

TRANSMUTACIÓN CORPÓREA  
LAS FIGURAS ANTROPOMORFAS  
ORINOCO COMO EXPRESIÓN DE  
RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE,  
LA NATURALEZA Y LA CULTURA

---

TRANSMUTACIÓN CORPÓREA.  
LAS FIGURAS ANTROPOMORFAS DEL  
ORINOCO COMO EXPRESIÓN DE LA  
RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE,  
LA NATURALEZA Y LA CULTURA

CARLOS ESCALONA VILLALONGA

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, VENEZUELA

## **TRANSMUTACIÓN CORPÓREA. LAS FIGURAS ANTROPOMORFAS DEL ORINOCO COMO EXPRESIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE, LA NATURALEZA Y LA CULTURA**

### **Resumen**

En Venezuela se han realizado pocas investigaciones sistemáticas íntegramente enfocadas en la figuración humana cerámica prehispánica. Por ello, mediante este trabajo, tomando como marco de referencia las piezas figurativas antropomorfas de las sociedades tribales igualitarias barrancoide-saladoide en el Orinoco, nos planteamos una investigación de carácter comparativo entre dos regiones y/o culturas. 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: figuración antropomorfa, series barrancoide, serie saladoide, Orinoco.

## **TRANSMUTED BODIES. ORINOCO ANTHROPOMORPHIC FIGURES AS AN EXPRESSION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MEN, NATURE, AND CULTURE**

### **Abstract**

In Venezuela there has been little systematic research focused entirely on the pre-Columbian pottery human figuration. In this paper, using as a frame of reference the anthropomorphic figurative pieces of the egalitarian tribal societies Barranroid-Saladoid in the Orinoco, we compare two regions and/or cultures. Through formal deconstruction of parts for the definition of figurative patterns, we propose that anthropomorphic ceramic pieces were probably powerful vehicles used by societies to communicate personal and communal identities, as well as reveal socially accepted power relations between the individuals and their environment. Accordingly, worldviews are revealed and in-corporated in material representations such as the figurines.

Keywords: anthropomorphic depiction, barranroid series, saladoid series, Orinoco.

## **TRANSMUTAÇÃO CORPÓREA. AS FIGURAS ANTROPOMORFAS DO ORINOCO COMO EXPRESSÃO DA RELAÇÃO ENTRE HOMEM, NATUREZA E CULTURA**

### **Resumo**

Na Venezuela tem sido realizadas poucas investigações sistemáticas integralmente focadas na figuração humana na cerâmica pré-hispânica. Por isso, através desse trabalho, tomando como marco de referência as peças figurativas antropomorfas das sociedades tribais igualitárias barrancóide-saladóide do Orinoco, apresentamos uma investigação de caráter comparativo entre duas regiões e/ou culturas. Mediante a desconstrução formal das peças para a definição dos padrões figurativos, nos atrevemos a dizer que as peças antropomorfas na cerâmica foram, provavelmente, poderosos veículos utilizados pela sociedade para difundir identidades pessoais ou comunais socialmente aceitas e evidenciam as relações de poder entre os indivíduos e seu meio ambiente. As visões de mundo se revelam e se in-corporam nas representações materiais como as estatuetas.

Palavras-chave: figuração antropomorfa, série barrancóide, série saladóide, Orinoco.

## **CUERPOS AMAZÓNICOS: INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE FIGURACIÓN HUMANA EN LA CERÁMICA PREHISPÁNICA DE LA AMAZONÍA**

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, las sociedades amazónicas tuvieron una prominente producción cerámica, muchas con formas antropomorfas. Las más antiguas de estas fueron reportadas en la fase Valdivia, con una datación del 2900 a.C. aproximadamente.

En esta primera parte presentaremos cronológicamente diferentes estudios sobre figuración antropomorfa en cerámica prehispánica encontrada en las tierras bajas suramericanas. Meggers (1948) y Meggers, Evans y Estrada (1965) realizan una tipología de figurinas en Valdivia. Los autores definen siete tipos a partir de la materia prima, la forma, la decoración y los caracteres anatómicos.

