

La Extraña Terracota de Rurrenabaque
(Noreste de Bolivia)

en la Arqueología de Sudamérica

por J. IMBELLONI

I. PRESENTACION DE LA PIEZA

Dos circunstancias, ya antes que realicemos análisis alguno, concurren a convertir de inmediato a la terracota indígena que presentamos, en un objeto digno de estudio y apto al mismo tiempo para excitar nuestra curiosidad en grado poco común.

La primera de estas circunstancias consiste en la extravagancia de la idea plástica que le dió origen y la extrañeza de la ejecución, y la segunda en la situación geográfica del yacimiento de donde la pieza procede.

Descripción. — Se trata de una terracota hueca, de arcilla amarillenta, con vestigios de pulimento rojo (cocción muy mala) que mide 23,9 cm. de altura y 17,6 cm. de ancho en su diámetro transversal máximo, que cae entre los dos bordes laterales de las piernas, a la altura de las charreteras superiores. Vista de perfil, así como lo indican las láminas XVII y XVIII, mide unos 23 cm. entre el punto más avanzado (la misma charretera) y el punto posterior de la curva que representa el dorso de la persona sentada. La pieza está actualmente custodiada en el Museo Nacional de La Paz, con el N° 471 de catálogo.

El torso y las sentaderas de la figura humana están incorporados en la porción central y principal de la terracota, imaginada y realizada a manera de una *hydria* ápoda en miniatura. La cabeza ocupa el lugar del cuello del vaso. Los brazos se hacen visibles sólo por sus

extremidades distales: las manos; éstas están modeladas en relieve (con 4 dedos cada una, de dimensiones iguales) en actitud de descansar, extendidas sobre la respectiva rodilla.

Falta la indicación plástica de ambos pies, en cuyo lugar aparece una moldura convencional en la articulación distal de la pierna. Por este carácter se evidencia la intención poco o nada naturalista del trabajo, que por muchos indicios acusa proceder de copias sucesivas de un modelo ya muy adulterado. La concavidad circular de esta moldura debe interpretarse —sin lugar a dudas— como el efecto de la constricción de una charretera, de las tan conocidas entre los pueblos vivientes de gran parte de la América meridional, mientras la cinta que con mayor claridad se divisa en la región inmediata inferior a la rodilla y con su leve resalte circunda cada una de las piernas arriba de las pantorrillas, es indudablemente la charretera superior. Por efecto de ambas constricciones, superior e inferior, la pierna afecta tener la forma abultada que suelen mostrar los indígenas que se someten a esta deformación corporal; especialmente en la fotografía (lám. XVIII) puede ser apreciada esta conformación. Las charreteras están adornadas con un dibujo geométrico. No consideramos de gran significado ciertos caracteres descriptivos que merecen en realidad el calificativo de 'inútiles', tales como el que se observa en el número de los dobles puntos de las charreteras, que en la pierna derecha parecen agruparse de tres en tres y en la izquierda de cuatro en cuatro.

La cabeza está cubierta por una especie de calota que constituye la tapa móvil del vaso, y su forma, considerada aisladamente, con entera abstracción del personaje sentado y de su propia función de cubre-cabeza, afecta el aspecto de una escudilla invertida, con el fondo semi-chato y dos agujeros laterales.

Esa calota encaja dentro del borde superior del vaso, el que se encuentra relevado por un reborde de 'media caña', mientras dos otros finos rebordes análogos, verticales, unen el primero al cuello en los dos lados de la figura, simétricamente, allí donde tendrían que estar las orejas. La naturaleza muy tosca del trabajo y la rigidez con que ha sido modelada la materia plástica harían difícil la identificación de estas peculiaridades, si no nos socorriera la posibilidad de recabar suficientes explicaciones de la elaboración comparativa. Ya veremos que, a pesar de las perturbaciones aportadas a nuestro juicio por la movilidad de la tapa, el presunto casco forma parte indisoluble de la representación de una clásica 'montera' de tejido, con su amplia porción nucal extendida hasta tapar los oídos.

