Cook en el siglo XVIII después de J.C. [y] la Edad de Piedra había terminado en Egipto antes del 3000 antes de J.C. En realidad, no hay algo a lo que pueda denominarse *la* Edad de Piedra. Hubo *una* Edad de Piedra en Inglaterra, en Palestina y en Nueva Zelanda, y todavía la hay en parte de Nueva Guinea; pero cronológicamente, como periodos de tiempo absoluto, todas son diferentes (Childe; 1973: 28. Cursivas del autor).

Paralelamente a la arqueología, la etnología propuso esquemas clasificatorios para las sociedades denominadas primitivas siguiendo el mismo principio del evolucionismo cultural partiendo del evolucionismo biológico darwiniano. Uno de los primeros y más prominentes etnógrafos en proponer esquemas evolutivos para las sociedades fue Henry Morgan. En su trabajo denominado *Ancient Society* (1985) propone 3 estadios evolutivos denominados *Salvajismo*, *Barbarie* y *Civilización*. En este trabajo el autor se ocupa de los dos primeros estadios y divide cada uno en inferior, medio y superior.

Durante la *etapa inferior del salvajismo*, el ser humano permanecía en los bosques y vivía, principalmente, en los árboles. Se alimentaban de nueces, raíces y frutos. El principal progreso de esta época es la formación del lenguaje articulado. La etapa media del salvajismo comienza con el consumo de productos de mar y el uso del fuego. En este periodo se comienzan a utilizar artefactos de piedra percutida (paleolítico en arqueología). La última etapa de este estadio

se caracteriza por la invención del arco y la flecha y por el uso de vasijas de madera, cestos trenzados y tejidos. También por el uso de objetos de piedra pulimentada (o neolítico).

La *etapa inferior de la barbarie* comienza con la introducción de la alfarería. La *etapa media* se caracteriza por la domesticación de los animales y la agricultura. Según Morgan las sociedades del continente americano solo llegaron a este estadio debido a la conquista europea. La *etapa superior* comienza con la fundición del hierro. Para Morgan la civilización comienza con la escritura. Engels (1994), resume estos estadios de la siguiente forma:

*Salvajismo*.- Periodo en que predomina la apropiación de productos que la naturaleza ya da hechos; las producciones artificiales del hombre están destinadas, sobre todo, a facilitar esa apropiación. *Barbarie*.- Periodo en que aparecen la ganadería y la agricultura y se aprende a incrementar la producción de la naturaleza por medio del trabajo humano. *Civilización*.- Periodo en que el hombre sigue aprendiendo a elaborar los productos naturales, periodo de la industria, propiamente dicha, y del arte (Engels; 1994: 26).

Al igual que con los esquemas expuestos anteriormente, opinamos que la supuesta aplicabilidad universal de estos no se cumplen, al menos de la forma en la que Morgan esperaba que funcionaran, debido a que el trabaja con sociedades contemporáneas y, al igual que Childe, opinamos que “en la jerarquía de la evolución no es

posible deducir el grado de ningún invento o proceso técnico a partir de ningún principio general; hay que inferirlo a partir de datos arqueológicos” (Childe; 1973: 17). Muy posteriormente a Morgan, Service (1962) definió 4 estadios o formas de organización política, *Bandas, Tribus, Jefaturas y Estados*.

Las *bandas* son grupos pequeños basados en el parentesco. Las *tribus*, están asociadas con la producción no intensiva de alimentos y poseen poblados y grupos de filiación pero carecen de gobierno centralizado y de clases sociales. En la *jefatura o cacicazgo* las relaciones sociales se basan principalmente en el parentesco, filiación, matrimonio, edad, género, etc., pero tienen un acceso diferencial a los recursos a diferencia de la tribu y una estructura política permanente. El *estado* es una forma de organización sociopolítica basada en la existencia de un gobierno central y de la estratificación socioeconómica.

En las bandas y las tribus, al contrario que en los estados, el orden político, o *política*, no es una entidad que pueda separarse y entenderse fuera del orden social total. En las bandas y las tribus resulta difícil caracterizar un acto o un evento como político en lugar de meramente social (Kottak; 2003: 130. Énfasis del autor).

Esta breve introducción de los esquemas más importantes propuestos en la historia de la antropología para el estudio de las sociedades nos sirve de base para exponer el esquema clasificatorio

propuesto para las sociedades prehispánicas en Venezuela, el cual utilizaremos en esta investigación.

## **Esquema de organización sociopolítica de sociedades prehispánica de Venezuela**

*“Cuando se quiere estudiar a los hombres hay que mirar cerca de sí; pero para estudiar al hombre, hay que aprender a dirigir la vista a lo lejos; hay que observar las diferencias, para descubrir las propiedades”  
(Levi-Strauss 1964)*

En Venezuela se han propuesto dos esquemas clasificatorios generales para las culturas prehispánicas del país. El primero fue propuesto con Cruxent y Rouse (1958), esta presenta 3 periodos para la época prehispánica (Paleoindio, Mesoindio y Neoindio) y 1 para el periodo postcontacto (Indohispano). Solo explicaremos acá los periodos relacionados a la época prehispánica.

El termino Paleoindio está relacionado a “la etapa de desarrollo de la cultura del indio americano en la que el principal medio de subsistencia era la caza, siendo los artefactos principales, artefactos de piedra desbastada y, en especial, las puntas de proyectil usadas para cazar” (Cruxent y Rouse; 1958: 83). Es una época que comienza antes del periodo I definido por Cruxent y Rouse, vivieron en condiciones climáticas muy diferentes a la actuales y su modo de subsistencia

principal era la caza de megafauna (mastodontes, megaterios, etc.) y la recolección de plantas pero en un grado mucho mas bajo.

La época mesoindia equivale al periodo I propuesto por Rouse y Cruxent (1963) en su cronología relativa y finaliza alrededor del año 1000 A.C. con la aparición de la agricultura intensiva y la cerámica en Venezuela. El termino Meso-indio denomina una época cuya economía se basa en la pesca, la caza (de animales mas pequeños que en el Paleoindio) y la recolección. Se caracteriza por la presencia de artefactos de piedra pulida, de lascas y de concha (Tarble; 1988: 232), siendo estos últimos una innovación tecnológica de esta época.

Representa una etapa de transición entre el Paleoindio y el Neoindio. Los Mesoindios que se encontraban lejos de la costa sobrevivían cazando mamíferos pequeños y recolectando plantas mientras que los Mesoindios de la costa cambiaron en una forma de alimentación basada en la pesca y recolección de mariscos.

Como resultado se encuentran grandes concheros donde las puntas de proyectil están prácticamente ausentes y en su lugar hay puntas de hueso, gubias, copas, conos, etc., todos hechos de conchas de mar y huesos de pez (Rouse y Cruxent; 1963: 48). Una importancia innegable de la explotación marina como recurso para subsistir es que acervo a los mesoindios a mar, se familiarizaron con el y,

aparentemente, adquirieron la navegación, lo cual permito la ocupación de las islas cercanas a la costa.

Rouse y Cruxent (1963:50) describen cuatro patrones de vida que pudieron existir en Venezuela durante la época Meso-india:

- a) **Los sobrevivientes paleoindios:** como bien el nombre lo indica fueron los que continuaron con el modo de vida Paleo-india, con puntas de proyectil muy parecidas a las halladas en el complejo Las Casitas, raspadores y martillos de piedra, etc.
- b) **Los pescadores costeros:** ya descritos en los párrafos anteriores.
- c) **Los recolectores tierra adentro:** también descritos anteriormente. Debían consistir en bandas nómadas o seminómadas. Pudiesen estar asociadas a un tipo de material limitado que permitiera su subsistencia y su movilidad.
- d) **Los agricultores incipientes:** de los Mesoindios que vivían alejados de la costa, de la recolección de vegetales silvestres debieron adquirir la agricultura incipiente a finales de la época Mesoindia (Rouse y Cruxent: 1963:50).

El Neindio se distingue por una vida sedentaria con la aparición de la alfarería y la agricultura intensiva se convierte en el medio de subsistencia por excelencia. Las dos fuentes más probables de

domesticación de plantas serían el maíz y la yuca (Sanoja 1981). Como podemos notar, Cruxent y Rouse no prestan interés alguno a la organización sociopolítica de las culturas correspondientes a cada una de estas épocas, sino, al grado de desarrollo tecnoeconómico de estas.

El modo de vida tribal igualitario es dividido por la autora en 3 submodos según su forma de producción: vegecultora, semicultora o mixta.

Estas etapas o modos de vida se presentan, en el texto de Vargas, como subsecuentes o como consecuencia del anterior. La autora mantiene la visión evolucionista cultural de Morgan y de Service, sin embargo, no considera su esquema como general o universal, sino regional, es decir, para el caso exclusivo de Venezuela y algunas áreas en el Caribe (Sanoja 2006).

Si bien para Vargas, al igual que para Cruxent y Rouse (1958), los cambios tecnoeconómicos y de producción son la base para proponer estos modos de vida, cada uno de estos tiene asociado una forma o manera de organización sociopolítica, desde la más incipiente a la más compleja, es decir, de lo igualitario, a lo jerárquico hasta el clasismo.

*Modo de vida igualitario de recolectores cazadores:*

Este modo de vida se fundamenta en la extracción y transformación, de manera colectiva, de materias primas bajo una



forma cooperativa, así se hacía más eficiente la apropiación y distribución de los recursos naturales que garantizan la supervivencia y reproducción social.

La reciprocidad, el compartir, las formas de cooperación, con las formas básicas como la sociedad resolvía la precariedad de la producción, los riesgos permanentes a los que estaba expuesta cada unidad doméstica, cada individuo. Se origina de esta manera una dicotomía en el campo de las relaciones interespecíficas donde podía coexistir el individuo como organismo natural o como sujeto de relaciones sociales (Sanoja; 2006: 28).

Las relaciones sociales, como consecuencia de lo anterior, eran reguladas por el sistema de parentesco siendo de carácter colectivo y recíproco. Vargas (1990: 105), aclara que el término igualitario no implica en negar de cualquier forma de poder o digresión, sino en la manera como ese poder afecta a los llamados aspectos esenciales o fundamentales, o sea, aquellos referidos al régimen de propiedad, relaciones de producción, distribución, etc.

Las bandas integrantes de esta formación económico social practicaban la reciprocidad “como mecanismo [social] que compensaba la precariedad de la producción” (Vargas; 1990: 94). Este mecanismo permitía a cualquier miembro de la banda disponer de los recursos de los demás y viceversa, el cual no desaparece al comienzo del modo de vida tribal sino que se fortalece.

La apropiación de los alimentos en los cazadores supone la existencia de una producción y un consume subsistenciales; con la sedentarización existe la tendencia a reducir la producción constante que se requería por la falta de control sobre la producción biología de las especies. Esto permite que los grupos comiencen a realizar otros procesos de trabajo distintos a los subsistenciales; en suma, se observara un desarrollo y diversificación de las prácticas sociales (Vargas; 1990: 95).

La disolución de esta formación económico social fue resultado del predominio de prácticas productivas, como lo son la ganadería y la agricultura, sobre las prácticas apropiadoras características de estos grupos. Esto, trajo como consecuencia la formación de aldeas, el inicio del sedentarismo y el crecimiento poblacional.

*Modo de vida tribal igualitario:*

La tribalización de los cazadores y recolectores implico la complejidad social con dos propósitos, por un lado, garantizar la producción y por el otro, garantizar la propiedad y el proceso de producción. El sedentarismo determino que la recolección y la apropiación no fuesen suficientes para mantener el crecimiento constante de la sociedad luego de la estabilización territorial.

Los cambios durante el proceso de tribalización, en relación al modo de vida igualitario de recolectores cazadores, suponen un

desarrollo en la eficacia y las funciones de instrumentos y medios de producción. Un establecimiento de los procesos de producción de alimentos, crecimiento sostenido de la producción y todos aquellos factores que suponen la reproducción (en mayor medida) del grupo social. Ampliar y diversificar la producción, es decir, la necesidad de producir un plusproducto (Vargas: 1990; 100). No había diferencias entre el productor primario y el consumidor, ni tampoco existe una planificación social del trabajo.

Cambios en el régimen de propiedad porque, si bien sigue siendo colectiva, ahora son propietarios objetivos de los medios naturales de producción como objeto de trabajo. Presencia definitiva de aldeas como base física de las unidades sociales. Un surgimiento de complementariedad económica entre aldeas, lo cual, implica el intercambio tanto de materia prima como de materiales manufacturados (Vargas: 1990; 100).

Relaciones sociales basadas en el parentesco que progresivamente se transforman hasta devenir en políticas o de subordinación. La reciprocidad está restringida ahora a la tribu y supone el compromiso entre grupos para asegurar la propiedad. La fuerza de trabajo se controla dentro de un mismo grupo de parentesco (Vargas: 1990; 100-1).

*Modo de vida tribal jerárquico-cacical:*

Este modo de vida surge producto de las contradicciones en el modo de vida tribal igualitario cuando se hace más difícil compatibilizar la coparticipación de todo el colectivo en las decisiones sobre el ordenamiento del proceso productivo y en la distribución de los recursos y de la propiedad colectiva, por ello, fue preciso el surgimiento de una estructura social jerarquizada que mantenía el control del trabajo y del conocimiento (Sanoja; 2006: 37).

Vargas (1990: 108), aclara que el término cacical no es sinónimo de la presencia de un cacique sino de la existencia de una institución que cumplía con funciones similares a las que ejercieron los caciques. El modo de vida cacical no solo existió en lugares donde se dieron cacicazgos o jefaturas, sino también donde existió una estructura social desigual, concretada en patrones de distribución diferencial para los distintos sectores de la población, prestación de servicios, etc.

El modo de vida tribal jerárquico-cacical supone transformaciones importantes de los patrones de distribución y cambio, alterándose el sistema de acceso colectivo a la producción. La transformación de las relaciones de parentesco en políticas surge como consecuencia del crecimiento de una aldea sobre el resto, lo cual, afecta los patrones de complementación económica, esto fue factible por la existencia de un

mayor desarrollo de las fuerzas productivas en donde hay que considerar, de manera importante, la fase física o medio ambiente donde tal aldea se desarrolla y el carácter de sus modos de trabajo (Vargas; 1990: 101).

Estos cambios se objetivan en la existencia de una aldea central, la cual asume el papel de sede de un poder político, religioso, administrativo y, eventualmente, manufacturero. Así mismo, comienza a existir apropiación de sobretrabajo de otras aldeas bajo la forma de “tributos” (Vargas; 1990: 101).

En este modo de vida algunos individuos se liberan del rol primario de productores y pasan a ocupar su tiempo en el procesamiento de materias primas (artesanos) o a distribuir los bienes manufacturados. Esto último implica el surgimiento de rangos, estamentos o jerarquías dentro de la estructura social, los cuales, probablemente, eran hereditarios (Vargas; 1990: 101).

El status social de los dirigentes se ve acompañado de un patrimonio, lo que implica la separación, dentro del patrimonio colectivo, de uno reservado sólo para estos grupos; esto genera una institución que legitima la desigualdad social y permite que el plusproducto adquiera carácter de excedente de producción (Vargas; 1990: 101-2).

*Modo de vida clasista inicial:*

Una vez distribuida territorial y altitudinalmente desigual los recursos, la necesidad de coordinar el trabajo y la desigualdad social, fue necesario ejercer control territorial sobre la fuerza de trabajo, surgiendo así las clases sociales y su expresión política coercitiva: el estado (Sanoja; 2006: 37). No haremos el mayor énfasis en este modo de vida debido a que en Venezuela no existieron sociedades estatales como en el caso del Perú y México.

En este modo de vida se puede observar que adquiere importancia central la diferencia entre la producción primaria y el surgimiento de una clase gerencial. Como consecuencia de lo anterior, existe la presencia de especialistas encargados de estudiar los ciclos naturales. La gran intensificación agrícola es consecuencia del surgimiento de estos especialistas (Vargas; 1990: 102).

La agricultura intensificada, genera un plusproducto, pero a diferencia del modo de vida anterior, este se transforma en excedentes y crea la necesidad de una institución que regule su apropiación por parte de una clase. En suma, se produce la división social del trabajo que genera la existencia de dos tipos de trabajadores, los especialistas agrícolas que manejan procesos técnicos cada vez más complejos, y los trabajadores del campo o productores directos (Vargas; 1990: 102).

Estos modos de vida propuestos por Vargas nos servirán como guía para la organizar las culturas que manufacturaron las piezas que comprende nuestra muestra. Para ello presentaremos brevemente lo que otros arqueólogos han dicho sobre ellas, pero antes discutiremos nuestras herramientas analíticas, es decir, definiremos las técnicas que utilizaremos en esta investigación para decostruir las piezas, como las clasificaremos y cual será nuestra ficha de análisis.



**Capítulo VIII: Herramientas de  
análisis**



## Esquema de clasificación para la figuración antropomorfa

*“La clasificación, es constituida por el productor o por el analista, captura solamente una parte del orden encerrado en las categorías del material y es siempre desde una perspectiva particular”*  
(Miller 1985)

215

Ahora presentaremos los cánones de clasificación para la figuración antropomorfa en general. Nos basaremos en los cuatro definidos por DelPorte (1982. Ver cap. 1) para las figuraciones femeninas, con modificaciones que lo hagan aplicable en cualquier tipo de figuración humana, no sólo en cerámica. Henri DelPorte plantea una forma de clasificación para la figuración femenina del Viejo Mundo, la cual se basa cuatro campos: técnica, temática, cronológica y geográfica. Nosotros agregaremos tres campos más a este patrón de clasificación, que denominaremos: sexo/género, tipo de figuración y ornamentación.

Igualmente, presentaremos subdivisiones dentro de estos campos. Antes de definir la forma de clasificación, debemos advertir que no decidimos tener un campo relacionado directamente con la materia prima, porque consideramos que algunas técnicas pueden ser aplicadas en varias de ellas o pueden ser mutuamente excluyentes. De la misma forma, cuando hablamos del tipo de técnica nos referimos a la primera etapa o al modo principal de modificar la materia prima y no a modificaciones secundarias durante el proceso de manufactura (pintura,

tallado, modelado, etc.). De esta forma definimos cuatro grandes ámbitos de clasificación:

a) Ámbito Morfológico:

1) Tipo de Figuración: hace relación a la forma global en una pieza figurativa o con figuración, no exclusivamente para la figurina porque este término sólo engloba un tipo de figuración. La podemos dividir en cuatro formas de representación:

1.1. Figuración independiente o figurina: la entendemos como “una representación tridimensional (...) no es un recipiente, ni tampoco una parte de ningún otro objeto” (Antczak y Antczak; 2006: 35) y además es auto estable. Estas se puede dividir en dos:

1.1.1. Figurina Maciza: aquella que no posee una cavidad interna aparente.

1.1.2. Figurina Hueca: aquella que posee una cavidad interna aparente.

1.1.2.1. Hueca simple: no produce algún sonido al ser movida/sacudida.

1.1.2.2. Hueca Sonajera: cuando en la figura hueca “se introducen bolitas de barro o piedrecillas que producen

sonido al chocar con las paredes del objeto” (Herás; 1992: 31).

1.2. Figuración Apéndice o Adosada: definida como “un aditamento [plástico o pintado sobre una vasija, por ejemplo] que generalmente presenta un carácter decorativo o accesorio más que funcional” (Smith y Piña Chan; 1962: 5).

1.3. Figuración recipiente o Efigie: entendidas como vasijas o recipientes “cuyo cuerpo representan una cara o un cuerpo humano...” (Monsalve; 1996).

1.4. Mascara: “representación humana o zoomorfa en barro, madera, etc., la cual se modela imitando al original o esquematizándolo. Generalmente es como una placa o mascarilla” (Smith y Piña Chan; 1962: 17).

2) Técnica figurativa: se entiende como la forma de manufactura utilizada para realizar la modificación que nos interesa sobre la pieza. Esta se puede dividir en:

2.1. Técnica de Pintura/Dibujo: se comprende como la realización de formas antropomorfas por medio de pigmentos sobre diferentes tipos de materia prima (madera, roca, tela, etc.)

2.2. Técnica de Modelado/Moldeado<sup>1</sup>: es la manufactura de formas antropomorfas mediante el aprovechamiento de la plasticidad de una materia hasta la forma deseada (arcilla o barro, plástico, cera, metal, etc.) Esta forma de manufactura puede ser realizada de forma manual o mediante el uso de un molde<sup>2</sup>. De la misma forma, este proceso podría finalizar con la cocción<sup>3</sup> o el secado de la pieza.

2.3. Técnica de Tallado/Esculpido<sup>4</sup>: es el proceso mediante el cual se utiliza un instrumento activo (percutor/cinzel) sobre un elemento o materia prima pasiva (roca, madera, resinas secas, cera, arcilla, etc.) con el fin de modificar su exterior (desprender pedazos) para lograr otra forma deseada.

3) Posición Anatómica: hace relación al gesto figurado.

3.1. De Pie: si la pieza se encuentra con las extremidades inferiores en línea recta o casi recta al igual que el resto del cuerpo, aunque este sostenida con algún apoyo estructural.

---

<sup>1</sup> **Modelado**: técnica de manufactura cerámica consistente en trabajar con las manos sobre una pella de barro hasta conseguir la forma deseada para la pieza (Herás; 1992: 26).

<sup>2</sup> **Molde**: pieza, generalmente hueca, caracterizada por presentar en su parte interna una forma o motivo que al ser impresionado contra una pella de barro reproduce sus rasgos (Herás; 1992: 26).

<sup>3</sup> **Cocción**: Endurecer el barro por medio del fuego, sol o aire (Smith y Piña Chan 1962:8).

<sup>4</sup> **Esculpido**: técnica de grabado de figuras en los que la porción mas alta esta a nivel de la superficie del objeto.

3.2. Sedente<sup>5</sup>: si la pieza se encuentra con las extremidades inferiores en un ángulo mas o menos de 90° en relación al resto del cuerpo.

3.2.1. Sedente sobre si misma: cuando no hay evidencia de algún objeto cultural o natural en el que la figura esté sentada.

3.2.2. Sedente sobre objeto: si existe la presencia de algún objeto cultural o natural sobre el que la figura se presente sentada.

b) Ámbito Iconográfico:

1) Ornamentación: denominamos ornamentación como “aquellos procesos que se realizan al fin de adornar y embellecer una cosa, con motivos (...) que varían según grupos, áreas, épocas, etc. (Mirambell; 1983 en: Monsalve; 1996). Con esta definición solo hacemos referencia a aquellas técnicas utilizadas sobre la figuración que no definen los rasgos corporales (biológicos) de la misma sino atributos culturales incorporados. Por ejemplo, no se considerara dentro de esta categoría el aplicado inciso de los ojos “granos de café”.

---

<sup>5</sup> Sabemos que existen una gama más extensas de posiciones que indiquen descanso, pero para la investigación solo sentimos la necesidad de definir solo dos, igualmente queremos denotar que este no es un sistema de clasificación cerrado, las categorías ahora creadas pueden ser ampliadas o modificadas por otro investigador según sean las necesidades de su estudio.

2) Sexo y/o género: comprendido como el proceso de asignación de un sexo Emic (género) o Etic (sexo) a la figuración.

2.1. Sexo Etic: corresponde al sexo biológico y la identidad sexual etic de los seres humanos; puede ser establecida según la representación figurativa de los órganos sexuales (Harris; 1981: 538). Podemos definir tres formas:

220

2.1.1. Hombre o Macho: se considerara en esta categoría toda figuración que presente un órgano sexual masculino reconocible como pene.

2.1.2. Mujer o Hembra: se colocara en esta categoría toda figuración que presente un órgano sexual femenino reconocible como vagina. En esta categoría no se tomara como marcador sexual femenino la presencia de senos, ya que, la presencia o ausencia de senos o pezones puede ser ambivalente en piezas de ambos sexos, lo que traería problemas para clasificar esas piezas.

2.1.3. Asexuado: cuando no posea marcador de sexo Etic visible o explícito. Es decir, no presenta representación genital, lo que es igual a que no forma parte de una categoría sexual.

2.1.4. Indeterminado: representa genitalia pero no se puede distinguir dimorfismo sexual.

2.2. Sexo Emic: “se refiere a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o “cosas” están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas” (Harris; 1979: 493). La definición emic de hombre y mujer varía considerablemente de una sociedad a otra. Por ello, los antropólogos prefieren usar el término género para denotar los diversos significados emic que se asocian con identidades sexuales culturalmente definidas...” (Harris; 1981: 538). Para esta categoría debemos tener definidas al menos las categorías 3. Posición Anatómica y 2.1 Sexo Etic debido a que ciertas características decorativas y formales pueden funcionar (o no) como un marcador de género (ver: VanPool y VanPool 2006; Gordones y Meneses 2001).

2.2.1. Masculino: serán consideradas figuraciones masculinas cuando la mayoría de los atributos iconográficos estén asociados a categoría 2.1.1 Sexo Etic Hombre.

2.2.2. Masculino Asexuado: denominaremos figuraciones masculinas asexuadas cuando presente una mayoría de los atributos iconográficos que estén asociados a figuración 2.1.1 Sexo Etic Hombre pero la figuración no incluye la representación de genitalia definida.

2.2.3. Femenino: se entenderán como figuraciones femeninas cuando la mayoría de los atributos iconográficos estén asociados a figuración 2.1.2 Sexo Etic Mujer.

2.2.4. Femenino Asexuado: denominaremos figuraciones femeninas asexuadas cuando presente una mayoría de los atributos iconográficos que estén asociados a figuración 2.1.2 Sexo Etic Mujer pero la figuración no incluye la representación de genitalia definida.

2.2.5. Sin Género: definiremos como figuraciones sin género cuando los atributos iconográficos no permitan distinguir una diferenciación de género y la pieza sea 2.1.3 Sexo Etic Asexuada.

c) Ámbito Geográfico:

1) Ubicación exacta: en esta categoría se colocarán las piezas de las cuales se conozca su ubicación geográfica exacta de aparición, es decir, cuando hayan sido extraídas sistemáticamente de un contexto arqueológico bien documentado.

2) Ubicación inexacta: cuando no se tengan datos confiables y documentados de la ubicación de la pieza. Por ejemplo,



piezas donadas de las que sólo sabemos o inferimos que fueron recuperadas dentro de un área geográfica general.

d) Ámbito Cronológico:

223

- 1) Fecha exacto: cuando la pieza cuente con la asignación de una fecha por algún tipo de datación absoluta.
- 2) Fecha relativo: piezas datadas por comparación estilística en relación con otras similares con datación absoluta.

2.1. Estilo o Fase: se le colocara esta categoría a las piezas que puedan ser identificadas dentro de un estilo.

2.2. Serie o Tradición: se asignaran las piezas, por comparación estilística o de atributos, dentro de una serie o tradición definida, estén o no asignadas dentro de un estilo específico.

No hemos definido una categoría o un ámbito donde se contemple la funcionalidad, aunque sea posible inferirla hipotéticamente de los objetos de estudio. Creemos que no se puede hacer una inferencia directa de la funcionalidad sin un estudio contextual riguroso, aunque estamos claros que éstos fueron producidos con la intención de usarlos en determinadas actividades, incluso si ésta era simplemente contemplativa. Por ello, no deducimos la funcionalidad de la figuración

antropomorfa para evitar caer en el error de investigaciones anteriores en las que abundan

...categorías “comodines”, que resultan altamente socorridas para ordenar una insólita variedad de artefactos o estructuras sobre cuyos usos posibles no tenemos la mas remota sospecha, como la de “uso ritual”; la cual, frecuentemente, confiere a cualquier espacio o contexto (o, agregaríamos nosotros, ciertos artefactos) el no menos abusivamente generalizado “carácter sagrado” (Bate; 1998: 193. Comillas nuestras).

224

## Herramientas analíticas, de recolección y deconstrucción de los datos

*“...aceptamos el calificativo de estetas, por cuanto creemos que el fin ultimo de las ciencias sociales no es constituir al hombre sino disolverlo”  
(Levi-Strauss; 1964: 375).*

Como ya hemos planteado, tenemos dos etapas de deconstrucción de la realidad, por ello hemos construido dos instrumentos para la extracción de los datos necesarios del objeto formal. Primero, uno donde se registra la deconstrucción morfológica de la pieza y luego otro donde se registra su iconografía. Para ello, nos hemos basado en las variables tomadas en cuenta por Antczak y Antczak (2006) y Escalante (2007) en sus respectivos estudios. Para el proceso formal de extracción de datos y descripción de las piezas nos hemos basado en los pasos de descripción propuesta por Monsalve

(1996) para la descripción de las figuras antropomorfas, la cual, se realiza a partir de los siguientes elementos:

Para la descripción de la figura se comenzará por la cabeza, señalando su forma (triangular, trapezoidal, etc.) y la presencia o ausencia de tocado (trenza, penacho); así mismo, se señalará la técnica utilizada para realizar las facciones (incisiones, aplicaciones, etc.). Se señalará también la presencia de orejas y/ o pendientes u orejeras. En cuanto al resto del cuerpo, se hará referencia a la presencia de brazos (extremidades superiores), a su posición (pegados al cuerpo, flexionados sobre el pecho, etc.) y a las técnicas utilizados para representar los dedos y los caracteres sexuales externos. Es importante especificar la proporción del tronco y la implantación de las piernas, así como la flexión o no de las mismas. Se señalará la presencia o ausencia de decoración, así como la técnica utilizada y su localización en la pieza. Así mismo, se señalará si corresponde a pintura facial y corporal (Monsalve; 1996).

225

Debemos notar que Monsalve propone este proceso de descripción contemplando la figuración que nosotros denominamos independiente (figurina), pero es útil para las otras formas de figuración porque sirve como regla metodológica a seguir para la descripción de todas las piezas. Para la descripción y la posterior definición de las formas generales de las piezas (por estilo), solo tomaremos la silueta frontal de la misma introduciendo figuras geométricas dentro de la forma (figura 82) similar a las descripciones realizadas desde la estética para, por ejemplo, las *Venus* del Paleolítico (figura 83). Las variables

formales y decorativas no serán tomadas en cuenta en el proceso de descripción de la figura.



Figura 83: Ejemplo para la descripción de la silueta.  
Digitalización n° DSC00347. Fotografía: Mirta Linero.

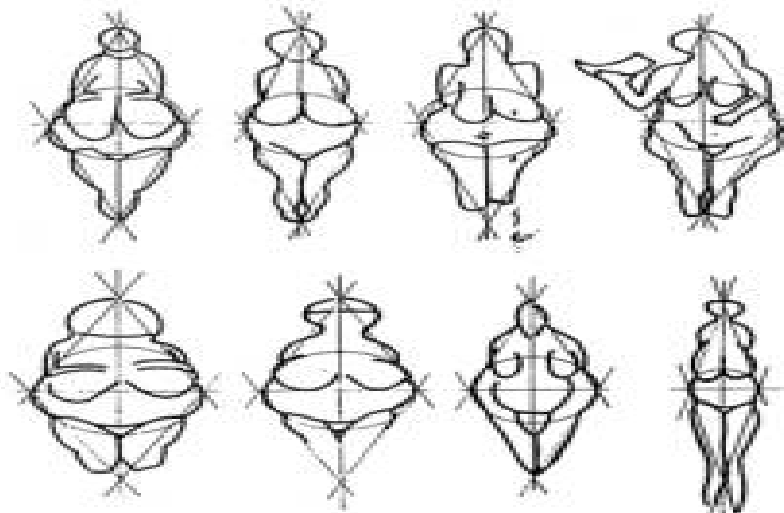


Figura 84: Cánones estéticos para la descripción de la silueta de las Venus del paleolítico. Fuente: Delgado 1989, figura 53.

Dividimos las variables en dos grandes grupos: variables intrínsecas y extrínsecas (ver Antczak y Antczak; 2006). Las variables intrínsecas fueron divididas en: variables morfológicas, las cuales separamos en tecnológicas y formales, y variables iconográficas. Para la descripción de las figuraciones realizamos una división estándar de la figuración, basándonos, con algunas modificaciones, en la división propuesta por Antczak y Antczak para una figuración de tipo independiente que igualmente aplicamos como plantilla general para los otros tipos de figuración (2006: 54).

#### Variables Intrínsecas:

##### 1) Variables Morfológicas:

##### a) *Variables Tecnológicas:*

- Técnica de manufactura, que entendemos como un “conjunto de procedimientos considerados primeros mediante los que se lleva a cabo la realización de una pieza, y los complementarios, aquellas técnicas por medio de las cuales se refine y decora esta misma pieza” (Herás; 1992:26).
- Antiplástico, que se define como una “sustancia no plástica que se agrega intencionalmente a la pasta, o que ya esta contenida en la arcilla, cuya función es facilitar la

deseccación y dar una mayor cohesión, evitando que se produzca el agrietamiento de la pieza durante la cocción” (Herás; 1992: 20). Para este trabajo tomaremos en cuenta el tipo de antiplástico, aunque podríamos considerar el tamaño y dispersión de los granos en el caso de que lo consideramos relevante o que se haya utilizado como una forma de distinción entre las piezas.

- Acabado de la superficie, el cual, “atiende a razones de tratamiento final de la misma: alisada, pulida, bruñida, burda, etc.” (Herás; 1992: 31).
- Textura, es decir, la composición granulométrica de la pasta y de sus componentes (Herás; 1992: 32). Incluye características como grosor, porosidad, friabilidad, etc. (Rice; 1987: 483).
- Color de la superficie, que define Herás como el “color del exterior de los objetos, puede ser el simple color natural, o el resultante de una posterior técnica decorativa” (1992: 16).
- Presencia o ausencia de engobe, que entendemos como finísima capa de arcilla muy diluida cuyo fin primordial es cubrir las pequeña fallas en el material producidas por su propia porosidad” (Heras; 1992: 21), y zona de aplicación del mismo.

b) *Variables Formales*: tipo de figuración, tamaño (estatura), forma (cabeza, brazos, piernas, tronco), posición de las piernas y brazos, proporcionalidad, ojos, boca, cejas, nariz, cuello, glúteos, cadera, dedos (manos y pies), denotación del sexo etc, orejas, ombligo, pecho. Cada una de estas variables, obviamente, esta sujeta a su presencia o ausencia en cada pieza.

2) *Variables Iconográficas*: decoración de la cabeza, decoración del tronco, decoración de la cara, presencia o ausencia de cubre cabeza y decoración del mismo, penacho o cabello, decoración de los brazos y piernas, performance, sexo etc, objetos o parafernalia, signos de embarazo y otros motivos decorativos. De la misma forma que en las variables formales, estas están sujetas a su presencia o ausencia. La decoración incluye plástica y pintada. Dentro de esta categoría incluiremos las posibles “anomalías del cuerpo” representadas en las piezas, sin embargo, debemos advertir que esta investigación no contempla comparaciones entre la figuración cerámica y otro tipo de materiales arqueológicos (collares de concha, vasijas no antropomorfas, restos óseos, etc.). Sin embargo, no se excluye el utilizar algún tipo de material significativo para ejemplificar o ilustrar esta variable.

Variables Extrínsecas: ubicación geográfica, ubicación cronológica, estilo o serie a la que pertenece, contexto arqueológico, si se poseen los datos.

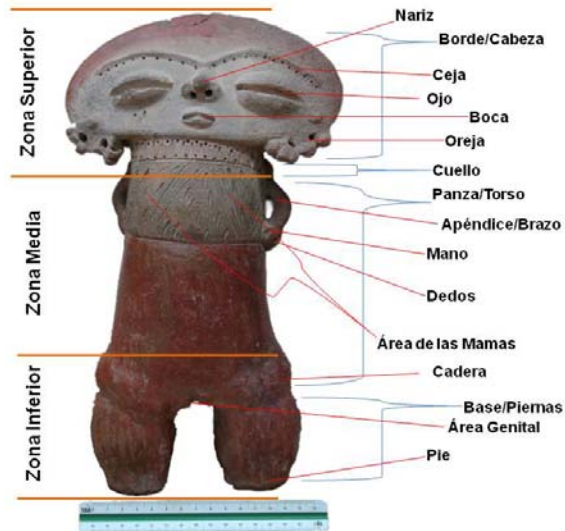


Figura 85: División morfológica de la figuración vista frontal. Digitalización n° DSC08677. Fotografía: Mirta Linero.

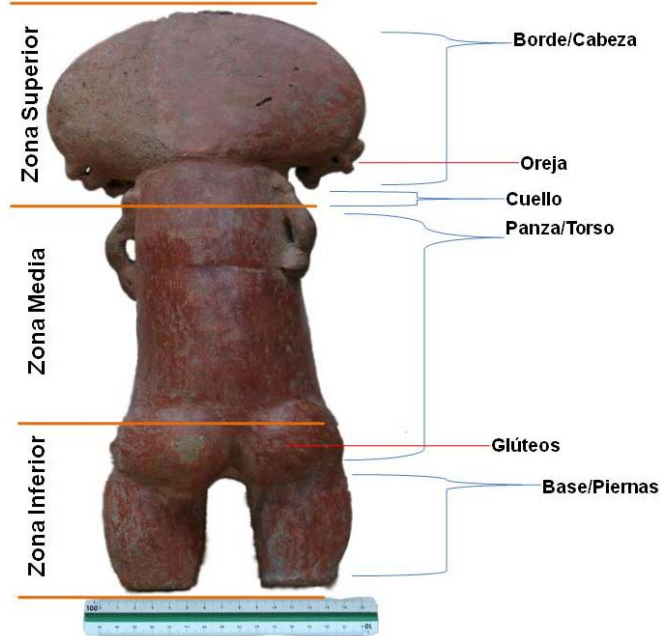


Figura 86: División morfológica de la figuración vista posterior. Digitalización n° DSC08678. Fotografía: Mirta Linero.



Con el fin de realizar una extracción controlada y sistemática de los datos del objeto formal, creamos una ficha de recopilación, en la que se tomaron en cuenta las variables antes expuestas. La ficha consta de siete grades campos de referencia y cada uno de ellos divididos en varios subcampos, los cuales serán explicados más adelante. El formato de la ficha diseñada es el siguiente:

Formulario para el objeto formal:

“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispanica de Venezuela” Ficha de extracción de datos <span style="float: right;">1/6</span>	
<b>a. Campo Referencial:</b> 1. Colección <input style="width: 90%;" type="text"/> 2. Institución <input style="width: 90%;" type="text"/> 3. Pieza n° <input style="width: 90%;" type="text"/> 4. N° de Catalogo <input style="width: 90%;" type="text"/> 5. Nombre del colector <input style="width: 90%;" type="text"/> 6. Ubicación actual <input style="width: 90%;" type="text"/> 7. Modo de Ingreso a la colección <input style="width: 90%;" type="text"/>	<b>b. Contexto histórico espacio-temporal</b> 1. Procedencia <input style="width: 95%; height: 50px;" type="text"/> 2. Ubicación temporal <input style="width: 95%; height: 30px;" type="text"/> 3. Estilo-serie-fase-complejo <input style="width: 95%; height: 50px;" type="text"/>
<b>c. Datos Generales</b> 1. Tipo de figuración <input style="width: 45%;" type="text"/> 2. Estado de la pieza <input style="width: 45%;" type="text"/> 3. Asociación <input style="width: 95%; height: 30px;" type="text"/> 4. Observaciones <input style="width: 95%; height: 40px;" type="text"/>	
<b>d. Variables tecnológicas</b> 1. Técnica de manufactura <input style="width: 45%;" type="text"/> 2. Antiplástico <input style="width: 45%;" type="text"/> 3. Acabado de superficie <input style="width: 45%;" type="text"/> 4. Zona del acabado de superficie <input style="width: 45%;" type="text"/> 5. Color del acabado de superficie <input style="width: 45%;" type="text"/> 6. Cobertura <input style="width: 45%;" type="text"/> 7. Zona de aplicación de la cobertura <input style="width: 95%; height: 30px;" type="text"/>	

**“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela”**

Ficha de extracción de datos

2/6

8. Color de la Cobertura

9. Observaciones

**e. Variables Formales**

1. Descripción de la forma (silueta)

2. Posición Anatómica  3. Posición de los brazos

4. Forma de los brazos

5. Manufactura de los brazos  6. Posición de la piernas

7. Forma de las piernas  8. Manufactura de las piernas

9. Ojos Forma  10. Ojos Manufactura

11. Cejas Forma  12. Cejas Manufactura

13. Boca Forma  14. Boca Manufactura

15. Nariz Forma  16. Nariz manufactura

17. Orejas Forma  18. Orejas manufactura

19. Dedos (manos) Forma  20. Dedos (manos) Manufactura

21. Manos Forma  22. Manos Manufactura

23. Ombligo Forma  24. Ombligo Manufactura

25. Dedos (pies) Forma  25. Dedos (pies) Forma

27. Pies Forma  28. Pies Manufactura

**“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela”**

Ficha de extracción de datos

3/6

29. Glúteos Forma	<input type="text"/>	30. Glúteos Manufactura	<input type="text"/>
31. Mamas Forma	<input type="text"/>	32. Mamas Manufactura	<input type="text"/>
33. Cuello Forma	<input type="text"/>	34. Cuello Manufactura	<input type="text"/>
35. Genitalia:	<input type="text"/>	36. Genitalia Forma	<input type="text"/>
37. Genitalia Manufactura	<input type="text"/>		
38. Observaciones	<input type="text"/>		

233

**f. Variables iconográficas**

1. Técnicas decorativa plásticas

2. Técnicas decorativa pintada

3. Zona de Aplicación de los modos plásticos

**“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela”**

Ficha de extracción de datos

4/6

4. Zona de Aplicación de los modos pintados



5. Motivos Decorativos Plásticos



6. Motivos Decorativos Pintados



7. Zona de Aplicación de los motivos plásticos



**“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela”**


Ficha de extracción de datos

5/6


8. Zona de Aplicación de los motivos pintados



9. Patrón Decorativo de la pieza



10. Objetos o Parafernalia



11. Observaciones



“Los humanos de barro: análisis histórico-estilístico-comparativo de la figuración antropomorfa en la cerámica prehispánica de Venezuela”

Ficha de extracción de datos

6/6

236

**g. Registro**

1. Digitalización

2. Fecha y Lugar

3. Compilador

4. Observaciones

La recolección de estos datos se realizó mediante la observación directa de las piezas. Cada uno de los campos y subcampos de la ficha fue completado de la siguiente forma:

237

**a. Referencial:** este campo contiene los datos de referencia de cada pieza dentro de las colecciones a las que estas perteneces.