Stahl (1986) asocia la figuración antropomorfa temprana de Valdivia como objetos rituales 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 servía de repositorio del espíritu o de los espíritus que el chaman atraía desde el más allá y una vez terminada la práctica ceremonial, la pieza era rota ya que perdía su uti-

lidad. 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.

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 doméstica. 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.

Schaan (2001b), analizando la iconografía de urnas Marajoara, 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).

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, en el que dichas figuras son interpretadas como representaciones individuales de actores sociales dentro de una sociedad donde economía y organización sociopolítica otorgan gran importancia a la representación del individuo. Schaan (2001b) propone en un estudio sobre los contextos funerarios Marajoara, donde las figurinas, 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 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).

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.

Alexandra Yépez (2004) trabaja con piezas figurativas antropomorfas en la alfarería de Ecuador. Realiza un estudio realizando el papel de 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 antropomorfa ecuatoriana, 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.

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

“...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 (2007:60) 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” 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” (Salas 2007:60).

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. 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).

Gomes (2001) identifica las piezas figurativas Santarém, tanto femeninas como masculinas, con individuos de alto rango. Estas ideas parten de los ornamentos que acompañan estas piezas: tocados, pintura corporal, brazaletes, lóbulos de las orejas deformados y demás objetos que “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. Igual-

mente, 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 representan seres humanos sentados en bancos con las manos reposando sobre las rodillas, 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.

De la misma manera, McEwan (2001) plantea que las figuraciones antropomorfas sentadas en bancos en urnas amazónicas 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.

Ahora que hemos analizado y discutido los trabajos que se han realizado con o sobre la figuración antropomorfa prehispánica en cerámica de las tierras bajas

suramericanas 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. A continuación, haremos un trabajo similar con los trabajos realizados en Venezuela, 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.

### **CUERPOS ORINOQUENSES: LA FIGURACIÓN ANTROPOMORFA EN LA CERÁMICA PREHISPÁNICA DEL ORINOCO**

Vargas (1986:81) 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 revisando a estos primeros autores para identificar sus posiciones en relación a la figuración antropomorfa y así poder evaluar investigaciones más contemporáneas.

Gilberto Antolínez (1938) define algunos elementos decorativos indovenzolanos, en los cuales se encuentran “temas ontomorfos” donde “abundan representaciones de seres vivos o animados” (op.cit.: 352), los cuales denomina también biomorfos y donde ubica las representaciones antropomorfas (op. cit.: 353-354). También menciona los “temas imagomorfos” que pueden ser representaciones de seres monstruosos vistos en sueños o creados mitológicamente (op.cit.: 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 indovenzolanos.

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” (Antolínez 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” (op.cit.: 360).

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” (Antolínez 1940: 369). Antolínez 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 Antolínez 1940: 372). A partir de la propuesta de la influencia mayoide en la cerámica de Barrancas, Antolínez comienza a indagar sobre la significación de estas piezas. Partiendo de las ideas de la construcción psicológica del Yo, Antolínez 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 Antolínez con la siguiente cita:

“...las figuras de una animal que reptan 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” (Antolínez 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; Antolínez 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, yaguar o tigre americano, las mujeres adornan el cadáver con plumas de muchos colores, le ponen brazaletes en las patas y lloran sobre él diciéndole: Te ruego no tomes venganza sobre nuestros pequeñuelos por haber sido atrapada

y muerta por tu propia ignorancia...”  
(Antolínez 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” (Antolínez 1945: 470).

Es interesante hacer notar esta utilitariedad propuesta por Antolínez 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 último nos gustaría mencionar la asociación que realiza Antolínez entre una deidad del panteón amazónico y la Venus de Tacarigua.

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

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 realizadas por Alcina Franch (1962); en su teoría del origen trasatlántico de la cultura americana. Para exponer sólo unos ejemplos, comenzamos con su comentario sobre una vasija efigie barrancoide

“...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 más 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).

Dentro de las interpretaciones de carácter mítico-religioso, comencemos por citar lo que dice el autor en referencia a una asa barrancoide: “detalle de mucha impor-

tancia por todo lo que revela en relación con el ceremonial mágico-religioso de los pobladores de aquella área geográfica” (Boulton 1978: 20)

Los trabajos de Delgado (1989a), 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 no eran sólo 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. 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.