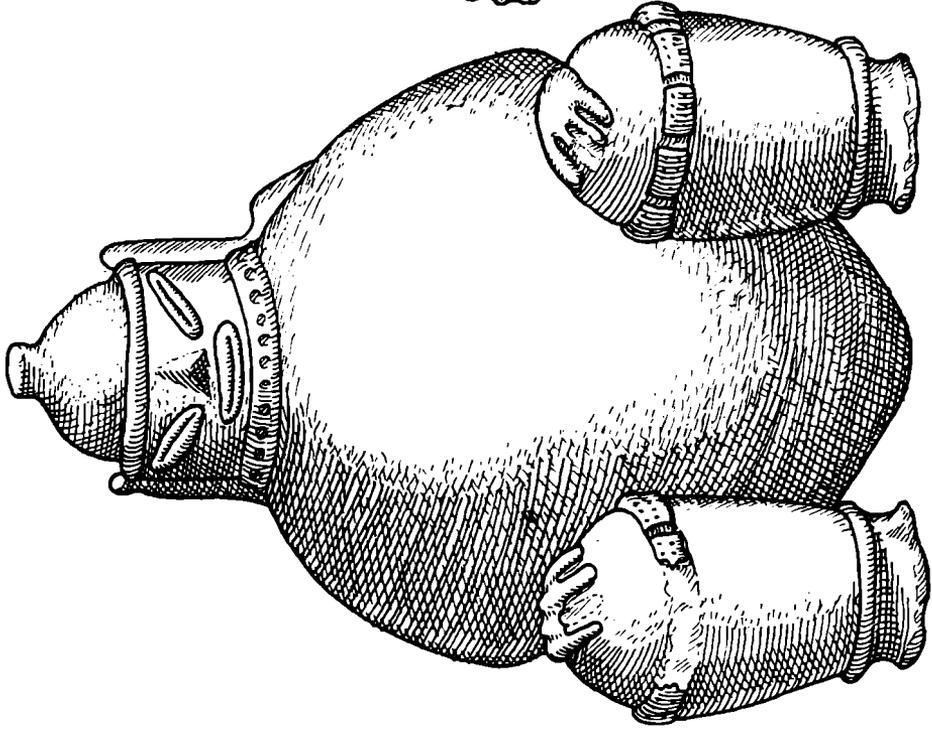
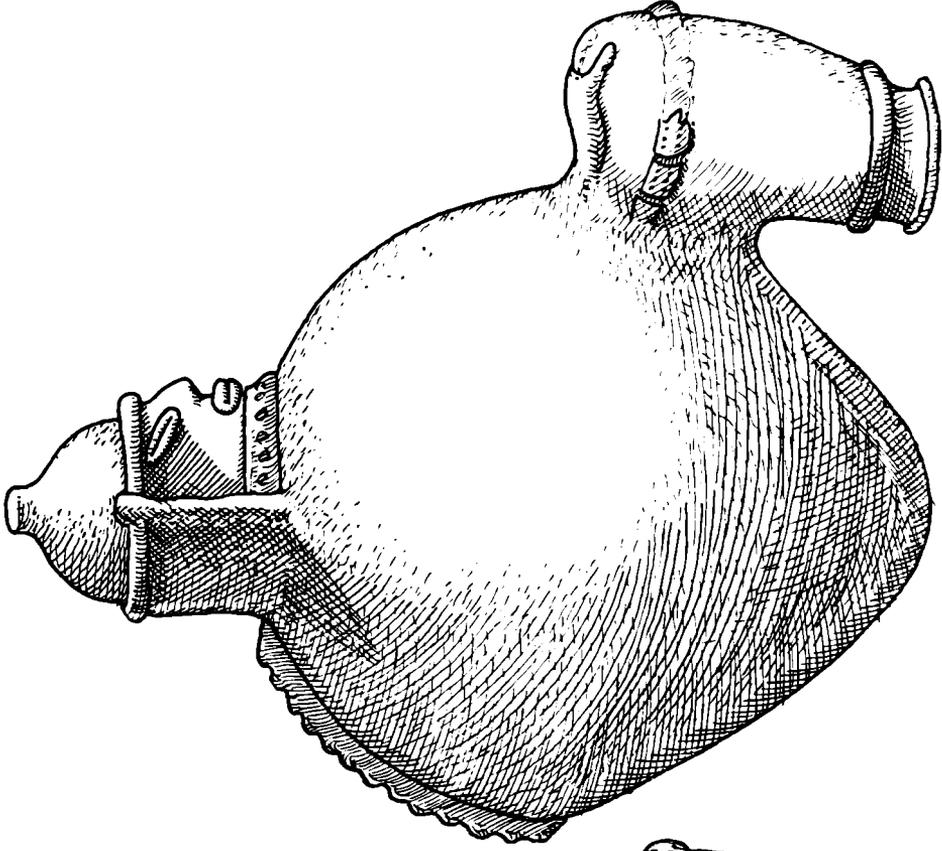


LÁMINA XVII. - La terracota de Ruriénabaque.

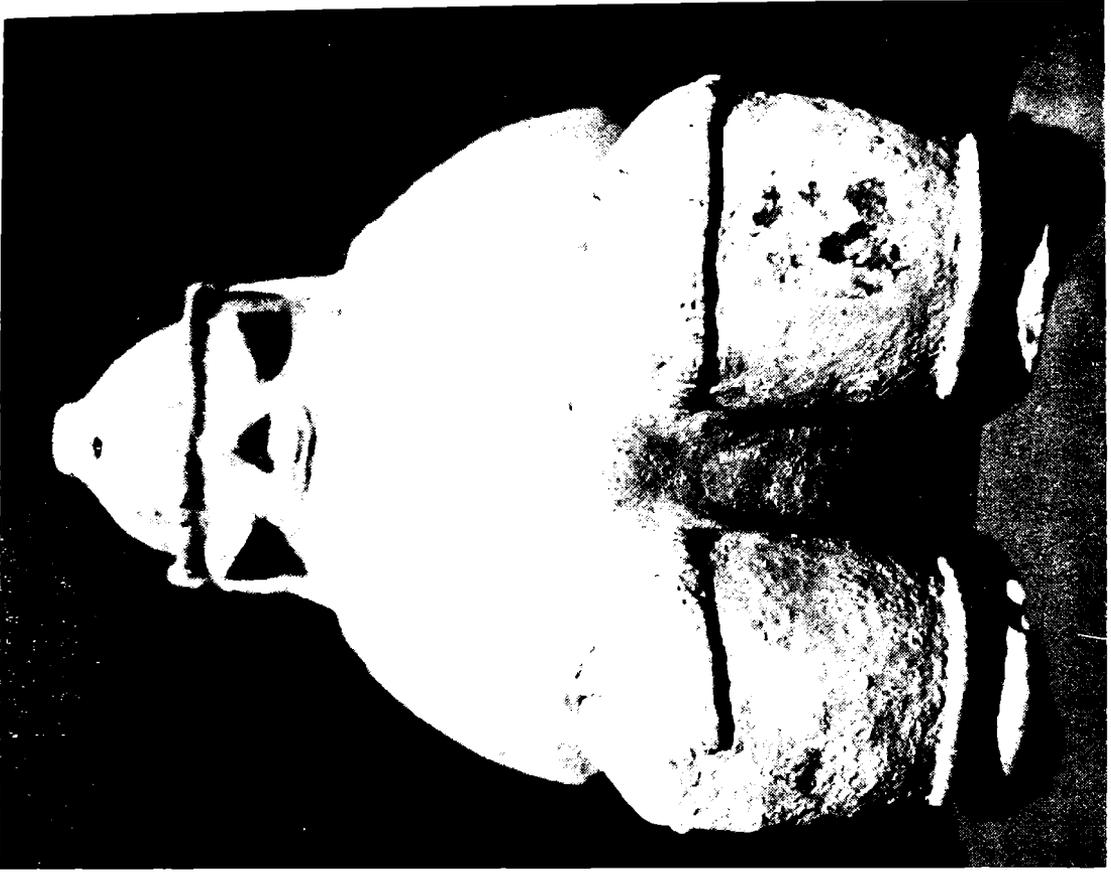


LÁMINA XVIII.