1. *Colección:* nombre de la colección a la que pertenece la pieza.
2. *Institución:* nombre de la entidad que está a cargo de la colección.
3. *Pieza n°:* el número correlativo de la pieza dentro de la colección. Este, en caso de que la pieza no lo poseía fue colocado por el autor, colocando primero las siglas de la institución seguido a un número correlativo comenzando por el 001.
4. *N° de Catalogo:* el número de catalogación impuesto por la institución a la pieza.
5. *Nombre del colector:* quien o quienes extrajeron la pieza.
6. *Ubicación actual:* es decir, dirección donde se encuentra actualmente la pieza.
7. *Modo de Ingreso a la colección:* por donación, excavación, etc.

**b. Contexto histórico espacio-temporal:**

1. *Procedencia:* ubicación espacial de la pieza.
2. *Ubicación temporal:* colocación cronológica de la pieza.
3. *Estilo-serie-fase-complejo:* ubicación estilística de la pieza.

**c. Datos Generales:**

1. *Tipo de figuración:* ver el esquema de clasificación más arriba.
2. *Estado de la pieza:* es decir, si la pieza esta completa (sin ninguna parte faltante), fragmentada completa (la pieza esta rota, pero se mantienen sus partes), fragmentada incompleta (faltan partes de la pieza), alterada o restaurada (es decir, cuando se tengan dudas o existan pruebas sobre si el acabado actual de la pieza es el original).
3. *Asociación:* datos contextuales de la pieza, si se poseen.
4. *Observaciones:* contempla datos substanciales no considerados en los campos anteriores.

**d. Variables tecnológicas:**

1. *Técnica de manufactura:* ver el esquema de clasificación más arriba.
2. *Antiplástico:* descripción general del antiplástico<sup>6</sup> de la pieza.
3. *Acabado de superficie:* descripción del acabado superficial<sup>7</sup> de la pieza descrita.
4. *Zona del acabado:* ubicación del acabado de superficie en general, en caso de que posea varios acabados, cada uno será colocado por zonas, las cuales serán: superior, media e inferior.

---

<sup>6</sup> Sustancia no plástica que se agrega intencionalmente a la pasta, o que ya está contenida en la arcilla, cuya función es facilitar la desecación y dar una mayor cohesión, evitando que se produzca el agrietamiento de la pieza, durante la cocción, por tensiones del cuerpo al producirse la pérdida de agua y, por tanto, de volumen. Puede servir como desgrasante cualquier material que no pierda volumen durante la cocción (Herás; 1992: 20).

<sup>7</sup> Resultado de la aplicación o ausencia de las distintas técnicas de tratamiento de las superficies cerámicas (alisado, pulido, bruñido,..) (Herás; 1992: 10).



5. *Color del acabado de superficie*: asignación del color general de la pasta. Para ello se utilizó una tabla de colores Munsell (2000). En caso de que no sea visible o no sea determinable debe ser colocado claramente y, si es necesario, explicarlo en el subcampo de observaciones.
  6. *Cobertura*: si la pieza posee o no una cobertura, como por ejemplo, engobe. En caso de que no sea determinable vale lo explicado para el subcampo anterior.
  7. *Zona de aplicación de la cobertura*: descripción de la zona donde fue aplicada la o las coberturas. Si presenta varias coberturas su ubicación será colocada de la misma forma que el acabado de superficie.
  8. *Color de la cobertura*: aplica lo mismo que para el acabado de superficie.
  9. *Observaciones*: contempla datos substanciales no considerados en los campos anteriores.
- e. **Variables Formales**: descripción de la morfología y anatomía de la pieza.
1. *Descripción de la forma*: solo se describirá la silueta de la pieza, sin incluir nada que no sea visible en la simple silueta.
  2. *Posición Anatómica*: es decir si la pieza está de pie o sedente.

3. *Posición de los brazos:* se describirán en relación al resto de la pieza.
4. *Forma de los brazos:* descripción de su forma o silueta<sup>8</sup>.
5. *Manufactura de los brazos:* la técnica para la realización de los mismos.
6. *Posición de las piernas:* se describirán en relación al resto de la pieza.
7. *Forma de las piernas*
8. *Manufactura de las piernas*
9. *Ojos Forma*
10. *Ojos Manufactura*
11. *Cejas Forma:* solamente se describirán si son rectas o arqueadas y si estas se encuentran separadas o son continuas.
12. *Cejas Manufactura*
13. *Boca Forma*
14. *Boca Manufactura*
15. *Nariz Forma*
17. *Nariz manufactura*
18. *Orejas Forma*
19. *Orejas manufactura*

---

<sup>8</sup> Lo escrito para la forma y la manufactura de los brazos es valido para todas las demás categorías de forma y manufactura.

20. *Dedos (manos) Forma:* solo se describirá si estos están rectos o arqueado

21. *Dedos (manos) Manufactura*

22. *Manos Forma:* solo serán descritas cuando haya una clara representación de las mismas.

23. *Manos Manufactura*

24. *Ombigo Forma*

25. *Ombigo Manufactura:*

26. *Dedos (pies) Forma:* vale lo escrito para los dedos de las manos.

27. *Dedos (pies) Manufactura*

28. *Pies Forma:* vale lo escrito para las manos.

29. *Pies Manufactura*

30. *Glúteos Forma*

31. *Glúteos Manufactura*

32. *Mamas Forma:* no se hará referencia directa a si estas representan senos o pezones.

33. *Mamas Manufactura*

34. *Cuello Forma*

35. *Cuello Manufactura*

36. *Genitalia Tipo:* en este subcampo se describirá el sexo biológico de la pieza, es decir si presenta vagina, pene, testículos, pene y testículos o si es asexuada. En caso de que no se pueda interpretar la forma representada con un sexo biológico se colocó

indeterminado y se describirá en las observaciones lo que posiblemente pueda representar.

37. *Genitalia Forma*

38. *Genitalia Manufactura*

39. *Observaciones*

242

**f. Variables iconográficas:** en este campo se describirán las técnicas decorativas de cada pieza.

1. *Técnicas decorativas plásticas:* aquí se definirán los modos decorativos plásticos.
2. *Técnicas decorativas pintada:* modos decorativos pintados. A cada uno se le asignará un color mediante una tabla de colores Munsell (2000). Y serán divididos en positivos y negativos.
3. *Zona de Aplicación de los modos plásticos:* se ubicará cada modo en las zonas previamente definidas en la pieza. Ver lo mencionado en los subcampos de cobertura y color.
4. *Zona de Aplicación de los modos pintados:* aplica lo mismo que el subcampo anterior.
5. *Motivos Decorativos Plásticos:* descripción de los motivos conformados por los modos descritos previamente.
6. *Motivos Decorativos Pintados:* aplica lo del subcampo anterior.
7. *Zona de Aplicación de los motivos plásticos:* ver arriba.
8. *Zona de Aplicación de los motivos pintados:* ver arriba.

9. *Patrón Decorativo de la pieza*: se describirá el patrón total que forman los modos y motivos descritos anteriormente en la pieza.

10. *Objetos o Parafernalia*: se describirá en este subcampo todo lo que no pertenezca al cuerpo de la pieza, es decir, lo que no sea una característica biológica. por ejemplo, los collares. Decidimos incluir en este subcampo las descripciones del cabello de la pieza.

11. *Observaciones*:

**g. Registro:**

1. *Digitalización*: como se pudo observar cada ficha tiene espacio para seis fotografías, cada una tendrá su número de referencia.
2. *Fecha y Lugar*: donde y cuando se realizó la descripción de la pieza.
3. *Compilador*: quien realizó la descripción.
4. *Observaciones*:

La información completa, incluidas las imágenes, fueron procesadas digitalmente en la ficha que mostramos anteriormente. Este protocolo fue diseñado utilizando el programa *FileMaker*, que permite organizar e interdigitar los campos, variables y atributos. Se digitalizaron las imágenes de las piezas, tanto el cuerpo entero, vista anterior y posterior, como detalles de la misma en el caso de que se requiriera. Fotografiamos todas las piezas nosotros excepto las provenientes de la colección de arqueología del Museo de Ciencias

ubicadas en el área de colecciones, Edificio Adolfo Ernst, que fueron fotografiadas por la Antropólogo Mirta Linero, utilizando un escalímetro en escala 1:100.

Nuestras fueron realizadas con una cámara digital Samsung D75 de 7.2 Mega píxeles sin utilizar ningún tipo de zoom o flash. Cada imagen fue acompañada con una escala cuadrículada, donde, cada cuadro tenía una medida de 2 cm. En el caso de los detalles, se utilizó una escala más pequeña, igualmente cuadrículada donde cada cuadro medía 1 cm. Tanto las imágenes como las fichas fueron incluidas en un disco compacto, con su respectiva identificación, para facilitar su manejo total y no sólo las que se pudiesen imprimir para efectos del trabajo. Para esta investigación, como mencionamos anteriormente, manejamos piezas de la colección arqueológica del Museo de Ciencias de Caracas y del departamento de Arqueología, Etnohistoria y Ecología Cultural de la Escuela de Antropología (FaCES, UCV) como muestra.



Figura 87: Escalas utilizadas en las fotografías.

*La muestra: selección y descripción*

Inicialmente, habíamos decidido trabajar la totalidad de ambas colecciones, con los mismos cánones de selección para ambas, pero, lamentablemente, tuvimos que definir dos diferente esquemas de selección. Para la colección del Museo de Ciencias, que esta a cargo de la antropólogo Mirta Linero, decidimos trabajar las piezas que se encontraran dentro del catálogo realizado por la curadora para el momento en el que comenzamos a visitar la colección. Debido a que la institución cuenta también con piezas antropomorfas africanas, de Perú, Colombia y de Mesoamérica, recortamos la muestra a piezas claramente provenientes de Venezuela y que estuviesen asignadas estilísticamente dentro del catálogo, de las cuales tomamos tanto figuras efigies, como apéndices y figurinas. Entre estas ultimas, consideramos las más completas posibles, aproximadamente con un 75% de integridad de la pieza.

Una vez realizada esta primera selección, decidimos tomar las series y estilos más representativos dentro de esta colección, lo cual, nos dio como resultado las series barrancoide y valencioide y los estilos Mirinday y Betijoque, aunque tomamos en cuenta piezas saladoides, estas no son representativas dentro de esta colección, mas si lo son, como veremos mas adelante, en la otra colección. Para esta colección,

las piezas incluidas en la muestra están distribuidas en la siguiente forma:

<b>Serie/Estilo</b>	<b>Cantidad</b>
Barrancoide	30
Saladoide	3
Valencioide	76
Mirinday	40
Betijoque	39
<b>Total:</b>	<b>188</b>

Como mencionamos anteriormente, para la colección de la Universidad Central de Venezuela, tuvimos que realizar un proceso de selección diferente. Debido a que esta colección no cuenta con un catálogo y no se encuentra completamente accesible, tuvimos que trabajar las piezas de esta colección que fueron publicadas en el catálogo *Arte prehispánico de Venezuela* editado por la Galería de Arte Nacional en 1999. Estas son 7 piezas en total, de las cuales 6 pertenecen a la serie saladoide y 1 a la serie barrancoide. Nuestra muestra total es de 195 piezas figurativas antropomorfas en cerámica dividida en las siguientes proporciones:

<b>Serie/Estilo</b>	<b>Cantidad</b>
Barrancoide	31
Saladoide	9
Valencioide	76
Mirinday	40
Betijoque	39
<b>Total:</b>	<b>195</b>



*Ubicación temporal y espacial de la muestra: mapas y cronología.*

Antes de presentar los datos obtenidos mediante el análisis de las piezas creemos necesario ubicar temporal y espacialmente la muestra que utilizaremos para esta investigación. Para ubicación temporal construimos una cronología, donde no sólo incluimos nuestra muestra sino todos los estilos cerámicos de Venezuela donde se han reportado piezas figurativas antropomorfas. Esperamos con ello cumplir con la necesidad planteada por Armand (1967) de una organización cronológica y estilística de estas piezas.

Nuestra cronología, esta basada en las de investigadores como Cruxent (1971); Cruxent y Rouse (1958); Zucchi (1971; 1999 a. y 1999 b.); Navarrete (1999); Wagner (1971; 1988; 1999), Arvelo (1999); Arvelo y Oliver (1999); Antczak y Antczak (1999; 2006). Esta cronología no se encuentra organizada por tipos de figuración, solo por los estilos (fases, complejos, etc.) que sabemos, como ya mencionamos, poseen figuración antropomorfa. Decidimos aplicar la división geográfica propuesta por Cruxent y Rouse para la elaboración de la cronología.

En cuanto a las series pitioide y miquimuoide decidimos continuar con la clasificación hecha por Wagner (1999), las series hornoide y ranchoide continuamos con la clasificación de Tartusi *et al.* (1984). La unificación de los estilos solo en series permita no confundir



al lector colocando conceptos como tradición, fase, modo de vida, macro-series, etc. (para mejor referencia de las clasificaciones propuestas para los estilos por cada autor ver los textos arriba citados). Para que la cronología pudiese ser lo más sencilla posible solo colocamos los estilos en la misma, asignándole un color diferente por cada serie, exceptuando los estilos independientes a los cuáles no les asignamos ningún color. Los colores asignados por serie son los siguientes:

	Independiente (sin serie)		Serie Barrancoide
	Serie Saladoide		Serie Arauquinoide
	Serie Píticoide		Serie Dabajuroide
	Serie Tocuyanoide		Serie Tierroide
	Serie Valencioide		Serie Ocumaroide
	Serie Osoide		Serie Homoide
	Serie Valloide		Serie Lagullinoide
	Serie Miquimuide *(Fase Miquimu y Fase Guayabitas)		Serie Ranchoide

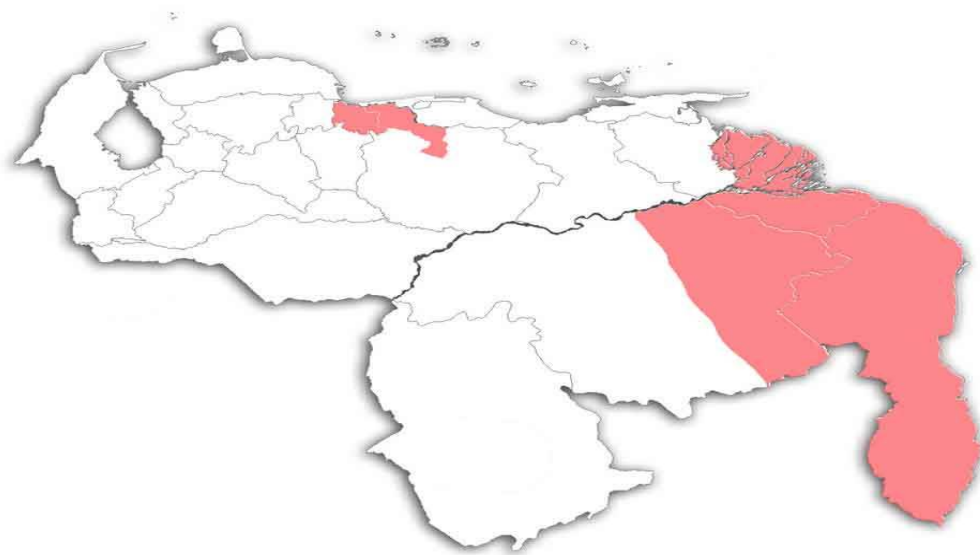
Figura 88. Series cerámicas de la cronología

Para la ubicación espacial de la muestra construimos varios mapas donde se muestra las áreas del país donde estas piezas han sido reportadas por los investigadores anteriormente citados. Debido a que los diferentes estilos y series que componen nuestra muestra

coexistieron e interactuaron como, por ejemplo, la serie barrancoide y la serie saladoide, tuvimos que realizar mapas separados para cada serie y estilo. De la misma forma, realizamos un mapa donde unimos la ubicación temporal de nuestra muestra y su ubicación espacial. Para la representación de los estilos Mirinday y Betijoque, que como vemos en la cronología son estilos independientes (que representamos en color blanco), utilizamos dos colores que no aparece en la cronología para que no se confundan ambos estilos debido al color blanco del mapa.



Mapa 1. Serie saladoide



Mapa 2. Serie barrancoide



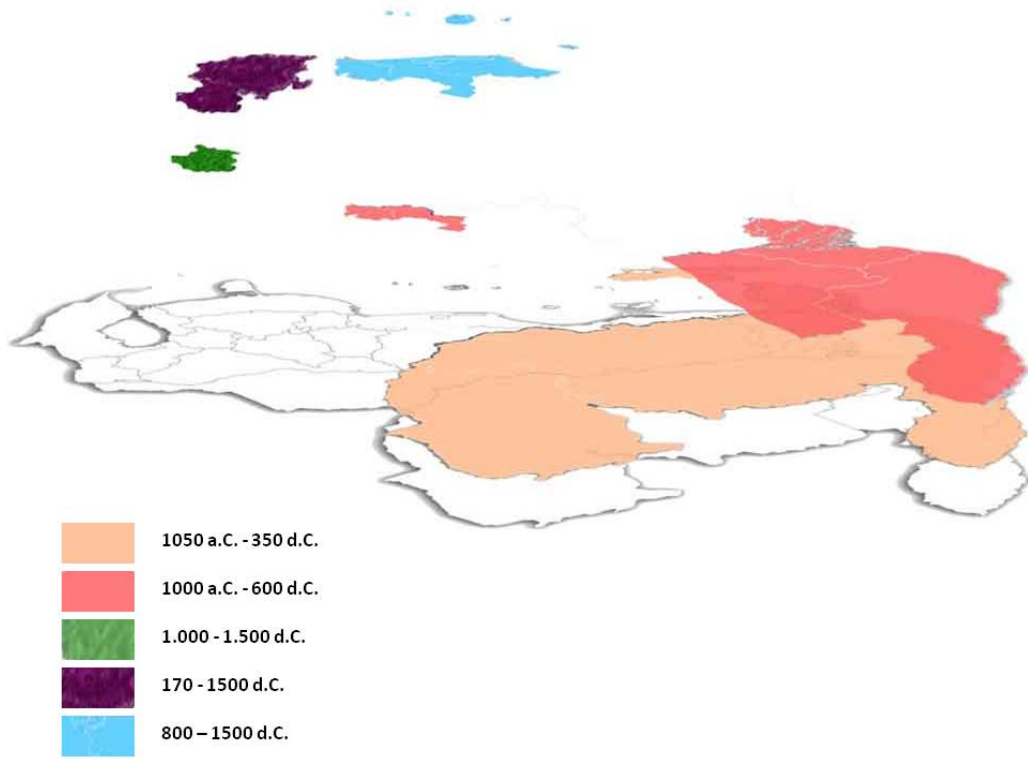
Mapa 3. Estilo betijoque



Mapa 4. Estilo mirinday



Mapa 5. Serie valencioide



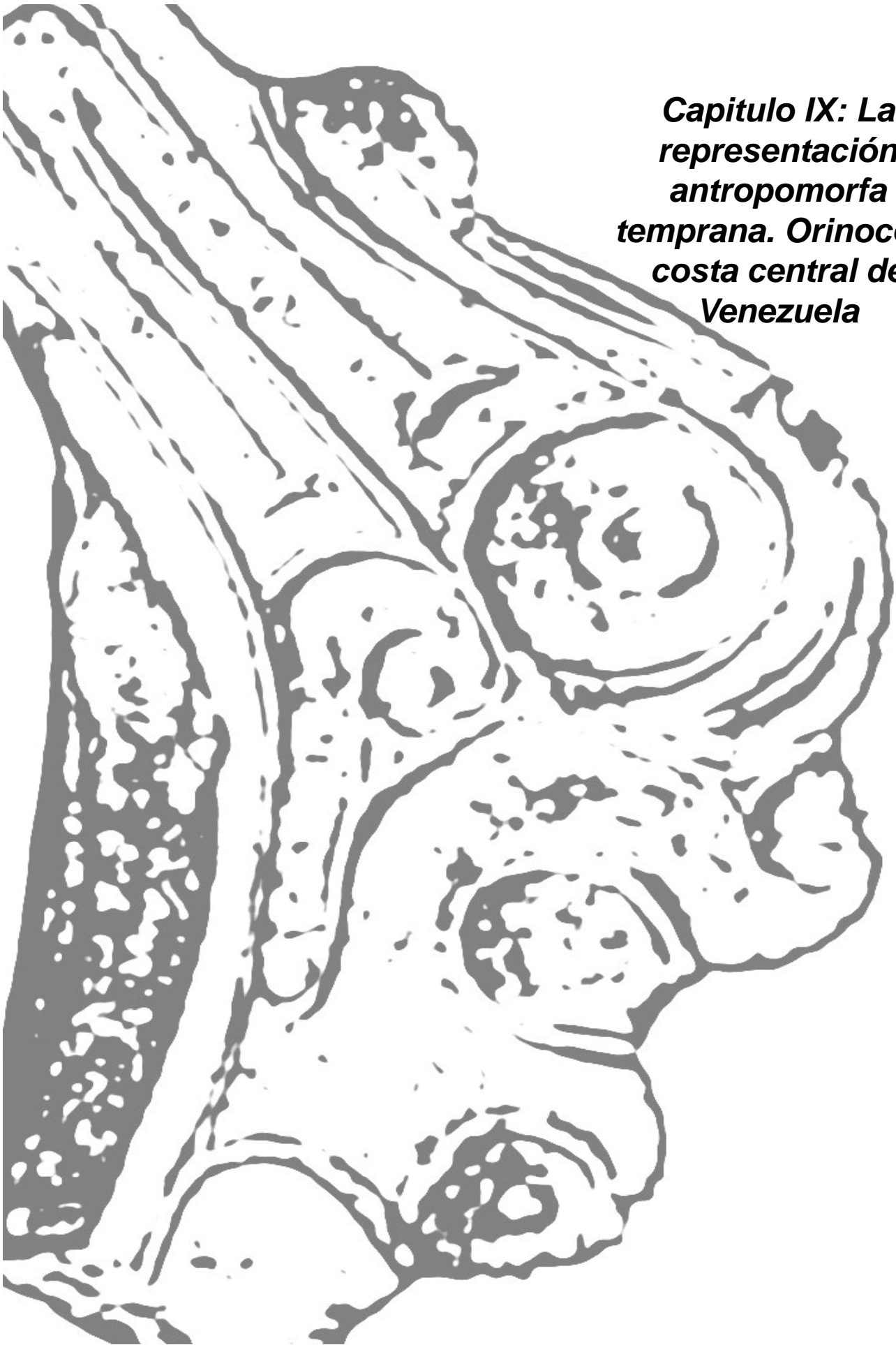
Mapa 6. Ubicación espacio-temporal de la muestra



***Tercera parte: El dato***



**Capítulo IX: La  
representación  
antropomorfa  
temprana. Orinoco y  
costa central de  
Venezuela**



**Las sociedades tribales igualitarias orinoquenses. Series barrancoide y saladoide.**

*"...los estilos cerámicos de las dos tradiciones alfareras mencionadas se mestizaron...  
(Sanoja y Vargas 1974)*

255

La región geohistórica del Orinoco fue habitada por grupos cazadores-recolectores desde periodos muy tempranos. Para estos grupos la recolección y la apropiación no fueron suficientes para mantener el crecimiento de la sociedad por lo que devino la sedentarización y luego una la estabilización territorial, es decir la formación de aldeas. Esto último, producto de la negación del modo de vida igualitario cazador-recolector, condujo al inicio de la formación tribal igualitaria en el medio y bajo Orinoco.

Las culturas barrancoide y saladoide tuvieron una coexistencia temporal y regional en el área acompañada posteriormente por una migración a las costas oriental y central del país. Dichas poblaciones tuvieron una intensa "dinámica social entre sí y con el entorno ambiental, determinada por procesos territoriales de control de recursos naturales de fauna y de flora" (Sanoja y Vargas; 2007: 15).

El hábitat de estos grupos era típicamente sabanera y ocasionalmente bosques de palma, zonas de vegetación alta y manglares. La vegetación, se hace más densa hacia la parte oriental

del bajo Orinoco, donde se transforma en una selva de galería (Sanoja; 1979: 32-3. También Sanoja y Vargas 2006). Para Cruixent y Rouse (1958), la serie saladoide se origina en el bajo Orinoco en el periodo II, por otro lado, la serie barrancoide se origina en el bajo Orinoco en el mismo periodo.

Las actividades económicas se centraban en el cultivo de la yuca la auyama, el algodón, el maíz y los frijoles con una agricultura de roza y quema (Sanoja 1982). Probablemente, hayan desarrollado la producción de casabe para consumir la yuca y eventualmente esto produjo excedentes (Sanoja y Vargas 1974: 57). esto se evidencia por la presencia de budares.

El cultivo de la yuca se complementaba con la caza de grandes y pequeños mamíferos, aves y reptiles, la pesca fluvial y la recolección de caracoles terrestres, huevos de tortuga, frutos, etc. Por ello, “la mayoría de los sitios de habitación (...) se localizan sobre o a lo largo de las márgenes del río en puntos elevados (...) que comunicaban fácilmente con este río como principal medio de comunicación entre las comunidades” (Navarrete; 2006: 337).

El patrón de asentamiento barrancoide, según Navarrete (2006: 338. Ver también Sanoja y Vargas 1974), es un centro nuclear simple indiferenciado, el cual es una aldea con o sin satélites que se basa en la

agricultura que no se diferencia, excepto por su tamaño. En Barracas se puede considerar

...en un primer momento la existencia de un centro nuclear simple cuya población posteriormente —quizás a comienzos de la era cristiana— se habría segmentado dando nacimiento a comunidades periféricas las cuales si bien mantuvieron entre ellas cierto grado de intercambio de bienes, eran autosuficientes desde el punto de vista económico al mismo tiempo que social y políticamente independientes. En lo relativo a ciertos aspectos de la tecnología alfarera (...) cada comunidad habría seguido una línea de desarrollo independiente, aunque siempre enmarcada dentro de las pautas tradicionales (Sanoja y Vargas; 1974: 106).

Estas pautas tradicionales en la cerámica refleja que la ideología relacionada con su producción estaban regulados, lo que implica “una fuerte cohesión en torno a los conceptos estéticos e ideológicos compartidos y un alto grado de identificación del grupo con sus propias condiciones socio-culturales” (Navarrete; 2006: 341). Para Navarrete (ver también Sanoja y Vargas 1974; 1999 y Delgado 1989) la vida ceremonial y religiosa es expresada en la variedad de representaciones antropomorfas y zoomorfas que presentan un carácter dual en su expresión simbólica (Antolinez 1941), lo cual asocia con una posible

...religión animista en donde las deidades son numerosas y están directamente relacionadas con las condiciones particulares de la sociedad en un medio natural específico y una tradición histórica particular, mediada por las

interpretaciones simbólicas culturales (Navarrete; 2006: 341).

La vida social debió ser administrada por un individuo que fue a su vez líder religioso y político integrando así, actividades de subsistencia, política y ceremonial con la vida cotidiana. Por ejemplo, lo que ocurre en torno a ceremonias “ligadas a la iniciación de jóvenes. Tales ceremonias marcan la incorporación de los jóvenes de la comunidad como fuerza de trabajo...” (Sahlins; 1972: 54-5). El intercambio de bienes entre estas culturas parece haber sido un factor importante para lograr alianzas políticas, identitarias, ceremoniales y estéticas. Posteriormente los grupos barrancoides se expanden hacia la región geohistórica del Lago de Valencia, costas de Guayana y las Antillas.

El modo de vida saladoide<sup>1</sup>, al igual que el barrancoide, era vegecultor, básicamente centrado en la yuca, pero también en el algodón, maíz, auyama y rizomas silvestres. Conjuntamente a esta actividad agrícola, se desarrollaron la caza terrestre, la pesca fluvial y la recolección, lo cual compensaba la carencia de proteínas consecuencia del consumo de granos y tubérculos. El medio ambiente saladoide eran las selvas de galería y las lagunas estacionales, las

---

<sup>1</sup> Navarrete (2006) denomina a estos grupos, para efectos de su trabajo, como ronquinoides ya que necesita diferenciarlos de los saladoides en la costa; sin embargo para nosotros, el termino saladoides engloba tanto orinoquense como costero.

cuales presentan pequeños ecosistemas donde se pueden encontrar flora y fauna aprovechable para el consumo.

Eran grupos reducidos que posiblemente estaban integrados por familias extensas que habitaban casas comunales, estas estaban formadas por “un grupo numeroso de individuos emparentados entre sí por consanguinidad y que explotaban en colectivo una misma área” (Navarrete; 2006: 389). El modo de vida saladoide estaba sujeto a las fluctuaciones estacionales anuales, en consecuencia su patrón de asentamiento era estacional pero con lapsos de ocupación semisedentaria, es decir,

...los grupos deben haber estado estructurados en torno a la unidad familiar nuclear o extendida como es característico en las comunidades con una fase sedentaria y otra nómada (Vargas; 1981:468).

El consumo de alimentos a nivel comunal es igualitario y colectivo, por lo que no existe algún tipo de diferenciación para su acceso. El jefe o cacique “es designado más por sus cualidades de dirección y de gerencia del grupo que por su prestigio o pertenencia a un estrato social específico” (Navarrete; 2006: 253). Actualmente grupos amazónicos como los Yanomami (Kottak; 2003: 133), se organizan igualmente en familias nucleares, grupos de filiación y poblados, la única posición de liderazgo en estos es la del jefe del poblado.

Para Vargas (1981), las sociedades con un nivel social poco complejo alcanzan como compensación “un gran nivel de complejidad a nivel de su mundo de creencias, mundo que se ve plasmado en la decoración de la alfarería” (p. 469). Si bien es cierto que las sociedades barrancoide-saladoide presentan altos niveles de complejización estética en la producción cerámica que, probablemente deben corresponder a un alto nivel de desarrollo ceremonial, no consideramos que esto responda a una escasa complejidad en la organización socio-política.

**N-C-I-N-C-I-N<sup>2</sup>**  
**C-I-N-C-I-N-C** - **La representación antropomorfa temprana en el Orinoco y costa central y oriental de Venezuela. Descripción de la muestra.**

*...la transformación gradual de pájaros en mamíferos, y de estos a su vez en ranas que se transforman finalmente en seres humanos (Sanoja y Vargas 1999).*

*Serie barrancoide*

La muestra barrancoide (ba) consta de 31 piezas, de las cuales 21 son adosadas, 9 efigies y 1 Independiente. De las 21 adosadas, 10 son huecas y 11 macizas. La única figuración independiente es hueca.

---

<sup>2</sup> Hace referencia a la relación hombre-naturaleza-cultura, donde N = naturaleza; C = Cultura; I = Individuo

6 se encuentran completas y 25 incompletas. Todas fueron realizadas mediante el modelado y presentan un antiplástico de roca molida fina. En cuanto al acabado de superficie, 18 presentan pulido, 11 son alisadas, 1 burda y 1 no determinable debido a que la pieza ha sido muy intervenida debido varias restauraciones (Mirta Linero. comunicación personal 2008) y todo el acabado de la superficie ha sido muy alterado.

La coloración del acabado de superficie<sup>3</sup> son el gris, el marrón, el negro, el rosado, el amarillo rojizo, el negro rojizo y el gris rosáceo. Se presenta en mayor cantidad el gris. 27 piezas presentan engobe en todo el cuerpo de la misma. La coloración más común en el engobe es el rojo y el negro. También se presenta el amarillo rojizo, el amarillo parduzco y el rosado.

En relación a los tipos de forma barrancoide se nos presento una limitación al definir las siluetas, ya que las fichas corresponden solo a apéndices. Si bien ellos presentan formas similares, desconocemos la forma general de la vasija.







Lo mismo ocurrió con las pipas, ya que en algunos casos solo tenemos el hornillo y por ello nos vemos obligados a definir un tipo denominado *pipa*. Esto bajo la suposición de que todas tenían la boquilla cónica como los casos que tenemos completos. Definimos este tipo de manera general porque, si bien existen algunas diferencias entre




---

<sup>3</sup> Los colores generales aquí descritos se encuentran especificados con Munsell (2000) en cada ficha.







los hornillos, la representación grafica de su silueta puede confundirse con un apéndice. Para esta serie hemos definido 11 siluetas, las cuales son:

Silueta Ba1	Descripción	Silueta Ba2	Descripción
	Bol de borde recto, labio redondeado y base plana.		Vasija campaniforme de borde recto y base plana
Silueta Ba3	Descripción	Silueta Ba4	Descripción
	Pipa		Cabeza trapezoidal, torso ovalado y piernas tubulares
Silueta Ba5	Descripción	Silueta Ba6	Descripción
	Vaso efigie de bordes salientes, boca naviforme, labio plano y base plana.		Apéndice semicircular



Silueta Ba7	Descripción	Silueta Ba8	Descripción
	Apéndice elíptico		Apéndice triangular
Silueta Ba9	Descripción		
	Asa acintada con apéndice entrante		

En el caso de la posición anatómica, solo definimos dos tipos asociados cada uno a una pieza debido a que solo tenemos apéndices en la muestra. Definimos *de pie* para la figuración independiente y *sedente sobre si* para la vasija campaniforme de la silueta Ba2. En cuanto a los brazos, solo contamos con 4 piezas que los presentan. Definimos las posiciones: flexionados sobre el abdomen, arqueados y flexionados sobre el pecho. Presentan 3 formas: arqueados, plano con abultamiento circular en la parte superior y voluta espiral vertical finalizada en un rectángulo horizontal todos realizados mediante el

modelado-inciso. No podemos definir un patrón debido a la escasa cantidad de piezas con brazos.

Brazos			
<p>Brazos flexionados sobre el abdomen, de forma cuadrangular modelado-inciso</p>		<p>Brazos arqueados, de forma plana con abultamiento o circular en la parte superior modelado-inciso</p>	
<p>Brazos flexionados sobre el abdomen, forma de voluta espiral vertical finalizada en un rectángulo horizontal modelado-inciso</p>		<p>Brazos flexionados sobre el pecho, forma cuadrangular modelado-inciso</p>	

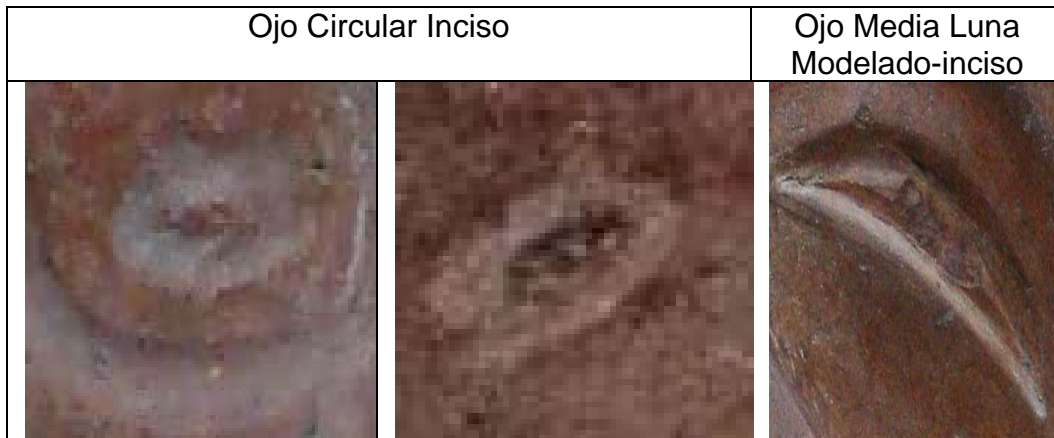
Con las piernas ocurre lo mismo que con los brazos, mas del 90% de la muestra no las presenta. Solo dos piezas presentan piernas, una arqueadas abiertas y la otra flexionadas abiertas. La forma y la manufactura son tubular modelado y voluta en espiral horizontal finalizada en un apéndice tubular vertical modelado-incisión respectivamente.

Piernas	
Arqueadas abiertas tubular modelado	flexionadas abiertas voluta en espiral horizontal finalizada en un apéndice tubular vertical modelado- inciso
	

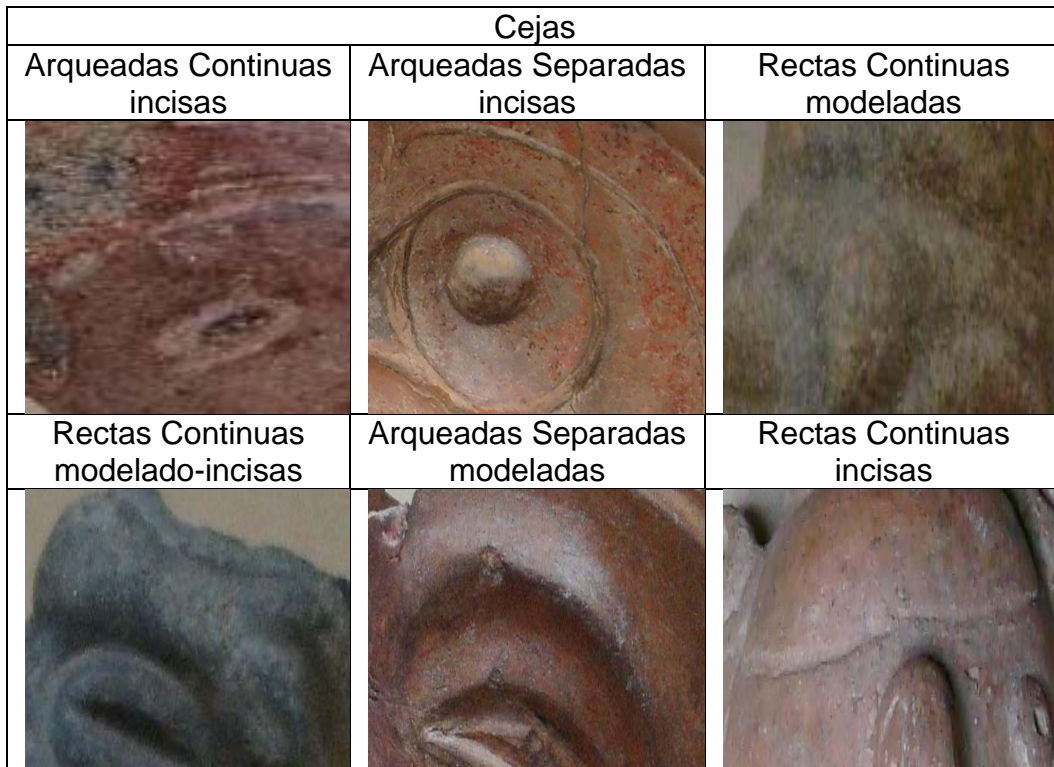
Para los ojos definimos 5 formas: circular, elíptica, media luna, tipo mamelón y línea horizontal, siendo los dos primeros los mas populares. En cuanto a la manufactura el modelado- inciso, el modelado-punteado y el perforado son los 3 tipos definidos. El modelado- inciso se presenta como el más utilizado. La forma elíptica modelada-incisa u “ojo grano de café” se presenta exclusivamente en las formas Ba3 y Ba4.