En un primer artículo, Delgado (1985, 1989a; ver también 1987 y 1989b), trabaja con piezas biomorfas barrancoides, las cuales define como un bestiario iconográfico. Dentro de este bestiario, la autora especifica 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 anotropismo. Delgado asocia estas piezas con un simbolismo dual y posiblemente representaciones de un alter ego siguiendo a Antolínez. 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). 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.

### **PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA ESTUDIAR LA FIGURACIÓN ANTROPOMORFA**

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? 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).

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 pensamos que las limitaciones no son puestas por el material arqueológico, sino por nosotros mismos como investigadores debido a nuestro dogmatismo teórico-metodológico.

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 deconstruir 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 (1990: 24) “no podemos teorizar acerca de la realidad si antes no contamos con un conjunto de datos extraídos de esa realidad”, es decir, necesitamos desglosar la realidad en unidades más 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, 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” (Alicina Franch 1998: 408) la cual provee de un método de interpretación que procede más 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.

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 significa-

do 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: 45).

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, ¿cómo 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, 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) establece pasos metodológicos para el análisis de los textos a través de la exégesis, los cuales transportaremos

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).

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, descomponer 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 cómo 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 (clasificatorio, 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-constructiva, el acercamiento ideológico.

### **LAS SOCIEDADES TRIBALES IGUALITARIAS ORINOQUENSES**

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). Para Cruxent y Rouse (1958), las series saladoide y barrancoide se originan en el bajo Orinoco en el Periodo II. 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 1981). 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 Barrancas 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 auto-suficientes 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; Delgado 1989a) la vida ceremonial y religiosa es expresada en la variedad de representaciones antropomorfas y zoomorfas que presentan un carácter dual en su expresión simbólica (Antolínez 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 barrancoide se expanden hacia la región geohistórica del Lago de Valencia, costas de Guayana y las Antillas. El modo de vida saladoide, 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 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 consanguini-

dad 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 nomádica” (Sanoja1981:468).

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 (1981:469), 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”. 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.

## LA REPRESENTACIÓN ANTROPOMORFA TEMPRANA EN EL ORINOCO Y COSTA CENTRAL Y ORIENTAL DE VENEZUELA

La muestra barrancoide<sup>1</sup> (ba) consta de 31 piezas, de las cuales 21 son adosadas, nueve efigies y una independiente. De las 21 adosadas, 10 son huecas y 11 macizas. La única figuración independiente es hueca. Seis 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, una burda y una no determinable debido a que la pieza ha sido muy intervenida debido varias restauraciones (Mirta Linero, com. personal 2008) y todo el acabado de la superficie ha sido muy alterado. La coloración del acabado de superficie 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. 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 presentó 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 los hornillos, la representación gráfica de su silueta puede confundirse con un apéndice. Para esta serie hemos definido 11 siluetas, las cuales son:

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 sí* 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. Con las piernas ocurre lo mismo que con los brazos, más del 90% de la muestra no las presenta. Solo dos piezas










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		

Figura 1 – Piezas antropomofas, serie barrancoide. Colección Museo de Ciencias. Fotografías, cortesía de Mirta Linero Baroni.

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.

Para los ojos definimos cinco formas: circular, elíptica, media luna, tipo mamelón y línea horizontal, siendo los dos primeros los más 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. Las cejas presenta 4 tipos: arqueadas continuas, arqueadas separadas, rectas continuas y rectas separadas. Solo seis piezas presentan cejas. En cuanto a la manufactura definimos tres 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 cinco 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 cuatro piezas presentan manos, de las cuales en su totalidad presentan dedos. Para los dedos definimos tres 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 tres tipos: rectangular, circular y cuadrada, el primero realizado mediante el modelado-incisión, el segundo mediante el modelado y el tercero mediante la incisión. Dos piezas presentan ombligo de forma circular, uno impreso y el otro modelado-punteado. Solo una pieza presenta pies de forma trapezoidal modelados con dedos rectos impresos. Ninguna posee glúteos.

Solo dos piezas presentan mamas, estas son las siluetas Ba2 y Ba4. Ambas de forma tipo mamelón realizadas mediante el modelado y el modelado-incisión respectivamente. Para el cuello definimos dos tipos: tubular y media luna. Solo cuatro piezas presentan cuello. Todos fueron realizados mediante el 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.