La misma, fotografiada.

La parte visible de la cara, que asume el aspecto de una figura geométrica simple (la mitad de la superficie curva de un disco) contiene los cuatro elementos faciales —ambos ojos, la nariz y la boca— expresados con gran simplificación plástica, mucha convencionalidad, y asimismo con innegable eficacia. Ojos y boca no tienen gran diferencia en sus relieves respectivos, que fueron obtenidos mediante un rodete de greda dispuesto para formar sendos óvalos muy alargados. La nariz se levanta en forma de diminuta pirámide de tres lados, siendo un trocito de pasta levantado con la presión de los dedos; su perfil convexo resulta sumamente expresivo.

En lo que concierne al rubro 'vestido y adorno', nada más tendríamos que añadir a lo ya expresado sobre las charreteras deformantes



FIG. 1. - Cabeza de la terracota de Rurrenabaque, de frente.

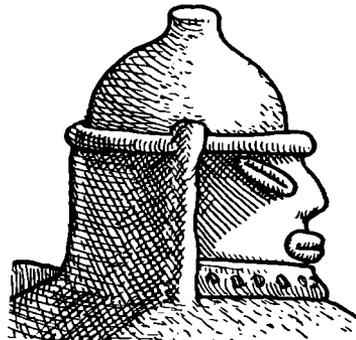


FIG. 2. - La misma vista lateralmente.

y el gorro de tejido a guisa de montera, si no fuese para referir que, aunque el torso propiamente dicho no revela vestigio alguno de tejido, aparece, sin embargo, en el cuello, casi adherido al labio inferior, el borde yugular de una pieza de vestuario (¿poncho, túnica?) adornado con un bordado de pequeños círculos en serie. Otro vestigio de igual carácter, con referencia al aderezo, es una especie de apéndice que sigue a guisa de coleta por un buen trecho la curva del dorso y tiene origen en el pescuezo. Pronto veremos si el material comparativo de que disponemos nos puede brindar explicaciones plausibles de todos los elementos plásticos que con la simple observación de la pieza estarían destinados a permanecer en la penumbra.

La terracota que presentamos en este trabajo llega a nuestras manos con una carga no indiferente de incógnitas, mientras por otra parte nos concede la posibilidad de precisar con suficiente aproxima-

ción los delineamientos de correlaciones cuya novedad sólo es comparable con su importancia en la ceramografía sudamericana.

EL YACIMIENTO

Esta terracota proviene con certeza del departamento boliviano de El Beni, mas no ha sido tarea simple establecer la exacta localización del yacimiento. La pieza misma (N° 471 del catálogo del Museo Nacional de La Paz, Bolivia), lleva un cartelito manuscrito, con la simple indicación: *Guayaramerin* (sic).

Guayaramerin es el puerto boliviano situado en la confluencia del Mamoré y el Guaporé, pequeño centro de tráfico que ha sido descrito recientemente por monseñor Lunardi¹. Actualmente se llama Puerto Sucre. El nombre tradicional se escribe del lado boliviano sin separación, mas el nombre de la aldea brasileña que le corresponde, del otro lado del río, se escribe en dos partes: *Guajara-mirim* que es la forma más correcta; significa 'pequeña Guajará' (planta de flores bermejas, negras o blancas que de la bahía de Guajará, cerca de Belém, se han difundido por varios lugares de la cuenca amazónica).

Mas en la literatura la misma terracota resulta exhumada de otro yacimiento.