Ojo Elíptico Modelado-inciso		
		





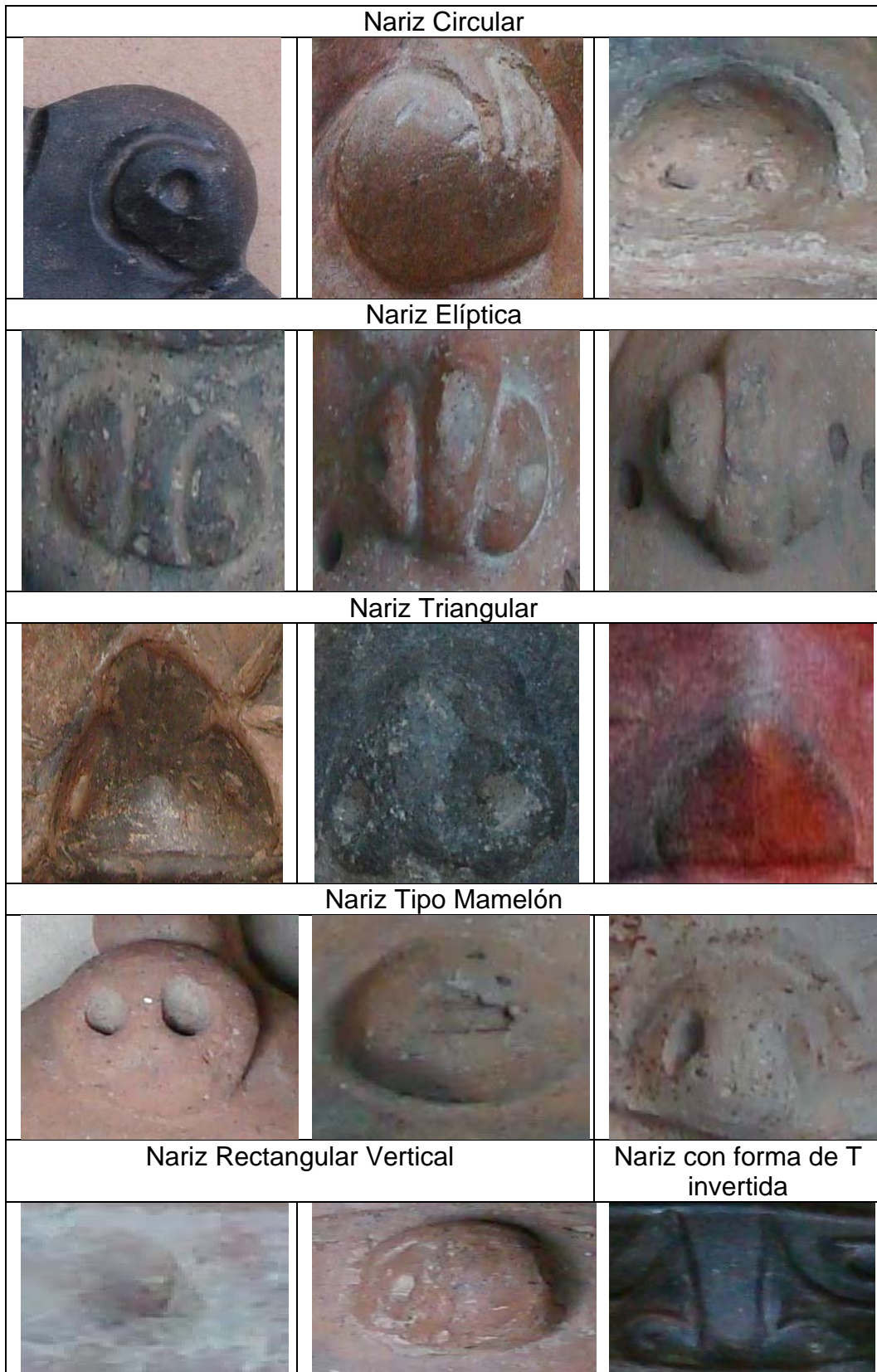
Las cejas presenta 4 tipos: arqueadas continuas, arqueadas separadas, rectas continuas y rectas separadas. Solo 6 piezas presentan cejas. En cuanto a la manufactura definimos 3 tipos: modelado, incisión y modelado-incisión.



La boca se representa de forma bastante homogénea mediante la forma que denominamos trazo recto con final redondeado horizontal mediante el modelado-inciso, sin embargo, la silueta Ba3 presentan la boca mediante una elipse modelado-incisa o forma grano de café.

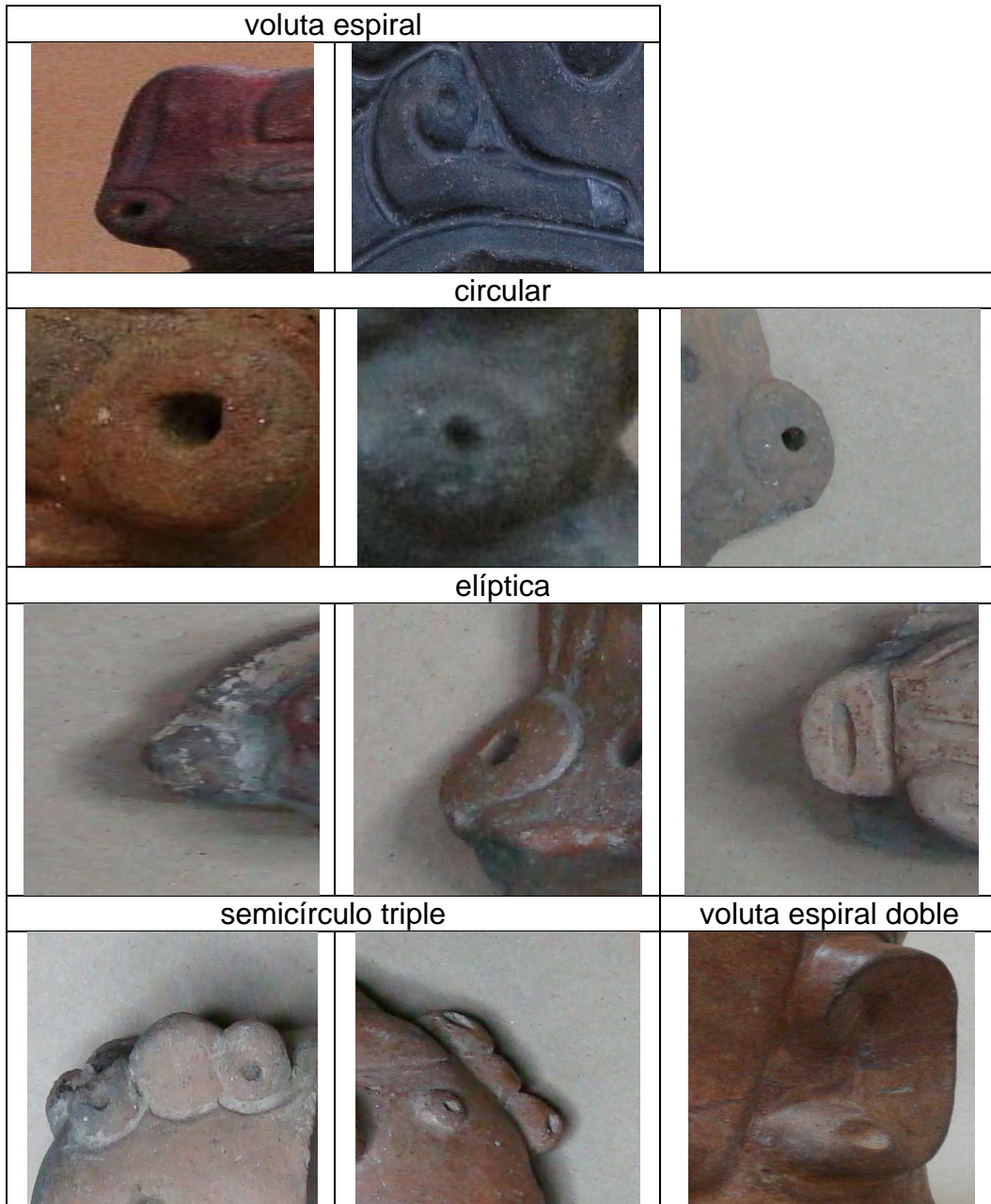


Las narices son representadas en las siguientes formas: circular, triangular, elíptica, tipo mamelón, rectangular vertical y forma de T invertida. Las más utilizadas son la forma elíptica y circular. Todas se realizaron mediante el modelado-inciso combinado a veces con el punteado o el perforado (para representar los agujeros nasales).





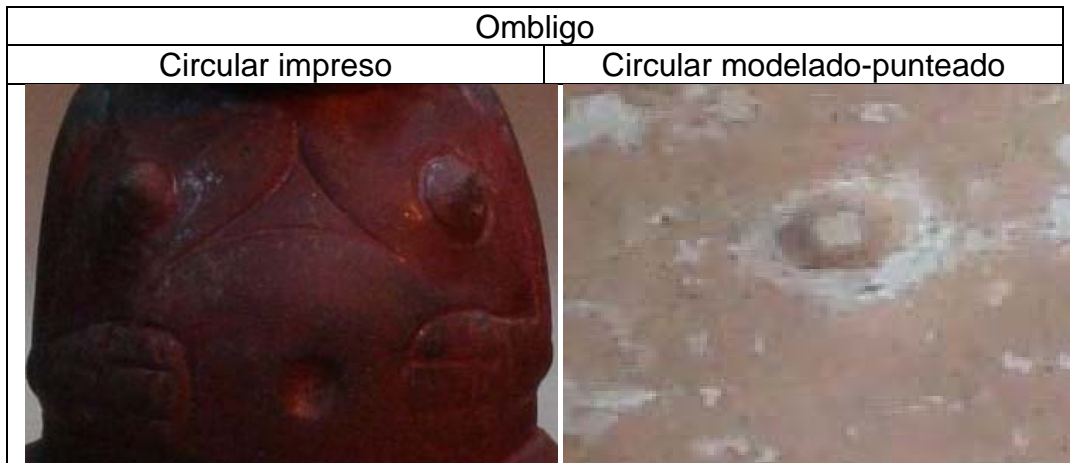
Para las orejas definimos 5 tipos: voluta espiral, voluta espiral doble, circular, elíptica, rectangular y semicírculo triple. Siendo las más populares las formas voluta espiral y circular, realizados mediante el modelado incisión o modelado-perforado. 14 no presenta orejas.



Solo 4 piezas presentan manos, de las cuales en su totalidad presentan dedos. Para los dedos definimos 3 tipos: cónicos, rectos y curvos, el primero realizado a través del modelado-inciso y los otros dos mediante la incisión. En cuanto a la forma de las manos definimos igualmente 3 tipos: rectangular, circular y cuadrada, el primero realizado mediante el modelado-incisión, el segundo mediante el modelado y el tercero mediante la incisión.

Manos y dedos			
Manos rectangulares modelado-incisas con dedos cónicos realizados con la misma manufactura.		Mano circular modelada con dedos rectos incisos.	
Manos cuadradas y dedos rectos realizados a través de la incisión.		Manos cuadradas y dedos curvos realizados a través de la incisión.	

2 piezas presentan ombligo de forma circular, uno impreso y el otro modelado-punteado.





272





Solo una pieza presenta pies de forma trapezoidal modelados con dedos rectos impresos. Ninguna posee glúteos.



Solo 2 piezas presentan mamas, estas son las siluetas Ba2 y Ba4. Ambas de forma tipo mamelón realizadas mediante el modelado y el modelado-incisión respectivamente.






Mamas	
Tipo mamelón modeladas	Tipo mamelón modelo-incisas
	

Para el cuello definimos dos tipos: tubular y media luna. Solo 4 piezas presentan cuello. Todos fueron realizados mediante el modelado.

Cuello Tubular Modelado		
		
Cuello Media Luna Modelado		
		



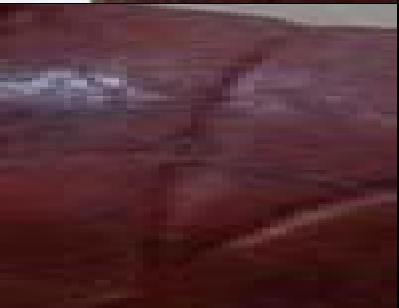




De nuestra muestra total, 24 piezas se presentan asexuadas, debido a que generalmente se representa solamente la cabeza. Las








piezas asociadas a las siluetas Ba2 y Ba3 las definimos como indeterminadas debido a que si bien no es tan evidente, la forma de la boquilla evoca un pene erecto de forma tubular con ambos testículos representados por mamelones. Todo realizado mediante el modelado. La silueta Ba4 presenta una vagina triangular incisa.


Genitalia	
Posible pene y testículos figura Ba2	
	
	
Pene y testículos modelados	Vagina triangular incisa
	

La decoración de las piezas que conforman la muestra de la serie barrancoide se realiza mediante la incisión como técnica principal,








luego el modelado, la impresión, el punteado y el perforado. Ninguna de las piezas presenta decoración pintada. Para esta serie definimos 21 modos plásticos:



Espiral inciso		
Línea curva larga fina incisa		
Aro inciso		
Media luna fina incisa		

Círculo impreso		
Mamelón modelado		
Voluta doble concéntrica modelada		
Voluta doble concéntrica incisa		
Línea incisa larga fina horizontal		




Línea incisa larga fina vertical	
Engrosamient o rectilíneo vertical	
Engrosamient o elíptico horizontal	
Muesca incisa	
Engrosamient o cónico	








Engrosamiento o rectilíneo horizontal		
Punto perforado		
Voluta espiral incisa		
Aro modelado		
Circulo perforado		






Rodete espiral aplicado		
Linea ondulada incisa larga		

Se definieron 14 motivos decorativos plásticos:

Mamelón modelado rematado con aro inciso y punto impreso en el centro		
Línea curva incisa larga fina terminada en media luna fina incisa		

<p>Voluta concéntrica doble modelada con círculo inciso en el centro rematada por una voluta concéntrica doble incisa</p>	
<p>Línea incisa larga fina horizontal finalizada en punto punteado</p>	
<p>Línea incisa larga fina vertical finalizada en punto punteado</p>	
<p>Engrosamiento o cónico finalizado en la parte inferior por engrosamiento o rectilíneo horizontal con cadeneta de muescas incisas, con voluta en espiral sobre esta y mamelón modelado en el centro con un punto en el centro del mamelón</p>	

<p>Engrosamiento vertical con líneas verticales incisas a los lados finalizado en la parte superior con un engrosamiento o elíptico horizontal con dos incisiones en forma de media luna</p>		
<p>Mamelón modelado rematado con aro inciso y punto perforado en el centro</p>		
<p>Mamelón modelado rematado con aro inciso y línea incisa corta vertical en el centro</p>		
<p>Mamelón modelado rematado con aro inciso y línea incisa corta horizontal en el centro</p>		

<p>Voluta espiral incisa con círculo impreso en el centro</p>		
<p>Línea ondulada incisa larga finalizada en mamelón modelado</p>		
<p>Rodete vertical aplicado con línea vertical incisa fina en el centro rematado con un mamelón aplicado con un punto central</p>		
<p>Mamelón aplicado con dos líneas finas horizontales continuas en paralelo</p>		

Para esta serie definimos dos patrones decorativos diferentes, los cuales no responden a formas de tratar la cerámica de manera local, sino a dos tipos de representación regional. El primer patrón lo denominamos *patrón orinoquense barrancoide* y el segundo *patrón barrancoide costero*.

El primer patrón es bastante elaborado en cuanto a decoración plástica, la incisión curvilínea ancha se presenta como el motivo más utilizado. Los mamelones con puntos en el centro y un aro inciso alrededor del mamelón y las volutas concéntricas simples y dobles son comunes también en estas piezas. Las siluetas asociadas a este patrón son Ba1, Ba2, Ba4, Ba5, Ba6, Ba7, Ba8 y Ba9. Este patrón presenta generalmente como parafernalia asociada la posible representación de tocados con volutas concéntricas y/o mamelones con punteado interno. También presentan una perforación en la oreja que podría representar la perforación del lóbulo.

El patrón barrancoide costero, en cuanto a decoración, es menos elaborado que el patrón orinoquense. A este patrón está asociada la silueta Ba3. El modelado es el modo decorativo por excelencia. Si bien se presentan solo rostros en los hornillos de las pipas, algunos presentan una perforación en las orejas y la parte superior del hornillo asemeja un tocado.

Para nuestra muestra barrancoide hemos definidos 7 formas figurativas según el esquema de clasificación propuesto en el capítulo anterior. Estas formas figurativas las dividimos en dos grandes grupos regionales que corresponden a los definidos en los patrones decorativos.

Formas figurativas barrancoides orinoquenses (F.F.Ba.O):

F.F.Ba.O1: figuración independiente hueca simple, modelada, de pie, decorada mediante la incisión con volutas concéntricas y muescas, femenina. Procedencia: Barrancas Edo. Monagas, estilo Los Barrancos, serie Barrancoide.

F.F.Ba.O2: figuración efígie, modelada, sedente sobre sí, decorada mediante la incisión con volutas concéntricas, masculina. Procedencia: desconocida (área del Orinoco), serie Barrancoide.

F.F.Ba.O3: figuración efígie, modelada, sin posición anatómica determinable, decoración incisa y modelada, asexual. Procedencia: Barrancas Edo. Monagas, estilo Los Barrancos, serie Barrancoide.

F.F.Ba.O4: figuración adosada hueca simple, sin posición anatómica determinable, decoración incisa y modelada, asexual. Procedencia: desconocida (área del Orinoco), serie Barrancoide.

F.F.Ba.O5: figuración adosada maciza, sin posición anatómica determinable, decoración incisa y modelada, asexual. Procedencia: desconocida (área del Orinoco), serie Barrancoide.

Formas figurativas barrancoides costeros (F.F.Ba.C):

F.F.Ba.C1: figuración adosada maciza, sin posición anatómica determinable, decoración incisa, asexual. Procedencia: La Cabrera, Lago de Valencia Edo. Carabobo, estilo La Cabrera, serie Barrancoide.

F.F.Ba.C2: figuración efigie, sin posición anatómica determinable, decoración incisa, masculinas. Procedencia: La Cabrera y El Palito, Edo. Carabobo y Aragua, estilo El Palito, serie Barrancoide.







*Serie saladoide (sa):*

Nuestra muestra para esta serie consta de 9 piezas, de las cuales 4 son efigies y 5 adosadas macizas. Solo 1 se presenta completa. Las piezas fueron manufacturadas mediante el rodete y el posterior modelado. El antiplástico mas utilizado en la roca molida, pero también la roca fina y la arena. El alisado y el pulido se presentan como los acabados de superficie utilizados. El color mas común del acabado es el amarillo rojizo, seguido por el rojo, rojo amarillento y el marrón oscuro. Ocho piezas están cubiertas por engobe y una con pintura. Los

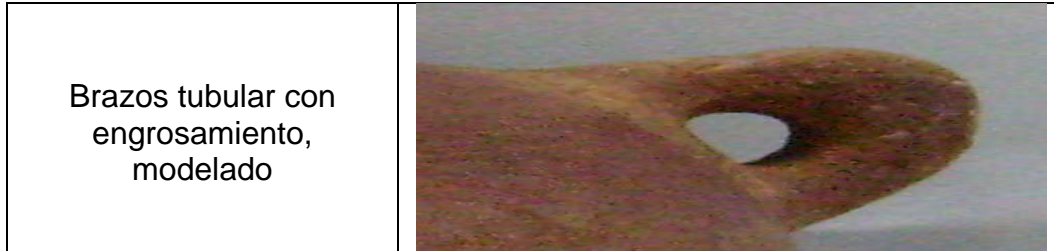


colores utilizados en el engobe son el gris rosáceo, el amarillo rojizo, el blanco y el rojo amarillento. La pintura es de color blanco.

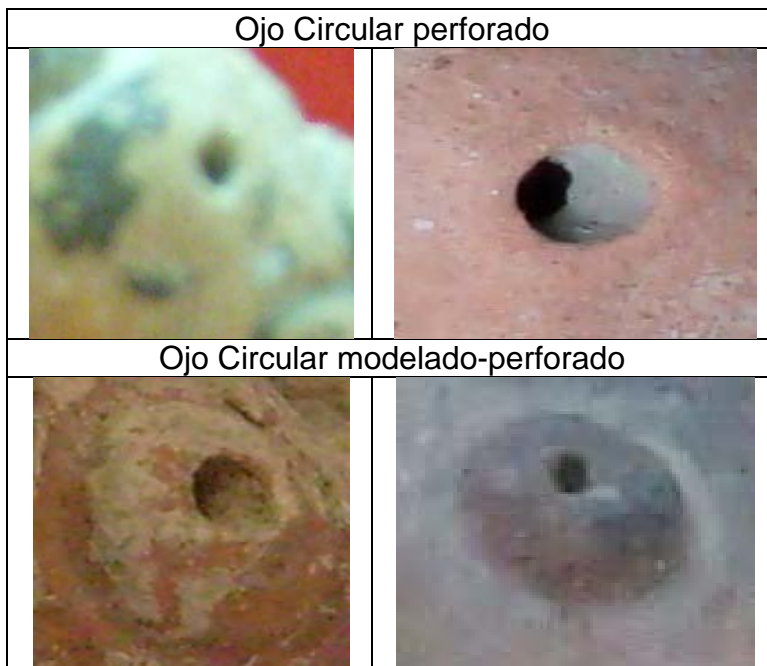
Se definieron 6 siluetas para esta serie:

Silueta Sa1	Descripción	Silueta Sa2	Descripción
	Botella doble efigie de doble cuerpo naviforme de base plana		Asa acintada con apéndice
Silueta Sa3	Descripción	Silueta Sa4	Descripción
	Botella globular de base plana, vertedero tubular con engrosamiento tubular		Cuello trapezoidal de botella con gollete de paredes rectas, borde saliente
Silueta Sa5	Descripción	Silueta Sa6	Descripción
	Cuello tubular de borde recto con engrosamiento en la parte exterior y labio plano		Apéndice elíptico

Ninguna pieza presenta una posición anatómica definible. Solo una de ellas, la silueta Sa3, presenta brazos tubulares con engrosamiento modelados. Ninguna presenta piernas.



Para los ojos definimos 3 tipos, circular, elíptica y trazo recto con final redondeado trasversal, siendo el primero el más utilizado. La técnica de manufactura más común es el modelado-perforado, también el modelado-incisión y el modelado-impreso. Solo una pieza presenta cejas arqueadas separadas mediante incisión:

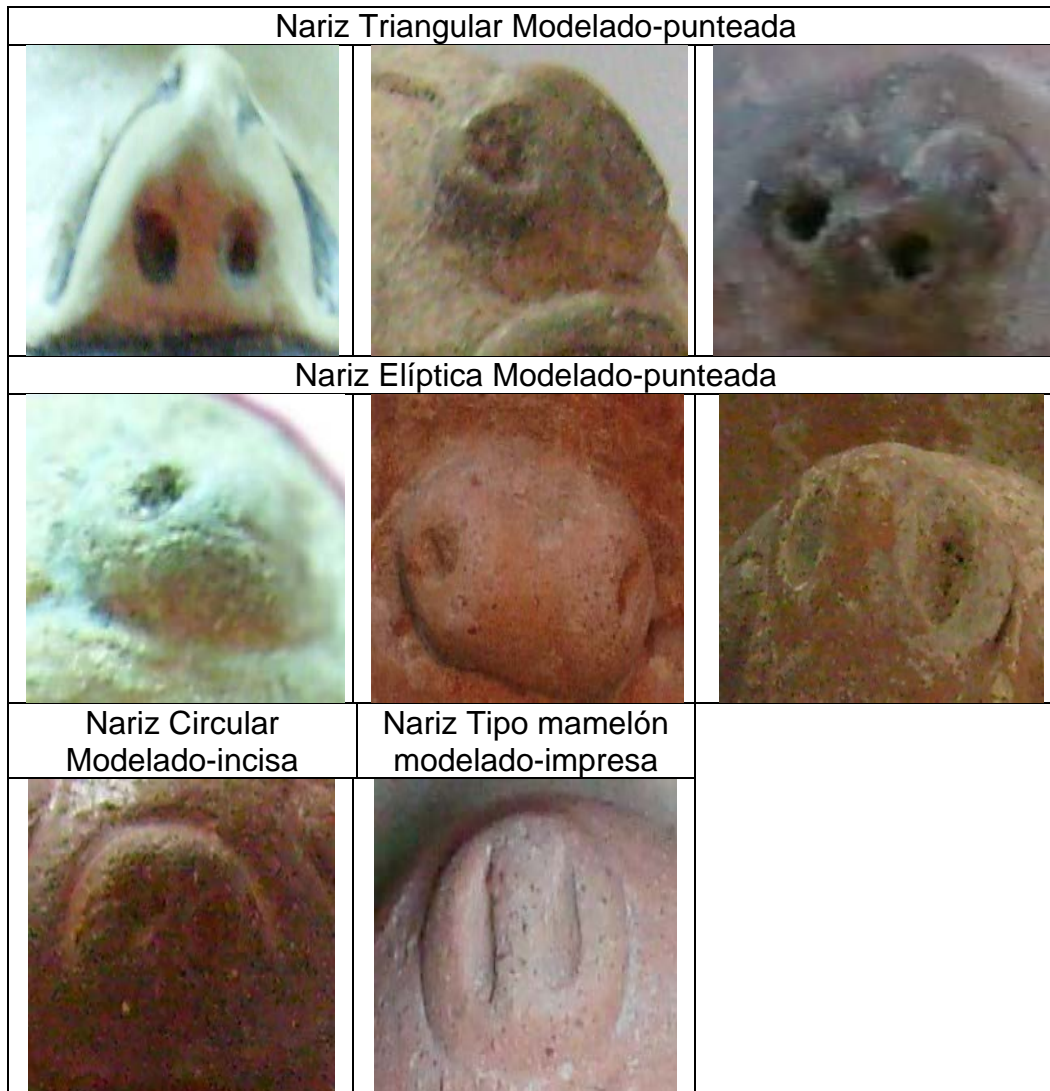


Ojo Circular modelado-impreso	Ojo Circular inciso-punteado
	
Ojo Elíptico modelado-inciso	
	
Ojo de trazo recto con final redondeado trasversal inciso	Cejas arqueadas separadas incisas
	

En relación a la boca definimos 4 tipos, elíptica, media luna, trazo recto con final redondeado y circular. Las formas más populares son elíptica y trazo recto con final redondeado. 8 fueron manufacturadas mediante el modelado-inciso y 1 mediante la incisión simple.



Para la nariz definimos 4 tipos, triangular, tipo mamelón, circular y elíptica, siendo esta última la más popular. Todas fueron realizadas mediante el modelado combinado con la incisión, el punteado y la impresión.



Definimos 6 tipos de orejas, media luna, rodete espiral, circular, semicircular, tubular con engrosamiento en el ápice superior, voluta concéntrica doble. Todas fueron realizadas mediante el modelado combinado con la incisión, el punteado y la impresión.

Orejas		
Media luna Modelado-incisa	Tubular con engrosamiento en el ápice superior modelado-perforado	
		
Voluta Concéntrica Doble modelado-incisa		Circular modelado-perforado
		
Rodete espiral Modelado-inciso		
		

Ninguna de las piezas presenta manos, dedos en las manos, ombligo, pies y dedos en los pies. Tampoco presentan glúteos ni mamas. Solo 2 presenta un cuello, de forma tubular modelado. Ninguna presenta genitalia.



Solo 4 piezas presentan decoración, asociadas a las siluetas Sa1, Sa2, Sa3 y Sa4. A diferencia de las piezas barrancoides, la decoración plástica es escasa, pero presentan una decoración pintada bastante compleja<sup>4</sup>. La decoración pastica y pintada se combina pintando el surco de la incisión. Se definieron 10 modos decorativos plásticos: círculo inciso, punto impreso, muesca impresa, voluta espiral impresa, mamelón modelado, voluta concéntrica incisa de trazo fino, línea incisa corta vertical, línea incisa corta horizontal, incisión curvilínea fina y media luna incisa de trazo ancho.

En relación a la decoración pintada se definieron 25 modos, según el color en el que fueron realizados. **Gris muy oscuro:** círculo, línea curva larga fina, línea curva corta fina, línea curva corta gruesa, línea curva corta larga gruesa, voluta concéntrica de líneas finas, línea vertical fina, línea horizontal fina, rectángulo horizontal, cuadrado,

---

<sup>4</sup> Debido a esta complejidad en los diseños, no podremos mostrar en tablas separadas cada uno de ellos como lo hicimos con la serie barrancoide, sin embargo colocaremos fotografías de la decoración global de la pieza.

banda continua, semicírculo truncado. Todos fueron realizados en positivo. **Gris rojizo oscuro:** banda curva, banda recta horizontal y banda vertical. Todos en positivo. **Gris rosáceo:** marco cuadrado y voluta espiral en positivo. **Rojo amarillento:** círculo en negativo. **Marrón rojizo:** semicírculo truncado, rectángulo truncado, trapezoide. Pintados en positivo. **Blanco:** marco cuadrado, marco trapezoidal, cuadrado blanco y línea continua blanca, siendo los tres primeros en positivo y el último negativo.

Para la decoración plástica definimos 6 motivos: marco cuadrado de líneas incisas horizontal y vertical fina, marco en forma de semicírculo truncado de líneas incisas horizontal fina, vertical fina y curva, marco rectangular horizontal de líneas incisas horizontal y vertical fina, cadeneta de motivos impresos: muesca, muesca, voluta espiral con punto en el centro, muesca, muesca; mamelón modelado rematado con círculo inciso y punto impreso en el centro.

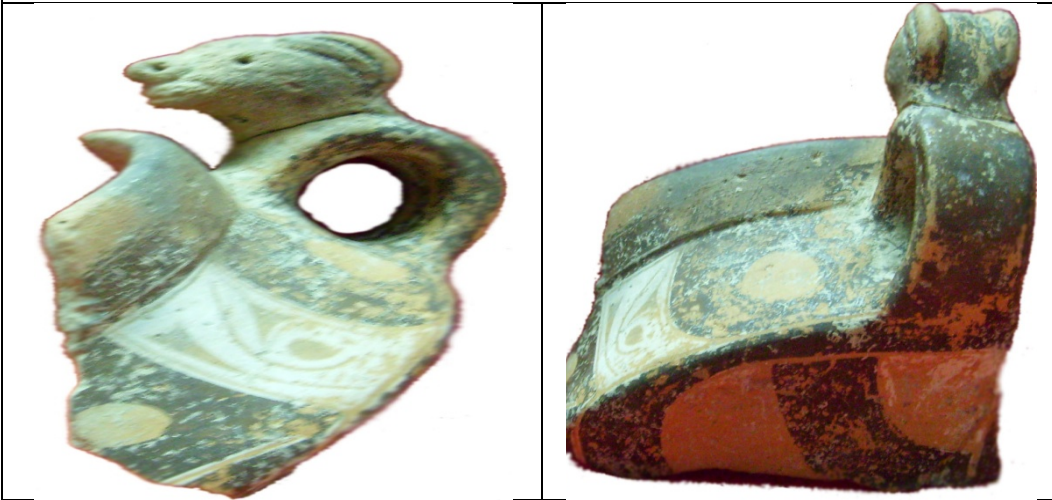
Se definieron 10 motivos pintados para esta serie:

- Banda gruesa pintada continua gris muy oscuro con línea en negativo continua horizontal blanca.
- Voluta concéntrica de líneas finas gris muy oscuro con círculo gris muy oscuro en el centro.



- Línea pintada vertical fina gris muy oscuro con círculo gris muy oscuro en el centro.
- Semicírculo truncado gris muy oscuro con marco de líneas gris muy oscuro horizontal fina, vertical fina y curva.
- Cuadrado gris muy oscuro con marco de líneas gris muy oscuro horizontal y vertical fina.
- Rectángulo horizontal gris muy oscuro con marco de líneas gris muy oscuro horizontal y vertical fina.
- Marco cuadrado gris rosáceo con voluta espiral gris rosáceo interna.
- Elipse hueca gris rojizo oscuro con círculo rojo amarillento interno en negativo.
- Banda zonificada de semicírculos truncados marrón rojizo con trapezoides marrón rojizo.
- Banda zonificada de rectángulos truncados marrón rojizo y, zonificado de marco trapezoidal blanco, cuadrado blanco y marco cuadrado blanco todos en positivo.

FaCES002

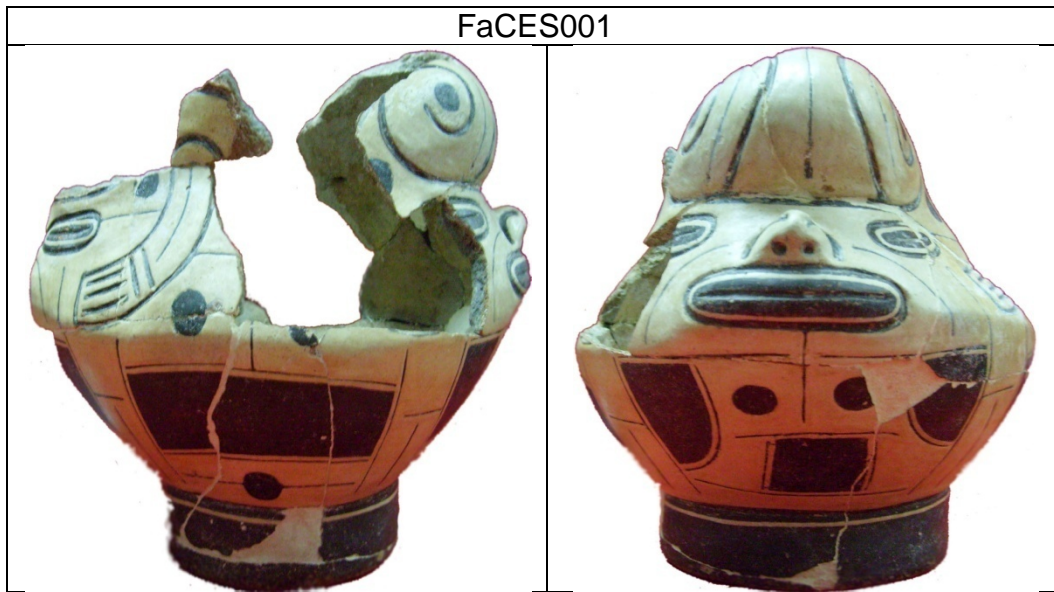


FaCES006



FaCES003





Para esta serie definimos, al igual que para la serie barrancoide, dos patrones decorativos diferentes que responden a dos tipos de representación regional. Los patrones lo denominamos *patrón saladoide orinoquense* y *patrón saladoide costero*.

El patrón orinoquense es mas variado en cuanto a forma, en el se incluyen las siluetas Sa3, Sa4, Sa5 y Sa6. Todas las pizas son figuras efigie y la decoración tanto pintada como plástica es bastante simple comparado con el patrón costero. La decoración pintada es geométrica, las formas triangulares y semicirculares truncadas son las que conforman las 2 piezas decoradas que pertenecen a este patrón. Solo una pieza posee parafernalia, presenta perforación de los lóbulos y un posible tocado realizado mediante un mamelón modelado sobre las orejas con rastros de pintura blanca y una incisión para diferenciarlo del

rostro y rematado en el gollete con una cadeneta de motivos impresos en el siguiente orden: muesca, muesca, voluta espiral con punto en el centro, muesca, muesca.

El patrón costero es menos heterogéneo en cuanto a formas, pero más prolífero en decoración. A este patrón se asocian las siluetas Sa1 y Sa2. Solo dos piezas presentan una clara decoración pintada. 4 piezas son de tipo adosada y una de tipo efigie, esta última presenta decoración incisa. Tanto la decoración pintada como la plástica son geométricas y curvilíneas.

La incisión, fina y poco profunda de la pieza doble efigie (silueta Sa1), es cubierta con pintura gris muy oscuro en los surcos. Este patrón no presenta una clara parafernalia asociada a las piezas, sino dos posibles tocados. La pieza efigie presenta un posible tocado formado por dos volutas concéntricas incisas de líneas finas con pintura gris muy oscuro y un círculo en el centro del mismo color. La pieza FaCES004 presenta un posible tocado en forma de T con dos apéndices modelado-inciso de forma elíptica en cada lado.

Para nuestra muestra saladoide hemos definidos 7 formas figurativas, estas, al igual que para la serie barrancoide, las que dividimos en dos grandes grupos regionales que corresponden a los definidos en los patrones decorativos.

Formas figurativas Saladoide orinoquenses (F.F.Sa.O):

F.F.Sa.O1: figuración efígie, modelada, sin posición anatómica determinable, decoración pintada, asexual. Procedencia: La Gruta edo. Guárico, no presenta fechado exacto, serie Saladoide.

F.F.Sa.O2: figuración efígie, modelada, sin posición anatómica determinable, sin decoración, asexual. Procedencia: desconocida (área del Orinoco), no presenta fechado exacto, serie Saladoide.

F.F.Sa.O3: figuración adosada maciza, modelada, sin posición anatómica determinable, sin decoración, asexual. Procedencia: Saladero, Municipio Sotillo edo. Monagas, no presenta fechado exacto, serie Saladoide.

Formas figurativas Saladoide costeras (F.F.Sa.C):

F.F.Sa.C1: figuración efígie, modelada, sin posición anatómica determinable, decoración pintada e incisa, asexual. Procedencia: Puerto Santo edo. Sucre, no presenta fechado exacto, Fase Cuartel, Serie Saladoide.

F.F.Sa.C2: figuración adosada maciza, modelada, sin posición anatómica determinable, sin decoración, asexual. Procedencia: Puerto Santo y El Cuartel edo. Sucre, Fase Cuartel, Serie Saladoide.

F.F.Sa.C3: figuración adosada maciza, modelada, sin posición anatómica determinable, sin decoración, asexual. Procedencia: procedencia desconocida (costa), no presenta fechado exacto, serie Saladoide.

F.F.Sa.C4: figuración adosada maciza, modelada, sin posición anatómica determinable, decoración pintada, asexual. Procedencia: Puerto Santo edo. Sucre, no presenta fechado exacto, Fase Cuartel, Serie Saladoide.

Si bien estas sociedades se pueden definir por sus restos arqueológicos como entidades independientes y diferenciadas, luego del análisis de las piezas antropomorfas saladoides y barrancoides podemos notar que, aunque hay diferencias tecnológicas en la cerámica, existe similitud en la representación corporal presente en estas. Esto puede corresponder a una transmisión de elementos estéticos entre ambas tradiciones, lo que refleja la existencia de contactos entre las dos sociedades y trajo como consecuencia cierta compatibilidad figurativa pero conservando diferencias identitarias, en su mayoría tecnológicas y decorativas, mas no figurativas.

Dicha compatibilidad podría responder dos razones, una hermandad pantribal entre estos grupos orinoquenses tempranos o a *pool* genético cultural, es decir, un origen ancestral común (Navarrete;

2006). Las hermandades pantribales son definidas por Kottak (2003) “como “aquellas que se extienden por toda la tribu abarcando varios poblados [las cuales] tienden a darse en áreas donde entran en contacto dos o más culturas diferentes” (p. 139). Generalmente, estas se crean en tiempos de guerra pero consideramos que, aparte de esto, y de intercambios comerciales, dichas hermandades cumplieron un rol importante en la posterior compatibilidad estética y probablemente religiosa de los grupos saladooides y barrancoides.

Como mencionamos en las primeras páginas de este capítulo, Navarrete (2006) y Delgado (1989), consideran estas culturas o hermandades orinoquenses como animistas. Para las sociedades de pensamiento animista “el mundo es como una unidad cerrada, en la que cualquier objeto, animal o planta (...) está regida por fuerzas ocultas (...) todo lo que existe, y particularmente todo lo que es móvil, encierra un alma dotada de poder (Delgado; 1989: 71). Esta visión del mundo es inseparable de su representación física, lo cual se entiende como una mediación simbólica entre el hombre, la naturaleza y la cultura, estas últimas cargadas de un *ánima*.

Vargas (1985 en Delgado 1989), propone que las sociedades que presentan un modo de vida igualitario tribal, tienen como principal contradicción la relación hombre-naturaleza y no hombre-hombre, por ello las respuestas fenoménicas que están ligadas a la superestructura

reflejan dicha contradicción. En consecuencia, en estos grupos sociales, en concordancia con Delgado (1989),

...la relación hombre naturaleza debió adquirir una importante significación y ella permitió la materialización de una alfarería cuya resolución formal tiende a la representación de modelos naturales sacralizados (p. 72).

Es decir, la naturaleza es pensada como mundo social, o viceversa, representada culturalmente mediante la alfarería creando una estrecha relación entre el individuo, la naturaleza y la cultura (I-N-C), poseyendo la última las características de los primeros. Como se evidencia en las piezas MCN-3003, 3004, 3013 y FaCES001. Algo similar ocurre en el totemismo donde, “la cultura se concibe como una proyección de la naturaleza y hace las veces de bisagra entre la sociedad” (Levi-Strauss; 1964: 177). Sin embargo, no estamos proponiendo que los grupos barrancoides y saladoides eran totémicos, pero la relación I-N-C funciona, probablemente, bajo el mismo principio.

Esta propuesta surge de la profusa y variada producción de apéndices en los que cabezas humanas se sobreponen y mezclan con otras figuras zoomorfas -aves, felinos, serpientes, monos, etc.- y probablemente también fitomorfas que comprenden parte del mundo natural, produciendo un efecto *barroco*, en el sentido de saturación de



significados, dual y ambiguo. Ejemplo de ello son las piezas FaCES001, 007, MCN-3000, 3006 y 3008.

Esto último trajo como consecuencia que, al momento de deconstruir las piezas, fue difícil distinguir cuerpo de decoración debido a que, la interpretación cultural del cuerpo está frecuentemente muy imbricada con la representación anatómica natural. Por ello, nuestra propuesta supuso una interpretación metodológica que separa, solo con fines clasificatorios, elementos corporales de otros in-corporados<sup>5</sup>. En consecuencia, da la impresión que cultura, hombre y naturaleza fuesen una misma cosa en el objeto, es decir, no existe una división clara entre ellos, el cuerpo (humano) se concibe como parte del espacio natural (animal y vegetal). Se humaniza la naturaleza y se naturalizan las acciones sociales.