La decoración de las piezas que confor-

man 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, engrosamiento rectilíneo vertical, engrosamiento elíptico horizontal, muesca incisa, engrosamiento cónico, engrosamiento rectilíneo horizontal, punto perforado, voluta espiral incisa, aro modelado, círculo perforado, rodete espiral aplicado y línea 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, voluta concéntrica doble modelada con círculo inciso en el centro rematada por una voluta concéntrica doble incisa, línea incisa larga fina horizontal finalizada en punto punteado, línea incisa larga fina vertical finalizada en punto punteado, engrosamiento cónico finalizado en la parte inferior por engrosamiento 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, engrosamiento vertical con líneas verticales incisas a los lados finalizado en la parte superior con un engrosamiento elíptico horizontal con dos incisiones en forma de media luna, mamelón modelado rema-

tado con aro inciso y punto perforado en el centro, mamelón modelado rematado con aro inciso y línea incisa corta vertical en el centro, mamelón modelado rematado con aro inciso y línea incisa corta horizontal en el centro, voluta espiral incisa con círculo impreso en el centro, línea ondulada incisa larga finalizada en mamelón modelado, rodete vertical aplicado con línea vertical incisa fina en el centro rematado con un mamelón aplicado con un punto central, mamelón aplicado con dos líneas finas horizontales continuas en paralelo.

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 cuando 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 siete 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 efigie, modelada, sedente sobre sí, decorada mediante la incisión con volutas concéntricas, masculina. Procedencia: desconocida (área del Orinoco), serie Barrancoide. F.F.Ba.O3: figuración efigie, 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 nueve piezas, de las cuales cuatro son efigies y cinco adosadas macizas. Solo una se presenta completa. Las piezas fueron manufacturadas mediante el rodete y el posterior modelado. El antiplástico más 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 más 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 seis siluetas para esta serie:

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







Silueta Sa1	Descripción	Silueta Sa2	Descripción
	Botella doble efigie de doble cuerpo abiforme 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

Figura 2 – Piezas antropomofas, serie saladoide. Colección UCV. Fotografías, Carlos Escalona Villalonga.

manufactura más común es el modelado-perforado, también el modelado-incisión y el modelado-impreso. Solo una pieza presenta cejas arqueadas separadas mediante incisión. En relación a la boca definimos cuatro tipos, elíptica, media luna, trazo recto con final redondeado y circular. Las formas más populares son elípticas y trazo recto con final redondeado. Ocho fueron manufacturados mediante el modelado-inciso y una mediante la incisión simple. Para la nariz definimos cuatro 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 seis 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.

Ninguna de las piezas presenta manos, dedos en las manos, ombligo, pies y dedos en los pies. Tampoco presentan glúteos ni mamas. Solo dos presenta un cuello, de forma tubular modelado. Ninguna presenta genitalia. Solo cuatro 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. La decoración plástica 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, 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, trapecio. Pintados en positivo. Blanco: marco cuadrado, marco trapecoidal, cuadrado blanco y línea continua blanca, siendo los tres primeros en positivo y el último negativo. Para la decoración plástica definimos seis 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 oscura 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 oscura 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 rojiza oscura con círculo rojo amarillento interno en negativo.
- Banda zonificada de semicírculos truncados marrón rojizo con trapecios marrón rojizo.
- Banda zonificada de rectángulos truncados marrón rojizo y zonificado de marco trapecoidal blanco, cuadrado blanco y marco cuadrado blanco todos en positivo.



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 más 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 prolifero en decoración. A este patrón se asocian las siluetas Sa1 y Sa2. Solo dos piezas presentan una clara decoración pintada. Cuatro 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 del 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 siete 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 efigie, modelada, sin posición anatómica determinable, decoración pintada, asexual. Procedencia: La Gruta edo. Guárico, no presenta fechado exacto, serie Saladoide. F.F.Sa.O2: figuración efigie, 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 efigie, 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 (2003:139) 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”.

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 saladoides y barrancoides.