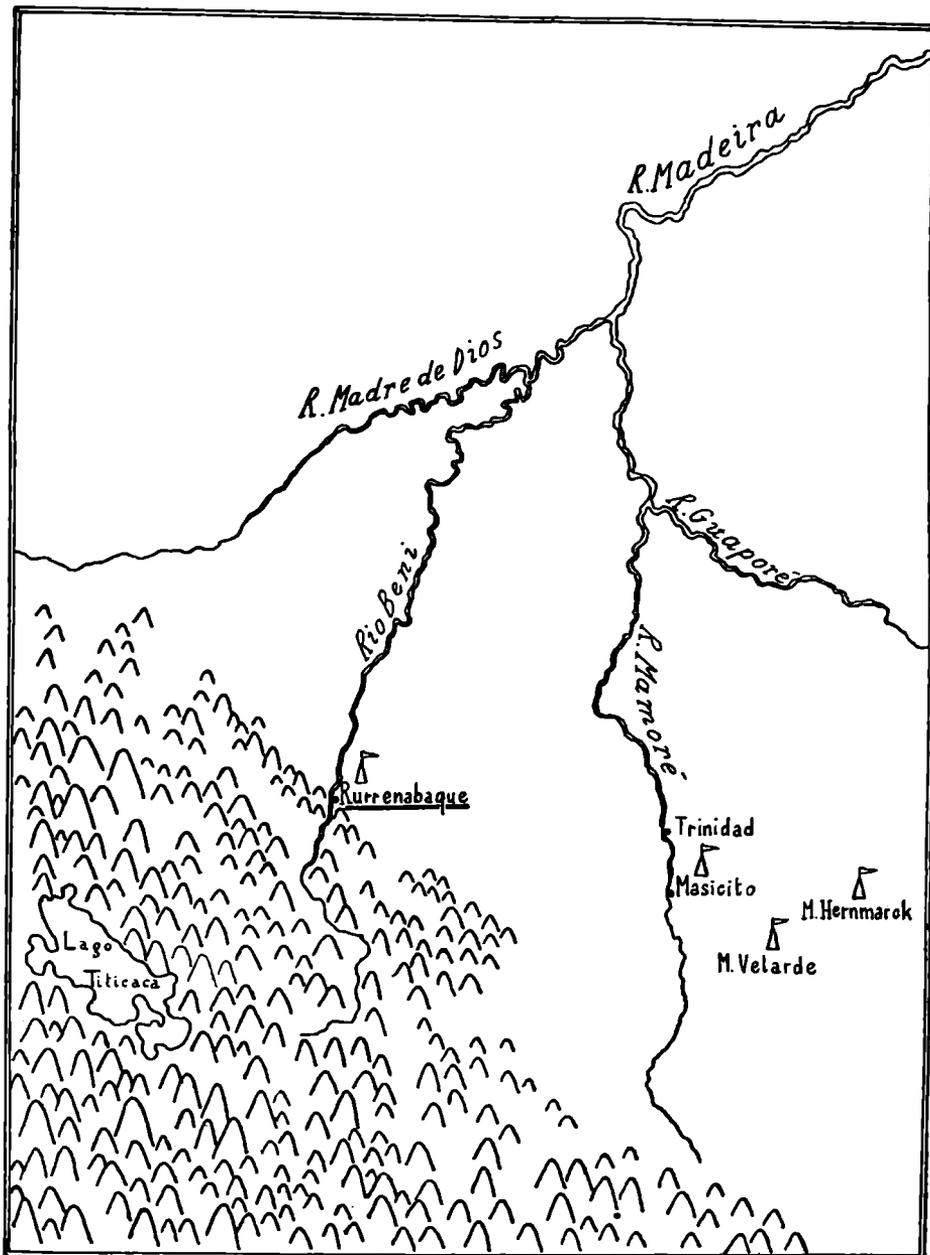
La pieza no es inédita en modo absoluto, pues ha aparecido su imagen en dos nómulas del ingeniero Posnansky, aunque el autor no saque de ella provecho alguno, o del todo disparatado. La primera vez —en orden de antigüedad tipográfica— figuró en una exigua nota de dos páginas que vió la luz en una revista alemana de geología²; Posnansky no hace más que citarla en conjunto con otras piezas de procedencia diversa, que asigna en masa al nunca bastante alabado "estilo de Tiahuanaco", con una ligereza que asombra. En 1928 reaparece en una nota igualmente breve, de dos páginas y media, en las actas del XX Congreso de Río de Janeiro (que había tenido lugar en 1922) en dos fotografías (de frente y de lado) de pequeño formato y defectuosísimas bajo todo aspecto, en tal medida que se hace difícil reconocer el objeto sin un análisis habilidoso de algunos detalles, particularmente en la vista lateral³.

Por lo demás, quien conoce la ligereza de este autor —fué Posnansky

1. LUNARDI, MONS. FEDERICO: *De Guajara-mirim a Porto Velho*, 1939, pág. 2.

2. POSNANSKY, ARTHUR: *Ausgewählteste Ceremonialplaketten in Tihuanacustyl*, 1925.

3. POSNANSKY, ARTHUR: *Breves noticias de una rama cultural Tihuanacu al Noreste de Bolivia*, 1928, figs. 2 y 3.



muy fecundo en la ideación de los enunciados más fantásticos, pero menguado y reticente en la tarea de demostrarlos— no puede sorprenderse de las fallas de esta presentación de la terracota de Rurrenabaque. Comenzando por las figuras, Posnansky ha fotografiado la pieza sin la pequeña calota de barro cocido que constituye su tapa en el sentido *funcional*, y el coronamiento de la figura en el *plástico*,

por lo que es elemento de suma importancia iconográfica e interpretativa. Las frases que en esa nota describen la pieza son las siguientes: "Urna funeraria de regular tamaño que representa una figura de muerto con los ojos oblicuos y cerrados, cuyos pies con cuatro dedos descansan sobre dos piezas ovoides. La ilustración adjunta —agrega Posnansky— demuestra los detalles, por lo cual nos creemos excusados de entrar en pormenores descriptivos" (pág. 195) con lo que da prueba de un optimismo ilimitado con respecto al poder demostrativo de sus figuras, como puede averiguarlo toda persona que consulte la nota de 1928. En lo que atañe a la descripción e interpretación, no puede menos que movernos a sonreír la afirmación que se trate de "una figura de muerto" y de "ojos cerrados" (esta última es la causante de la primera) debida al hecho que el escritor nunca se detuvo a analizar las técnicas de la cerámica indígena en sus variadísimas plásticas del órgano de la visión. Mas el 'colmo' lo alcanza Posnansky cuando afirma que los pies de la figura humana son las manos que tiene extendidas sobre las rodillas. A consecuencia de ello, naturalmente, toda la porción que representa la pierna debajo de las rodillas, que hemos visto estar provista de dos charreteras, superior e inferior, se transforma en la interpretación de Posnansky en un cuerpo inorgánico, "dos piezas ovoides", esto es, dos cuerpos columnares en cuya sumidad se apoyarían los pies del muerto, para mantenerse en un equilibrio acrobático cuyo carácter absurdo habría desengañado a cualquier persona capaz de reflexión. Y como los errores son siempre semilla de nuevos errores, he aquí que ocho años después la misma terracota fué descrita por Bennett⁴ como una gran urna-efigie (lo que no concuerda con sus diminutas dimensiones) en cuyo modclado se observarían no sólo los pies, sino también los brazos (de los que en realidad no existe el menor indicio⁵).