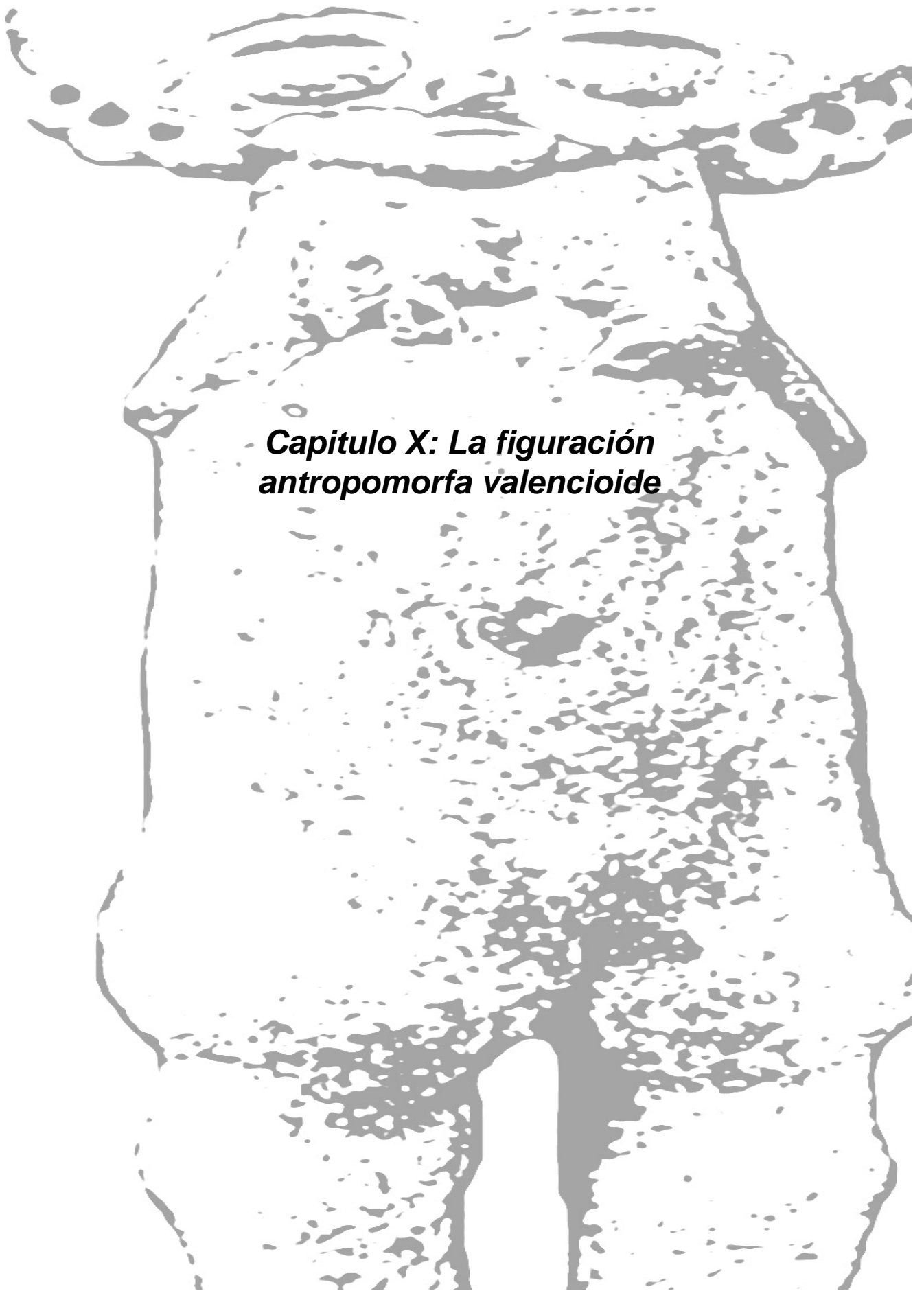
Entonces, podríamos considerar que el sistema de las funciones sociales corresponde a lo natural y éste al mundo de los objetos (Levi-Strauss; 1964: 188), por tanto, el medio ambiente y alfarería son dos conjuntos mediadores utilizados por estos grupos para transformar la contradicción entre ellos y la naturaleza y poder pensarlas (o pensarse) como una totalidad donde los límites del ser social no están claros. Esta relación hombre-naturaleza-cultura se presenta de tres modos en nuestra muestra. Como la representación del *alter ego* (Antolinez 1944;

---

<sup>5</sup> En ocasiones, cuando no fue posible distinguirlos se menciona en las observaciones de la ficha. Lo mismo ocurre con la serie valencioide y los estilos Betijoque-Mirinday.

Delgado 1989) en piezas como FaCES007 donde se representa un rostro humano en las paredes del plato y en el borde dos apéndices con forma de reptil. También como figuras duales, piezas MCN-1909 y 3006, donde se presentan dos rostros iguales, viéndose el uno al otro o viendo cada uno hacia un lado diferente respetivamente. Por ultimo, como recipientes efigie como la pieza MCN-1918 donde, el cuerpo de la vasija (en este caso una urna) y el cuerpo humano son la misma cosa.

Si bien posteriormente estos grupos se expanden hacia la costa central o oriental, Lago de Valencia y zona insular de Venezuela complejizándose (Navarrete; 2006: 273), no existe una separación del cuerpo humano de la totalidad y funcionalidad de la vasija. La negación del hombre como parte de la naturaleza comienza en tradiciones más tardías y estratificadas como Betijoque donde, la relación hombre-hombre se convierte en la contradicción principal mediante representaciones corporales y simbólicas que proporcionan un modelo de diferenciación entre ellos y la naturaleza. Sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo, la estratificación social no implica una necesaria separación entre los individuos y la naturaleza.



***Capitulo X: La figuración  
antropomorfa valencioide***

## **Los grupos tribales jerárquico-cacicales del Lago de Valencia**

“También empleaban la arcilla en la confección de los ornamentos. Con ella se hacían cuentas y cilindros similares a los que se elaboraban con otros materiales”  
(Marcano 1971)

305

Durante el siglo XIX el Lago de Valencia fue un foco de atención para aficionados de la arqueología, viajeros y saqueadores debido a que los restos de las sociedades que habitaron las orillas del lago dejaron huellas bastante notorias, como montículos artificiales, petroglifos, urnas de gran tamaño, figurinas, etc.

A comienzos de la era cristiana arriba a la región una oleada de migración barrancoide proveniente del Orinoco. Los portadores de esta cerámica establecen un importante asentamiento en la orilla nororiental del lago de Valencia (península de la Cabrera) además de en la costa (el Palito y las bahías de Ocumare y Patanemo).

La cerámica del estilo Barrancas del Bajo Orinoco comienza a poseer rasgos diferentes gracias al desarrollo local y a las influencias del occidente del país (y termina dando como resultado el estilo La Cabrera y El Palito) (Antczak y Antczak; 1999: 144). El complejo ritual era, probablemente muy desarrollado debido a la gran cantidad de pipas zoo-antropomorfas.

Los sitios barrancoides de El Palito eran áreas de habitación y la subsistencia estaba basada en el aprovechamiento de recursos marinos y terrestres, aunque, la ausencia de artefactos barrancoides en las islas frente a la costa central indican que esta sociedad no era eminentemente pescadora (Antczak y Antczak 1999). Cronológicamente fue colocada en el periodo IV extendiéndose hasta el periodo V (Cruxent y Rouse 1958).

Según Sanoja y Vargas, (1974; 1999. Ver también Vargas 1990) el sistema de producción de alimentos aparece desde los primeros años de la era cristiana asociado con culturas tempranas del Bajo Orinoco. Para ellos su subsistencia era una combinación entre “el cultivo de la yuca, la caza, la pesca y la recolección de conchas de mar” (Sanoja y Vargas; 1974: 63).

Además de los productos terrestres, estos habitantes prehispánicos del lago de Valencia aprovechaban también los recursos que le ofrecía la costa, Sanoja y Vargas (1974) dan como evidencia el conchero de El Palito y, además, agregan que este sitio se pudo tratar de un asentamiento temporal relacionado

“...con la explotación estacional de los elementos de subsistencia en los ecosistemas sobre los cuales se movían aquellos grupos, originando el desarrollo del sistema de subsistencia dual, terrestre marino, característico de las poblaciones costeras prehispánicas venezolanas” (Sanoja y Vargas; 1992: 63).

Aparte de la propiedad alimenticia y nutritiva de estos recursos, las conchas marinas y los huesos eran empleados por estos pobladores tempranos de la cuenca para realizar adornos corporales, útiles y objetos votivos.

Posteriormente aparecen en nuevos grupos humanos en el área portadores de la cerámica valencioide que habitaban en viviendas fabricadas sobre montículos, y no como los más tempranos que vivían en construcciones palafíticas (Vargas; 1990). La yuca continúa siendo el principal cultivo, pero aparentemente también consumían maíz (Sanoja y Vargas; 1999). Posteriormente, estos grupos dominaron el arte de la navegación y poblaron las islas cercanas a la costa (Antczak y Antczak 2006). Cruxent y Rouse (1958) consideran que la serie Valencioide es una degeneración de la serie Barrancoide con la incorporación de elementos arauquinoides.

La gran cantidad de construcciones artificiales de tierra indican que esta área fue el lugar de desarrollo de una comunidad con una organización muy compleja, lo cual demuestra (al igual que los entierros diferenciados) que había una gran estratificación social (Sanoja y Vargas; 1992: 121).

El ámbito ceremonial de estos pobladores tardíos del Lago de Valencia se caracterizaba por cementerios con grandes urnas

funerarias que a veces contienen enterramientos múltiples o de restos humanos y animales, acompañados de abundantes ofrendas, “la profusión de estatuillas y vasijas antropomorfas y zoomorfas, testimonian una actividad y una complejidad ritual” (Sanoja y Vargas; 1992: 64).

Las figuras valencioides, tales como el caso de la conocida Venus de Tacarigua, conforman elementos expresivos icónicos de esta sociedad y su abundancia, variedad y asociación con contextos funcionales diversos hacen suponer que jugaban un papel central en una gran parte de las actividades económicas, políticas, religiosas y simbólicas de dicha sociedad.

Un rasgo llamativo y que ha suscitado discusión como representación es la forma de las cabezas, las cuales, en conjunción con la singular y única evidencia arqueológica de deformación craneal en los restos óseos valencioides, ha sido interpretado por algunos autores como expresión figurativa realista de la práctica cultural de la alteración osteológica craneal.

Otros, considerando la figuración como elemento estético mediador entre la realidad y la abstracción, han visto estas formas como representación de máscaras o vibráfonos, o como elemento estilístico idiosincrático.

F<sup>1</sup>  
/ \ - La figuración antropomorfa valencioide  
A - V

*“Por lo pronto la fuerza del singo (...) testimonian el impacto del símbolo femenino, asegurando un estimación de la que no se encuentran pruebas tan concretas en tiempos posteriores”*  
(Delgado 1989)

309

Nuestra muestra para la serie valencioide (Va) consta de 76 piezas, de las cuales 44 están completas y 32 incompletas. En esta serie encontramos tres de los cuatro tipos de figuración antropomorfa definidos en la siguiente proporción:

Tipo de Figuración	Cantidad
<b>Figuración Independiente</b>	50 piezas
<b>Figuración Efigie</b>	19 piezas
<b>Figuración Adosada</b>	7 piezas

Para la figuración independiente definimos 11 huecas, 16 macizas y 23 sonajeras. Todas las adosadas son macizas. Todas las partes de las piezas fueron hechas mediante el modelado con un posterior ensamblado. La totalidad de las piezas presenta como antiplástico roca molida.



En relación al acabo de superficie, 36 de las piezas tienen un acabado alisado, 30 burdos y 13 (en los cuales se incluyen algunas

<sup>1</sup> Hace referencia a la relación feminidad-naturaleza, donde F = Femenino; A = Animal; V = Vegetal.












alisadas y burdas) presentan pulido. La coloración<sup>2</sup> del acabado de superficie son el gris, el rojo, el marrón y el amarillo, siendo los más comunes el gris y el rojo. 60 de las piezas presentan engobe, 1 presenta un recubrimiento de arcilla gris y 15 no poseen cobertura. Tanto la cobertura como el recubrimiento se presentan en todo el cuerpo de la pieza, en algunos casos solo se presenta de la zona media hacia abajo.

El engobe presenta la siguiente coloración: rojo, amarillo pálido y rojizo, blanco, gris muy oscuro y gris rojizo oscuro, marrón amarilleo y rojizo claro. Siendo el rojo el más utilizado. Para esta serie hemos definido 11 siluetas, las cuales son:

Silueta Val1	Descripción	Silueta Val2	Descripción
	Vasija biglobular de base plana, borde entrante		Vasija biglobular de base plana, borde entrante

<sup>2</sup> Los colores generales aquí descritos se encuentran especificados con Munsell en cada ficha.

Silueta Val3	Descripción	Silueta Val4	Descripción
	Vasija biglobular de borde evertido, labio redondeado y base plana.		Botijo de borde evertido y labio redondeado o con base cóncava
Silueta Val5	Descripción	Silueta Val6	Descripción
	Cabeza naviforme torso tubular y piernas cónicas		Cabeza naviforme, torso tubular, piernas tubulares
Silueta Val7	Descripción	Silueta Val8	Descripción
	Cabeza naviforme torso tubular		Cabeza naviforme, torso tubular abultado en la parte inferior y piernas tubulares

Silueta Val9	Descripción	Silueta Val10	Descripción
	Cabeza trapezoidal torso triangular y piernas cónicas abultadas		Cabeza naviforme y torso elíptico
Silueta Val11	Descripción		
	Cabeza naviforme torso triangular y piernas tubulares		

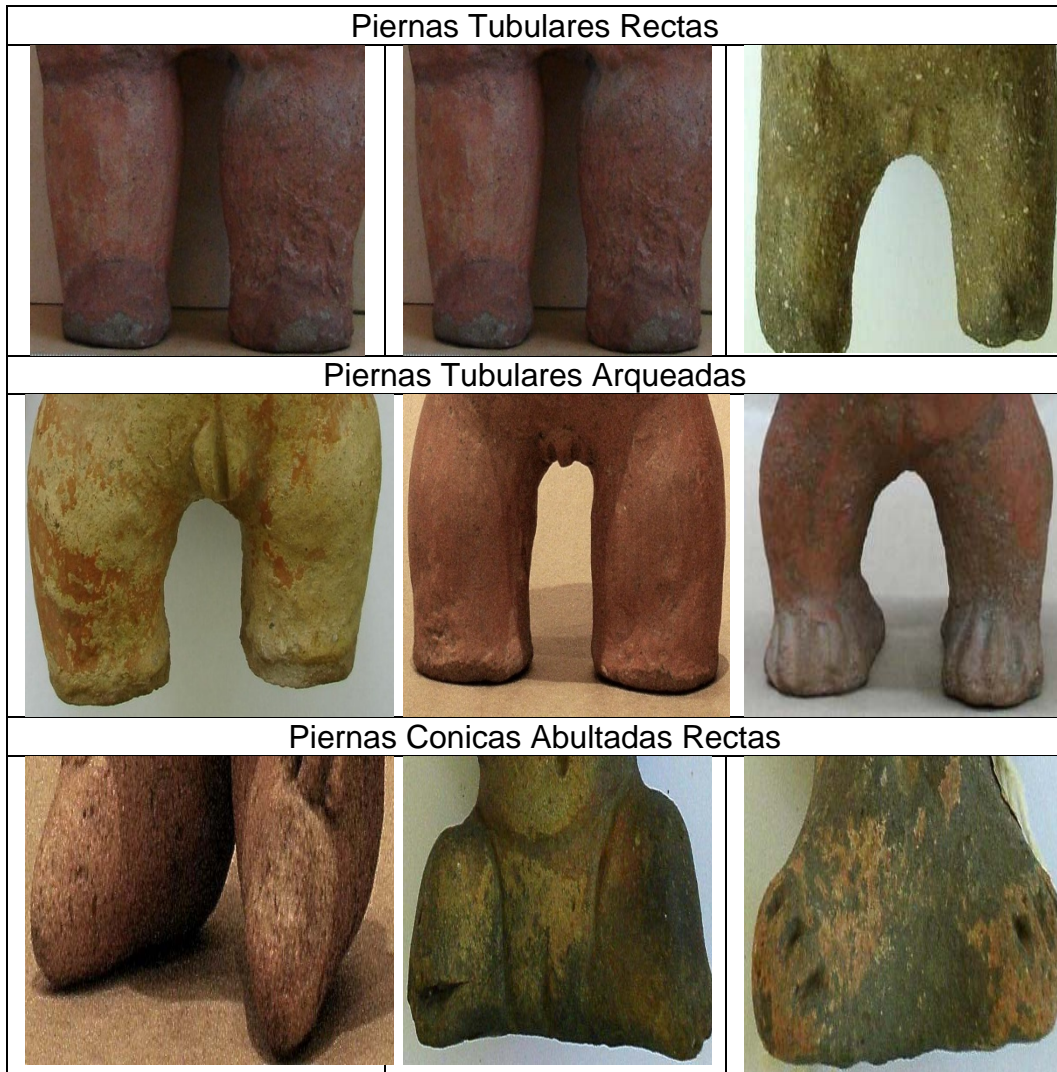
Para la posición anatómica de la figuración valencioide definimos dos tipos en la siguiente proporción: 35 de pie y 14 sedentes sobre si misma. A las piezas faltantes no se le pudo definir una posición debido a que, estaban incompletas o eran efigies o adosadas.

La posición de los brazos es, generalmente, arqueados o flexionados en la parte lateral del torso, sobre el área de las mamas o sosteniendo la cabeza, aunque, una parte no presentan brazos. Todos son de forma tubular y realizados mediante la técnica del modelado.



Para la posición de las piernas se observan dos tipos, arqueadas abiertas y rectas abiertas. No tuvimos ningún caso donde las piernas estuviesen juntas, en decir, sin separación alguna entre ellas. En cuanto a la forma, definimos dos tipos: tubular y cónica abultada, las que se

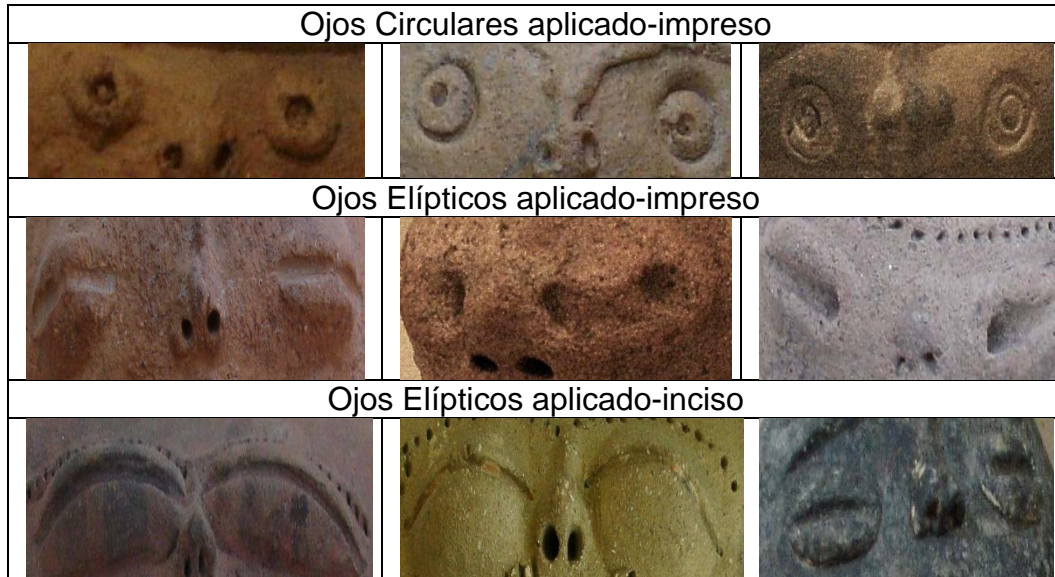
configuran de la siguiente forma: tubulares rectas, tubulares arqueadas y cónicas rectas. Todas fueron realizadas mediante modelado. Las piernas cónicas se presentan en las piezas sedentes y las tubulares en piezas de pie. Las figuras efigie no presentan piernas.



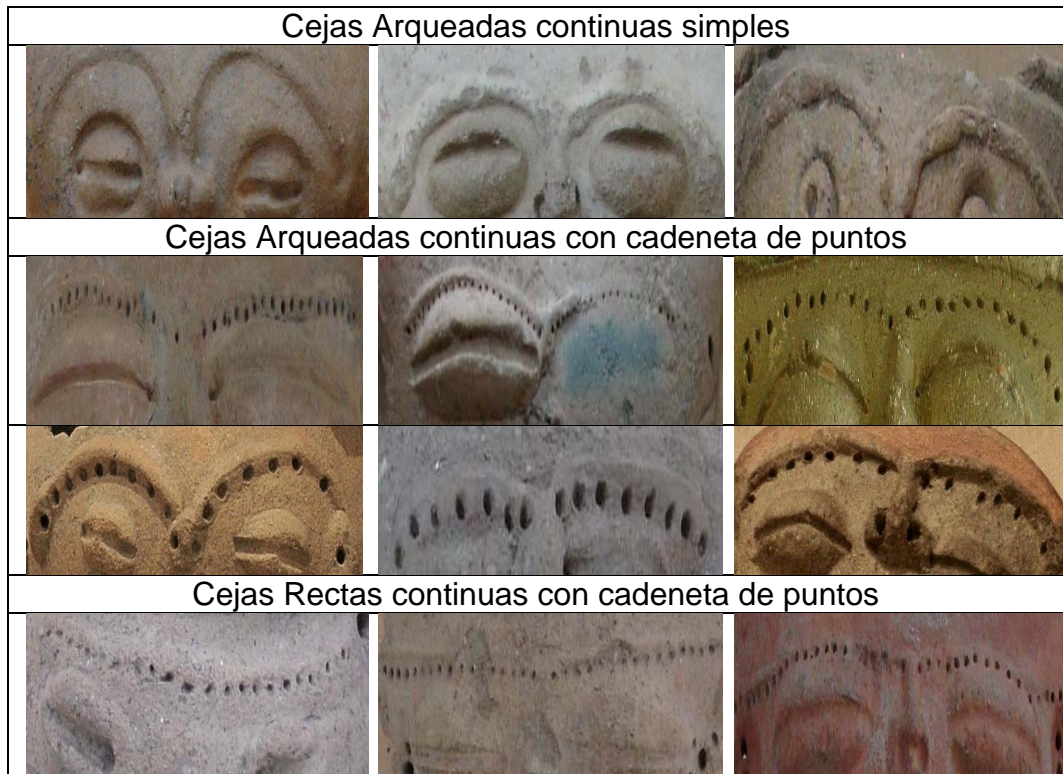
Los ojos de las piezas están en su mayoría realizados mediante la técnica del aplicado-inciso y del aplicado-impreso. Para la forma de

los ojos definimos cuatro tipos: elíptica, circular, rectangular y línea horizontal. La como la forma más común aparece la elíptica realizada por aplicado-inciso.

En el caso de las formas rectangular y línea vertical solo tenemos un caso para cada una dentro de la muestra. Las ojos circulares están asociados con piezas efigie aunque no son excluyentes, hay piezas efigie con ojos elípticos.



Las cejas forman dos tipos, rectas continuas y arqueadas continuas. Todas realizadas por aplicado. La mayoría presenta también cadenetas de puntos. El tipo con mayor aparición en la muestra son las cejas arqueadas continuas con cadeneta de puntos. También son comunes las cejas arqueadas continuas sin el punteado.



Para la boca definimos cuatro tipos. Elíptica, rectangular, línea recta horizontal y circular, realizadas con la técnica del aplicado-inciso o aplicado-impreso, siendo la mas popular la línea recta horizontal seguida por la forma elíptica. Del tipo rectangular solo tenemos un caso y dos para el circular. Como caso atípico hay una pieza que presenta una cadeneta de puntos punteado y otra que presenta una cadeneta de muescas incisas, ambas en la boca, lo cual, asemeja la dentadura.

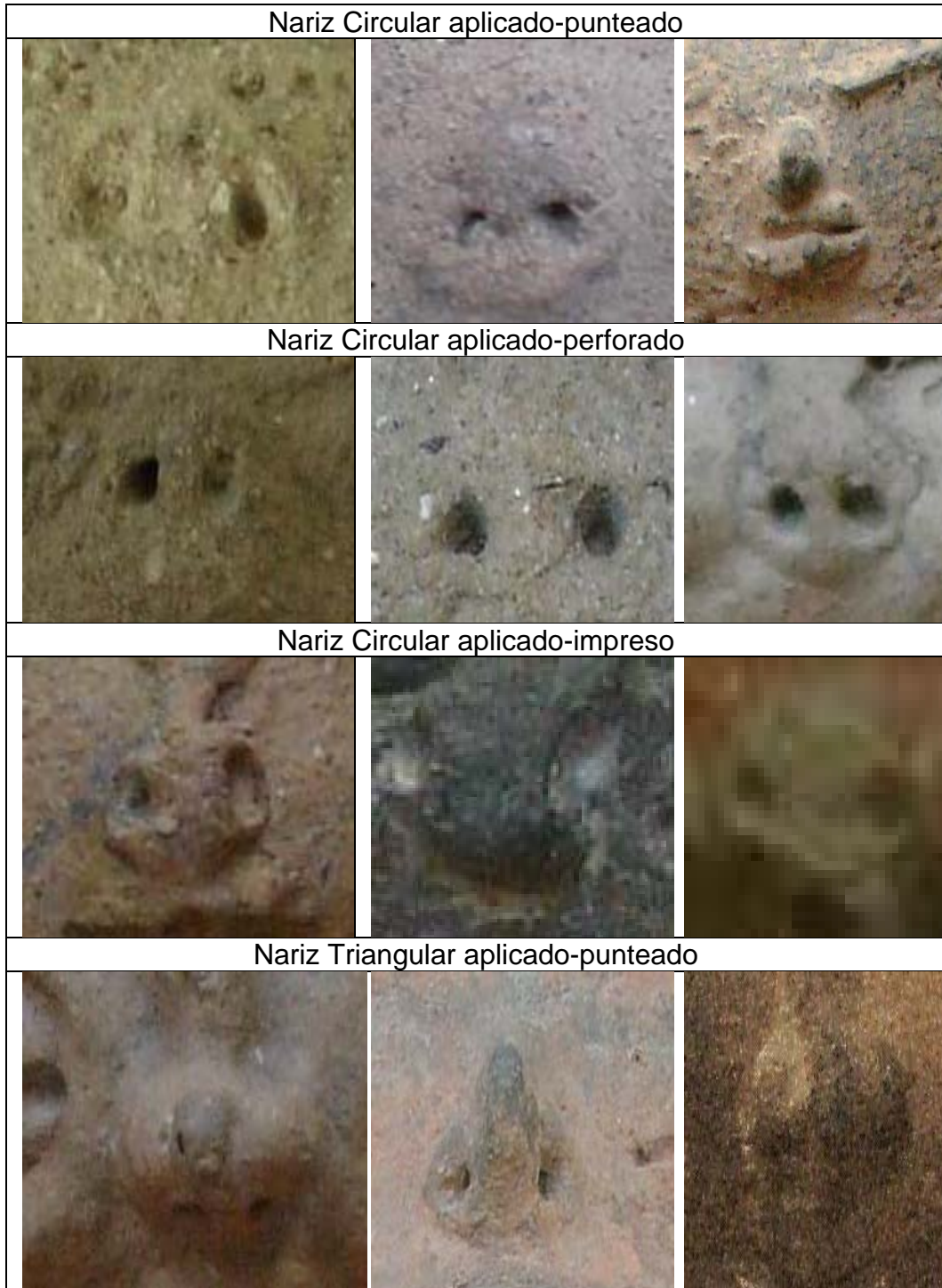




La nariz presenta cuatro formas, circular, triangular, rectangular vertical y tipo mamelón. Todas fueron realizadas mediante el aplicado. En todas se representan los agujeros nasales mediante punteado, perforado o impresión, exceptuando en la forma rectangular. La más popular es la forma triangular aplicado-perforado y aplicado-punteado, seguida por la forma tipo mamelón aplicado-perforado. También hay figuras que no presentan nariz. No existe ningún patrón de aparición de los tipos de nariz y el tipo de figuración. Sin embargo, la gran parte de



las narices triangulares aparecen junto con las cejas arqueadas continuas, debido a que esta funciona como unión de las mismas.





De la forma de las orejas definimos seis tipos: circular, rectangular, tubular con engrosamiento en el ápice superior, semicírculo, semicírculo doble, semicírculo triple y media luna. El mayor rango de popularidad lo presenta el semicírculo doble. De las formas rectangular y tubular con engrosamiento en el ápice superior solo tenemos un caso de cada una.

Todas fueron realizadas por modelado. Una gran mayoría presenta representada una perforación en el lóbulo mediante punteado o perforado. El punteado solo presenta la forma semicircular. Algunas presentan un rodete aplicado en forma de aro como decoración, pero eso lo discutiremos mas adelante en la parafernalia.





En el caso de los dedos de las manos tomamos en cuenta la forma anatómica en los que estos pueden ser representados, es decir, rectos o curvados, para poder definir los tipos. Definimos una sola forma, rectos, aunque una gran parte de las piezas no posee brazos, como ya mencionamos anteriormente. Casi en su totalidad fueron manufacturados mediante la incisión, aunque tenemos algunos casos donde se utilizó la impresión o el punteado en la punta de los dedos para representar las uñas.

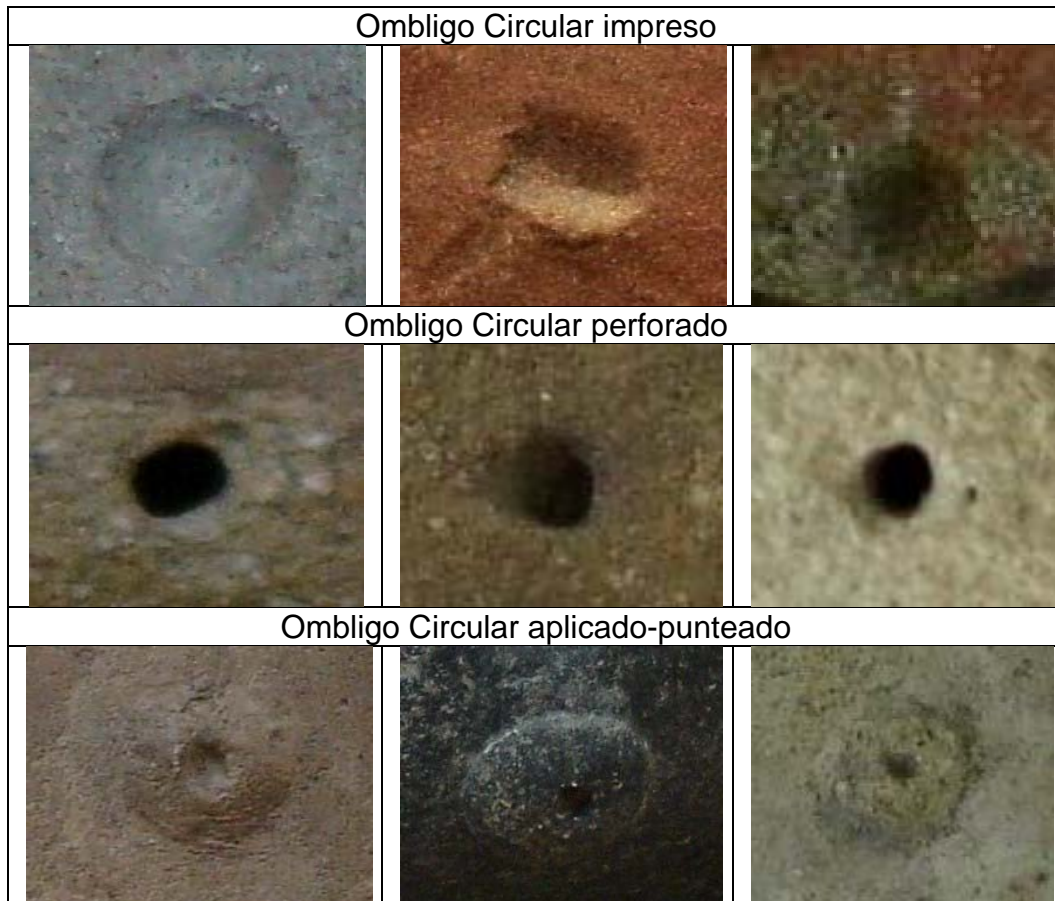


Hay que agregar que la representación de los dedos, y como se vera, de las manos, solo ocurre cuando éstas se presentan sobre el área de las mamas, el abdomen o sobre el rostro.

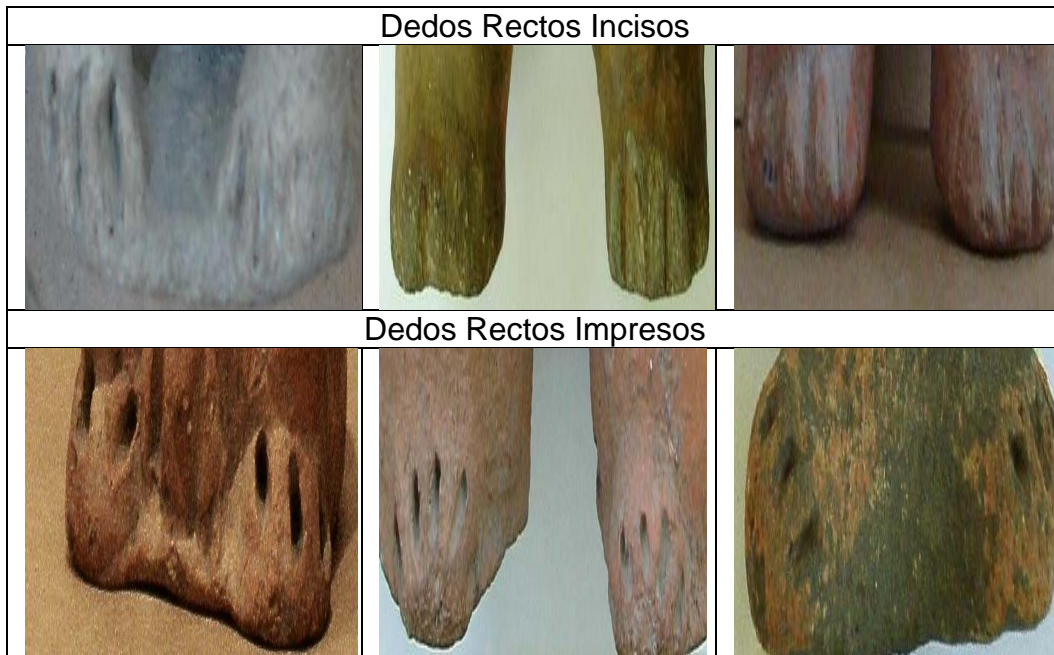
Para la forma de las manos no vamos a dedicar un cuadro debido a que, como definimos mano como la parte que va desde la muñeca hasta el comienzo de los dedo, luego del análisis del material nos dimos cuenta que no siempre se representaban igual en las piezas, por ejemplo hay piezas donde una mano es circular y la otra elíptica. Las formas que definimos fueron las siguientes: tipo mamelón, elíptica, circular, ovalada y rectangular, todas realizadas mediante el aplicado.

El ombligo o umbilicus como lo definen Antczak y Antczak (2006), presenta una sola forma circular. Un gran porcentaje fue realizado mediante una impresión cóncava. También mediante la perforación y el modelado-punteado. En los casos de las piezas MCN-1551 y MCN-1878 es difícil definir si lo representado en estas es el ombligo o la genitalia.

Las piezas figurativas efigie no presentan ombligos, sino como veremos mas adelante, posiblemente un colgante de collar. Solo tres piezas independientes presentan esta forma aplicado-punteada como ombligo



Casi el porcentaje total de piezas que tenemos en la muestra para la serie valencioide carece de dedos en los pies e incluso de pies. De la misma forma que con los dedos de la mano, utilizamos las categorías de rectos o curvados para los pies. Las piezas solo presentan dedos rectos hechos mediante incisión o impresión. Los pies de las figuras valencioides son poco homogéneos y dificulto una definición clara de tipos, por ello no les dedicaremos un cuadro.



Pocas de las piezas valencioides incluidas en nuestra muestra presentan glúteos. Solo 28 piezas poseen glúteos claramente definidos. Para esta serie definimos dos tipos de glúteos, circular y tipo mamelón, realizados mediante el aplicado y el modelado-incisión respectivamente. De ambas formas la más popular es el tipo mamelón.





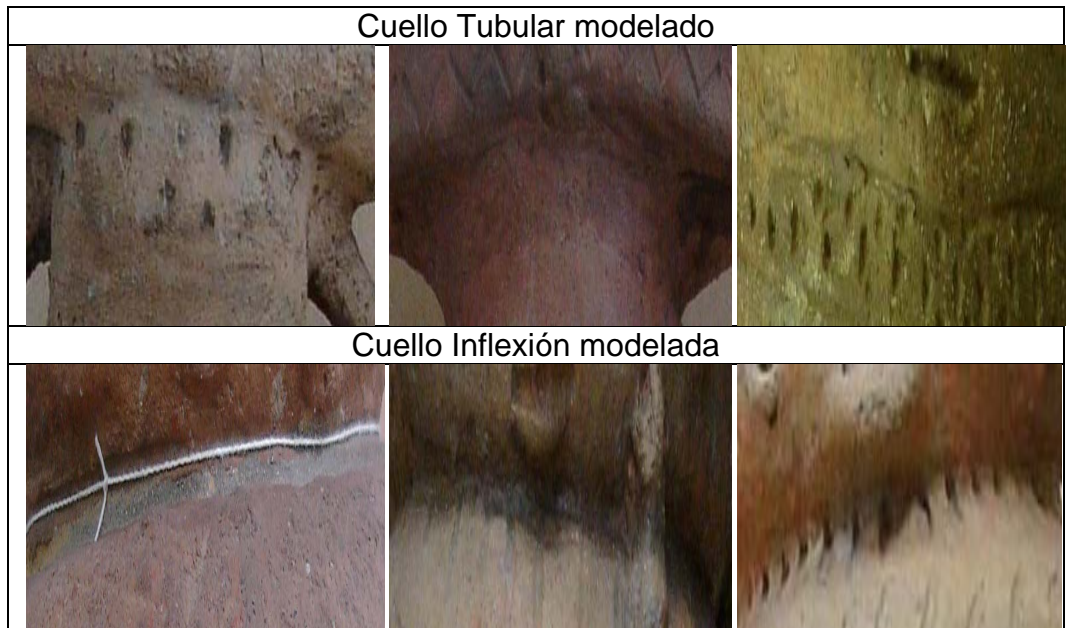


En el caso de las mamas ocurre algo similar que en los glúteos pero en mayor medida. Solo 11 piezas las presentan. Se definieron dos formas: circular y tipo mamelón, siendo la primera la más popular. Ambos fueron realizados mediante el aplicado y en algunos casos presenta un punto en el centro.

Solo presentan mamas las figuras de tipo independiente. Debido a la poca cantidad de piezas que presentan mamas y la baja resolución de las fotografías suministradas por la institución donde se encuentran las piezas no podremos ilustrar ampliamente esta variable.



El cuello de las piezas es realizado siempre mediante el modelado, en cuanto a la forma hemos definido dos tipos: tubular e inflexión siendo el primero el mas popular. El tipo cuello inflexión se presenta únicamente en piezas efigie y el tipo tubular en figuras independientes y adosadas.













En relación a la genitalia de las piezas, 35 presentan vagina, 31 son asexuadas, 5 indeterminados. En algunos casos, probablemente sea la representación de un pene en estado de flacidez y testículos en otros se presenta una confusión entre el ombligo y la vagina, solo 1 presenta lo que creemos es un pene erecto y testículos.











En cuanto a la forma, definimos varios tipos: elíptica, circular, línea recta vertical, triangular y pene tubular-testículo tipo mamelón. La forma mas común de manufactura es el aplicado, seguido por la incisión y la impresión. Muchas veces el modelado se combina con la incisión o con la impresión.











Vagina Triangular incisa		
		
Indeterminados		
Pene erecto tubular-testículo tipo mamelón	Probable representación de un pene en estado de flacidez y testículos	
		
No determinable	Probable representación de un pene en estado de flacidez y testículos	
		


Esta serie no presenta algún tipo de decoración pintada, únicamente posee decoración plástica. Definimos 19 modos decorativos plásticos según la muestra analizada, siendo el punteado el común en esta serie.

Punto		
Muesca Incisa		
Mamelón aplicado (-3cm)		
Muesca impresa		
Linea fina vertical incisa		




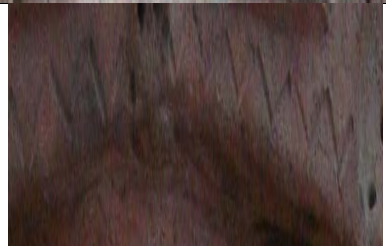


<p>Linea fina curva incisa</p>		
<p>Rodete vertical aplicado (+3cm)</p>		
<p>Punto Perforado</p>		
<p>Mamelón grande aplicado (+3cm)</p>		
<p>Rodete corto vertical aplicado (- 3cm)</p>		

Circulo perforado		
Línea vertical gruesa incisa		
Línea transversal fina incisa		
Canutillo impreso		
Rodete curvilíneo		








Circulo impreso		
Línea fina horizontal continua incisa		
Rodete en forma de aro		
Apéndice zoomorfo		









Se definieron 25 motivos decorativos. Los motivos más populares son las cadenetas de puntos punteados o perforados sobre las cejas y los zonificados de líneas en el cuello.