Como mencionamos en las primeras páginas de este capítulo, Navarrete (2006) y Delgado (1989a), 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 1989b: 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 (Delgado 1989a) 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 (1989:72),

“...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”.

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. 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 totemicos, 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. Esto último trajo como consecuencia que, al momento de decostruir 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 incorporados. 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* (Delgado 1989b), como figuras duales, y como recipientes efigie, donde el cuerpo de la vasija 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 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.

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 estas piezas, 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.

## NOTA

<sup>1</sup> Las piezas tomadas como muestra pertenecen a la colección del Museo de Ciencias de Caracas y de la Universidad Central de Venezuela.

## REFERENCIAS

- Alcina Franch, J. 1962. La figura femenina perniabierta en el Viejo Mundo y en América. *Anuario de Estudios Atlánticos* 8:127-152.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). 1998. *Diccionario de Arqueología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso, J. R. 2002. Sobre el valor simbólico y la lectura figurativa en ideogramas de solución abstracta. Documento on-line. En: <http://rupestweb.tripod.com/simbo.html>
- Antczak, M. y A. Antczak. 2006. *Los ídolos de las islas prometidas. Arqueología prehispánica del archipiélago de Los Roques*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Antolínez, G. 1998 [1938]. Elementos decorativos indovenezolanos, en El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras. Vol. II. Editado por O. Barreto, pp. 343-358. San Felipe: Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas.
- \_\_\_\_\_. 1998 [1940]. Estudios Americanos. El arte plástico-figurativo y mayoide de Barrancas, en *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II*. Editado por O. Barreto, pp. 359-372. San Felipe: Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas.
- \_\_\_\_\_. 1998 [1941]. Arqueología comparada. Figuración del otro yo en nuestro arte prehispánico, en *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II*. Editado por O. Barreto, pp. 373-400. San Felipe: Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas.
- \_\_\_\_\_. 1998 [1945]. Páginas de reminiscencia y emoción. Barrancas: surco de sentimientos estéticos, en *El agujero de la serpiente. Gilberto Antolínez. Obras Vol. II*. Editado por O. Barreto, pp. 468-474. San Felipe: Ediciones de la Oruga Luminosa. Colección de Voces Secuestradas.
- Bailey, D. 2005. *Prehistoric figurines. Representation and corporeality in the Neolithic*. Londres: Routledge.
- Barthes, R. 1974. *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bate, L. F. 1998. *El proceso de investigación en arqueología*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Berger, P. y T. Luckmann. 1968. *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Amorrortu Editores.
- Boulton, A. 1978. El arte en la cerámica aborigen de Venezuela. Italia: Milano.

- \_\_\_\_\_. 1993. *El arte en la alfarería prehispanica en Venezuela*. Caracas: Macanao Editores.
- Cabodevilla, M. 1998. *Culturas de ayer y hoy en el río Napo*. Ecuador: Cicame.
- Cruxent, J. M. e I. Rouse. 1958. *Arqueología cronológica de Venezuela*. 2 vols. Venezuela: Ernesto Armitano Editor.
- Delgado, L. 1985. Bestiario y animismo en la alfarería de oriente de Venezuela. GENS: *Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*. 1(3): 68-95.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Estética de las sociedades aborígenes*. Caracas: Lecturas del Arte Nacional. Galería de Arte Nacional.
- \_\_\_\_\_. 1989a. *Seis ensayos sobre estética prehispanica en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- \_\_\_\_\_. 1989b. *El reino animal en la arqueología antigua de Venezuela. Bestiario y magia*. Caracas: Lecturas del Arte Nacional. Galería de Arte Nacional.
- Eco, U. 2005. *La estructura ausente*. México: Editorial Debolsillo.
- García Caputi, M. 2008. *Las figurinas de Real Alto. Reflejo de los modos de vida Valdivia*. Ecuador: Abya-Yala.
- Gomes, D. 2001. Santarém. Symbolism and power in the tropical forest, en *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. Editado por C. McEwan, C. Barreto y E. Neves, pp. 134-155. Londres: The British Museum Press.
- Guapindaia, V. 2001. Encountering the ancestors. The Maracá urns, en *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. Editado por C. McEwan, C. Barreto y E. Neves, pp. 156-175. Londres: The British Museum Press.
- Hodder, I. 1988. *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Kottak, C. 2003. *Espejo para la humanidad. Introducción a la antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill.
- Lesure, R. 2005. Linking theory and evidence in an Archaeology of Human Agency: iconography, style, and theories of embodiment. *Journal of Archaeological Method and Theory* 12(3): 237-255.
- Lévi-Strauss, C. 1962. *El totemismo en la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1964. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- McEwan, C. 2001. Seats of power. Axiality and access to invisible worlds, en *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. Editado por C. McEwan, C. Barreto y E. Neves, pp. 176-197. Londres: The British Museum Press.
- Meggers, B. 1948. The archaeology of the Amazon basin, en *Handbook of the South American Indians*. Vol. 3. Editado por J. Steward, pp. 149-166. Nueva York: Smithsonian Institution.
- Meggers, B., C. Evans y E. Estrada. 1965. *Early formative period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla phases*. Nueva York: Smithsonian Institution.
- Navarrete, R. 2004. *El pasado con intención. Hacia una reconstrucción crítica del pensamiento arqueológico en Venezuela (desde la colonia al siglo XIX)*. Venezuela: Fondo editorial Trópykos y Ediciones FaCES/UCV.
- \_\_\_\_\_. 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.)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Orozco, F. 2005. *Exegesis y exposición*. Publicación on-line. En: [http://www.iglesiareformada.com/Orozco\\_Exegesis\\_Exposicion.pdf](http://www.iglesiareformada.com/Orozco_Exegesis_Exposicion.pdf)