El mérito de Posnansky en la nota de 1928 es certificar una vez más que la pieza procede del yacimiento de Rurrenabaque, sobre el Beni —del que brinda un croquis geográfico— en "extensas capas de culturas antiquísimas encontradas en afluentes del mencionado río" (pág. 194). Más que esta apreciación cronológica tan vaga, es importante el nexa cultural que el objeto tiene con otras dos piezas de alfarería (y además seis fragmentos) con decoración interesante,

4. BENNETT, WENDELL C.: *Excavations in Bolivia*, 1936, pág. 401.

5. Textualmente: "A large effigy urn in the form of a human figure, the globular bowl forming the body, the collar the head, and with modeled feet and arms, is a unique piece", BENNETT, W. C.: *Excavations, etc.*, pág. 401.

precedentes todos del mismo yacimiento de Rurrenabaque, que figuran en las láminas de la nota.

Es natural que, quedándome aún una pizca de incertidumbre, por el hecho que el cartelito adherido a la pieza decía: *Guayaramerin*, me preocupara intensamente por conseguir un dato más afirmativo, e insistiera, en 1941, ante la dirección del Museo de La Paz para que se consultaran las eventuales registraciones del catálogo o del archivo. Por suerte el Museo de La Paz estaba en ese tiempo dirigido por el doctor Jehan Vellard, distinguido naturalista y arqueólogo francés y fiel amigo. Nuestra correspondencia sobre este punto se prolongó por varios meses durante los años 1941 y 42; no vale la pena que se transcriban aquí todas las cartas del doctor Vellard, ya que es suficiente reproducir el texto de unas líneas fechadas a los 25 de febrero de 1942, que extracto de una carta dirigida a persona amiga de ambos: "*Au sujet du vase anthropomorphe de Guayaramirin, voulez vous dire à Imbelloni que j'ai retrouvé une indication précisant que cette belle pièce est de Rurrenabaque, sur le Beni, et non de Guayaramirin comme l'indiquait le catalogue; Rurrenabaque est plus près des Andes, ce qui rend encore plus intéressante cette pièce. C'est une station totalement nouvelle*".

En época más reciente hemos integrado esos datos con los que nos facilitara, con exquisita gentileza, el profesor Manuel Liendo Lazarte, antiguo alumno de este Instituto y actualmente director del Museo Nacional 'Tihuanacu' de la capital de Bolivia: su aporte nos ha sido especialmente útil en la tarea de representar el objeto fotográficamente.

En cuanto a Rurrenabaque, es una localidad situada sobre el río Beni, aproximadamente en el 14° 30' de lat. Sud y el 67° 30' de long. Greenwich, en una región relativamente baja (2,50 metros de altura) al pie de la llamada Sierra de los Mosetenes, que es el último cordón oriental de la cadena andina; nos hallamos en plena cuenca hidrográfica del Amazonas.

SUCESIÓN DE TENDENCIAS INTERPRETATIVAS

Estas averiguaciones fueron inspiradas por el afán de establecer con la mayor certeza posible el yacimiento exacto de la pieza, afán que debe primar en todo momento en cuestiones de arqueología. Mas, en realidad, mirando el asunto de nuestro punto de vista corográfico e histórico, que tiene por bases primordiales los factores morfológicos, no hay por qué exagerar la alternativa entre ambos yacimientos:

Guayaramerim y Rurrenabaque. Conserva esta alternativa su importancia, toda vez que queremos delimitar con rigor las fronteras de lo que podríamos llamar propio del núcleo humano Moxo, o Mojo (en realidad Moxo), del Chimán, del Mosetén y del Itén de más al Norte; mas en definitiva la delimitación territorial de los gentilicios y de los grupos raciales y culturales resulta hoy un objetivo en gran parte artificioso, por la razón que la lengua Moxo, principal elemento discriminativo, fué impuesta en casi toda la llanura a derecha e izquierda del río Mamoré, a consecuencia de la evangelización de la región, a guisa de *lingua geral* de los valles orientales de Bolivia.

Por otra parte, no somos nosotros muy afectos al método que es propio de los escudriñadores de nombres gentilicios. En muchas ocasiones concretas de nuestras lecturas y en la indagación personal, hemos podido estimar qué poca cosa importa decir: esto es Aruak, o Mosetén, o Mojo, etc. Mucho más apreciaríamos en esas oportunidades poder decir: esto es andino, o amazónico, o lagoano, etc., lo que significaría haber realmente captado su íntima naturaleza morfohistórica y antro-po-geográfica, en el sentido de la circulación de los bienes patrimoniales que componen las culturas de los grupos humanos caracterizados.

Aquí nos encontramos, en los llanos del Beni y el Mamoré, en una suerte de cuenca o embudo cultural, donde confluyen elementos y tendencias de procedencia muy diversa. Se trata de una zona de llanura o penellanura que en el mapa político de la nación boliviana ocupa una porción periférica, cuyas características de paisaje, fauna y flora contrastan sensiblemente con el resto del territorio. El relieve terrestre —en especial— aporta una antinomía muy aguda: al Oeste y Sud dominan las montañas de la cadena andina oriental, cuyas crestas en este tramo alcanzan cotas altísimas, a menudo superiores a 6.000 metros, y al Norte y Este el llano selvoso del Brasil con su intrincada red hidrográfica. Dos ríos principales surcan el departamento: el Beni y el Mamoré, que, alimentados por sus innumerables afluentes, convoyan las aguas de la vertiente andina oriental hacia el cauce del Guaporé y el Madre de Dios, tributarios del Madeira: nos hallamos en plena cuenca hidrográfica del Amazonas.