<p>Cadeneta de puntos</p>		
<p>Cadeneta de líneas trasversales incisas en zigzag con puntos</p>		
<p>Motivo en zigzag compuesto de línea trasversales finas incisas</p>		
<p>Motivo compuesto por dos líneas verticales incisas en el centro y dos transversales finas incisas a cada lado, todas con muescas incisas</p>		

<p>Zonificado de muescas incisas</p>		
<p>Dos cuadrados concéntricos de líneas finas verticales y horizontales incisas</p>		
<p>Cadeneta de mamelones aplicados con muescas incisas sobre ellos</p>		
<p>Cadeneta de círculos perforados</p>		

<p>Rodete vertical aplicado con cadeneta de círculos perforados</p>		
<p>Rodete en forma de aro con cadeneta de puntos</p>		
<p>Motivo en zigzag compuesto de línea trasversales finas incisas y puntos</p>		
<p>Zonificado de muescas incisas finalizado en la parte inferior por una línea curva larga fina incisa</p>		
<p>Mamelón cónico aplicado con muescas impresas y un círculo perforado en el centro</p>		

<p>Zonificado de muescas incisas finalizado en la parte media e inferior con una línea curva fina continua incisa, la línea inferior presenta en el centro un mamelón modelado con punto</p>		
<p>Tres rodetes verticales aplicados paralelos sobre mamelón grande aplicado</p>		
<p>Tres cadenetas de mamelones aplicados con canutillo impreso en el centro sobre mamelón grande aplicado</p>		

<p>Zonificado de canutillos impresos</p>		
<p>Cadeneta de mamelones aplicados</p>		
<p>Rodete vertical con muescas impresas</p>		
<p>Cadeneta de rodetes cortos aplicados en vertical rematados en ambas puntas por un punto</p>		
<p>Zonificado de muescas incisas con una línea horizontal fina incisa en el centro</p>		

<p>Cadeneta de círculos impresos intercalados con rodetes cortos verticales aplicados</p>	
<p>Rodete curvilíneo con cadeneta de líneas trasversales incisas en zigzag</p>	
<p>Dos líneas horizontales finas incisas paralelas con líneas verticales gruesas incisas internas</p>	

En relación a la parafernalia, a diferencia de las piezas analizadas en el capítulo anterior, las piezas figurativas valencioides presentan una gama amplia de modificaciones corporales como lo son las posibles deformaciones craneales, la perforación del lóbulo, tanto simple como múltiple, escarificación, aretes y narigueras.

También una posible representación de peinados o cabello, collares, tablas o *gorros* (termino utilizado por Antczak y Antczak 2006) para la deformación craneal e incluso mascararas. Todas las piezas

presentan esta deformación. En la colección del museo se encuentran cráneos que presentan deformación artificial.



La perforación múltiple es casi exclusiva de las piezas figurativas independientes, solo una pieza efigie presenta esta parafernalia

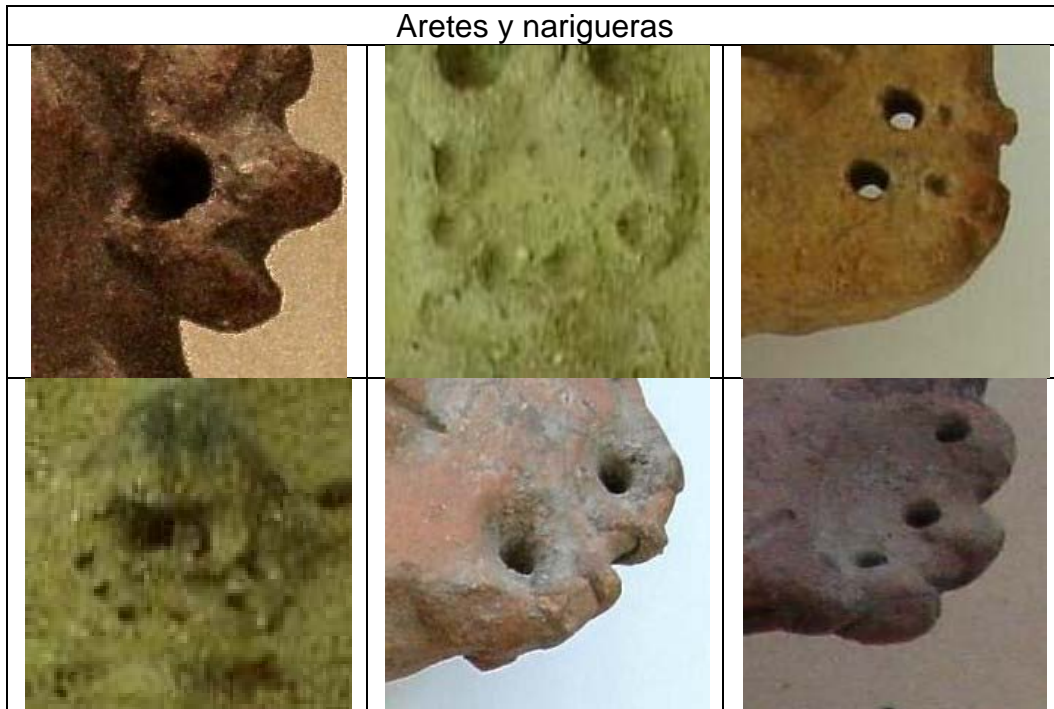




La aparición de las posibles escarificaciones en la cejas no presenta ningún tipo de patrón, sin embargo, las escarificaciones en la parte baja del rostro solo aparecen en piezas de tipo independiente y solo en 1 pieza efigie.



Los aretes solo se presentan en piezas figurativas independientes. Las narigueras, aunque pocas, solo aparecen en piezas independientes que se encuentran de pie y que probablemente sostengan una mascara sobre el rostro.



Estas representaciones de posible cabello o peinados, solo aparecen en piezas tipo efigie.



Los collares solo se presentan en piezas tipo efigie biglobulares y en piezas tipo independiente que son representadas de pie. Dentro de la colección del Museo de Ciencias también se encuentran collares y variadas cuentas pertenecientes al área del Lago de Valencia. Lamentablemente, al igual que las piezas, no se conoce a que o quien estaban asociados. Estos fueron confeccionados con conchas de crustáceos y caracoles marinos.





Collares valencioides de la colección del Museo de Ciencias

MCN-2007



MCN-2016

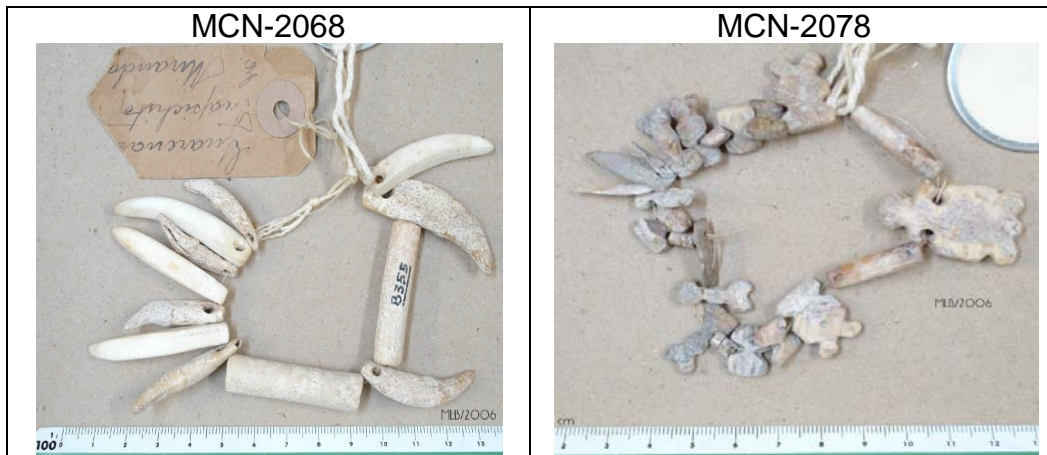


MCN-2033



MCN-2056





Estas probables representaciones de tablas para deformar el cráneo se encuentran solo en figuras independientes tanto de pie como sedentes. Son delimitadas del rostro mediante una incisión horizontal fina continua y muchas veces engobada en color rojo toda el área. En la colección que trabajamos no existen muestras de estas tablas, sin embargo, como mencionamos anteriormente, se encuentran cráneos con deformación, lo cual demuestra que esta modificación cultural era realmente practicada en esta región geohistórica.





Hay ciertas piezas en las que interpretamos el hecho de que presenten las manos sobre el rostro, aparentemente sosteniéndolo, como representaciones de máscaras. Lamentablemente no se han encontrado restos de máscaras en el registro arqueológico, probablemente porque estarían hechas en materiales perecederos al tiempo como la madera y demás fibras vegetales. Esta actitud de sostener el rostro o la máscara, se presenta solamente en piezas tipo efigie e independiente de pie.

Postulamos que, aparentemente las sostienen debido a que ponemos en duda de que se hayan utilizado como soportes estructurales para la cabeza, debido a que unos brazos tan pequeños y delgados no podrían sostener una cabeza tan grande y lateralmente en el caso de piezas tipo independiente, mientras que en las efigies biglobulares es prácticamente innecesario un soporte.



Otro tipo de parafernalia asociada a estas piezas, aunque en menor medida que las ya expuestas, son apéndices con representaciones zoomorfas, fitomorfas, he incluso antropomorfas. Estas solo se presentan en piezas efigies. Estos apéndices emulan salir o atravesar la cabeza de la pieza o ser parte de la máscara que esta presenta. La primera pieza que se muestra en la primera fila del cuadro anterior presenta dos rostros son diferentes. Como veremos mas



adelante, con las representaciones fitomorfas, no es la única pieza que presenta dos caras.

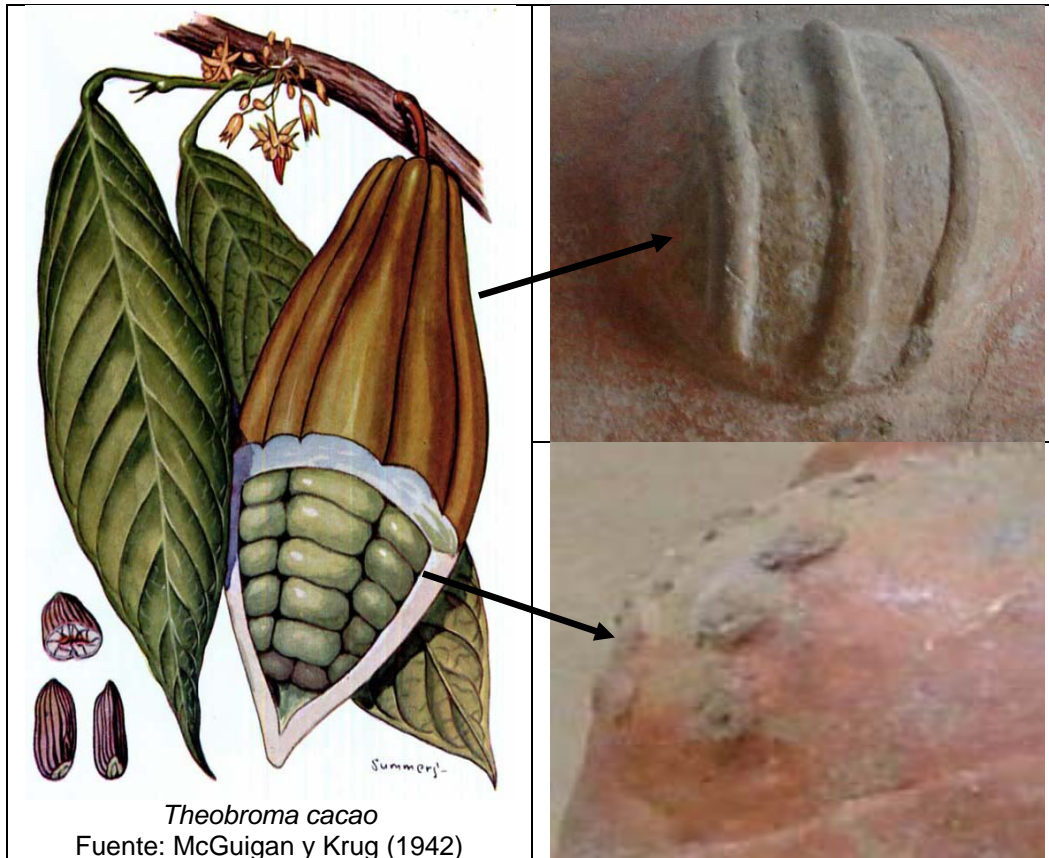


Estas representaciones fitomorfas se presentan solo en piezas tipo efigie y en pares a lo largo de la panza de la vasija. La primera pieza que se muestra en el cuadro presenta un doble rostro, el primer rostro, antropomorfo, y el segundo zoomorfo (primate).

Representaciones fitomorfas



Estos mamelones con rodetes verticales o aros aplicados tienen similitud con la fruta del cacao, la calabaza o la semilla del jabillo, como muestra la siguiente imagen.



Así como se representan figuras vegetales y zoomorfas en los cuerpos de estas figuras efigies, también se encuentran representaciones antropomorfas a los lados de las cabezas de algunas de ella. Solo tenemos una pieza en la muestra que aun conserva en apéndice, pero tenemos 4 apéndices similares.



A diferencia de las series barrancoide y saladoide, para el caso de la serie valencioide no hemos podido definir varios patrones decorativos, sino un solo macro patrón. Al contrario de las series orinoquenses, la dispersión regional de los valencioides es

relativamente pequeña. Si bien esta serie cerámica es una de las más proliferas en tipo figurativos antropomorfos, es probable que debido a esta centralización no existiesen patrones decorativos diferenciables de forma regional.

En relación a diferencias en el tratamiento decorativo de las piezas, tampoco se puede definir un patrón claro. Si bien, como mencionamos en páginas anteriores, algunas piezas tipo independiente y efigies presentan rasgos decorativos que no se encuentran en otras piezas, también presentan motivos que son comunes en todas las piezas como el punteado sobre las cejas y la perforación del lóbulo.

El macro patrón decorativo valencioide está conformado por las 11 siluetas definidas, no presenta decoración pintada en comparación a los vastos motivos plásticos. La incisión, la impresión, el aplicado, el punteado y el perforado son las técnicas más utilizadas, el modelado se puede encontrar algunas veces. Las cadenetas punteadas o perforadas sobre las cejas es el motivo decorativo más popular en estas piezas. La deformación craneal es la parafernalia más común, seguida por las perforaciones en las orejas, las máscaras y las escarificaciones.

Para esta serie definiremos 16 formas figurativas (F.F.Va):

F.F.Va1: figuración efigie modelada, sin posición anatómica determinable, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada,

asexuada. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va2: figuración efigie modelada, sin posición anatómica determinable, no presenta decoración, asexuada. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va3: figuración adosada maciza modelada, decoración incisa y punteada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va4: figuración independiente hueca simple, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, mujer-femenino. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va5: figuración independiente hueca sonajera, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, mujer-femenino. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va6: figuración independiente maciza, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, mujer-femenino. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va7: figuración independiente hueca simple, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va8: figuración independiente hueca sonajera, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va9: figuración independiente maciza, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va10: figuración independiente maciza, sedente sobre si, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, indeterminado femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va11: figuración independiente hueca simple, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va12: figuración independiente hueca sonajera, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va13: figuración independiente maciza, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, asexuada femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va14: figuración independiente maciza, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, indeterminado femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va15: figuración independiente hueca simple, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, indeterminado femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.

F.F.Va16: figuración adosada maciza, de pie, decoración aplicado-incisa, punteada o perforada, indeterminado femenina. Procedencia: Lago de Valencia edo. Carabobo, no presenta fechado exacto, Serie Valencioide.



Aparentemente con la estratificación social dentro de esta cultura, comienza a resaltarse el papel individual de los sujetos, lo que trajo como consecuencia una gran producción de figuras independientes antropomorfas. Al igual que las tradiciones orinoquenses, realizaron vasijas efigie y figuras duales.

Sin embargo, esta dualidad no implica la humanización de la naturaleza o viceversa. Estas figuras se presentan como entes diferenciados dentro del mismo objeto, por ejemplo, doble efigies mitad humano, mitad primate (pieza MCN-1924), con apéndices zoomorfos (MCN-1626 y 1869) y antropomorfos (MCN-1800, 1877, 1878) a un lado del rostro, e incluso representaciones posiblemente fitomorfas en la panza de la vasija figurativa (piezas MCN-1432, 1643 y 1890).

Estos elementos naturales cumplieron un papel vital en los ámbitos productivos y ceremoniales. No es casual que estos elementos no se representan juntos, es decir, no hay piezas efigies que presenten apéndices zoomorfos y antropomorfos o zoomorfos y fitomorfos. Probablemente no sólo ocurre una separación del hombre con la naturaleza, sino también entre los elementos naturales (vegetales y animales).

En general, dentro de su gran heterogeneidad formal, sus representaciones, mayoritariamente femeninas, consisten en figuras

humanas desnudas en las que se resaltan rasgos corporales de silueta como pies, piernas bulbosas, glúteos, genitales, brazos y manos (con frecuencia arqueados colocados sobre la cintura o sosteniendo la cabeza) y cabezas hipertrofiadas que adquieren volúmenes ovalados o naviformes.

Estos iconos femeninos atestiguan la importancia del signo y la magnitud simbólica dentro de esta sociedad y subyacen en ellos definiciones estéticas de la visión del mundo valencioide. Para Delgado (1898),

...la importancia de la mujer debió permitir la formulación de mediaciones simbólicas propiciadoras, que debieron expresarse en las múltiples objetivaciones de la conciencia social, en los mitos, en las ceremonias destinadas a la magia y seguramente se manifestaron en las formas particulares que adquieren las derivaciones sensitivas y sensoriales como representación de los modelos estéticos, que en estas sociedades parecieran demostrar un alto grado de convencionalización (Delgado; 1989: 133).

Aún cuando los cuerpos están desnudos y no poseen decoraciones pintadas que sugieran indumentaria o pintura corporal, algunas presentan bandas inciso-punteadas en sus rostros o cuellos que podrían interpretarse como escarificaciones y collares, como lo sugieren las piezas MCN-1639, 1855 y 1922.

En el rostro, en ocasiones, se observan incisiones sobre las mejillas, labios y cejas, así como perforaciones en sus orejas y bandas en sus frentes (similares a las anteriormente descritas) que aluden a cierto tipo de decoración corporal. Dicha decoración implica una modificación de la naturaleza del cuerpo humano, infringiéndole cambios culturales permanentes e irreversibles como, por ejemplo, las escarificaciones y la deformación craneal.

Por otra parte, dentro de la muestra analizada, se encuentran piezas que no presentan representación genital, es decir, se presentan asexuadas. Sin embargo, comparten las mismas características corporales que las figuras claramente femeninas, por ejemplo, las piezas MCN-1946, 1947, 1977 y 2446, se presentan sedentes y de pie, efigies y apéndices; todas aparentemente desnudas.

La desnudez y la feminización de las figuras asexuadas se podrían asociar a que, siendo la mujer productora y reproductora a partir de su propio cuerpo, mediante “su fecundidad, un sincretismo las une simbólicamente con la reproducción de la vida animal y vegetal” (Delgado; 1989: 132). Sin embargo, consideramos que la feminidad representada en la cerámica, puede estar más bien asociada a una culturización de la mujer como concepto abstracto, es decir, pudo ser concebida cercana a la cultura (aunque no se separa por completo de la naturaleza) al menos en el ámbito de la representación social que el

hombre, probablemente representado en otros ámbitos estéticos no necesariamente físicos. Al contrario de lo que propone Escalante (2007; 2008), consideramos que esta asociación de lo femenino con la reproducción no implica necesariamente que la mujer era un ser social controlado por las elites.

Tomando en cuenta que Sanoja y Vargas (1974), proponen que la deformación de los cráneos estaba asociada a individuos de un alto estatus y Brites (1994) describe cráneos femeninos deformados en su trabajo, entonces la mujer también podía tener un alto estatus por lo cual ponemos en duda la imagen de la mujer como un ente dominado.

En relación a la desnudez no podemos decir que la mujer, estuviese cotidianamente desnuda, aunque no existe documentación de esto. Como las estatuas griegas y romanas se encuentran en su mayoría desnudas pero, gracias a registros históricos, sabemos que en ésta sociedad los individuos no iban desnudos por las calles.

Como mencionamos anteriormente, asociamos el hecho de que algunas piezas efigie e independiente presenten las manos sobre el rostro como acto de sostener una máscara. Dicha máscara presenta los mismo rasgos que las cabezas con deformación craneal, es decir, de forma alargada o naviforme y decoración inciso-punteada.

Esta similitud nos abre una pregunta, ¿porque producir mascararas con aspecto similar al rostro tomando en cuenta que la escarificación en el rostro y la deformación craneal eran practicadas (existen pruebas en el registro arqueológico al menos de esta última)?

La respuesta a esta pregunta podría residir en la jerarquización de estos grupos la cual, implica un acceso desigual a los recursos económicos y, porque no, a los recursos estéticos. Tomando como cierta la propuesta de Sanoja y Vargas (1974; 1999. Ver también Vargas 1990), sobre la deformación craneal, estas máscaras (de las cuales desconocemos su contexto de uso, el cual pudo ser meramente ceremonial) otorgarían un parcial y no permanente estatus, aunque no se igualaría en superioridad sino que seria una mediación o un acercamiento simbólico.

Sin embargo, no consideramos la deformación craneal y el uso de la mascara como mutuamente excluyentes o binarios; un individuo de cráneo modificado pudo usar una mascara en ciertos momentos para afianzar su estatus sobre los otros. Es decir, una falsa impresión de estatus social, político, ceremonial, etc., o un reforzamiento del mismo, las mascararas funcionaron como una in-corporación del poder. La representación material del poder podía ser circunstancial, mediante el uso de la máscara, o permanente a través de la deformación craneal o la escarificación.

Por el contrario, el uso de collares, aretes, etc., debido a que la materia prima osteo-odonto-querático se obtenía mediante la caza y la pesca en el lago y la costa, por lo cual estaban disponibles directamente sin necesidad del intercambio, no necesariamente representaban objetos suntuarios, como los casos andino y del noroccidente de Venezuela, sin embargo, aunque no descartamos la posibilidad de que existiese una jerarquización en el uso distintivo de collares, narigueras y aretes.

Paralelamente en el tiempo a la sociedad valencioide, aunque muy distantes en el espacio, otros grupos jerárquico-cacicales se desarrollaron en el área andina venezolana, como lo son las tradiciones Betijoque y Mirinday, las cuales serán el interés central del siguiente capítulo.



***Capítulo XI: La representación  
antropomorfa tardía en el área andina  
venezolana***

## **Los grupos tribales jerárquico-cacicales de los Andes venezolanos**

*“...hay un incremento en el perfeccionamiento de la cerámica,  
a medida que uno desciende de las montañas de  
suroeste a noroeste...”  
(Cruxent y Rouse 1958).*

365

Estos grupos se caracterizaron por una arquitectura lítica incipiente, terrazas agrícolas, canales de riego, acueductos, mintoyes (Wagner 1972; 1999, Vargas 1969) -cuya función principal era funeraria o de almacenaje para tubérculos y granos (silos)- muros de piedra, caminos, escaleras. Además de viviendas de bahareque, caña y madera (Wagner; 1999: 98).

El cultivo con terrazas era de campos pequeños, este dependía del uso de instrumentos manuales de labranza lo que limitaba la escala de las operaciones individuales y, hasta cierto punto, la distribución general del cultivo, pero no la intensidad del uso de la tierra (Sanoja y Vargas 1999).

La terracería no implica una alta densidad poblacional aunque si una sociedad organizada y especialmente estable. Este mejoramiento de los modos de uso de la tierra “tendían a reforzar la estratificación o jerarquización social basada en la gestión, la propiedad o la posesión de la tierra” (Sanoja y Vargas; 1999: 65).



Su base de subsistencia fue la agricultura, especialmente cultivaban maíz aunque también lo complementaban con yuca y la papa. Además de ello, la alimentación se completó con la recolección de frutos silvestres, caracoles de tierra y la cacería de conejos, picures, venados, báquiros, aves e incluso la domesticación de animales (Wagner; 1988: 96). La interacción con otras zonas (al igual que el comercio y el intercambio) fue importante debido a la presencia de objetos culturales exóticos e igualmente restos zoológicos y botánicos de otras áreas.

Los entierros eran de tipo primario directo y eran cubiertos con piedras de moler y rodeados de fragmentos de cerámica, carbón, ceniza, mazorcas de maíz quemada y otro material votivo como placas aladas de serpentinita (Perera 1979) y vasijas, sobre todo incensarios policromos que reflejan funciones simbólico-religiosas ((Wagner 1999). También se presentan entierros indirectos que evidencia un tratamiento diferencial de los muertos.

La vida ceremonial de las comunidades andinas parece haber tenido varias formas de expresión, habría existido

...una fase domestica (...) donde los incensarios trípodes hechos en arcilla servían, posiblemente, para quemar las nueces o la grasa de cacaco que se ofrecía como ofrenda a las divinidades. Otra fase individual, pero secreta, e habría cumplido en las cuevas que servían como adoratorios, donde los individuos, o posiblemente el chaman de la

comunidad actuando como intermediario, depositaban sus ofrendas bajo la forma de frutos de cacao, vasijas, tejidos, pendientes alados, figurinas de arcilla o talladas en piedra, etc. Una tercera modalidad sería la festividad anual que se daba en la esfera del cotidiano público... (Sanoja y Vargas; 1999: 68).

## **N ≠ H ≠ M = ?<sup>1</sup> - La representación antropomorfa tardía en el área andina de Venezuela. Estilos Betijoque y Mirinday**

“...se ritualizaba la figura del mohán,  
con una iconografía y ceremonia  
particulares”  
(Sanoja y Vargas 1999)

### *Estilo Betijoque*

Para este estilo manejamos una muestra de 39 piezas, todas de tipo independiente, las cuales 30 son sonajeras, 6 huecas simples y 3 macizas. De la totalidad de las figuras 27 se encuentran completas y 12 incompletas. Todas fueron manufacturadas mediante el modelado y presentan como antiplástico roca molida. En cuanto al acabo de la superficie 20 están alisadas, 10 pulidas y el resto presentan un acabado burdo, los que no se presentan combinados.





Los colores de pasta<sup>2</sup> que se presentan en esta colección son: amarillo rojizo, gris claro, marrón oscuro, rosado, marrón rojizo claro,

---


<sup>1</sup> Hace referencia a la relación hombre-naturaleza-cultura, donde N = naturaleza; H = hombre, M = Mujer, ? = ¿asexuado?

gris oscuro, gris muy oscuro, rojo claro, marrón amarillento oscuro, amarillo y marrón rojizo, siendo este ultimo el mas popular.

Todas las piezas están cubiertas de engobe blanco, marrón, marrón oscuro, rojo oscuro, marrón rojizo claro, negro, rosado, gris rosáceo, gris y rojo. El blanco es el más utilizado. Para este estilo definidos 5 siluetas, las cuales son:

Silueta Be1	Descripción	Silueta Be2	Descripción
	Cabeza trapezoidal, torso y brazos tubulares, piernas cónicas y banco tetrápodo		Cabeza trapezoidal, torso trapezoidal y piernas cónicas
Silueta Be3	Descripción	Silueta Be4	Descripción
	Cabeza trapezoidal, torso cuadrado y piernas cónicas		Cabeza rectangular, torso trapezoidal, piernas cónicas abultadas

<sup>2</sup> Los colores generales aquí descritos se encuentran especificados con Munsell en cada ficha.

Silueta Be5	Descripción
	Cabeza elíptica, torso tubular y piernas cónicas

Dentro de la posición anatómica del estilo Betijoque definimos tres tipos en la siguiente proporción: 25 de pie, 12 sedentes sobre si misma, 1 sedente sobre banco (silueta Be1) y 1 indefinida.

Definimos 3 tipos para la posición de los brazos: arqueados en la parte lateral del torso, flexionados sobre las piernas y flexionados frente al pecho sosteniendo cuenco. Todos presentan forma tubular y como manufactura la técnica de modelado.

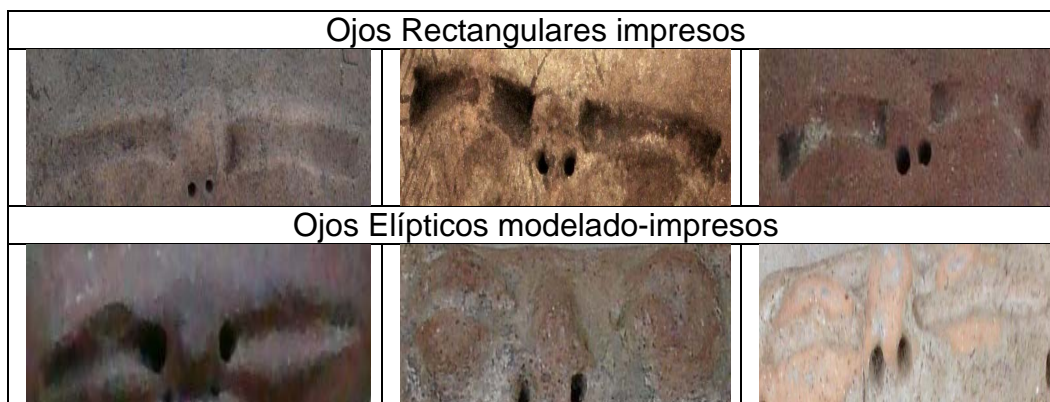




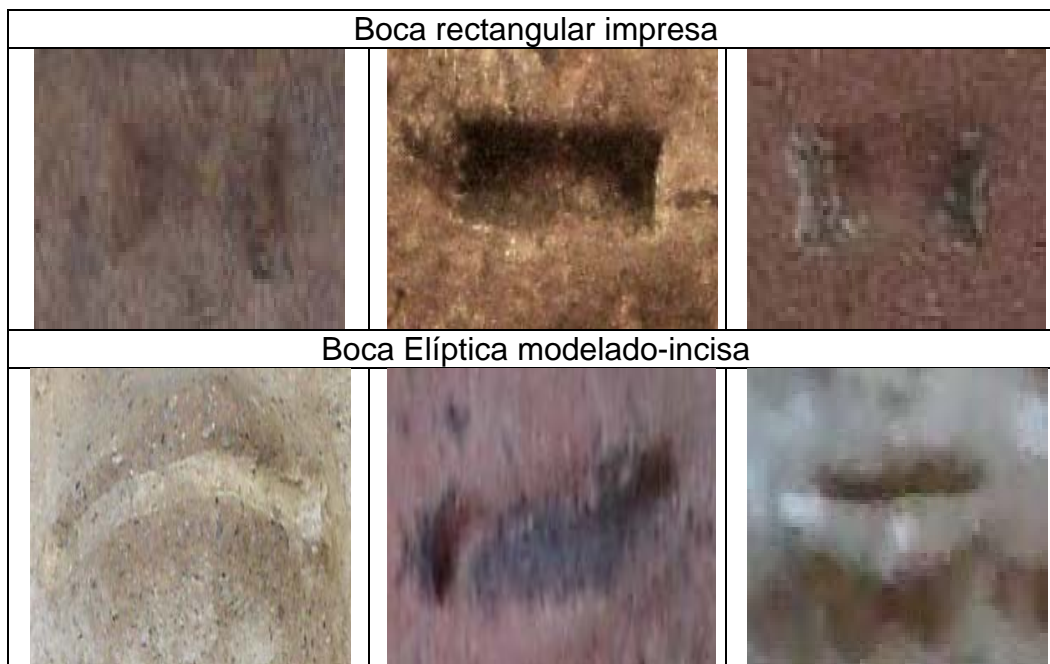
La posición de las piernas se presenta en dos tipos, rectas abiertas y flexionadas abiertas. En la forma, definimos dos tipos: tubular y cónica abultada. Las tubulares solo se presentan en piezas sedentes, bien sea sobre banco o sobre si. El otro tipo se presenta en piezas de pie y sedentes sobre si. Todas fueron realizadas mediante modelado.

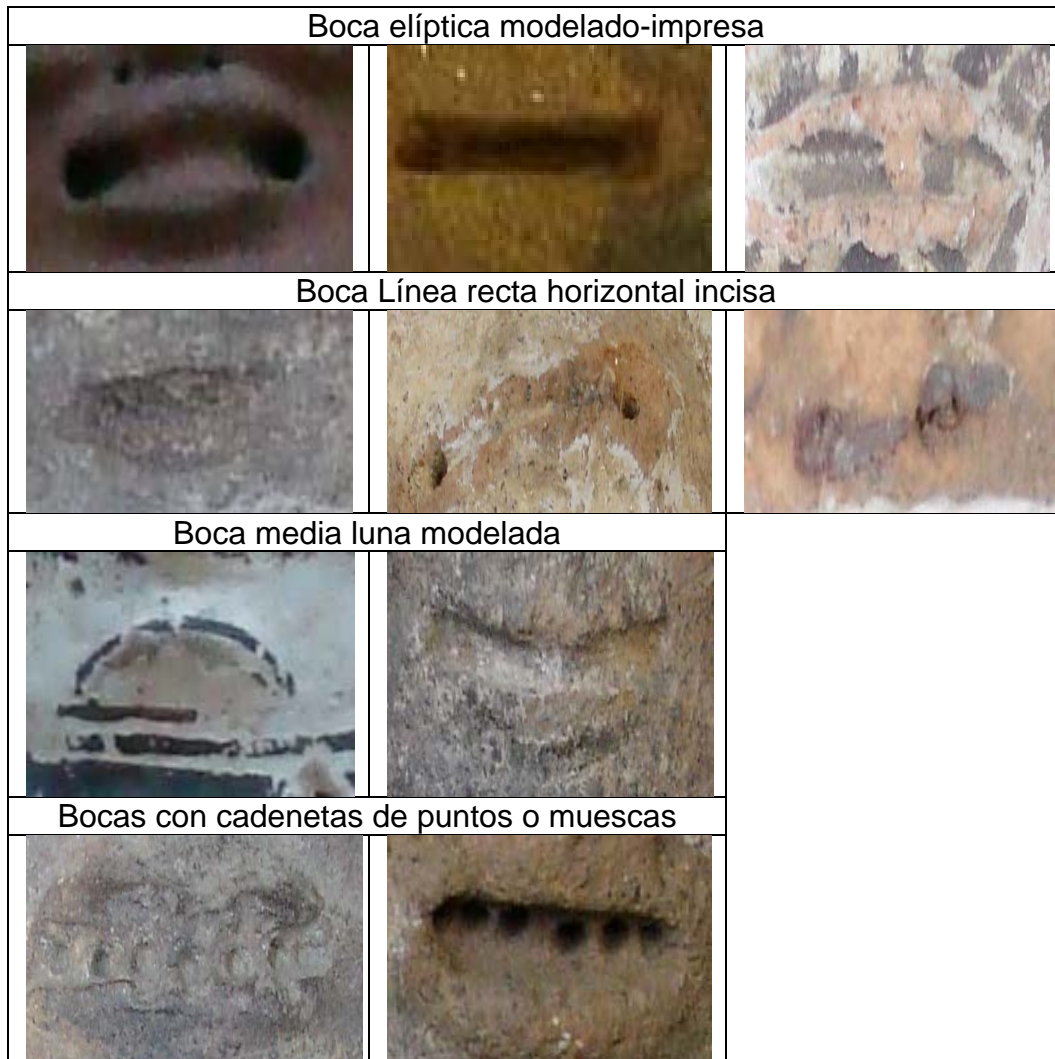


Para la forma de los ojos definimos dos tipos: elíptica y rectangular, siendo la más popular la forma elíptica. La forma rectangular se realizó mediante el modelado simple y la elíptica mediante el modelado-impreso. Las piezas no presentan cejas.



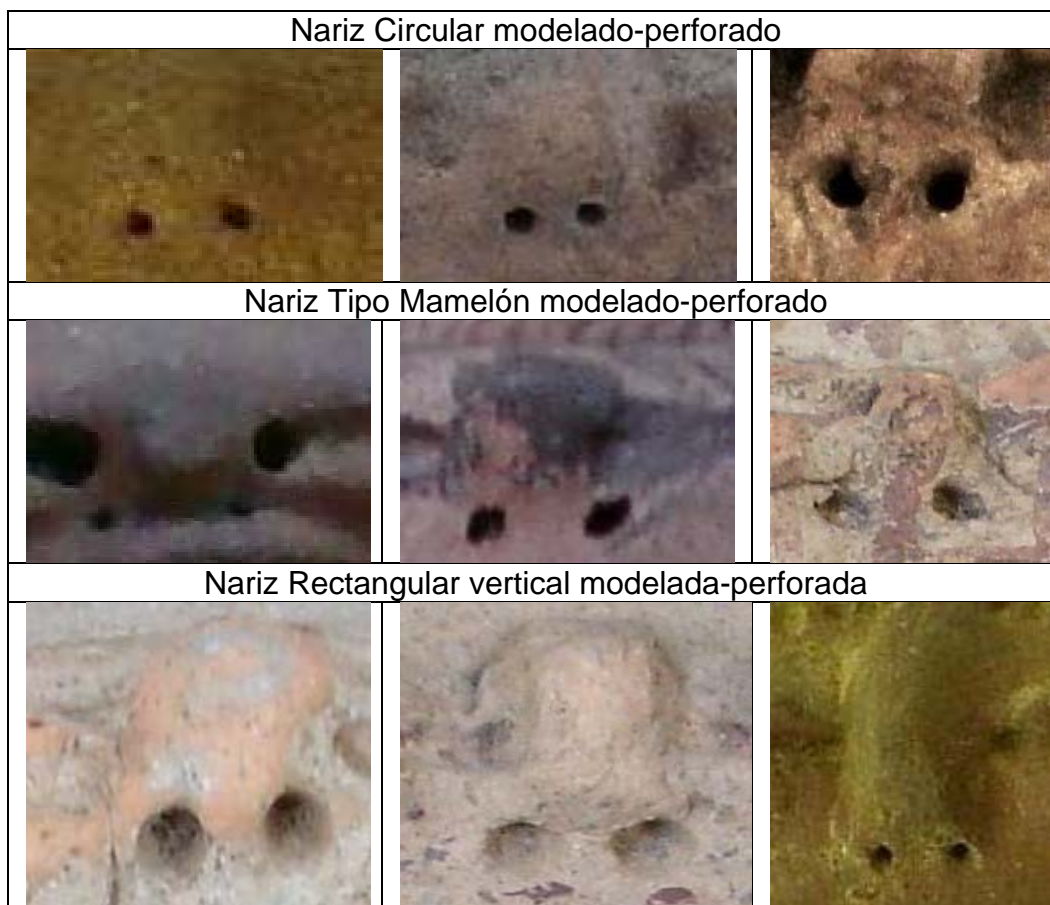
Para la boca definimos cuatro tipos: elíptica, rectangular, media luna y línea recta horizontal realizadas con la técnica del modelado-inciso, modelado-impreso, incisión e impresión simple, siendo las más populares la línea recta horizontal y la tipo rectangular. Existen dos piezas que presentan una cadeneta de puntos punteado en la boca a manera de dentadura.





La nariz presenta tres formas: circular, rectangular vertical y tipo mamelón. Todas fueron realizadas mediante el modelado. En todas se representan los agujeros nasales mediante la perforación. La más popular es la forma rectangular vertical; 7 figuras no presentan nariz.





En cuanto a las orejas definimos 3 tipos: semicírculo, circular y media luna, siendo los dos último los que presentan el mayor rango. Todas fueron realizadas por modelado. Una gran mayoría presenta una perforación en el lóbulo.





En el caso de los dedos de las manos definimos una sola forma, rectos, aunque una gran parte de las piezas no posee manos, excepto 7 piezas sedentes con brazos flexionados sobre las piernas. Todos fueron manufacturados mediante la incisión.