- Panofsky, E. 1984. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pisoni, D. 2005. Principios y procedimientos hermenéuticos, en [www.recursosevangelicos.com/showthread.php?threadid=10559](http://www.recursosevangelicos.com/showthread.php?threadid=10559).
- Roosevelt, A. 1988. Interpreting certain female images, en *The role of gender in precolumbian art and architecture*. Editado por V. Miller, pp. 1-34. Lanham: University Press of America.
- Sáenz, J. 1993. Mujeres de barro: estudio de las figurinas cerámicas de Montelíbano. *Boletín Museo del Oro* 34-35: 77-109.
- Sahlins, M. 1972. *Las sociedades tribales*. Barcelona: Editorial Labor.
- Salas, R. 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. *International Journal of South American Archaeology* 1: 58-65.
- Sanoja, M. 1979. *Las culturas formativas el oriente de Venezuela. La tradición Barrancas del bajo Orinoco*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Los hombres de la yuca y el maíz: Un ensayo sobre el origen y desarrollo de los sistemas agrarios en el mundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sanoja, M. e I. Vargas. 1974. *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- \_\_\_\_\_. 2007. Las sociedades formativas del noreste de Venezuela y el Orinoco medio. *International Journal of South American Archaeology* 1:14-23.
- Saussure, F. 1975. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Schaan, D. 2001a. Estatuetas antropomorfas Marajoara: O simbolismo de identidades de género em uma sociedade complexa amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Serie Antropología 17(2): 32-63.
- \_\_\_\_\_. 2001b. Into the labyrinths of Marajoara pottery: status and cultural identity in prehistoric Amazonia, en *Unknown Amazon. Culture in nature in ancient Brazil*. Editado por C. McEwan, C. Barreto y E. Neves, pp. 108-155. Londres: The British Museum Press.
- Stahl, P. 1986. Hallucinatory imagery and origin of early South American figurine art. *World Archaeology* 18(1): 134-150.
- Vargas, I. 1986. Evolución histórica de la arqueología en Venezuela. *Quiboreña* 1(1): 68-104.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Arqueología, ciencia y sociedad. Ensayo sobre la teoría arqueológica y la formación económico social tribal en Venezuela*. Caracas: Editorial Abre Brecha.
- Velandia, C. 2002. Anti-Hodder. Diatriba contra las veleidades post-modernistas en la arqueología post-procesual de Ian Hodder. En: <http://rupestreweb.tripod.com/hodder.html>
- Yepez, A. 2004. *Culturas ancestrales del Ecuador. Lo masculino y lo femenino*. Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Recebido em 09/11/2011.

Aprovado em 10/02/2012.