En lo que concierne a lo humano, ya se han observado en gran número los caracteres de la vida económica que atestiguan la dependencia de sus habitantes modernos y antiguos de los sistemas que conocemos como propios de las comunidades amazónicas, mientras otros indicios revelan que hubo en tiempos pasados una más o menos

débil intrusión de costumbres propias de los Indios del Altiplano de Bolivia y Perú. Limitándonos a lo artístico, que en la penuria de otros indicios suele aportar evidencias apreciables al que indaga la vida espiritual de pueblos extinguidos, vemos —por ejemplo— que de la Cordillera ha penetrado hacia el Beni, no sólo la fundición de metales, sino también el modelo de un objeto de adorno (o de culto?) característico. Así lo comprueba la plaqueta de bronce de Rurrenabaque —único espécimen, por el relativo desconocimiento arqueológico de la región— de un tipo bien conocido en el ámbito de montaña que comprende parte del Collao, la Puna de Atacama y los valles Calchakí, y que se diría obra de artífices del Altiplano o de la Argentina, llegada allí por comercio, si no fuera por la substitución de dos loros a los demás animales que son propios del modelo original. La metalurgia es, sin duda, una técnica de los pueblos montañoses del Oeste y Sud, mas la plaqueta ha sido fabricada en la llanura, con inspiración local (véase la figura 1 de Posnansky 1928).

Si de los metales pasamos a la alfarería, la abundancia de piezas y vasos hace menos simple el diagnóstico, y ha engendrado discusiones e hipótesis. Versan éstas, en concreto, sobre la atribución de los artefactos del doble valle Beni y Mamoré a la cultura de Tiahuanaco o en cambio a las del Brasil.

Campeón de la influencia de Tiahuanaco es, naturalmente, Arthur Posnansky, y así lo pregona su título: *Breves noticias de una rama cultural tihuanacu al noreste de Bolivia*⁶, mas pronto le es forzoso confesar que, apartando la plaqueta de champi⁷, los demás objetos del yacimiento de Rurrenabaque no pertenecen a la técnica del altiplano: 1° las vasijas con tres y cuatro pies para su apoyo, “los que hasta ahora no se han encontrado en Tihuanacu” y 2° la urna funeraria que es objeto principal de este ensayo, cuya forma y ejecución es “algo extraña a Tihuanacu” (pág. 196 de la nota de 1928).

Mas ya desde 1910 y 1913 todos conocíamos las primeras notas de Nordenskiöld⁸ sobre los yacimientos del noreste de Bolivia por él investigados (los *mounds* Velarde, Hernmarck y Masicito), cuyos resultados, resumidos con las mismas palabras del autor, fueron los

6. Obra citada en nuestra nota 3.

7. *Champi* es el nombre en Aymara de una aleación de metales cuyos componentes principales son: cobre, estaño y algunas veces una pequeña proporción de oro y plata (POSNANSKY, A.: *Breves noticias etc.*, pág. 195).

8. NORDENSKIÖLD, ERLAND: *Archaeologische Forschung im bolivianischen Flachland*, 1910.

Del mismo: *Urnengräber und Mounds im bolivianischen Flachlande*, 1913.

siguientes: "Entre otras cosas, encontré (en el noreste de Bolivia) abundantes urnas funerarias decoradas con una ornamentación peculiar, en alto grado característica. En el trabajo en que describí esos hallazgos he comprobado que la cultura aruak de los llanos norentales de Bolivia ha quedado extraña a la poderosa cultura de los Andes (*Gebirgskultur*), no obstante la escasa distancia que separa el valle de Mojos del Cuzco y del lago Titicaca"⁹.

En efecto, ni la forma de las urnas y vasijas especializadas, ni los pies en que tienen apoyo, ni las modalidades del trabajo exornativo (técnica de la decoración: por aplicación de cinta de arcilla, por incisión, por pintura, estampado, etc.), ni la naturaleza, orden, número y proporción de los registros, ni, por fin, los elementos decorativos: líneas, espirales, rosetas, grecas, etc., acusan procedencia directa o única de la región occidental andina, ámbito de la civilización de los pueblos montañoses.

Más tarde, sin embargo, durante los trabajos de excavación de los años 1913-14 en la provincia de Mizque, descubre Nordenskiöld otras urnas que están vinculadas con la decoración *en crochets* de Tiahuanaco (lo que no puede sorprendernos, por su posición en pleno cordón andino), mas en ese momento recuerda que una decoración análoga figura en un fragmento del valle de Mojos (capa inferior del Mound Velarde). Lo vemos publicado en la nota de 1917, cuyo título *La expansión de la cultura de Tiahuanaco hacia oriente en Bolivia y sus relaciones con la cultura Aruak en Mojos*¹⁰ revela que la cuestión ha vuelto a acercarse a la posición primitiva, cuando aún no había Nordenskiöld afirmado la ausencia de influencias de la *Gebirgskultur* en el noreste de Bolivia.

¿Qué había sucedido de 1910-13 a 1917? ¿Cuáles sugerencias habían obrado sobre el espíritu de Nordenskiöld? Contestarlo es fácil, y el mismo Nordenskiöld nos facilita la tarea, en la propia nota de 1917, en cuyas páginas transcribe largos párrafos de la monografía de Max Schmidt sobre los Aruak, salida en ese mismo año¹¹. "Los resultados de las investigaciones arqueológicas de Nordenskiöld en los llanos de Bolivia oriental han demostrado a la perfección que las antiguas culturas Aruak de ese territorio, relativamente elevadas,

9. NORDENSKIÖLD, ERLAND: *Die östliche Ausbreitung der Tiahuanacokultur in Bolivien, etc.*, 1917, pág. 16.

10. NORDENSKIÖLD, ERLAND: *Die östliche Ausbreitung der Tiahuanacokultur in Bolivien und ihr Verhältnis zur Aruakkultur in Mojos*, 1917.