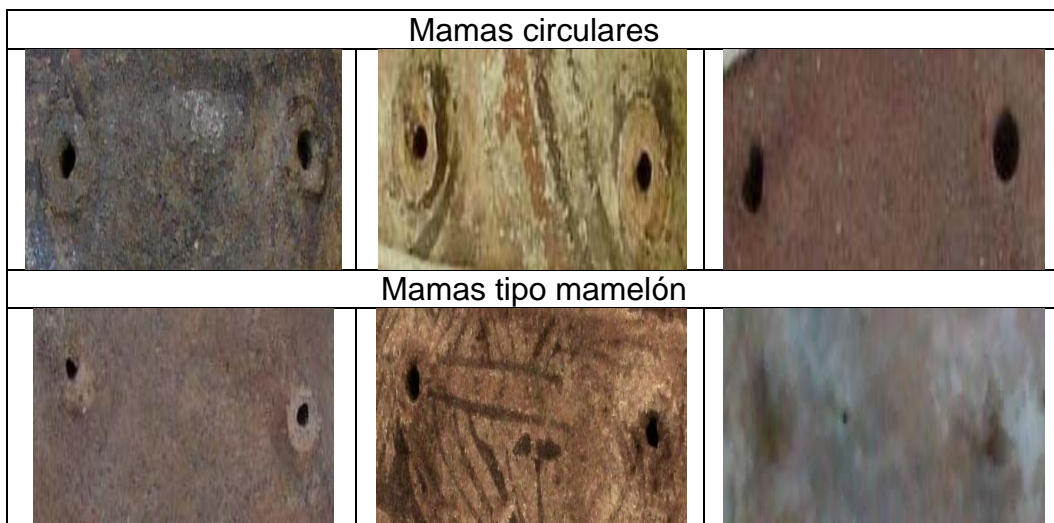
Sólo 3 piezas presentan ombligo. Sólo las piezas de pie y sedente sobre banco presentan dedos y pies. Los dedos son rectos

realizados mediante la impresión, los pies son trapezoidales. Ninguna presenta glúteos.



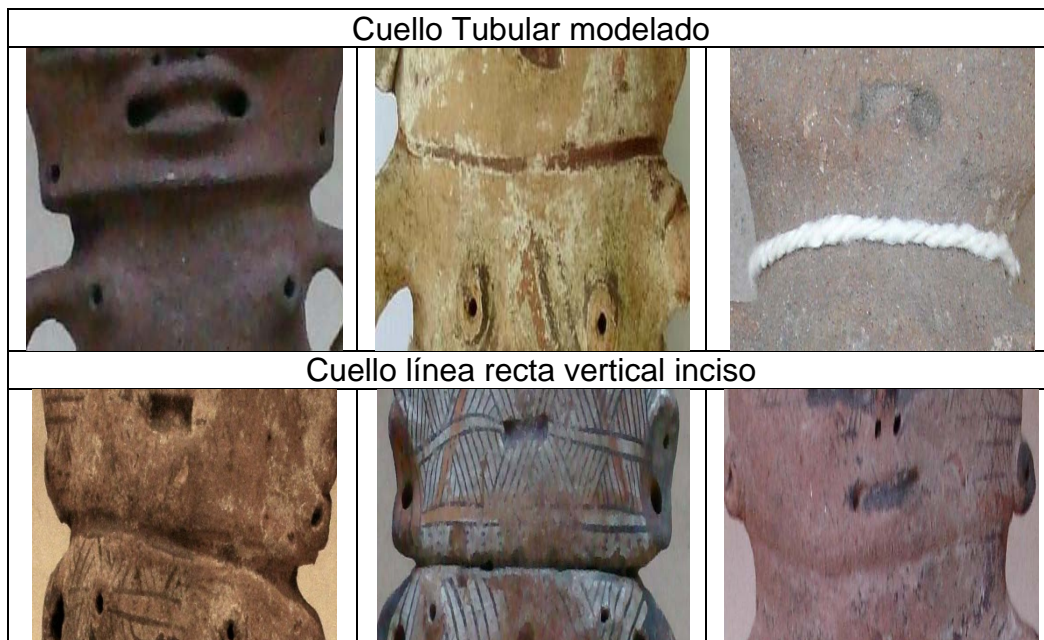
376

Solo 12 piezas presentan mamas. Se definieron dos formas: circular y tipo mamelón, siendo la primera la más popular. Ambos fueron realizados mediante el modelado y presentan una perforación en el centro.



El cuello de las piezas es realizado siempre mediante el modelado o la incisión, en cuanto a la forma hemos definido la tubular y

la línea recta vertical, siendo éste último el más popular. El tipo cuello línea recta vertical se presenta únicamente en piezas de pie.



En relación a la genitalia 24 presentan vagina, 13 son asexuadas y 1 con pene y testículos. En cuanto a la forma, definimos 3 tipos: línea recta vertical, triangular y pene tubular-testículo tipo mamelón. La forma mas común de manufactura es el modelado, seguido por la incisión y la impresión, aunque se presentan muchas veces combinados.



Vagina Triangular modelado-incisa		
		
Pene tubular-testículo tipo mamelón		
		

Esta estilo presenta decoración pintada y plástica. A diferencia de los casos valencioides y orinoquense temprano, la pintura es más utilizada que las técnicas decorativas plásticas. Definimos 12 modos decorativos plásticos, siendo los más populares el rodete entorchado aplicado y el círculo perforado.

Línea horizontal gruesa incisa		
Círculo perforado		

Rodete entorchado aplicado		
Mamelón modelado		
Muesca incisa		
Rodete espiral aplicado		
Apéndice cilíndrico aplicado		
Engrosamiento rectilíneo horizontal		
Media luna aplicada		

<p>Aro aplicado</p>	
<p>Apéndice semicircular modelado</p>	
<p>Rodete horizontal aplicado</p>	

Se definieron 7 motivos decorativos plásticos. El motivo más utilizado es el mamelón modelado con perforación.

<p>Mamelón modelado con perforación</p>		
<p>Apéndice cilíndrico modelado con muescas incisas y perforación circular central</p>		

<p>Rodete entorchado aplicado finalizado con un rodete espiral aplicado</p>		
<p>Engrosamiento horizontal con cadeneta de puntos perforados</p>		
<p>Media luna aplicada con muescas incisas</p>		
<p>Cadeneta de muescas incisas</p>		
<p>Cadeneta de puntos punteados</p>		
<p>Rodete horizontal aplicado con cadeneta de muescas incisas con rodete entorchado aplicado colocado en el centro, por la parte superior de forma vertical</p>		



En relación a la decoración pintada<sup>3</sup> se definieron 28 modos, según el color en el que fueron realizados, los cuales siempre se presentan sobre engobe blanco. **Gris Rojizo Oscuro:** línea horizontal gruesa, línea vertical gruesa, línea horizontal fina, línea transversal fina, voluta concéntrica de líneas finas muy engrosada en el centro, línea fina punteada horizontal, línea vertical fina, línea vertical gruesa, círculo, línea curva larga fina, línea transversal gruesa. **Rojo Claro:** línea transversal gruesa. **Rojo:** línea transversal gruesa. **Negro:** banda, línea transversal fina, línea curva fina, triángulo, círculo, línea curva larga fina, línea horizontal gruesa. **Blanco:** línea transversal gruesa, línea horizontal gruesa, rombo en negativo. **Gris muy Oscuro:** línea horizontal fina, línea transversal fina, línea curva larga fina, línea continua fina, línea continua gruesa. Definimos 18 motivos, muchos presentan combinaciones de colores, lo cual no nos permite agruparlos como los modos:

- Líneas horizontales gruesas paralelas gris rojizo oscuro con rayado cruzado interno gris rojizo oscuro que forma rombos de engobe blanco 5YR.

---

<sup>3</sup> Al igual que con la serie saladoide, no podremos mostrar en tablas separadas cada uno de ellos, sin embargo se pueden apreciar en las fotografías anexas en el disco compacto.

- Líneas horizontales finas paralelas gris rojizo oscuro con líneas trasversales paralelas internas gris rojizo oscuro en zigzag.
- Línea horizontal fina gris rojizo oscuro paralela a línea fina punteada horizontal gris rojizo oscuro con líneas trasversales paralelas internas gris rojizo oscuro en zigzag.
- Motivo curvilíneo realizado con dos volutas concéntricas de líneas finas muy engrosada en el centro gris rojizo oscuro.
- Línea gruesa vertical gris rojizo oscuro cruzada con línea gruesa horizontal gris rojizo oscuro.
- Motivo de líneas verticales finas gris rojizo oscuro paralelas con líneas horizontales finas gris rojizo oscuro y líneas curvas largas finas gris rojizo oscuro.
- Líneas horizontales gruesas paralelas en positivo gris rojizo oscuro con líneas verticales gruesas paralelas en positivo gris rojizo oscuro.
- Líneas trasversales gruesa paralelas gris rojizo oscuro en positivo cruzadas en la parte inferior en forma de V.
- Cruzado en forma de X con cada línea compuesta por 2 líneas trasversales finas gris rojizo oscuro paralelas en positivo con una línea transversal gruesa blancas en positivo.

- Banda horizontal compuesta por 3 líneas horizontales finas gris rojizo oscuro paralelas en positivo con dos líneas horizontales gruesas blancas en positivo.
- Motivo en forma de dos V invertidas la superior con dos líneas transversales gruesas gris rojizo oscuro y la inferior con dos líneas transversales gruesas rojo claro.
- Rallado cruzado gris rojizo oscuro que forma rombos en negativo de engobe blanco.
- Rallado cruzado rojo claro.
- Motivo de líneas transversales gruesas rojo que forman un diseño en forma de V.
- Motivo en zigzag compuesto por líneas transversales gruesas gris rojizo oscuro en positivo.
- Motivo curvilíneo negro y blanco.
- Rallado cruzado gris muy oscuro.
- Motivo en zigzag compuesto por líneas transversales gruesas rojo en positivo.

La parafernalia representada en estas piezas, exceptuando la perforación del lóbulo, es de una índole bastante diferente al que presentan las figuras valencioides. Definimos para este estilo: cabello trenzado, penacho, pintura corporal, tatuajes o probablemente vestimenta, banco o dúho, cubre-sexo y la probable representación de

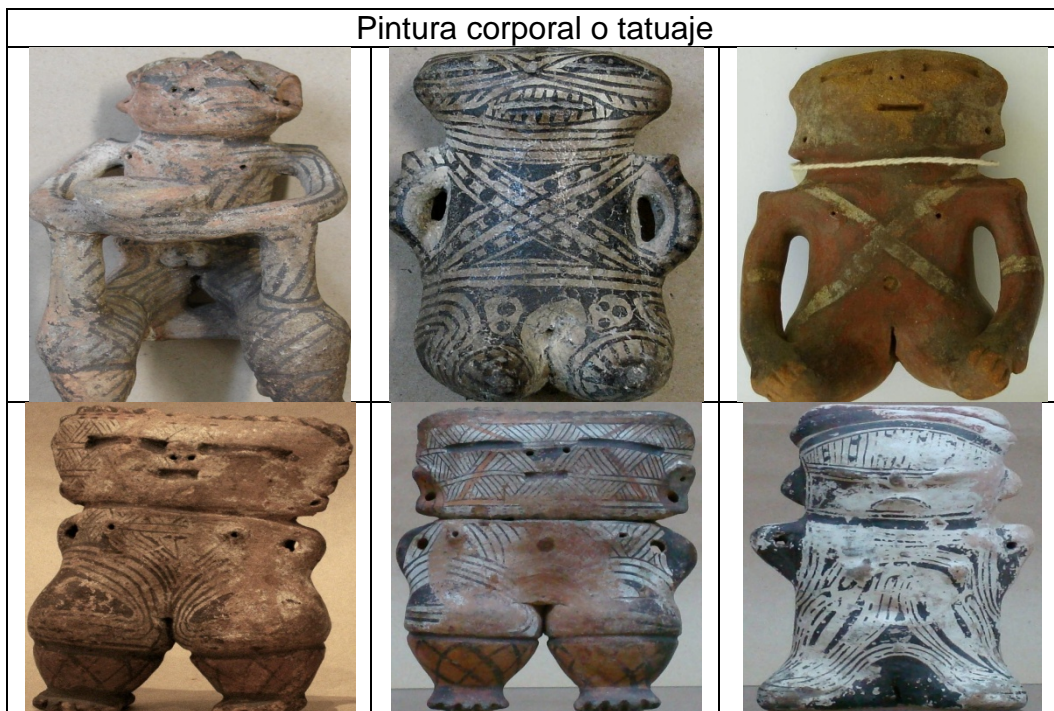
osteoartritis (ver Niño; 1996:40). Todas las piezas presentan perforación; sin embargo no todas presentan cabello, solo es representado en unas pocas piezas asociadas a las siluetas Be2 y Be4 que presentan pintura.



Al igual que el cabello, los penachos solo son representados en piezas asociadas a las siluetas Be2 y Be4.

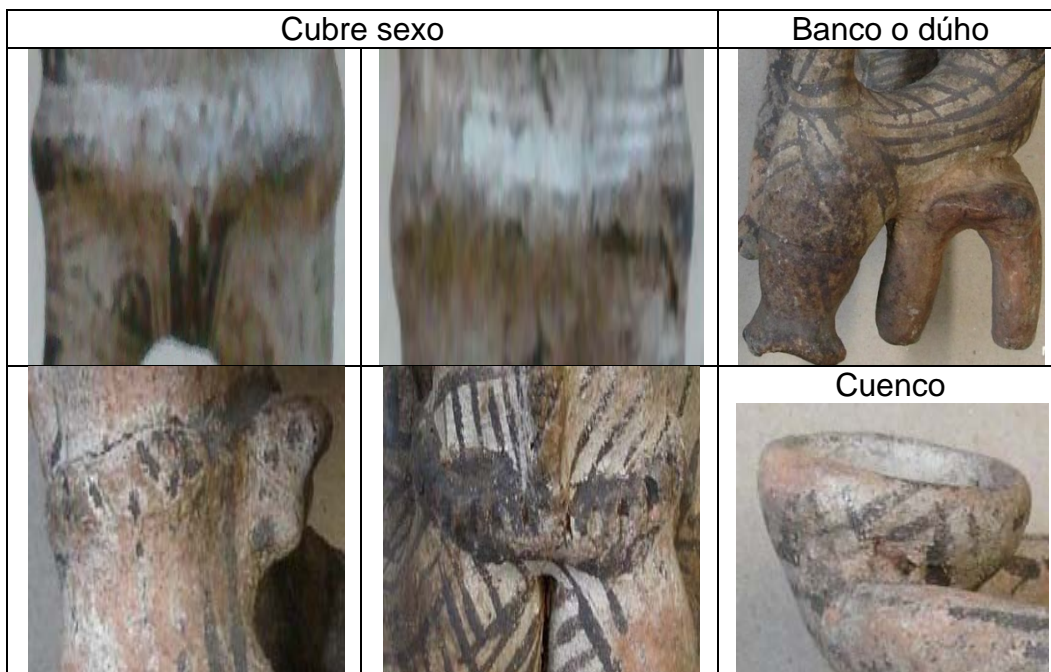


Todas los tipos de siluetas presentan tatuajes, más no todas las piezas.





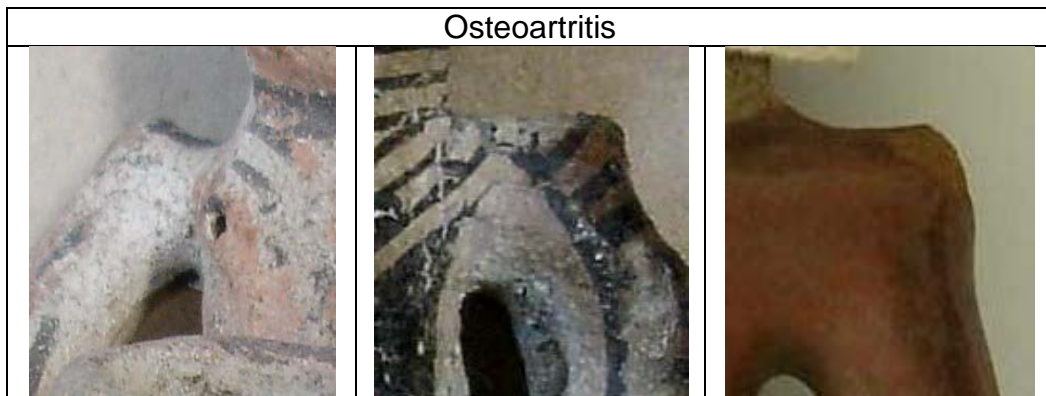
El dúho y el cuenco solo los presenta la silueta Be1, la cual es una pieza masculina, ni las piezas femeninas ni asexuadas presentan esta parafernalia. El cubre sexo lo presentan solo dos piezas, una es masculina, sin embargo a la otra no se le puede definir algún tipo de genitalia.



La pieza masculina sentada sobre banco presenta unos probable apoya-brazos tubulares modelados colocados sobre sus piernas, aunque, no descartamos que sea un apoyo meramente estructural para que la pieza no se deforme antes o durante la cocción.



La probable osteoartritis se presenta en piezas sedentes y de pie, masculinas, femeninas y asexuadas.





Para este estilo hemos definido dos patrones decorativos los cuales responden, a diferencia de las series orinoquenses, a la forma en fue tratada la cerámica, es decir, la presencia o no de pintura en las piezas. Tomamos la decoración pintada como línea divisoria para la definición porque, en cuanto a la decoración plástica, ambos patrones presentan los mismos motivos, exceptuando el rodete entorchado aplicado con el que se representa el cabello que, como dijimos, es exclusivo en piezas pintadas.

El patrón decorativo pintado Betijoque esta formado por las 5 siluetas. Sin embargo, algunas de ellas también se encuentran asociadas al patrón sin pintura. La pintura se presenta como motivos curvilíneos y rectilíneos en todo el cuerpo de la pieza, generalmente gris, negra o roja combinada con engobe blanco para crear formas en negativo. El motivo rayado cruzado sobre engobe blanco es el más popular en estas piezas, el cual se presenta en la espalda y parte posterior de la cabeza. Todas presentan perforación en el lóbulo y



ciertas piezas, la mayoría de pie, poseen representación de cabello y penachos.

El patrón decorativo Betijoque sin pintura esta conformado por las siluetas Be3 y Be4. Las piezas presentan perforación del lóbulo y penachos. La decoración en este patrón es particularmente escasa.

390

Para esta serie definimos 9 formas figurativas.

Formas figurativas Betijoque con pintura (F.F.Be.CP):

F.F.Be.CP1: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre banco, decoración pintada y plástica, masculina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.CP2: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre si, decoración pintada y plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.CP3: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre si, decoración pintada y plástica, asexuada. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.CP4: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración pintada y plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.CP5: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración pintada y plástica, asexuada. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

Formas figurativas Betijoque sin pintura (F.F.Be.SP):

F.F.Be.SP1: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre si, decoración plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.SP2: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre si, decoración plástica, asexuada. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

F.F.Be.SP3: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración plástica, femenina, procedencia desconocida. Procedencia: fechado exacto, estilo Betijoque.




F.F.Be.SP4: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración modelada, asexuada. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Betijoque.

*Estilo Mirinday*

Consta de 41 piezas, 39 de tipo independiente y 2 efigies, las cuales 21 son sonajeras, 7 huecas simples y 12 macizas. De la totalidad de las figuras 16 se encuentran completas y 25 incompletas. Todas fueron manufacturadas mediante el modelado y presentan como antiplástico roca molida. 16 tiene un acabado de superficie burdo, 21 alisado, 2 pulido y 1 pieza presenta una combinación entre pulido, alisado y burdo.

Los colores de pasta que se presentan son: amarillo rojizo, marrón rojizo, marrón rojizo claro, gris, gris muy oscuro, rojo claro, rojo, marrón fuerte, negro, rojo amarillento, siendo los dos primeros los más utilizados. 7 piezas no poseen engobe. El resto están cubiertas con engobe blanco, gris rojizo, marrón fuerte, gris muy oscuro, rojo amarillento, marrón rojizo oscuro, amarillo rojizo, rojo, negro, rosado y gris rojizo oscuro. Los más utilizados son el blanco y los colores rojizos. Para este estilo definidos 5 siluetas, las cuales son:

Siluetas Mi1	Descripción	Siluetas Mi2	Descripción
	Cabeza y Torso cuadrado y piernas cónicas		Cabeza trapezoidal, torso cuadrado y piernas cónicas

Silueta Mi3	Descripción	Silueta Mi4	Descripción
	Cabeza trapezoidal, torso ovalado y piernas tubulares		Cabeza trapezoidal, torso tubular, piernas cónicas y banco tetrápodo
Silueta Mi5	Descripción		
	Vasija trípode con 3 efigies en cada pata de borde saliente, y labio plano. Patas cónicas con perforación en la zona superior.		

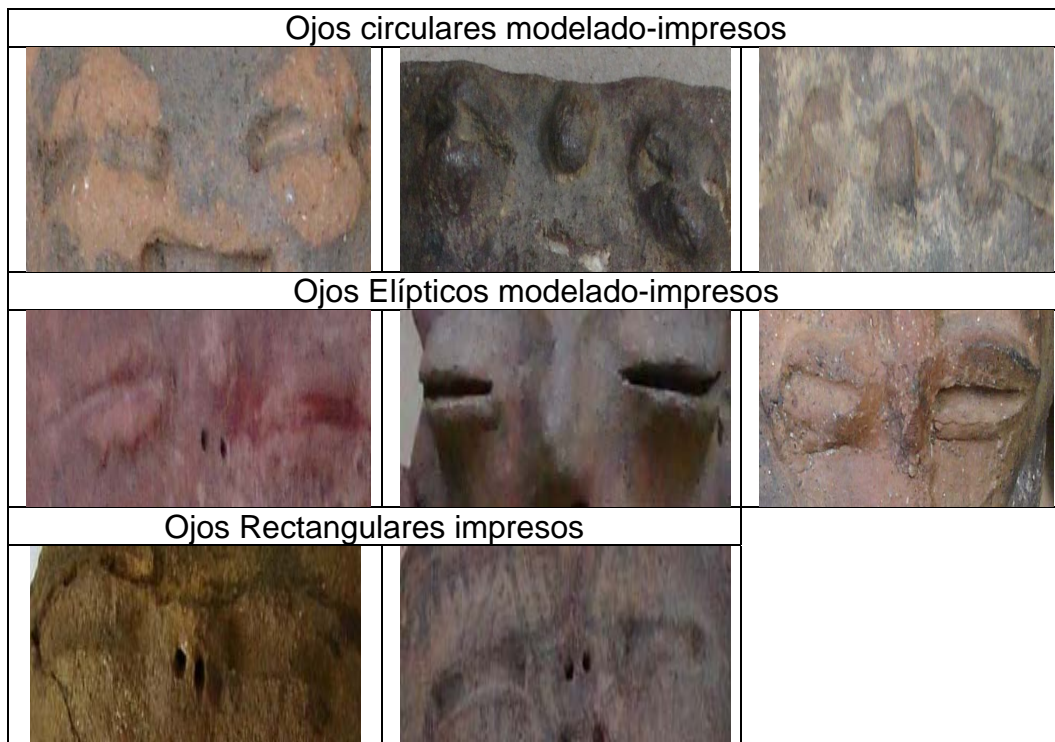
Para el estilo Mirinday definimos tres tipos de posición anatómica en la siguiente proporción: 22 de pie, 13 sedentes sobre si misma, 2 sedentes sobre banco (silueta Mi4) y el resto no es posible definir una posición. Definimos 3 tipos para la posición de los brazos: arqueados en la parte lateral del torso, flexionados sobre las piernas y flexionados frente al pecho sosteniendo cuenco. Todos presentan como manufactura la técnica de modelado y forma tubular.



La posición de las piernas se presenta en dos tipos, rectas abiertas y flexionadas abiertas. Para la forma, definimos dos tipos: tubular y cónica abultada. Todas fueron realizadas mediante modelado.



Para la forma de los ojos definimos tres tipos: elíptica, circular y rectangular; la más popular es la elíptica. La forma rectangular se realizó mediante el modelado simple y las formas circular y elíptica mediante el modelado-impresión. Las piezas no presentan cejas.



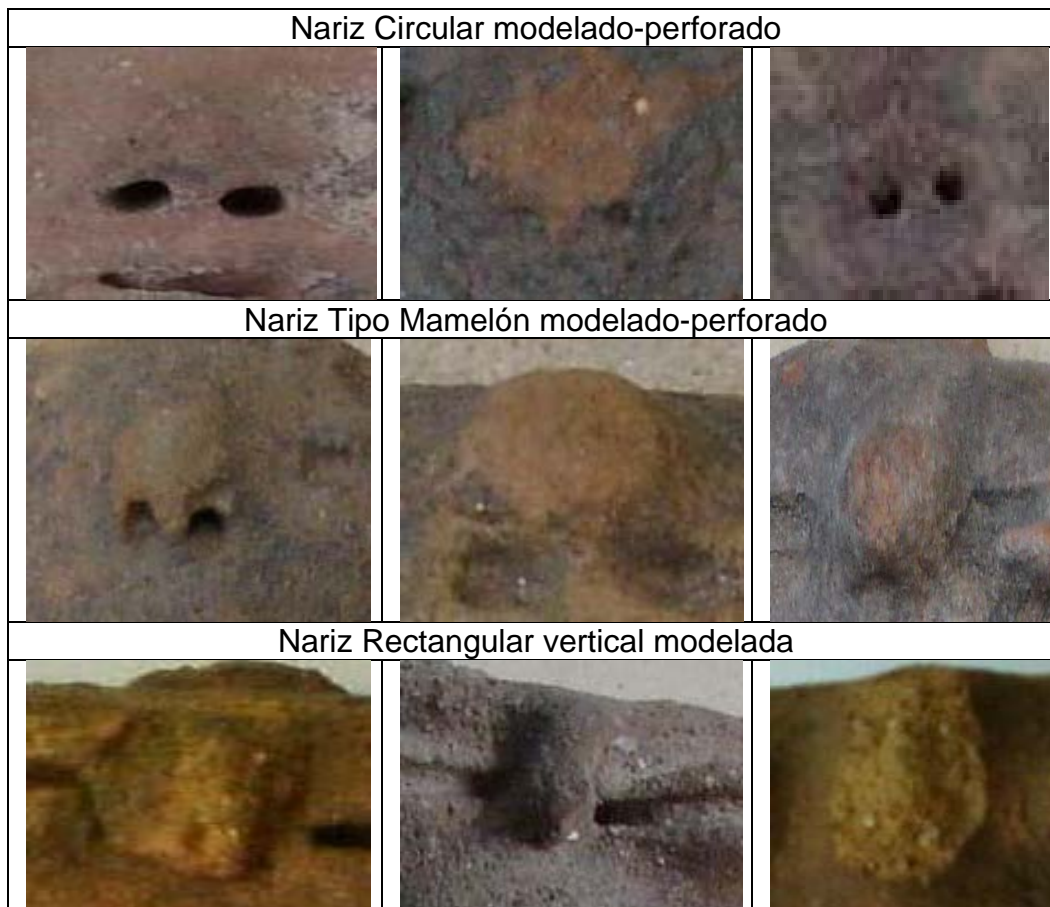
Para la boca definimos cuatro tipos, elíptica, rectangular, línea recta horizontal y cadeneta de muescas, realizadas con la técnica del modelado-inciso, modelado-impreso, incisión e impresión simple, siendo la más popular la línea recta horizontal. Existe una pieza que presenta una cadeneta de puntos punteado en la boca a manera de dentadura; otra la presenta más claramente mediante la incisión. Ambas estas asociadas a la silueta Mi4.



La nariz presenta tres formas; circular, rectangular vertical y tipo mamelón. Todas fueron realizadas mediante el modelado. En todas se



representan los agujeros nasales mediante la perforación. La más popular es la forma rectangular vertical; algunas piezas no presentan nariz.



En cuanto a las orejas definimos 3 tipos: semicírculo, triangular y media luna, siendo la última la que presenta el mayor rango. Todas fueron realizadas por modelado. La mayoría presenta una perforación en el lóbulo.



En el caso de los dedos de las manos definimos una sola forma, rectos, aunque una gran parte de las piezas no posee manos, con

excepción de las piezas sedentes con brazos flexionados sobre las piernas. Todos fueron manufacturados mediante la incisión.

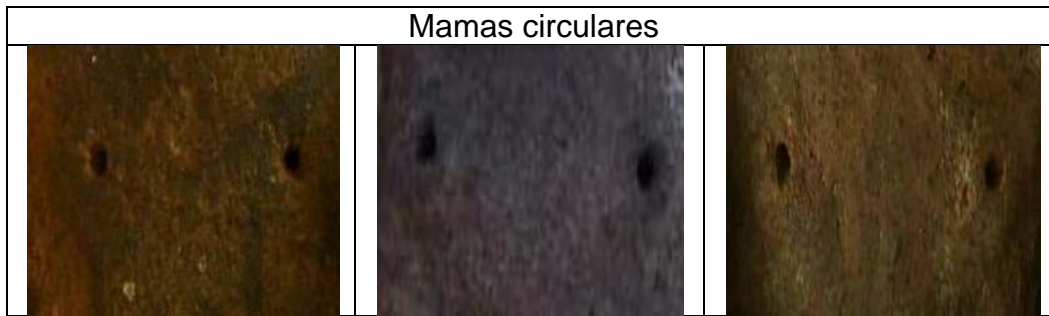


400

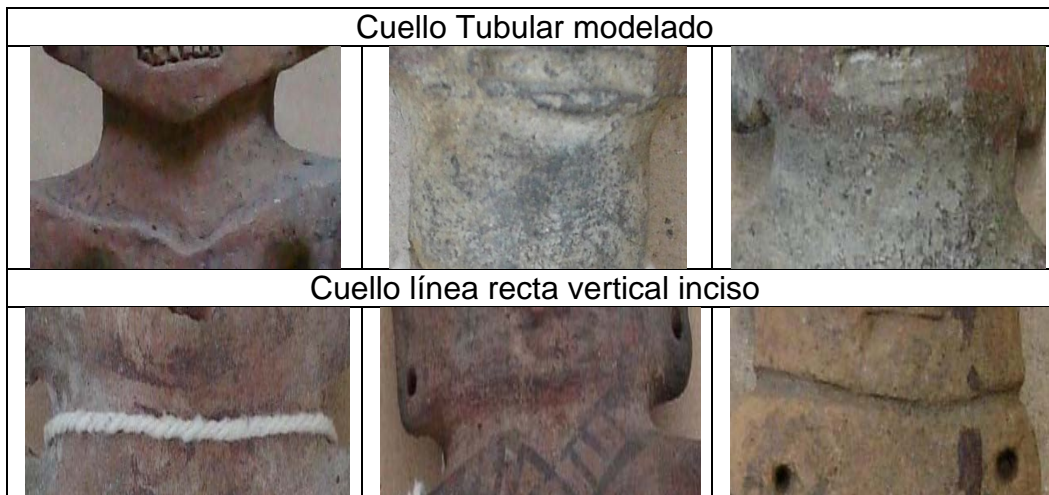
Las piezas no presentan ombligo. Solo las piezas de pie y sedente sobre banco presentan dedos y pies. Los dedos son rectos realizados mediante la impresión, los pies son trapezoidales. Ninguna presenta glúteos.



7 piezas presentan mamas. Se definió una forma circular realizada mediante la perforación.

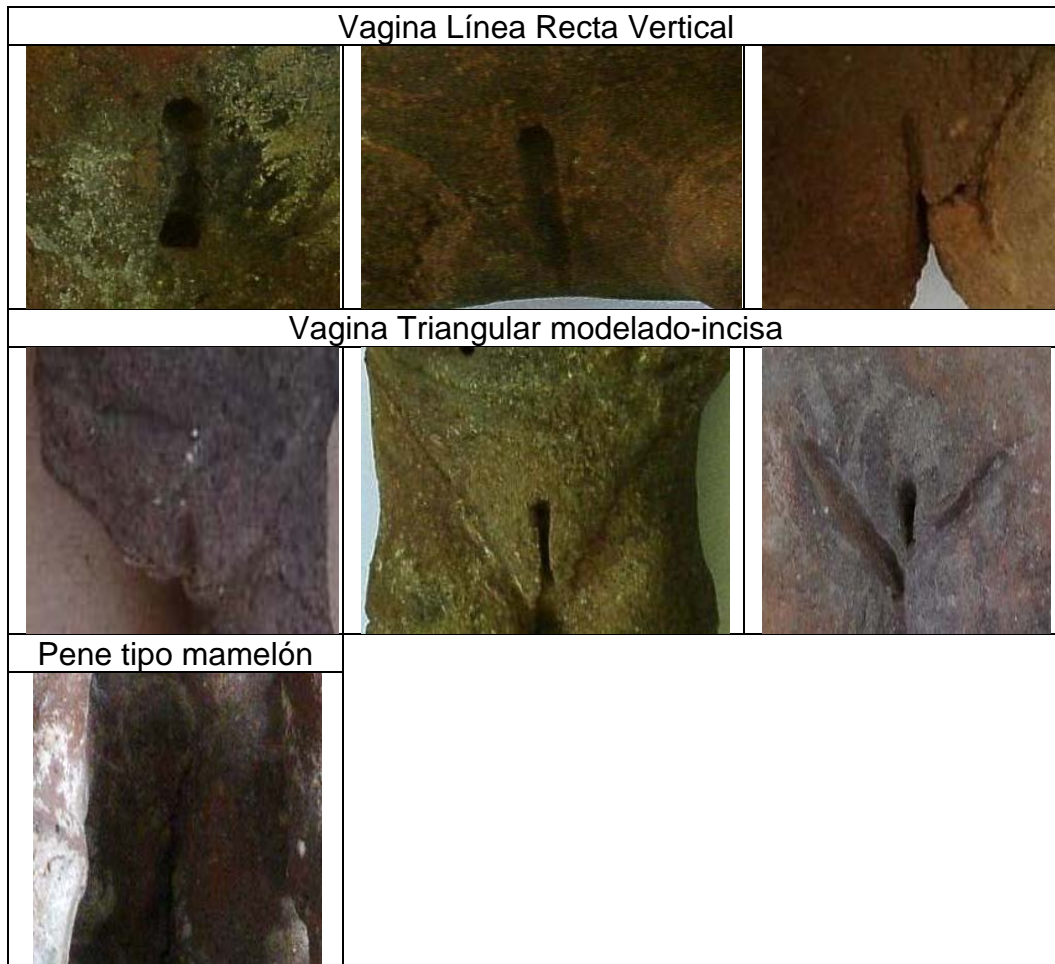


El cuello de las piezas es realizado siempre mediante el modelado o la incisión. En cuanto a la forma hemos definido dos tipos: tubular y línea recta vertical, siendo el tubular el más popular. Hay muchas piezas que no presentan cuello.



















En relación a la genitalia 18 presentan vagina, 19 son asexuadas, solo 1 presenta pene, 1 presenta un cobre-sexo y el resto no se puede determinar debido a que se encuentran fracturadas. Definimos 3 tipos para la forma: línea recta vertical, triangular y pene tipo mamelón. La forma mas común de manufactura es el modelado,

seguido por la incisión, estos tipos se presentan muchas veces combinados.






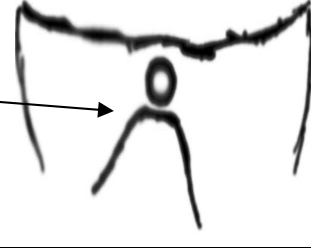





Este estilo presenta decoración pintada y plástica, aunque a diferencia del estilo Betijoque la pintura es poco utilizada. Definimos 13 modos decorativos plásticos, siendo los más populares el rodete entorchado aplicado y el círculo perforado.

Circulo perforado		
Muesca incisa		
Engrosamiento rectilíneo horizontal		
Mamelón cónico aplicado		
Engrosamiento curvilíneo modelado		
Mamelón modelado		



Rodete entorchado aplicado		
Punto perforado		
Apéndice semicircular modelado		
Apéndice tubular aplicado		
Aro aplicado		

Se definieron 8 motivos decorativos plásticos<sup>4</sup>. El motivo más utilizado es la cadeneta de muescas incisas.

Cadeneta de puntos perforados		
Engrosamiento horizontal con cadeneta de muescas incisas		
Mamelones cónicos aplicados paralelos		
Mamelón modelado con perforación		
Cadeneta de muescas incisas		
Mamelón modelado con muescas incisas		

<sup>4</sup> Debido a la baja calidad de las fotografías y que muchas piezas de este estilo no fueron fotografiadas por la parte posterior, no se pueden mostrar todos los motivos de forma clara.



Cadeneta de puntos punteados	
Apéndice tubular con muescas incisas	

En relación a la decoración pintada<sup>5</sup> se definieron 10 modos, según el color en el que fueron realizados. **Gris Rojizo Oscuro:** línea horizontal gruesa, línea horizontal fina, línea transversal fina. **Rojo:** banda, círculo, motivo con forma similar a un triángulo invertido. **Blanco:** rombo en negativo. **Gris muy Oscuro:** línea curva corta gruesa, línea trasversal gruesa, línea horizontal gruesa. Se definieron solo 6 motivos debido a que la pintura en muchas de las piezas esta deteriorada. En algunos se combinan los colores y no nos permite agruparlos como los modos:

- Líneas horizontales gruesas paralelas gris muy oscuro con rayado cruzado interno gris muy oscuro que forma rombos en negativo de engobe blanco.

---

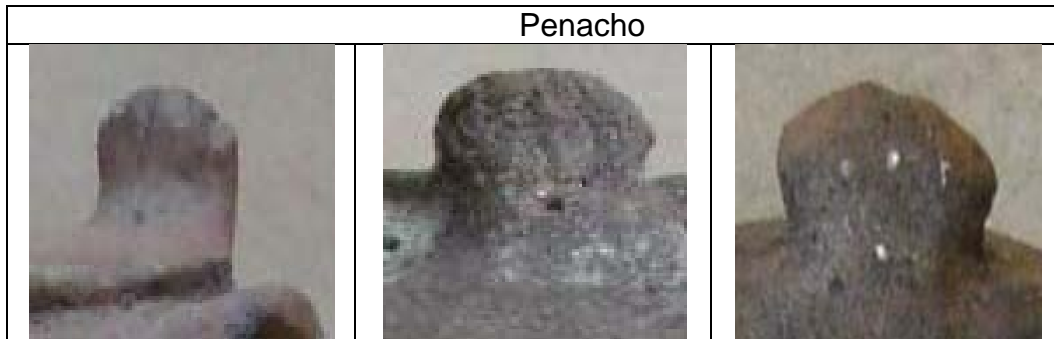
<sup>5</sup> Al igual que con el estilo Betijoque, no podremos mostrar en tablas separadas cada uno de ellos, sin embargo se pueden apreciar en las fotografías anexas en el disco compacto.

- Zonificado de líneas curvas verticales paralelas gris muy oscuro.
- Líneas horizontales gruesas paralelas gris rojizo oscuro con rallado cruzado interno gris rojizo oscuro 2,5YR que forma rombos de engobe blanco.
- Rayado cruzado gris muy oscuro que forma rombos en negativo de engobe blanco.
- Líneas horizontales paralelas gris rojizo oscuro con líneas en zigzag internas gris rojizo oscuro.
- Líneas trasversales paralelas gris rojizo oscuro con líneas en zigzag internas gris rojizo oscuro.

La parafernalia representada es similar a la del estilo Betijoque. Definimos para este estilo: cabello trenzado, penacho, pintura corporal, tatuajes o probablemente vestimenta, banco o dúho, cubre sexo, aretes, cuenco y la probable representación de osteoartritis (ver Niño; 1996:40). Todas las piezas presentan perforación. Sin embargo, el cabello sólo es representado en pocas piezas.



Los penachos son representados en la mayoría de las piezas



Solo presentan tatuajes las siluetas Mi1, M2 y Mi4.



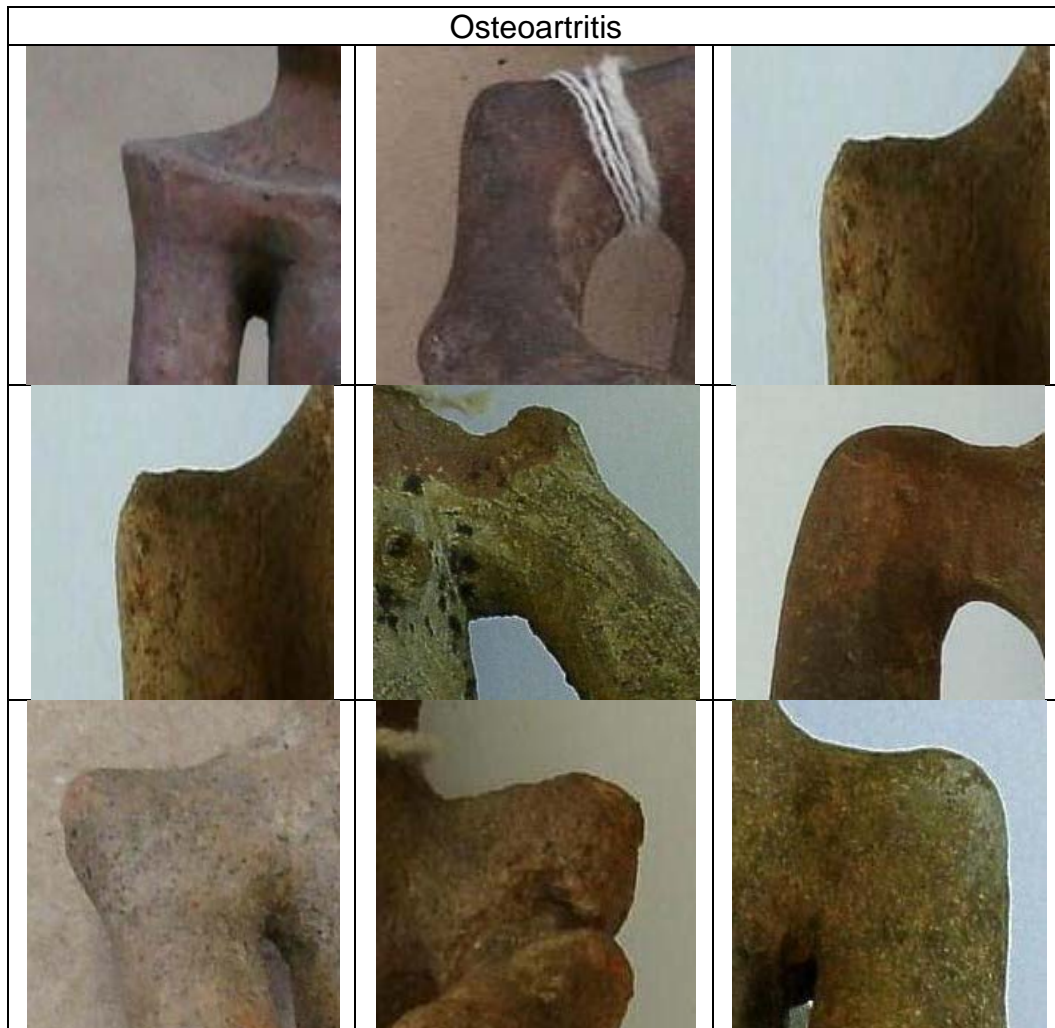
Solo presentan tatuajes las siluetas Mi1, M2 y Mi4.