11. SCHMIDT, MAX: *Die Aruaken. Ein Beitrag zum Problem der Kulturverbreitung*, 1917.

a pesar de lindar con la cultura de las montañas (*Gebirgskultur*), de ningún modo han estado en conexión directa con los más recientes periodos de la antigua civilización peruana". Con tales expresiones parece que Max Schmidt entiende aceptar y avalar las formulaciones de Nordenskiöld, pero analizándolas con mayor atención se descubre bien pronto que su pensamiento íntimo no concuerda con el sonido de las palabras. La intención de Max Schmidt se manifiesta en los párrafos que siguen: "La decoración de los vasos publicados por Nordenskiöld, así como los fragmentos que el mismo ha obsequiado al Museo Etnográfico de Berlín, permiten claramente reconocer el estrecho parentesco estilístico con la cerámica de la antigua cultura de Tiahuanaco, cuya área de difusión debe haberse extendido en los primeros tiempos sobre la mayor parte del Perú; volvemos a encontrar un estilo perfectamente análogo también en la zona más oriental del área de la antigua cultura Aruak, esto es, en la isla de Marajó"¹².

OBJETIVOS GENERALES DEL PRESENTE ENSAYO

Si tuviésemos ahora que clasificar en apropiadas casillas todas las interpretaciones que acabamos de reseñar con brevedad: Posnansky, Nordenskiöld 1910, Nordenskiöld 1917 y Max Schmidt, no podríamos dejar de reconocer que cada una de ellas ha perfeccionado la anterior y la ha enmendado de alguna falla. La de Schmidt tiene el mérito de ensanchar extraordinariamente el territorio de observación (ya Nordenskiöld en la nota de 1910 había señalado influencias de la porción norte de Sudamérica, y acaso de la América central, mas a esta fórmula vaga substituye Schmidt un yacimiento concreto: Marajó). Siempre se trata de admirables intuiciones, las cuales —sin embargo— carecen aún de precisión en lo de la nomenclatura, del análisis, de la ubicación territorial, definición de las áreas y de la cronología relativa y que —sobre todo— no llegan a presentarnos el más ligero esbozo de la que ha sido la marcha de las civilizaciones ergológicas y artísticas en Sudamérica. Es posible que la búsqueda de relaciones tan fundamentales se enfrentara con dificultades invencibles mientras se ha contado con el único auxilio de las vasijas de arcilla investigadas con los comunes medios de la forma, técnica, decoración, etc.

Recurrimos por ello nosotros a otro método de indagación, que

12. SCHMIDT, MAX: obra citada, pág. 84

enfoca la expresión plástica de la figura humana, en sus multiformes variedades y derivaciones.

Mas principalmente insistimos en la necesidad de que se abandonen ciertas ideas inveteradas, que han demostrado a suficiencia su infecundidad y superficialidad. Una de ellas es la preocupación del gentilicio: ya he dicho que cuando el arqueólogo sale en busca de la civilización de un pueblo determinado, como el Aruak, el Caribe o el Tupí, en un teatro por su complejidad horizontal y vertical análogo a la llanura del Amazonas, lleva sobre sus hombros, ya desde la partida, una carga excepcionalmente pesada y además engañosa. Otra no menos grave es el concepto restringido de los patrimonios: insistir —por ejemplo— demasiado en Tiahuanaco, sin superar la unilateralidad de Posnansky, y sin ver el fenómeno de mayor mole, lo Andino. Por otra parte, las grandes entidades culturales, como 'lo Andino', no deben mirarse con la preocupación estrictamente geométrica, ni según los puntos cardinales; en otras palabras, decir que una realización del llano de Bolivia es invención andina, no implica en modo apodíptico que haya llegado al lugar de fabricación por los caminos que surcan las pendientes orientales de los Andes tupidas de florestas húmedas. Breve: *la línea de menor distancia debe ser abandonada como criterio del arqueólogo*. Por último, nos repugna adoptar el concepto de 'influencia' cuando se habla de estas delicadas y vitales cuestiones; no es por inaceptación nomenclatoria que rechazamos la búsqueda de lo que repetidamente hemos oído nombrar los *Kultureinflüsse*, sino por el hecho que las invenciones plásticas deben considerarse como entidades que tienen una vida propia y se propagan en el espacio de su dominación, donde reciben, naturalmente, los *coups de pouce* de determinadas 'energías' capaces de modificarlas, y también sufren el efecto de 'inercias' locales que producen su degeneración y decadencia.

Quien ha seguido las tendencias de las últimas décadas, ha visto ciertamente que el arqueólogo ha aguzado su ingenio en el arte de clasificar las variaciones sufridas por un objeto en un punto o zona determinada, en tiempos sucesivos. En este camino se ha llegado hasta crear escalas evolutivas de complejidad artificial, que viven solamente en la mente de su ideador. Mas nada se ha intentado, en cambio, para el fin de reconocer y relacionar las formas variativas que asume un mismo objeto en todos los puntos del espacio donde llega su energía fertilizante.

En definitiva, este ensayo se propone: 1° determinar más exacta-

mente lo Andino, 2° situar territorialmente sus focos de creación y distribución *primarios* y *secundarios*, 3° clasificar menos vagamente las tendencias variativas que los distinguen y 4° delinear los caminos reales, los flujos y reflujos seguidos por las altas civilizaciones en Sudamérica.

II. ANALISIS Y TIPOLOGIA

En la ceramografía americana ha dominado por largo tiempo —y domina todavía en muchos círculos— la idea que la única finalidad del arqueólogo fuese describir minuciosamente los vasos por su forma, materia, decoración, etc., yacimiento por yacimiento y región por región.

Esto fué compatible hasta más o menos los últimos años del '800, porque no se vislumbraba todavía la utilidad que procede del apreciar con sutileza las internas afinidades que gobiernan la agrupación serial de las creaciones cerámicas. La escena cambió fundamentalmente después de las clásicas publicaciones de Max Uhle. En las décadas más recientes no han faltado clasificadores, aunque muy pronto, clasificando a derecha y a siniestra y multiplicando innecesariamente las divisiones y subdivisiones, se llegó a gran distancia del criterio de Uhle, el que había realizado un feliz compromiso entre las necesidades estratigráficas y las morfológicas. A este enlace armónico vemos, a menudo, substituída una dureza discriminativa a veces meramente tipológica y otras meramente cronográfica: en ambos casos, sumamente artificiosa en muchas ocasiones.