Los elementos de la tabla siguiente solo se presentan en piezas asociadas a la silueta Mi4, es decir, solo en piezas masculinas. Estas, de forma similar al estilo Betijoque, tienen un probable apoya brazos tubular sobre sus piernas<sup>6</sup>.



<sup>6</sup> De la misma forma que en es estilo anterior, no descartamos que sea un apoyo estructural para que la pieza no se deforme.

La probable representación de osteoartritis, a diferencia del estilo Betijoque, solo se presenta en piezas sedentes.



Para este estilo hemos definido igualmente dos patrones decorativos que corresponden a la forma en fue tratada la cerámica (presencia o no de pintura en las piezas). El criterio de selección fe el mismo utilizado con el estilo Betijoque.

El patrón decorativo pintado Mirinday esta formado por las siluetas Mi1, Mi2 y Mi4. La pintura se presenta como motivos curvilíneos y rectilíneos en todo el cuerpo de la pieza, es generalmente gris oscura o roja combinada con engobe blanco. El motivo rayado cruzado sobre engobe blanco es el más popular en estas piezas, el cual presentan en las piezas, espalda y parte posterior de la cabeza, al igual que en el estilo Betijoque. Algunas presentan perforación en el lóbulo y pocas piezas poseen representación de cabello y penachos. La decoración pintada en el estilo Mirinday, en comparación con Betijoque, es relativamente poca en nuestra muestra, aunque muchas de las piezas de este estilo han perdido la pintura.

El patrón Mirinday sin pintura esta conformado por las siluetas Mi3 y Mi5. Las piezas presentan perforación del lóbulo y penachos. La decoración en este patrón es particularmente escasa.

Para esta serie definimos 5 formas figurativas según el tratamiento de la cerámica.

Formas figurativas Mirinday con pintura (F.F.Mi.CP):

F.F.Mi.CP1: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre banco, decoración pintada y plástica, masculina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Mirinday.

F.F.Mi.CP2: figuración independiente sonajera modelada, sedente sobre sí, decoración pintada y plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Mirinday.

F.F.Mi.CP3: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración pintada y plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Mirinday.

Formas figurativas Mirinday sin pintura (F.F.Mi.SP):

F.F.Mi.SP1: figuración independiente maciza modelada, de pie, decoración plástica, femenina. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Mirinday.

F.F.SP2: figuración independiente sonajera modelada, de pie, decoración plástica, asexuada. Procedencia: desconocida, no presenta fechado exacto, estilo Mirinday.

Luego de analizar ambos estilos notamos que, posiblemente como consecuencia de la división social del trabajo y el papel de los individuos dentro de una jerarquizada estructura política, la producción cerámica comienza a manifestar una lógica representacional distinta, en la que la figura humana se individualiza tanto en el sentido de separarse del orden artefactual *utilitario*, lo que no ocurre en las sociedades igualitarias orinoquenses y comienza a gestarse en los grupos

jerarquizados valencioides, como de enfatizar los rasgos particulares o específicos de los individuos representados.

También, la figura de lo masculino se hace claramente visible en ambos estilos, aunque no mas profusa que las figuras femeninas y asexuadas. Este fenómeno es único en esta colección en particular, al contrario a las anteriormente analizadas, a partir de la deconstrucción formal e iconográfica de las piezas Betijoque y Mirinday notamos una particular similitud en forma de representar los rasgos corporales y la decoración. Esto, al igual que en las sociedades barrancoide y saladoide, pudo ser consecuencia de una hermandad pantribal consecuencia de la proximidad espacial y temporal que compartían estos grupos andinos. Aunque no estamos sugiriendo que cumplió la misma función que en las culturas orinoquenses tempranas.

Lo mismo ocurre con la decoración. Se presentan similitudes en los motivos pintados, pero cada sociedad mantiene elementos identitarios particulares, siendo la mayor profusión de piezas con pintura pertenecientes al estilo Betijoque y las piezas de poca o ninguna decoración pintada al estilo Mirinday. Sin embargo, para las sociedades barrancoides y saladoides, la representación simbólica del cuerpo responde a una relación hombre-naturaleza-cultura, la valencioide a una asociación de lo femenino con lo cultural-natural, para las sociedades andinas responde a dos cosas, por una parte, a la



diferenciación entre lo masculino, lo femenino y lo feminizado y, por otro lado, a la relación entre lo sagrado y lo político.

En estas sociedades estratificadas se construyó un discurso mediante el cual se igualaron las contradicciones sociales de tal forma que, lo ceremonial y lo estético se unificaron en el proceso de simbolización del poder, la subordinación y la desigualdad social entre individuos y géneros. El poder se reviste de sacralidad y esta sacralidad

414

...se expresa en un orden que aparece como necesario y que se legitima con la subordinación (...), haciendo de ella un instrumento de mando. Este principio “ordenador” que tiene el poder, parece tener resonancia no sólo en la organización social, sino también en las manifestaciones estéticas de las sociedades tribales, debido a que muchas de las formas ideológicas del poder suelen vivirse estéticamente... (Delgado; 1989: 55).

Como mencionamos, dentro de esta cultura se produce una diferenciación plástica y probablemente conceptual del cuerpo y de la relación representativa sexo/género. Se representan individuos masculinos sedentes sobre un banco, femeninos sedentes sobre si y de pie, ninguno de ellos presenta apéndices como en el caso valencioide. También existen piezas que representan individuos asexuados que, de la misma forma que los grupos jerárquicos de la costa central de Venezuela, se presentan feminizados, es decir, comparten elementos estéticos y simbólicos de las figuras femeninas.

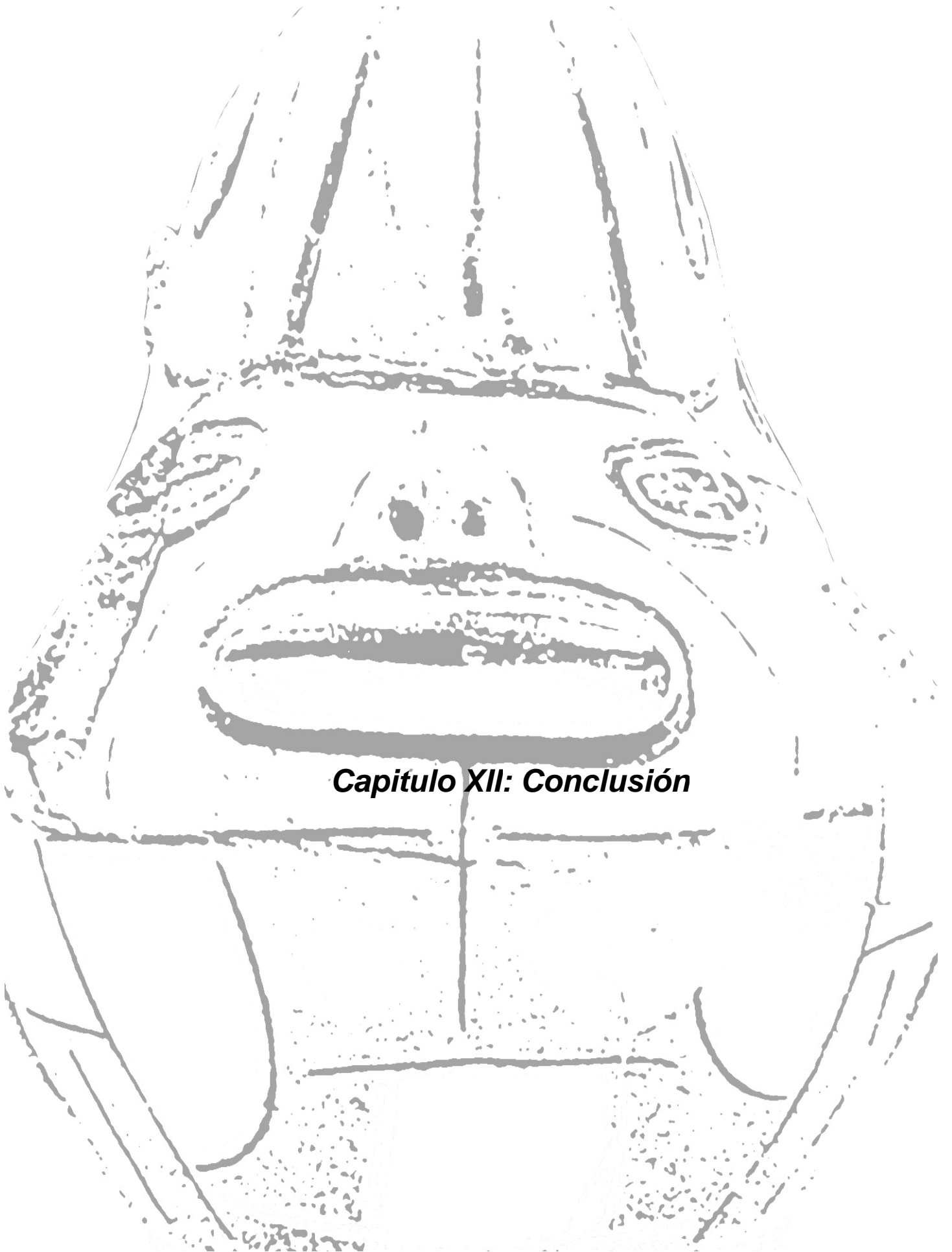
Si bien hemos propuesto que en el caso valencioide la feminidad es asociada a lo cultural-natural, además que las piezas *asexuadas* tienden a ser femeninas (debido a similitudes morfológicas en la representación) y que lo masculino se representa estéticamente en otros medios (físicos o no), ¿que ocurre en el caso de estas culturas andinas donde lo masculino es claramente representado en la cerámica? Pareciese que existe una feminización o un acercamiento a lo femenino en las piezas asexuadas. Ahora poniendo a un lado esto, ¿acaso estas representaciones figurativas representan individuos (aunque sea de forma conceptual) sin sexo?

Probablemente la respuesta sea afirmativa. Estas piezas pueden representar individuos en un estado previo a “alcanzar” un estatus de genero dentro de la sociedad mediante, posiblemente, un ritual de paso como ocurre en culturas contemporáneas y, posiblemente, la feminización de estas piezas es producto de la asociación de estos individuos no adultos o en estado de niñez a la madre o al seno materno de la familia o del grupo, aunque no necesariamente eran exclusivamente las mujeres quienes criaban a los niños. En cuanto a la relación de lo masculino y lo femenino en esta cultura, se denota una gran importancia

...de la mujer como reproductora de la fuerza de trabajo. Este sustrato económico se recrea, tanto simbólica como estéticamente, en la imagen de la mujer como icono. No

obstante, la importancia centralizadora de la actividad económica, política, militar y religiosa que recae sobre la figura del cacique, se reproduce (...) en una iconografía que pone de manifiesto la fuerza y la solemnidad que le confiere el poder (Delgado; 1989: 65).

Como se aprecia, luego del análisis de la muestra, la parafernalia representada en piezas Betijoque y Mirinday no implica, con excepción de la perforación del lóbulo, una modificación del cuerpo como en el caso de Valencia. Incluso el tatuaje no involucra un cambio en la naturalidad de la piel y las proporciones corporales como, por ejemplo, lo hacen la escarificación y la deformación craneal intencional. Sin embargo, discutiremos esto en el siguiente capítulo.



***Capítulo XII: Conclusión***

## **Acercamiento teórico-metodológico para el entendimiento de la figuración antropomorfa del Orinoco, costa central y Andes venezolanos**

“El hombre que modela el objeto pretende en efecto dar a la materia una forma y, por tanto, una identidad...”  
(Augé 1996)

418

Una vez finalizado este largo recorrido teórico, metodológico, técnico, deconstructivo y reconstructivo a través de representaciones figurativas de sociedades tribales igualitarias orinoquenses tempranas y sociedades jerárquico cacicales en la costa central y andes de Venezuela, estamos listos para realizar una propuesta integrativa final para la comprensión de estos fenómenos estéticos, producto, como vimos, de contextos específicos de producción tecnológica, sociopolítica e ideológica de cada sociedad.

La teoría del cuerpo y la metodología propuesta para esta investigación nos permitió asumir los diferentes objetos de estudio como totalidades concretas y abordar el estudio de la figuración antropomorfa, no como elementos particulares y apartados de las demás esferas sociales, sino como parte de la dinámica total de cada una de las culturas estudiadas, como por ejemplo la organización social y las representaciones materiales del poder.

Retomemos un poco lo dicho, a manera de conclusión intracultural, para cada una de estas sociedades. Como vimos cada forma de representación responde a la relación entre los individuos de la cultura productora y su ambiente, entre individuos o entre ámbitos sociales como lo político y lo ceremonial. La contradicción principal de los grupos barrancoides y saladoides era la relación hombre-naturaleza y su incorporación a la cultura pensado estos como un todo indisoluble.

Para el caso valencioide, lo contradictorio subyace en la asociación de la feminidad representada en las figuras con la representación cultural (física) de *la mujer* como un concepto abstracto y naturaleza en forma de apéndices zoo y fitomorfos. Más, sin embargo, la figura humana no es pensada dentro de un sistema natural total. Esto último debido a la importancia del individuo en sistemas políticos estratificados. En cambio, en el caso de las sociedades andinas, existe una marcada separación total entre hombre-naturaleza y, ésta última, no se asocia directamente a la cultura. Lo político-ceremonial toma un papel central en las representaciones estéticas del cuerpo. También existe una clara diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Sobre esto podemos concluir que las formas o modos de representar al ser social, mediante cuerpos modelados en cerámica, guarda una correspondencia directa con la relación individuo-naturaleza-cultura-

sociedad en términos de los modos de vida e ideologías específicas de cada cultura.

En relación al hecho de si en estas sociedades la figuración antropomorfa cerámica refleja prácticas corporales o performatividad de la sociedad a la que pertenecen, podríamos decir que, al menos con la muestra analizada, sólo logramos suponer que las figuras masculinas andinas refieren a actividades rituales, debido a que estas se encuentran mas activas estéticamente que las figuras femeninas, las valencioides y orinoquenses.

Dentro de los atributos pictográficos y su relación con la representación del género, la feminización de ciertas piezas clasificadas como asexuadas, en las sociedades de la costa central y Andes opuesta a la representación de lo masculino en el caso Betijoque-Mirinday. En cuanto a la representación del género en cada una de estas culturas podemos decir que, en el caso del Orinoco, las piezas se presentan como asexuales, es decir, no se representa sexo biológico en casi ninguna pieza, lo cual no da un marco comparativo entre los caracteres biológicos, decorativos y de género.

Los valencioides, los cuales tampoco representan figuras claramente masculinas, particularmente en cuanto a sus piezas figurativas, podemos definirlos como femeninos, debido a la

generificación (*engendering*) de sus representaciones antropomorfas bajo cánones estéticos feminizados. En los Andes, ocurre algo similar entre las representaciones femeninas y asexuadas; sin embargo, aparece la figura masculina proporcionando un patrón estético de comparación por oposición. Esto nos permite definirlos como sexuales, debido a que se crea una división figurativa simbólica entre lo femenino-masculino y hombre-mujer.

Ahora, ¿estos mismos atributos estilísticos de figuración que puedan funcionar como marcador de estatus dentro de cada sociedad? Para el caso barrancoide-saladoide probablemente no tenga cabida esta pregunta debido a que en una sociedad igualitaria no existen estatus sociales más allá de ciertos rangos adquiridos durante ciertos momentos (guerra, ceremonias, etc.) y dentro de la relaciones de parentesco.

En cambio, los valencioides y los grupos Betijoque-Mirinday denotan una in-corporación del poder mediante las representaciones de la deformación craneal intencional-máscaras y las figuras masculinas sedentes sobre un dúho y sosteniendo un bol como representaciones activas de lo político respectivamente. Es decir, a través de las piezas antropomorfas evidenciamos tres relaciones de poder diferentes. Primero un poder cultural-natural en los barrancoides-saladoides, un



poder sociocultural en el caso de los valencioides y el poder individual en los Andes.

Por ultimo, a través de la figuración antropomorfa cerámica pudimos observar las modificaciones, alteraciones o intervenciones del y sobre el cuerpo practicadas por los individuos de las distintas sociedades estudiadas, exceptuando las del Orinoco. La tradición valencioide incorpora dentro de sus cánones estéticos la deformación irreversible del cuerpo, mediante la deformación del cráneo desde en nacimiento de los niños, hasta las perforaciones del lóbulo y las escarificaciones en el rostro como una in-corporación o inscripción del estatus social y probablemente del concepto de belleza socialmente aceptado y, como veremos, probablemente divulgados.

Para los Andes ocurre algo diferente. El interés no es de-formar el cuerpo, sino in-formarlo mediante una escritura, probablemente no permanente, a través de la pintura corporal o de forma permanente mediante los tatuajes, los cuales, pueden ser modificados con otros tatuajes o sobre escritos con pintura en ciertos momentos o, incluso, la decoración quizás nunca estuvo sobre algún cuerpo sino que se inscriben sobre la representación cerámica para señalar cierto tipo de incorporación social, como la pertenencia a un grupo específico.

Esto, aparte de responder a cánones estéticos de lo bello, pudo estar asociado al sistema cosmogónico igualmente aceptado y divulgado en la sociedad. Igualmente, no descartamos que probablemente ciertas cuestiones decorativas respondieran a decisiones estilísticas.

Dichos acuerdos estilísticos pudieron ser:

- 1) Normativos, es decir impuestos por la sociedad.
- 2) Funcionales, por ejemplo, en el caso de sostener la máscara, pudo ser, al contrario de lo que nosotros suponemos, realmente un soporte estructural.
- 3) Simbólico, queriendo representar acciones o sentimientos, volviendo al caso de las manos, el hecho de representarlos sobre el rostro o en la cintura pudo tener significados antagónicos.
- 4) Representacionales, es decir, la figura en realidad sostiene una máscara.
- 5) Por último, individuales, teniendo el o la artesana el libre albedrío de colocar las manos en el rostro o en las caderas, representarlas sedentes o de pie, sexuada o asexuada.

Estas piezas figurativas pudieron cumplir un papel importante en la divulgación de un mensaje político, ideológico, ceremonial y porque

no estético, en relación a la construcción del ser social, así como en la sociedad moderna, las muñecas juegan un rol para el aprendizaje (inconsciente) en niños (y también en adultos) de las relaciones de género, jerarquías sociales, lo estético y conductualmente aceptado, etc. De hecho, como constituyente en la definición individual de la persona social, las muñecas o muñecos aportan sin el menor esfuerzo una imagen previamente convenida que dicta, por ejemplo, la ropa o el comportamiento sexual socialmente apropiado (Bailey; 2005: 70).

En relación a esto, proponemos que las piezas figurativas andinas y valencioides, mediante la manipulación, son formas expresión y contemplación de la identidad socialmente promulgada y aceptada por la sociedad en la que estas fueron producidas y utilizadas; por ello la importancia de la miniaturización del cuerpo socializado. Estas figuras simplificaban cada uno de los microcosmos simbólicos, estéticos e ideológicos y abrían un mundo de relaciones tan extenso y complejo que de otra forma sería virtualmente inasible.

No suponemos estas páginas como conclusiones, sino como una diáspora epistemológica que abre el camino a más preguntas sobre la interpretación de estas piezas en su contexto social, de producción y reproducción.

No queda más que proponer nuevos acercamientos a este tipo de piezas mediante una ampliación de la muestra en cuanto a las sociedades examinadas o proponer un marco comparativo entre otras, que por cuestiones de tiempo y alcance de la investigación, no analizamos.

Sin embargo, estas proposiciones sientan una base teórico-metodológica para la comprensión fenómenos estético-figurativos del pasado prehispánico venezolano, los cuales son poderosos vehículos utilizados por la sociedad para proponer, negociar, interactuar o cuestionar identidades personales o comunales, donde el cuerpo está lleno de intencionalidad y significados en su representación material.



***Referencias bibliográficas***

## Bibliografía

ACUÑA, Ángel (2001). "El cuerpo en la interpretación de las culturas". En: *Boletín Antropológico*, Año 20, Vol. 1, N° 51. pp. 31-52.

ALBERTI, Benjamín (2001). "Faience goddesses and ivory bull-leapers: the aesthetics of sexual difference at Late Bronze Age Knossos". En: *World Archaeology*, Vol. 33 (2). pp. 189-205.

ALCINA Franch, José (1962). "La figura femenina perniabierta en el Viejo Mundo y en América". En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, N° 8. pp. 127-152.

ALCINA Franch, José (1969). "Origen trasatlántico de la cultura indígena en América". En: *Revista Española de Antropología Americana*, N° 4. pp. 9-64.

ALCINA Franch, José (Coord.) (1998). *Diccionario de Arqueología*. Alianza Editorial, Madrid.

ALEGRIA, Ricardo (1986). *Las primeras representaciones graficas del indio americano 1493 – 1523*. Centro de estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe. España.

ALONSO, José R. (2002). Sobre el valor simbólico y la lectura figurativa en ideogramas de solución abstracta. Documento on-line. En: <http://rupestreweb.tripod.com/simbo.html>

ALTHUSSER, Louis (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.

ALVARADO, Lisandro (1956). *Datos etnográficos de Venezuela*". Obras completas de Lisandro Alvarado. Vol. 4. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes, Caracas.

AMODIO, Emanuele (1977). *La artesanía indígena en Venezuela*. CONAC, Caracas.

AMODIO, Emanuele (1996). "Vicios privados y publicas virtudes. Itinerarios del Eros ilustrado en los campos de lo publico y lo privado". En: Graciela Soriano y Humberto Njaim (Eds.). *Lo público y lo privado. Redefinición de los ámbitos del estado y de la sociedad*. Tomo I. Fundación Manuel García-Pelayo, Caracas.

AMODIO, Emanuele (1997). "Cuerpos abiertos, cuerpos cerrados. Representación cultural del cuerpo y enfermedades estomacales entre los Makuxi". En: Miguel A. Perera (ed.). *Salud y ambiente. Contribuciones al conocimiento de la antropología médica y ecología cultural en Venezuela*. FaCES/UCV, Caracas.

AMODIO, Emanuele. (1993): *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Editorial Abya-Yala, Quito.

ANTCZAK, M. y A. Antczak (1999). "La esfera de interacción Valencioide". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

ANTCZAK, M. y A. Antczak (2006). *Los ídolos de las islas prometidas. Arqueología prehispánica del archipiélago de Los Roques*. Editorial Equinoccio, Caracas.

ANTOLINEZ, Gilberto (1938). "Elementos decorativos indovenezolanos". En: Orlando Barreto (ed.) (1998). *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolinez*. Obras Vol. II. Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas, San Felipe. pp. 343-358.

ANTOLINEZ, Gilberto (1940). "Estudios Americanos. El arte pastico-figurativo y mayoide de Barrancas". En: Orlando Barreto (ed.) (1998). *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II. Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas, San Felipe. pp. 359-372.*

ANTOLINEZ, Gilberto (1941). "Arqueología comparada. Figuración del otro yo en nuestro arte prehispánico". En: Orlando Barreto (ed.) (1998). *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II. Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas, San Felipe. pp. 373-400.*

ANTOLINEZ, Gilberto (1945). "Paginas de reminiscencia y emoción. Barrancas: surco de sentimientos estéticos". En: Orlando Barreto (ed.) (1998). *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II. Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas, San Felipe. pp. 468-474.*

ANTOLINEZ, Gilberto (1946). "Motivos indígenas. Bellas creaciones de la mente amazónica". En: Orlando Barreto (ed.) (1998). *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II. Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas, San Felipe. pp. 295-297.*

ANTOLINEZ, Gilberto (1972). *Hacia el indio y su mundo. Pensamientos vivos del hombre americano.* Universidad Centro-Occidental, Barquisimeto.

ARMAND, Jorge (1967). *Exposición arqueológica de Venezuela.* Museo de Ciencias Naturales, Caracas.

ARNOLD, Bettina (1996). "Are you a boy or a girl? Archaeological correlates of sex and gender disjunction in mortuary ritual". Paper given at the Fourth Gender and Archaeology Conference, East Lansing.



ARÓSTEGUI, Julio (2001). *La investigación histórica. Teoría y método*. Editorial Crítica, Barcelona.

ARROYO, Miguel (1971). "Una divagación y seis comentarios". En: Miguel Arroyo, José M. Crucent y Sagrario Pérez (eds.). *Arte prehispánico de Venezuela*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. pp. 11-17.

ARROYO, Miguel (1989). *Arte, educación y museología. Estudios y polémicas 1948-1988*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

ARROYO, Miguel (1999). "La realidad del estilo". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

ARVELO, Lilliam (1999). "La cuenca del lago de Maracaibo". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

ARVELO, Lilliam y José Oliver (1999). "El noroccidente de Venezuela". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

ATALIVA, Víctor (2000). "Nota sobre dualidad simbólica en Aguada. Un caso de estudio: la túnica hallada en San Pedro de Atacama, Chile". En: *Estudios Atacameños*, N° 020. Universidad Católica del Norte, Chile. pp. 67-75.

AUGÉ, Marc (1996). *Dios como objeto. Símbolos-cuerpo-materias-palabras*. Editorial Gedisa, Barcelona.

AUGÉ, Marc. (2004). *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Gedisa, España.

BACHAND, Holly, Rosemary Joyce y Julia Hendon (2003). "Bodies moving in space: ancient Mesoamerican human sculpture and embodiment". En: *Cambridge Archaeological Journal*, 13:2. pp. 238-247.

BAHN, Paul y Jean Vertut (1988). *Images of the ice age*. Leicester: Windward.

BAILEY, Douglass (1994). "Reading prehistoric figurines as individuals". En: *World Archaeology*, Vol. 25, N°3. pp. 321-331.

BAILEY, Douglass (1996). "The interpretation of figurines: the emergence of illusion and new ways of seeing". En: *Cambridge Archaeological Journal*, 6 (2). pp. 281-307

BAILEY, Douglass (2005). *Prehistoric figurines. Representation and corporeality in the Neolithic*. Routledge, Londres.

BÁNFFY, Eszter (2001). *A unique prehistoric figurine of the near east*. Archaeolingua, Budapest.

BARTHES, Roland (1974). *La semiología*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (1990). *La aventura semiológica*. Ediciones Paidós, Barcelona

BATE, Luis F. (1998). *El proceso de investigación en arqueología*. Editorial Crítica, Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, México.

BAUDRILLARD, Jean (1974). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores, México.

BAUTISTA, Fabiola (2002). "Análisis objetual de 200 estatuillas de cerámica prehispánica andina venezolana". En: *Boletín antropológico*. Año 20 n° 55.

BEJARANO, Laura (2009). *La configuración del género a través de la representación del cuerpo en la cultura material. Los casos Quimbaya, Tumaco y San Agustín*. Trabajo presentado para obtener el título de Antropólogo. Universidad del Cauca, Popayán.

BENNETT, Wendell (1937). *Excavations at La Mata, Maracay, Venezuela*. The American Museum of Natural History, Nueva York.

BENNETT, Wendell (1946). "The Central Andes: the Andean highlands. An introduction". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 2. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 61-142.

BERGER, Peter y Thomas Luckmann (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.

BIAGGI, Cristina (1991). "The priestess figure of Malta". En: Ian Hodder (ed.). *The meaning of things: material culture and symbolic expression*. Routledge, Londres.

BINFORD, Lewis (1962). "Archaeology as anthropology". En: *American Antiquity*, vol. 28. pp. 217-225.

BINFORD, Lewis (1965). "Archaeological systematizes and the study of culture process". En: *American Antiquity*, vol. 31, 2. pp. 203-210.

BINFORD, Lewis (1968). "Archaeological Perspectives". En: Sally Binford y Lewis Binford (Eds.). *New perspectives in archaeology*. Aldine Publishing Company, Chicago.

BINFORD, Lewis (1988). *En busca del pasado. Descifrando el registro arqueológico*. Editorial Crítica, Barcelona.

BIRDWHISTELL, Ray (1952). *Kinesics and context: essay on body motion communication*. Ballantine, Nueva York.

433

BOOMERT, Arie (2000). *Trinidad, Tobago and the lower Orinoco interaction sphere. An archaeological/ethnographical study*. Alkmaar, The Netherlands.

BORDO, Susan (1999). *Twilight zones: the hidden life of cultural images from Plato to O.J.* University of California Press, California.

BOUDRILLARD, Jean (1974). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Plaza y Janés Editores, España.

BOULTON, Alfredo (1978). *El arte en la cerámica aborigen de Venezuela*. Milano, Italia.

BOULTON, Alfredo (1979). *El arte en la cerámica aborigen de Venezuela*. Catalogo. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas.

BOULTON, Alfredo (1993). *El arte en la alfarería prehispánica en Venezuela*. Macanao Editores, Caracas.

BOURDIEU, Pierre (1991). *El sentido de lo práctico*. Editorial Taurus, Madrid.

BOURDIEU, Pierre (1998). *Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid.

BRITES, Natasha (1994). "Estudio preliminar: aproximación interpretativa al contexto de elaboración de las "Venus de Tacarigua". En: *Boletín Antropológico*, N° 31. pp. 39-51.

BRITES, Natasha (1995). "Algunos datos sobre los caracteres raciales, patologías y deformaciones craneales artificiales en las osamentas humanas prehispánicas de la cuenca del Lago de Valencia". En: *Boletín Antropológico*, N° 35. pp. 31-49.

BRUMFIEL, Elizabeth (1996). "Figurines and the Aztec state: testing the effectiveness of ideological domination". En: Rita Wright (Ed.). *Gender and Archaeology*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 143-166.

BUÑUEL, Ana (1994). "La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte". En: *REIS*, N° 68. pp. 97-116.

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós, Barcelona.

CABODEVILLA, Miguel A. (1998). *Culturas de ayer y hoy en el Río Napo*. Cicame, Ecuador.

CALZADILLA, Juan (1982). *Compendio visual de las artes plásticas de Venezuela*. Editorial Eléxpuru, Bilbao.

CARDONA, Giorgio (1999). *Antropología de la escritura*. Editorial Gedisa, Barcelona.

CASTEDO, Leopoldo (1972). *Arte precolombino y colonial de la América latina*. Biblioteca general Salvat, España.

CHAPMAN, Anne (1986). *Los Selk'nam: La vida de los Onas*. Emecé Editores, Buenos Aires.

CHILDE, Gordon (1954). *Los orígenes de la civilización*. Fondo de cultura económica, México.

CHILDE, Gordon (1973). *La evolución social*. Alianza Editorial, Madrid.

CORBIN, Alain. (2002). *El perfume o el misma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. Fondo de Cultura Económica, México.

CORREA, Itaci y Carola Flores (2005). "La pintura corporal Selk'nam y su carácter iconográfico". En: *Revista Werken*, N° 7. pp. 21-37.

435

CRUXENT, José M. (1971). "Apuntes sobre arqueología venezolana". En: Miguel Arroyo, José M. Cruxent y Sagrario Pérez (eds.). *Arte prehispanico de Venezuela*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. pp. 19-59.

CRUXENT, José M. e Irving Rouse (1958). *Arqueología cronológica de Venezuela*. 2 vols. Ernesto Armitano Editor, Venezuela.

Dacal, Ramón y Manuel Rivero (1986). *Arqueología aborigen de Cuba*. Editorial Gente Nueva, Cuba.

DE APARICIO, Francisco (1946). "The southern Andes: the Comechingón and their neighbors of the Sierras de Cordoba". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 2. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 676-686.

DELGADO, Lelia (1985a). "Bestiario y animismo en la alfarería de oriente de Venezuela". En: *GENS: Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 1, N° 3. pp. 68-95.

DELGADO, Lelia (1985b). "Introducción a la estética de las ofrendas funerarias del valle de Quibor: la mascara". En: *GENS: Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 1, N° 4. pp. 64-89.

DELGADO, Lelia (1985c). "Las figurinas femeninas de la Cuenca del Lago de Valencia. Notas para una indagación iconográfica". En: *GENS: Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 1, N° 1. pp. 22-36.

DELGADO, Lelia (1985d). "Los iconos femeninos como aproximación a la estética de las figuraciones prehispánicas". En: *Revista Nacional de Cultura*, N° 257. pp. 196-203.

DELGADO, Lelia (1986). "El moján y la estética de sus oficios y objetos sagrados". En: *GENS: Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 2, N° 1. pp. 49-78.

DELGADO, Lelia (1987a). *Estética de las sociedades aborígenes*. Lecturas del Arte Nacional. Galería de Arte Nacional, Caracas.

DELGADO, Lelia (1987b). *La imagen de la mujer en la Venezuela antigua*. Lecturas del Arte Nacional. Galería de Arte Nacional, Caracas.

DELGADO, Lelia (1989a). *Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

DELGADO, Lelia (1989b). *El reino animal en la arqueología antigua de Venezuela. Bestiario y madia*. Lecturas del Arte Nacional. Galería de Arte Nacional, Caracas.

DELPORTE, Henri (1982), *La imagen de la mujer en el arte Prehistórico*. Ediciones Istmo, Madrid.

DERRIDA, Jacques (1997). *Posiciones*. Pre-Textos Ediciones, España.

DESPREZ, François (1957). *Hommes et cavernes. Nos ancêtres il Y A 20.000 ans*. Éditions Fleurus Eureka, Francia.

DI PESO, Charles (1983). *Las sociedades no nucleares de Norteamérica: la gran Chichimeca*. Historial general de América. Periodo indígena, N° 7. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

DIAZ, Natalia (2006). *La colección arqueológica del lago de Valencia: documentación y nueva museología*. Colección Fundación para la Cultura de la Ciudad de Valencia, Carabobo.

DOBRES, Marcia-Anne (1999). "Hacia una nueva interpretación de las figurillas de Venus: un análisis feminista". En: L. Colomer, P. González, S. Montón y M. Picazo (Comp.). *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Icaria Antrazyt (150). pp. 257-287.

DOCKSTADER, Frederick (1967). *Arte indígena de la América del sur*. Editors Press Service Inc, Nueva York.

DOUGLAS, Mary (1978). *Implicit meanings: essay in anthropology*. Routledge, Londres.

DOWSON, Thomas (2000). "Why queer archaeology? An introduction". En: *World Archaeology*, Vol. 32, N° 2. 161-165.

DUNCAN, William (1948). "The archaeology of Costa Rica and Nicaragua". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 4. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 121-142.

DUNNELL, Robert (1977). *Prehistoria moderna*. Editorial Istmo, Madrid.

DURÁN, Gilberto (1995). *Los Timoto-Cuicas, mito o realidad*. Caracas.

ECO, Umberto (2005). *La estructura ausente*. Editorial Debolsillo, México.

ENGELS, Friedrich (1994). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Ediciones Coyoacán, México.

ENGELSTAD, Erika (1999). "Imágenes de poder y contradicción: teoría feminista y arqueología postprocesual". En: L. Colomer, P. González, S.



Montón y M. Picazo (Comp.). *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Icaria Antrazyt (150). pp. 69-96.

ERNST, Adolfo (1872). "Las antigüedades de San Agustín en Nueva Granada". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp.766-787.

ERNST, Adolfo (1873). "Misceláneas antropológicas de Venezuela". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp. 33-37.

ERNST, Adolfo (1884). "Objetos arqueológicos, en especial 2 de jade (nefrita), de Venezuela". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp. 72-91.

ERNST, Adolfo (1889). "Recipientes y figuras venezolanas de cerámica de tiempos antiguos y recientes". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp. 698-721.

ERNST, Adolfo (1891). "Apuntes para la etnografía precolombina de la cordillera de Mérida". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp. 815-818.

ERNST, Adolfo (1983). "Antigüedades indias de Venezuela". En: Blas Bruni Celli (ed.) (1987). *Adolfo Ernst. Obras Completas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas. pp. 52-67.

ESCALANTE, Nancy (2007). *Análisis del concepto histórico del cuerpo femenino dentro de los cacicazgos Valencia (1200- 1300 d.C.)*. Trabajo final de grado para optar por el título de Antropólogo. UCV.

ESCALANTE, Nancy (2008). "Concepto histórico del cuerpo femenino dentro de los cacicazgos de Valencia". En: NAVARRETE, Rodrigo y Jeyni González (Eds.). *Género y antropología*. Revista venezolana de estudios de la mujer, Vol. 13, N° 30. pp. 155-176.

439

FERNANDEZ Esquivel, Patricia (2006). *Mujeres de Arcilla*. Banco Central de Costa Rica, Costa Rica.

FISHER, Helen (2001). *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y cómo estas están cambiando al mundo*. Ediciones Suma de Letras, España.

FLANNERY, Kent y Joyce Marcus (1996). "Cognitive archaeology". En: Ian Hodder y Robert Preucel (eds.). *Contemporary archaeology in theory*. Blackwell, Cambridge. pp. 350-363.

FORD, James (1969). *A comparison of formative cultures in the Americas. Diffusion or the psychic unity of man*. Smithsonian Institution Press, Washington.

FOUCAULT Michel. (1992) *La microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta. Madrid España.

FOUCAULT, Michel. (1978) *La verdad y las formas jurídicas*. Editorial Gedisa, España.

FOUCAULT, Michel (1979). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, México.

FOUCAULT, Michel (1987) *Historia de la Sexualidad*. 3 vols. Siglo XXI Editores, México.

FOUCAULT, Michel. (1966). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI Editores, México.

FOUCAULT, Michel. (2000). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica, México.

FRIAS, Inés (1989). *El ajuar cerámico de los Piapoco: un caso de estilo como transmisor de información*. Trabajo final de grado para obtener en título de Antropólogo. UCV, Caracas

GALLAGHER, Patrick (1976). *La Pitía: an archaeological series in northwestern Venezuela*. Department of Anthropology. Yale University, New Haven.

GAMBLE, Clive (1990). *El poblamiento paleolítico de Europa*. Editorial Crítica, Barcelona.

GAMBLE, Clive (2002). *Arqueología básica*. Editorial Ariel, Barcelona.

GÁNDARA, Manuel (1980). "La vieja Nueva Arqueología". En: *Boletín de Antropología Americana*, 2, primera parte.

GARCÍA Caputi, Mariella (2008). *Las figurinas de Real Alto. Reflejo de los modos de vida Valdivia*. Abya-Yala, Ecuador.

GARCIA, Beatriz (1983). *La figurina antropomorfa en cerámica de la región de los andes venezolanos. Modelo para determinar su valor estético*. Trabajo final de grado para optar por el título de licenciado en artes, UCV, Caracas.

GARCÍA-PELAYO y Gross, Ramón (1989). *Pequeño Larousse ilustrado*. Ediciones Larousse, Buenos Aires.

GASSÓN, Rafael (1999). "El piedemonte oriental andino y los llanos de Barinas y Portuguesa". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika

Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

GIDDENS, Anthony (1984). *The constitution of society: outline of a theory of structuration*. Polity Press, Cambridge.

441

GIMBUTAS, Marija (1974). *The goddesses and gods of old Europe 6500-3500 b.C. Myths and cult images*. Thames and Hudson, Londres.

GIMBUTAS, Marija (1989). *The language of the goddess. Unearthing the hidden symbols of western civilization*. Thames and Hudson, Londres.

GIMBUTAS, Marija (1999). *The living goddesses*. University of California Press, California.

GOMES, Denise (2001). "Santarém. Symbolism and power in the tropical forest". En: Colin McEwan, Cristiana Barreto y Eduardo Neves (Eds.). *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. The British Museum Press, Slovenia.

GOODISON, Lucy y Christie Morris (1998). "Introduction. Exploring female divinity: From modern myths to ancient evidence". En: Lucy Goodison y Christine Morris (Eds.). *Ancient goddesses: the myths and the evidence*. British Museum Press, Londres. pp. 6-21.

GOODNICK, Joan (1998). "The Goddesses of the Ancient Near East 3000-1000 b.C.". En: Lucy Goodison y Christine Morris (Eds.). *Ancient goddesses: the myths and the evidence*. British Museum Press, Londres. pp. 63-82.

GORDONES, Gladys y Lino Meneses (2001). "La representación de lo femenino y lo masculino en la iconografía prehispánica de la cordillera de Mérida, Venezuela". En: *Otras Miradas*, Vol. 1, N° 1, pp. 97- 107.

GROSZ, Elizabeth (1995). *Space, time and perversion: essay on the politics of body*. Routledge, Nueva York.

GUAPINDAIA, Vera (2001). "Encountering the ancestors. The Maracá urns". En: Colin McEwan, Cristiana Barreto y Eduardo Neves (Eds.). *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. The British Museum Press, Slovenia.

442

HARRIS, Marvin (1979). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Siglo XXI Editores, México.

HARRIS, Marvin (1981). *Introducción a la antropología general*. Alianza Editorial. Madrid.

HERAS, César (1992). "Glosario terminológico para el estudio de las cerámicas arqueológicas". En: *Revista Española de Antropología Americana*, N°22. pp. 9-34.

HERNANDEZ, Gregorio (1948). "The cultures of northwest South America. Sub-Andean tribes of the Cauca Valley". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 4. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 297-328.

HODDER, Ian (1982). *Symbols in action*. Cambridge University Press, Londres.

HODDER, Ian (1988). *Interpretación en arqueología*. Corrientes actuales. Editorial Crítica, Barcelona.

HOWARD, George (1943). *Excavations at Ronquín, Venezuela*. Yale University Press, Londres.

HOWLAND, John (1949). "The Central Andes. Inca culture at the time of the Spanish conquest". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South*

*American Indians*. Vol. 2. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 198-330.

HUMBERT, Juan (S/F). *Mitología griega y romana*. Editorial Gustavo Gilli, España.

HUMPHREY, Richard (1969). "Clay pipes from old Sacramento". En: *Historical archaeology*, 3 (1). pp. 12-33.

IDOYAGA, Anátide (2000). "Cuerpo e identidad étnica y social. Un análisis de las representaciones Pilagá". En: *Boletín Antropológico*, Año N° 51. pp. 29-51.

IMBELLONI, José (1952). "Cephalic deformations of the Indians in Argentina". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 6. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 53-55.

JOYCE, Rosemary (1996). "The construction of gender in classic Maya monuments". En: Rita Wright (Ed.). *Gender and Archaeology*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 167-195.

JOYCE, Rosemary (2000). *Gender and power in prehispanic Mesoamerica*. University of Texas Press, Austin.

JOYCE, Rosemary (2003). "Making something of herself: embodiment in life and death at Playa de los Muertos, Honduras". En: *Cambridge Archaeological Journal*, 13:2. pp. 248-261.

JOYCE, Rosemary (2005). "Archaeology of the body". En: *The Annual Review of Anthropology*. 34, pp. 139- 158.

JOYCE, Rosemary (2008). *Ancient bodies, ancient lives. Sex, gender and archaeology*. Thames & Hudson, Londres.

KIDDER II, Alfred (1943). *Archaeology of northwestern Venezuela*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Massachusetts.

KIDDER II, Alfred (1948). "The archaeology of Venezuela". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 4. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 413-438.

444

KIDDER, Alfred (1965). "Preclassic pottery figurines of the Guatemalan highlands". En: Robert Wauchope (general editor). *Handbook of the Middle American Indians*. Vol. 2: Archaeology of Southern Mesoamerica Part 1, Gordon Willey (ed.). University of Texas Press, Austin. pp. 146-162.

KOEHLER, Lyle (1997). "Earth Mothers, Warriors, Horticulturists, Artist, and Chiefs: Women among the Mississippian and Mississippian-Oneota peoples, A.D. 1000 to 1750". En: Cheryl Claassen y Rosemary Joyce (Eds.). *Women and prehistory. North America and Mesoamerica*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 211-226

KOTTAK, Conrad (2002). *Antropología cultural*. McGrawHill. Madrid.

KOTTAK, Conrad (2003). *Espejo para la humanidad. Introducción a la antropología cultural*. McGraw-Hill, Madrid.

KROEBER, Alfred (1946). "The northern Andes: the Chibcha (continued)". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 2. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 899-910.

KROEBER, Alfred (1949). "Art". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 5. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 411-492.

LE BOULCH, Jean (1985). *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

LE BRETON, David. (1995). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Nueva Visión, Argentina.

LE BRETON, David. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión, Argentina.

LE BRETON, David. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión, Argentina.

LEONARD, Irving. (1996). *Los libros del conquistador*. Fondo de Cultura Económica, México.

LEONHARD, Adam (1940). *Primitive art. A survey of the art of primitive people from Stone Age man to the modern African Negro*. A Pelican Book, Londres.

LEROI-GOURHAN, Andre (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones UCV, Caracas.

LEROI-GOURHAN, Andre (1982). *Las raíces del mundo*. Juan Granica Ediciones, España.

LEROI-GOURHAN, Andre (1983). *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Ediciones Itsmo, Madrid.

LESURE, Richard (1997). "Figurines and social identities in early sedentary societies of Coastal Chiapas, Mexico, 1550-800 b.C.". En: Cheryl Claassen y Rosemary Joyce (Eds.). *Women and prehistory. North America and Mesoamerica*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 227-248.

LESURE, Richard (2000). "A comparative perspective on figurines of early villages". Paper given at the Sixth Gender and Archaeology Conference. Northern Arizona University, Flagstaff, Oct. 6-7.



LESURE, Richard (2005). "Linking theory and evidence in an Archaeology of Human Agency: iconography, style, and theories of embodiment". En: *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 12, N° 3. pp. 237-255.

LEVI-STRAUSS, Claude (1962). *El totemismo en la actualidad*. Fondo de Cultura Económica, México.

LEVI-STRAUSS, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México.

LEVI-STRAUSS, Claude (1971). "Introducción a la obra de Marcel Mauss". En: Marces Mauss. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, Madrid.

LLERAS, Roberto (2001). "La geografía cambiante del género en las figuras votivas de la Cordillera Oriental". En: *Boletín Museo del Oro*, N° 47, pp. 1- 21. Banco de la República, Bogotá.

LOOPER, Matthew (2003). "From inscribed Bodies to distributed persons: contextualizing Tairona figural images in performance". En: *Cambridge Archaeological Journal*, 13:1, pp. 25-40.

LOW, SETHA y DENISE LAWRENCE-ZÚÑIGA (eds.) (2003). *The anthropology of space and place: locating culture*. BlackWell, Londres.

MARCANO, Gaspar (1971). *Etnografía precolombina de Venezuela*. Instituto de Antropología e Historia, Facultad de Humanidades y Educación, U.C.V., Caracas.

MAUSS, Marcel (1971). *Sociología y antropología*. Editorial Ténos, Madrid.

MCEWAN, Colin (2001). "Seats of power. Axiality and access to invisible worlds". En: Colin McEwan, Cristiana Barreto y Eduardo Neves

(Eds.). *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. The British Museum Press, Slovenia.

MCGUIGAN, Hugh y Elsie Krug (1942). *An introduction to material medica and pharmacology*. Southwest School Of Botanical Medicine, Arizona.

MCGUIRE, Randall y Rodrigo Navarrete (1999). "Entre motocicletas y fusiles: las arqueologías radicales anglosajona y latinoamericana". En: *Boletín de Antropología Americana*, N° 34. Pp. 34- 89.

MEGGERS, Betty (1948). "The archaeology of the Amazon basin". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 3. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 149-166.

MEGGERS, Betty, Clifford Evans y Emilio Estrada (1965). *Early formative period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla phases*. Smithsonian Institution, Nueva York.

MESKELL, Lynn (1995). "Goddesses, Gimbutas and "new age" Archaeology". En: *Antiquity*, N° 69. pp. 74-86.

MESKELL, Lynn (1998a). "Twin peaks: the archaeologies of Katalhöyük". En: Lucy Goodison y Christine Morris (Eds.). *Ancient goddesses: the myths and the evidence*. British Museum Press, Londres. pp. 46-62.

MESKELL, Lynn (1998b). "The irresistible body and the seduction of archaeology". En: Dominic Montserrat (Ed.). *Changing bodies, changing meanings: studies on the human body in antiquity*. Routledge, Londres. pp. 139-161.

MESKELL, Lynn (1999). *Archaeologies of social life. Age, sex, class et cetera in ancient Egypt*. Blackwell, Londres.

MESKELL, Lynn (2000). "Writing the body in archaeology. En: Alison Rautman(Ed.). *Reading the body: representations and remains in the archaeological record*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 13-21.

MILLER, Daniel (1985). *Artifacts as categories: a study of ceramic variability in central India*. Cambridge University Press, Cambridge.

MINA, María (2007). "Figurines without sex: people without gender?". En: Sue Hamilton, Ruth Whitehouse y Katherine Wright (Eds.). *Archaeology and women. Ancient and modern issues*. Left Coast Press, California. pp. 263-282.

MIRAMBELL, Lorena (1983). *La cerámica: un documento arqueológico*. INAK. Cuaderno de Trabajo N° 23. Departamento de Prehistoria, México.

MOLINA, Luis (1995). *La figura femenina en la colección La Salle*. Consejo nacional de cultura, Barquisimeto.

MONSALVE, María M. (1996). "Propuesta de terminología para el inventario de colecciones de arqueología prehispánica". En: *Museos ahora*, N°1, CONAC, Caracas.

MORGAN, Henry (1985). *Ancient society*. University of Arizona Press, Arizona.

MORLEY, Sylvanus (1947). *La civilización Maya*. Fondo de Cultura Económica, México.

MULLINS, Paul y Robert Paynter (2000). "Representing colonizers: an archaeology of creolization, ethnogenesis, and indigenous material culture among the Haida". En: *Historical archaeology*, 2000, 34 (3). pp. 73-84.

MUNCHEMBLED, Robert. (2006). *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica, México.

NAKAMURA, Carolyn (2005). "Mastering matters: Magical sense and apotropaic figurine worlds of Neo-Assyria". En: Lynn Meskell (Ed.). *Archaeologies of materiality*. Blackwell, Londres. pp. 18-45.

449

NAVARRETE, Rodrigo (1999). "El Orinoco medio". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

NAVARRETE, Rodrigo (2004). *El pasado con intención. Hacia una reconstrucción crítica del pensamiento arqueológico en Venezuela (desde la colonia al siglo XIX)*. Fondo editorial Trópykos y Ediciones FaCES/UCV, Venezuela.

NAVARRETE, Rodrigo (2006). *Nosotros y los otros. Aproximación teórico-metodológica al estudio de la expresión de la etnicidad en la cerámica de las sociedades barrancoide y ronquinoide en el bajo y medio Orinoco (600 a.C.-300 d.C.)*. Monte Ávila editores, Caracas.

NAVARRETE, Rodrigo (2007). *La arqueología social latinoamericana: una meta, múltiples perspectivas*. CODEX-FaCES-UCV. N° 129. Venezuela.

NAVARRETE, Rodrigo y Carlos Escalona (2007). "Willendorf - Milo - Tacarigua. Las Figurinas Antropomorfas Femeninas Prehispánicas y su Uso Sociopolítico durante el Período Perejimenista". Ponencia presentada en el simposio "La Construcción del Pasado" en vísperas del III Congreso Suramericano de Historia. Mérida, Venezuela.

NIMUENDAJÚ, Curt (1948). "The Tucuna". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 3. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 713-726.

NIÑO, Antonio (1996). "Patologías y deformaciones intencionales en representaciones plásticas prehispánicas de la cordillera de los andes". En: *Boletín Antropológico*, N° 36. pp. 37-48.

OROZCO, Francisco (2005). *Exegesis y exposición*. Publicación on-line. En: [http://www.iglesiareformada.com/Orozco\\_Exegesis\\_Exposicion.pdf](http://www.iglesiareformada.com/Orozco_Exegesis_Exposicion.pdf)

OSGOOD, Cornelius (1943). *Excavations at Tocorón, Venezuela*. Yale University Press, Londres.

OSGOOD, Cornelius y George Howard (1943). *An archaeological survey of Venezuela*. Yale University Press, Londres.

PANOFSKY, Erwin (1984). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid

PEÑALVER, Henriqueta (1971). "Áreas arqueológicas de la cuenca del lago de Valencia". En: Miguel Arroyo, José M. Cruxent y Sagrario Pérez (eds.). *Arte prehispánico de Venezuela*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. pp. 258-9.

PERERA, Miguel (1979). *Arqueología y arqueometría de las placas líticas aladas del occidente de Venezuela*. División de publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UCV, Caracas.

PETRIE, Flinders (1920). *Prehistoric Egypt*. London.

PILALI-PAPASTERIOU, Angeliki (1991). "Social evidence from the interpretation of the Middle Minoan Figurines". En: Ian Hodder (ed.). *The meaning of things: material culture and symbolic expression*. Routledge, Londres.

PISONI, Danny (2005). "Principios y procedimientos hermenéuticos". En: [www.recursosevangelicos.com/showthread.php?threadid=10559](http://www.recursosevangelicos.com/showthread.php?threadid=10559).

RANDS, Robert (1965). "Classic and postclassic pottery figurines of the Guatemalan highlands". En: Robert Wauchope (general editor). *Handbook of the Middle American Indians*. Vol. 2: Archaeology of Southern Mesoamerica Part 1. Gordon Willey (ed.). University of Texas Press, Austin. pp. 156-162.

RANDS, Robert y Barbara Rands (1965). "Pottery figurines of the Maya lowlands". En: Robert Wauchope (general editor). *Handbook of the Middle American Indians*. Vol. 2: Archaeology of Southern Mesoamerica Part 1, Gordon Willey (ed.). University of Texas Press, Austin. pp. 535-560.

RANOR, Luis (1976). "Artefactos". En: José Alcina et al. *Arqueología de Chinchero, 2. Cerámica y otros materiales*. Memorias de la misión científica española en Hispanoamérica III. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

RAPPORT, Nigel (1997). *Transcendent individual: towards a literary and liberal anthropology*. Routledge, Londres.

RAUTMAN, Alison y Lauren Talalay (2000). "Introduction: diverse approaches to the study of gender in archaeology". En: Alison Rautman (Ed.). *Reading the body: representations and remains in the archaeological record*. PENN University of Pennsylvania Press, Philadelphia. pp. 1-12.

RENFREW, Colin y Paul Bahn (1993). *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Akal ediciones, Madrid.

RENFREW, Collin (1985). *The archaeology of cult. The sanctuary of Phylakopy*. Thames & Hudson, Londres.

REQUENA, Antonio (1945a). "Arqueopatología venezolana. Adenopatías inguinales en cerámica arqueológica venezolana". En: *Revista venezolana de urología*, Tomo III, N° 3. pp. 197-210.

REQUENA, Antonio (1945b). "Evidencia de tuberculosis en la América precolombina". En: *Acta Venezolana*, Tomo I, N° 2. pp. 141-164.

REQUENA, Rafael (1932). *Vestigios de la Atlántida*. Tipografía Americana, Caracas.

RICE, Patricia (1981). "Prehistoric Venuses: symbols of motherhood or womanhood?". En: *Journal of Anthropological Research*, Vol. 37, N° 4. pp. 402-414.

RICE, Prudence (1987). *Pottery analysis. A sourcebook*. The University of Chicago Press, Chicago.

RIGAUD, Jean-Philippe y Jan Simek (1987). "Arms too short to box with God: problems and prospects for Paleolithic prehistory in Dordogne, France". En: Olga Soffer (Ed.). *The Pleistocene old world: regional perspectives*. Academic Press, Nueva York. pp. 47-62.

RIVERA, Miguel (1969). "Las figuritas Teotihuacanas y la colección del Museo Antonio Ballesteros": en: *Revista Española de Antropología Americana*, N° 4. pp. 93-112.

RIVERA, Miguel (1981). "El rito de la sangre en una terracota Maya": en: *Revista Española de Antropología Americana*, N° 11. pp. 59-68.

RODRÍGUEZ, Pepe (2000). *Dios nació mujer. La invención del concepto de dios y la sumisión de la mujer: dos historias paralelas*. Ediciones B, España.

ROHEIM, Geza (1945). *Psychoanalysis and Anthropology*. International Universities Press, Nueva York.

ROMERO, Javier (1970). "Dental Mutilation, trephination, and cranial deformation". En: Robert Wauchope (general editor). *Handbook of the Middle American Indians*. Vol. 9: Physical anthropology. Thomas Stewart (ed.). University of Texas Press, Austin. pp. 50-67.

453

ROOSEVELT, Anna (1988). "Interpreting certain female images". En: Virginia Miller (ed.). *The role of gender in precolumbian art*. University Press of America. pp. 1-34.

ROUSE, Irving y Jose M. Cruzent (1963). *Arqueología Venezolana*. IVIC, Caracas.

ROWE, John (1946). "The Inca cultura at the time of the Spanish Conquest". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 2. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 183-330.

SÁENZ, Juanita (1993). "Mujeres de barro: estudio de las figurinas cerámicas de Montelíbano. En: *Boletín Museo del Oro*. N° 34-35. pp. 77-109.

SAHLINS, Marshal (1972). *Las sociedades tribales*. Editorial Labor, Barcelona.

SALAS, Rocío (2007). "Reflexiones sobre *Las Mujeres de Barro*. Una aproximación interpretativa desde la arqueología de la identidad, el género y el arte en del contexto del paisaje". En: *International Journal of South American Archaeology*, (1). pp. 58-65.

SALAZAR, Luis y Antonio Vargas (1992). *Prehistoria de Venezuela (Venezuela antes de la llegada de los europeos)*. Fondo Editorial Tropykos, Caracas.



SALINAS, Lola (1994). "La construcción social del cuerpo". En: *REIS*, 68. pp. 85-96.

SÁNCHEZ Clemente, Mayslett (2007). "El ídolo de la fertilidad. Pagina escultórica de la región centro-oriental de Cuba". En: *Arqueoweb. Revista sobre arqueología en internet*, 9 (1).

454

SÁNCHEZ, Emma (1985). *Arte indígena Suramericano*. Editorial Alhambra, Madrid.

SANCHIDRIÁN, José (2001). *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria, Barcelona.

SANOJA, Mario (1979). *Las culturas formativas el oriente de Venezuela. La tradición Barrancas del bajo Orinoco*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

SANOJA, Mario (1981). *Los hombres de la yuca y el maíz. Un ensayo sobre el origen y desarrollo de los sistemas agrarios en el mundo*. Monte Ávila Editores, Caracas.

SANOJA, Mario (2006). *Memorias para la integración. Ensayo sobre la diversidad, la unidad histórica y el futuro político de Sudamérica y el Caribe*. Monte Ávila Editores, Caracas.

SANOJA, Mario e Iraida Vargas (1974). *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Monte Ávila, Caracas.

SANOJA, Mario e Iraida Vargas (1999). *Orígenes de Venezuela. Regiones geohistóricas aborígenes hasta 1500 d.C.* Comisión Presidencial V centenario de Venezuela, Caracas.

SANOJA, Mario e Iraida Vargas (2005). *Las edades de la Guayana. Arqueología de una quimera. Santo Tomé y las misiones capuchinas catalanas. 1595- 1817*. Monte Ávila Editores, Caracas.

SANOJA, Mario e Iraida Vargas (2006). "Las sociedades arcaicas del bajo Orinoco". En: Gaspar Morcote, Santiago Mora y Carlos Franky (eds.). *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. pp. 63-80.

SANOJA, Mario e Iraida Vargas (2007). "Las sociedades formativas del noreste de Venezuela y el Orinoco medio". En: *International Journal of South American Archaeology* I. pp. 14-23.

SAUSSURE, Ferdinand (1975). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, Buenos Aires.

SCHAAN, Denise (2001a). "Estatuetas antropomorfas Marajoara: O simbolismo de identidades de gênero em uma sociedade complexa amazônica". En: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Serie Antropología, 17(2), pp. 32-63.

SCHAAN, Denise (2001b). "Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in prehistoric Amazonia". En: Colin McEwan, Cristiana Barreto y Eduardo Neves (Eds.). *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. The British Museum Press, Slovenia.

Schiffer, Michael (1987). *Formation processes of the archaeological record*". Utah University Press, Salt Lake City.

SERVICE, Elman (1962). *Primitive social organization: an evolutionary perspective*. McGraw-Hill, Nueva York.

SHANKS, Michael y Christopher Tilley (1987). *Social theory in archaeology*. Polity, Londres.

SMITH, Hale (1972). "Historic figurines from Florida and Mexico". En: *Historical archaeology*, 6 (2). pp. 45-56.

SMITH, Robert y Román Piña Chan (1962). *Vocabulario sobre cerámica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.

STAHL, Peter (1986). "Hallucinatory imagery and origin of early South American figurine art". En: *World Archaeology*, vol. 18, N° 1, Perspectives in World Archaeology. pp. 134-150.

456

STEWART, Julian y Alfred Métraux (1948). "The Peban Tribes". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 3. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 727-736

STEWART, Thomas (1952). "Deformity, trephining, and mutilation in South American Indian skeletal remains" En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 6. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 43-48.

STEWART, Thomas (1952). "Pathological changes in South American Indians skeletal remains". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 6. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 49-52.

STOUT, Daniel (1948). "The Cuna". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 4. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 257-268.

STRAUSS, Rafael (1998). "Deidades Prehispánicas de Venezuela". En: *Historia para todos*. N° 1. CONAC, Caracas.

STRAUSS, Rafael (2004). *El diablo en Venezuela. Certezas, comentarios y preguntas*. Fundación Bigott, Caracas.

TARBLE, Kay (1982). *Comparación estilística de dos colecciones cerámicas del noroeste de Venezuela*. Ernesto Armitano Editor, Caracas.

TARBLE, Kay (1988). "Prehispánico. Mesoindio: 5000 a.C. – 1000 a.C." En: *Diccionario Fundación Polar*, Vol. 3. pp. 232 – 235.

TARTUSI, M., A. Niño y V. Nuñez-Regueiro (1984). "Relaciones entre el área occidental de la cuenca del lago de Maracaibo con las áreas vecinas". En: Erika Wagner (Ed.). *Relaciones prehispánicas de Venezuela*. Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, Caracas. pp. 67-88.

TOLEDO, María I. (1985). "Alfarería prehispánica en Lara". En: Luis Molina y María I. Toledo. *WACHAKARESAL. Lo nuestro. La historia duerme bajo tierra*. Fundación larense para la cultura. Licorerías unidas, Caracas.

TRINGHAM, Ruth y Margaret Conkey (1998). "Rethinking figurines: A critical view from archaeology of Gimbutas, the "Goddess" and popular culture". En: Lucy Goodison y Christine Morris (Eds.). *Ancient goddesses: the myths and the evidence*. British Museum Press, Londres. pp. 22-45.

UCKO, Peter (1962). "The interpretation of prehistoric anthropomorphic figurines". En: *The Journal of the Royal Anthropologic Institute*, 92. pp. 38-54.

UCKO, Peter (1968). *Anthropomorphic figurines*. Royal Anthropological Institute Occasional Papers 24. Andrew Szmidla, Londres.

VANPOOL, Christine y Todd VanPool (2006). "Gender in middle range societies: A case study in Casas Grandes iconography". En: *American Antiquity*, 71(1), pp. 53- 75.

VARGAS, Iraida (1969). *La fase San Jerónimo. Investigaciones arqueológicas en el Alto Chama*. Instituto de investigaciones

Económicas y Sociales, Caracas.

VARGAS, Iraida (1979). *Investigaciones arqueológicas en Parmana. Los sitios La Gruta y Ronquín, estado Guárico, Venezuela*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

VARGAS, Iraida (1979). *La tradición saladoide del oriente de Venezuela. La fase cuartel*. Academia Nacional de la Historia, Caracas.

VARGAS, Iraida (1986). "Evolución histórica de la arqueología en Venezuela". En: *Quiboreña*, 1(1). pp. 68-104.

VARGAS, Iraida (1990). *Arqueología, ciencia y sociedad. Ensayo sobre la teoría arqueológica y la formación económico social tribal en Venezuela*. Editorial Abre Brecha, Caracas.

VARGAS, Iraida (1999). *La historia como futuro*. Fondo Editorial Trópykos, Caracas.

VELANDIA, César (2002). "Anti-Hodder. Diatriba contra las veleidades post-modernistas en la arqueología post-procesual de Ian Hodder. En: <http://rupestreweb.tripod.com/hodder.html>

VON HAGEN, Víctor (1976). *Culturas preincaicas*. Ediciones Guadarrama, Madrid.

VON HAGEN, Víctor (1977). *Los aztecas. Hombre y tribu*. Editorial Diana, México.

VOSS, Jerome y Robert Young (1995). "Style and the Self". En: Christopher Carr y Jill Neitzel (eds.). *Style, society and person: archaeological and ethnographical perspectives*. Plenum Press, Nueva York.

WAGNER, Erika (1971). "Arqueología de los andes venezolanos". En: Miguel Arroyo, José M. Cruxent y Sagrario Pérez (eds.). *Arte prehispánico de Venezuela*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. pp. 255-6.

WAGNER, Erika (1988). *La prehistoria y etnohistoria del área de Carache en el occidente venezolano*. Universidad de los Andes, Mérida.

WAGNER, Erika (1999). "La región andina". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

WAGNER, Erika. (1972). "La protohistoria e historia inicial de Boconó, estado Trujillo". En: *Antropológica* 33. Instituto Caribe de Antropología y Sociología, Caracas. pp. 36-60.

WALKER, Martín (S/F). *Historia del antiguo Egipto*. Edimat Libros, Madrid.

WEIGEL, Sigrid (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós Editorial, Buenos Aires.

WEINBERG, Saul (1951). "Neolithic figurines and Aegean interrelations". En: *American Journal of Archaeology*, vol. 55, N° 2. pp. 121-133.

WHITE, Leslie (1949). *Science of Culture A Study of Man and Civilization*. Grove Press, California.

WILLEY, Gordon (1949). "Ceramics". En: Julian Steward (ed.). *Handbook of the South American Indians*. Vol. 5. Smithsonian Institution, Nueva York. pp. 139-204.

WRIGHT, Katherine (2007). "Women and the emergence of urban society in Mesopotamia". En: Sue Hamilton, Ruth Whitehouse y

Katherine Wright (Eds.). *Archaeology and women. Ancient and modern issues*. Left Coast Press, California. pp. 199-245.

WYLIE, Alison (1999). "La interacción entre las limitaciones de la evidencia y los intereses políticos: investigaciones recientes sobre genero". En: L. Colomer, P. González, S. Montón y M. Picazo (Comp.). *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Icaria Antrazyt (150). pp. 25-67.

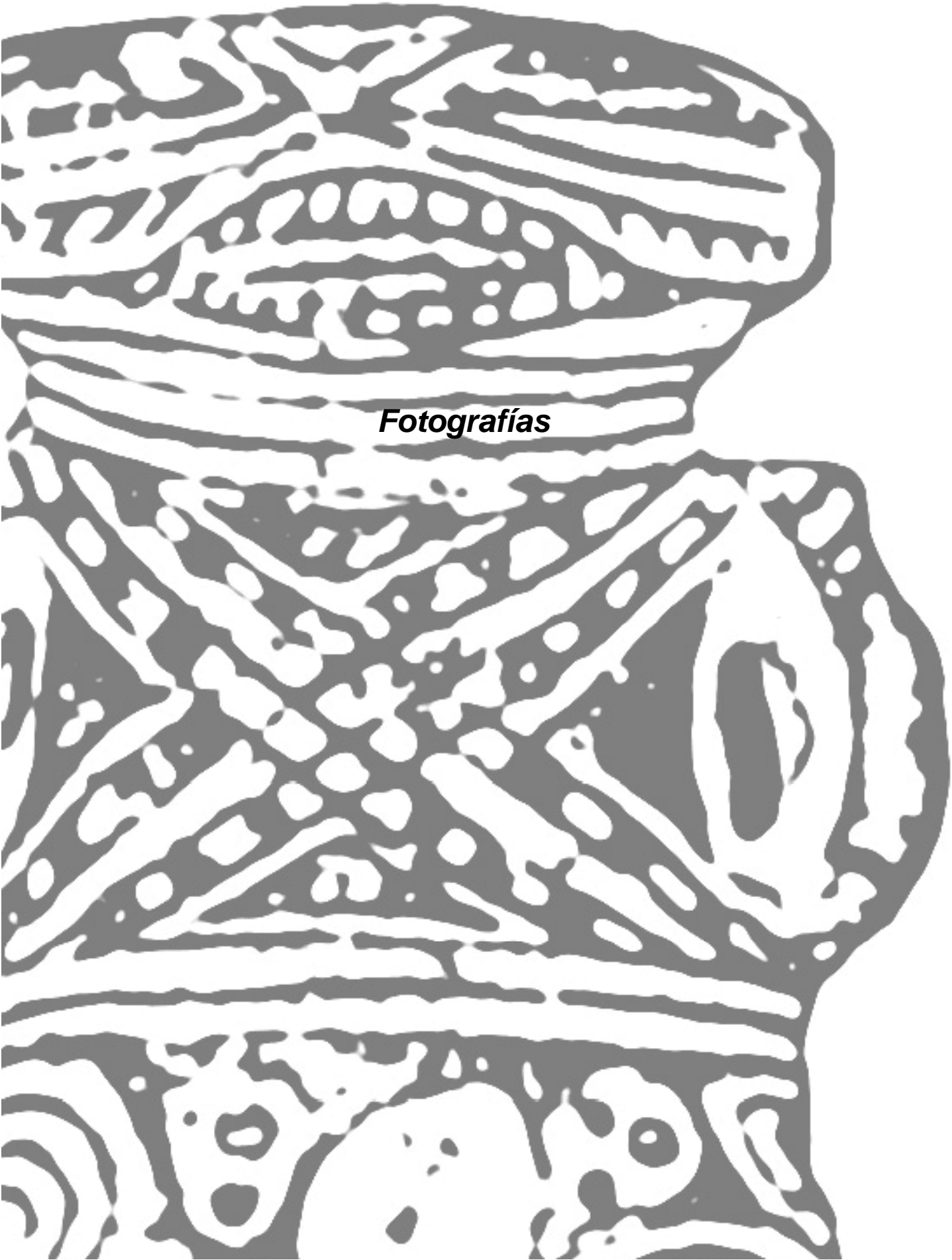
YATES, Tim (1993). "Frameworks for an archaeology of the body". En: Christopher Tilley (Ed.). *Interpretative archaeology*. Berg, Oxford. pp. 31-73.

YEPEZ, Alexandra (2004). *Culturas ancestrales del Ecuador. Lo masculino y lo femenino*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Chile.

ZUCCHI, Alberta (1971). "Investigaciones arqueológicas en los llanos occidentales de Venezuela". En: Miguel Arroyo, José M. Cruxent y Sagrario Pérez (eds.). *Arte prehispánico de Venezuela*. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. pp. 254

ZUCCHI, Alberta (1999a). "El Alto Orinoco". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.

ZUCCHI, Alberta (1999b). "Los llanos occidentales". En: Miguel Arroyo, Lourdes Blanco y Erika Wagner (eds.). *Arte Prehispánico de Venezuela*. Galería de Arte Nacional, Caracas.








***Fotografías***



<p>2e2</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>20a5</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1399</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1432</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1503</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1551</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1558</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1559</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1560</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1563</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1567</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1626</p>  <p>MLB/2007</p>

<p>MCN-1639</p>  <p>A large, dark brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1643</p>  <p>A reddish-brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1659</p>  <p>A dark grey ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>
<p>MCN-1663</p>  <p>A dark brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1664</p>  <p>A reddish-brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1665</p>  <p>A ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>
<p>MCN-1724</p>  <p>A small grey ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1749</p>  <p>A reddish-brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1783</p>  <p>A small reddish-brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>
<p>MCN-1800</p>  <p>A reddish-brown ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1804</p>  <p>A light grey ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>	<p>MCN-1805</p>  <p>A light grey ceramic jar with a lid. The shoulder features a face-like pattern with eyes and a mouth. It is shown on a black base with a ruler below.</p>

<p>MCN-1806</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1855</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1856</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1858</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1869</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1874</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1877</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1878</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1879</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>
<p>MCN-1880</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1882</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1889</p>  <p>MLB/2007</p>

<p>MCN-1890</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1897</p>  <p>Cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1909</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1918</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1922</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1924</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-1927</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1928</p>  <p>cm. MLB/2006</p>	<p>MCN-1933</p>  <p>100 MLB/2006</p>
<p>MCN-1934</p>  <p>100 MLB/2006</p>	<p>MCN-1935</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1936</p>  <p>100 MLB/2006</p>



<p>MCN-1937</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1938</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1940</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1941</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1942</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1944</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1945</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1946</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1947</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-1951</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1953</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1954</p>  <p>MLB/2006</p>













<p>MCN-1955</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1956</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1957</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1959</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1960</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1962</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1971</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1972</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1973</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-1974</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-1975</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-1976</p>  <p>MLB/2007</p>

<p>MCN-1977</p>  <p>MLB/2007</p> 	<p>MCN-1978</p>  <p>MLB/2006</p> 	<p>MCN-1982</p>  <p>MLB/2007</p> 
<p>MCN-1983</p>  <p>MLB/2006</p> 	<p>MCN-2135</p>  <p>MLB/2006</p> 	<p>MCN-2179</p>  <p>Cm. MLB/2006</p> 
<p>MCN-2219</p>  <p>MLB/2006</p> 	<p>MCN-2222</p>  <p>Cm. MLB/2006</p> 	<p>MCN-2224</p>  <p>Cm. MLB/2006</p> 
<p>MCN-2231</p>  <p>MLB/2007</p> 	<p>MCN-2247</p>  <p>MLB/2007</p> 	<p>MCN-2255</p>  <p>MLB/2006</p> 

<p>MCN-2274</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2275</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2297</p>  <p>12.4 (h) CM. MLB/2006</p>
<p>MCN-2314</p>  <p>CM. MLB/2006</p>	<p>MCN-2316</p>  <p>MLB/2008</p>	<p>MCN-2317</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-2318</p>  <p>CM. MLB/2006</p>	<p>MCN-2323</p>  <p>MLB/2008</p>	<p>MCN-2324</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-2325</p>  <p>CM. MLB/2006</p>	<p>MCN-2327</p>  <p>MLB/2008</p>	<p>MCN-2329</p>  <p>MLB/2007</p>



<p>MCN-2330</p>  <p>A ceramic figurine with a cylindrical head, a body with vertical lines, and a base. It is shown on a black base with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible on the base.</p>	<p>MCN-2331</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown on a black base with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible on the base.</p>	<p>MCN-2332</p>  <p>A ceramic figurine with a rectangular head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>
<p>MCN-2335</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2338</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It has a small tag with the number '2338' attached. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2339</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It has a small tag with the number '2339' attached. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>
<p>MCN-2341</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2344</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2346</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It has a small tag with the number '2346' attached. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>
<p>MCN-2349</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2351</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>	<p>MCN-2352</p>  <p>A ceramic figurine with a rounded head, a body with a horizontal line, and a base. It has a small tag with the number '2352' attached. It is shown with a ruler below it. The label 'MLB/2006' is visible.</p>

<p>MCN-2353</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2354</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2355</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-2356</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2357</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2358</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-2363</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2364</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2365</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-2366</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2368</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2371</p>  <p>MLB/2006</p>

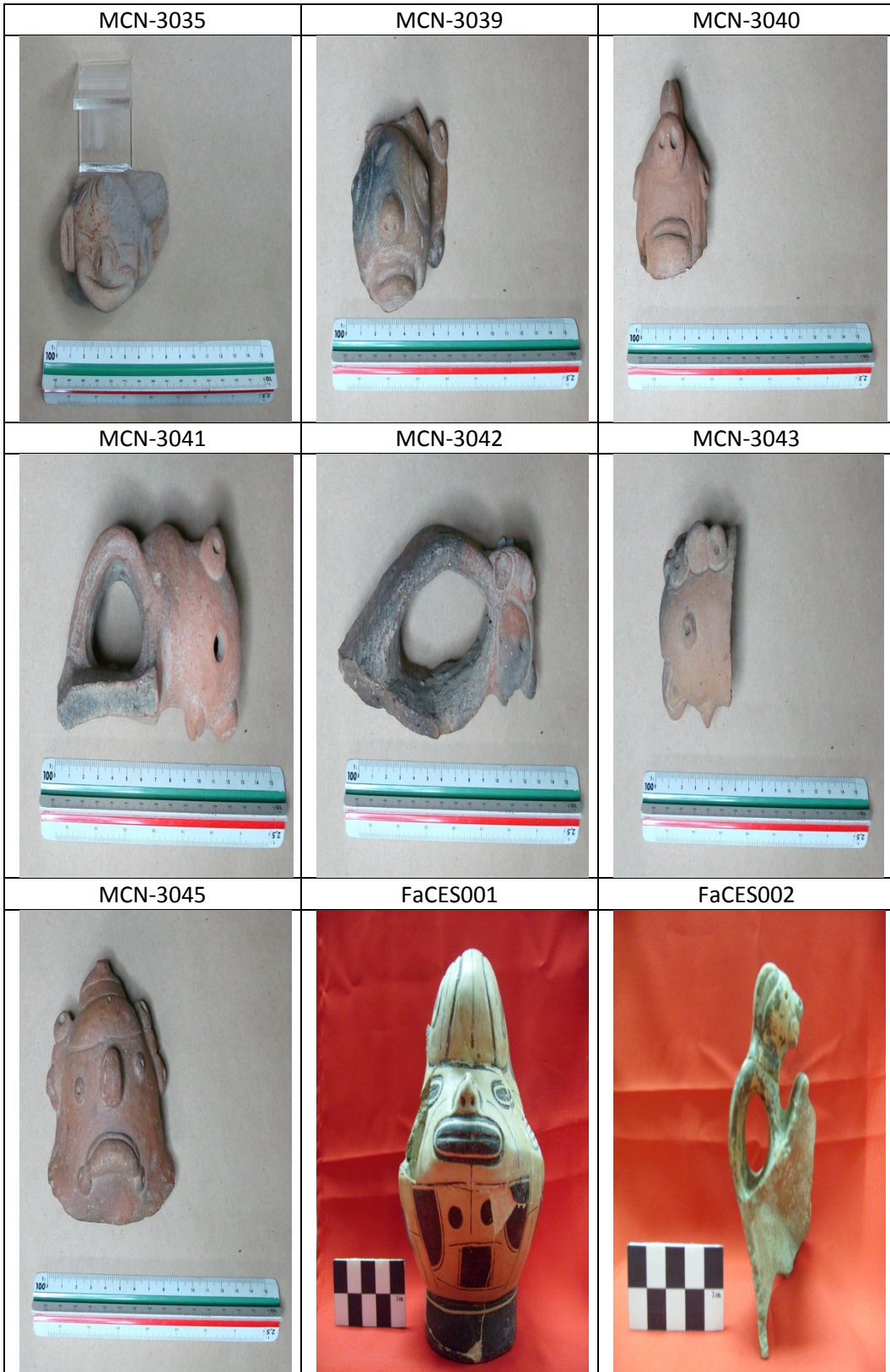
<p>MCN-2403</p>  <p>cm MLB/2006</p> <p>A light-colored clay figurine with a wide, flat head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2406</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark brown clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2407</p>  <p>cm MLB/2006</p> <p>A light-colored clay figurine with a wide, flat head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>
<p>MCN-2409</p>  <p>cm MLB/2006</p> <p>A light-colored clay figurine with a wide, flat head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2410</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark brown clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2411</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark brown clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>
<p>MCN-2412</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark grey clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2413</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark grey clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2416</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark grey clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck. A small blue tag with the number '06/00' is attached to the side.</p>
<p>MCN-2418</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark brown clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>	<p>MCN-2419</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A light-colored clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck. A small blue tag with the number '06/00' is attached to the side.</p>	<p>MCN-2421</p>  <p>MLB/2006</p> <p>A dark brown clay figurine with a rounded head, a small body, and a thick, rounded base. It has two small circular holes on the sides of the head. A white string is tied around the neck.</p>



<p>MCN-2448</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>	<p>MCN-2450</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>	<p>MCN-2451</p>  <p>MLB/2006</p>
<p>MCN-2452</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>	<p>MCN-2454</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2457</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>
<p>MCN-2460</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2463</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>	<p>MCN-2467</p>  <p>MLB/2006</p> <p>100</p>
<p>MCN-2472</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2474</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2476</p>  <p>MLB/2006</p>

<p>MCN-2481</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2484</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2488</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-2490</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2617</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-2623</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-2751</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-2752</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-3000</p>  <p>MLB/2007</p>
<p>MCN-3003</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-3004</p>  <p>MLB/2007</p>	<p>MCN-3005</p>  <p>MLB/2006</p>

<p>MCN-3006</p>  <p>MLB/2008</p>	<p>MCN-3008</p>  <p>MLB/2006</p>	<p>MCN-3013</p>  <p>MLB/2008</p>
<p>MCN-3021</p> 	<p>MCN-3022</p> 	<p>MCN-3025</p> 
<p>MCN-3026</p> 	<p>MCN-3027</p> 	<p>MCN-3028</p> 
<p>MCN-3029</p> 	<p>MCN-3030</p> 	<p>MCN-3034</p> 







Debido a la configuración del programa algunas de las fotos se encuentran un poco distorsionadas; sin embargo, se pueden apreciar con mejor calidad en el disco compacto anexo.