Y como estas operaciones de por sí tan delicadas estuvieron a cargo de personas que sacrificaban ante el altar del provincialismo etnológico, cuyo *credo* consiste en afirmar el desarrollo *in situ* de cada una de las civilizaciones americanas, por efecto del *adelanto local* de los pueblos, animado por la *fuerza del progreso* y determinado morfológicamente por los *ambientes geográficos* —tres proposiciones de ingenuidad mental ejemplarísima y todas crudamente desmentidas por los hechos de observación— resultó que la gran mayoría de las clasificaciones de los últimos 30 años adolecen de un defecto capital: se les ha quitado la más honda razón de ser, la que —en la mente de Uhle— consistió en la búsqueda de los itinerarios recorridos por las formas de civilización en la amplitud del espacio.

A pocas líneas de enaltecer la “hermosa descripción” de los materiales arqueológicos recogidos en una cierta región de América por

un celebrado investigador — descripción que es realmente un modelo— objeto Uhle que “no se ha ganado lo suficiente por la pura descripción de los hallazgos que se han hecho, porque también queremos saber cuál era el origen de aquellas civilizaciones y cuál su relación con respecto a las civilizaciones que le son vecinas” y además “cuál fué su relación en general con respecto a las otras de Sudamérica”.

He aquí un empleo más riguroso y remunerativo del pensamiento geográfico. No ciertamente el presuntuoso geo-determinista, sino el geo-histórico.

En nuestro caso concreto, no es necesario ser águilas para reconocer que a las preguntas “¿*Qué función geográfica cumplía nuestra terracota en el curso del Beni? ¿De qué manera el clima de Bolivia oriental y la vegetación arbórea de esa llanura han intervenido en forjar sus características de forma?*” es difícil dar respuesta, que no sea un sermón académico de sabias perogrulladas.

El verdadero problema geográfico conexo con las incógnitas de la morfología y del origen queda incluido en las preguntas que siguen: “¿*En qué lugares se encuentran los yacimientos de piezas cerámicas emparentadas con nuestra terracota? ¿Cuál de esos focos hoy identificables en el territorio sudamericano es el que más directamente se le vincula? ¿De qué manera puede trazarse el camino recorrido por esa creación plástica para llegar a la orilla del río Beni en el punto de confluencia del Quiribey?*”

A estas preguntas procuraremos dar una respuesta, la más honrada y cuidadosa, en relación con el estado de los conocimientos actuales.

Comenzamos por decir que, a pesar de la primera impresión de extrañeza, la pieza que examinamos no es una creación artística aislada, ni aberrante. Ella pertenece a una extensa clase ceramográfica que hemos de reunir bajo la denominación *terracotas de figura humana masculina sentada, sin taburete*, y cuya posición relativamente a la gran división de las figuras sentadas puede ser deducida del siguiente prospecto:

FIGURAS HUMANAS SENTADAS

A) *Estatuitas ‘arcaicas’ y derivadas.*

I

1. femeninas, perniabiertas* $\left\{ \begin{array}{l} a) \text{ desnudas, sexuadas} \\ b) \text{ vestidas o tatuadas} \end{array} \right.$
(1 bis. desarrollos especializados y recientes del tipo 1)

2. femeninas pernijuntas, o con piernas dobladas, cruzadas, en cuclillas, etc.
3. femeninas sosteniendo una criatura

II

4. masculinas con taburete* $\left\{ \begin{array}{l} a) \text{ desnudas y sexuadas} \\ b) \text{ vestidas o tatuadas} \end{array} \right.$
5. masculinas sin taburete*

B) *Vasos y especialmente urnas engendradas por las anteriores A 4 y 5.*

1. con taburete, brazos y piernas en todo volumen
2. sin taburete, con brazos y piernas en todo volumen
3. con absorción progresiva de los miembros
4. con indicación en relieve de lineamientos faciales y brazos
5. con indicación de los mismos, puramente pictórica.

Únicamente podríamos tener, antes de acometer el análisis de nuestra pieza, un momento de perplejidad al elegir entre el título A 5 y el B 2, puesto que ambos se refieren a figuras humanas de sexo masculino, sentadas, sin taburete.

El carácter diferencial de toda la categoría A) con relación a la B) reside en que la primera comprende *estatuillas* humanas del tipo llamado 'arcaico' y 'derivado' y la segunda —en cambio— a *vasos y urnas* engendradas morfológicamente por las mismas. Pronto veremos —por su aspecto y globulosidad y particularmente por el tamaño y la función— a cuál de ambas categorías debe ser adscripta la pieza de Rurrenabaque.

Pasemos a reseñar ahora las terracotas que con ésta tienen más estricto parentesco. Presentaremos los principales ejemplos de cada tipo en nuestras figuras, constituídas por los óptimos trabajos del artista señor Eduardo Ríos Rückauf, cuya fidelidad con respecto al original ha sido en cada caso controlada. Pensamos que el dibujo es de mayor rendimiento que la fotografía y permite contar con la reducción a las mismas convenciones iconográficas de un gran número de objetos cuyas representaciones en los varios textos resultan incomparables por lo multiforme (escala, sombreado, detalles, etc.).

Empezaremos por los primeros cuatro grupos de nuestra serie (véanse las láminas XIX a XXI) que corresponden a distintas áreas territoriales: el primero situado en el Ecuador occidental y central, el segundo en la costa atlántica del Brasil (desembocadura

del río Amazonas), el tercero en el Ecuador Oriental, que pertenece a la hoya del Amazonas, y el cuarto al curso mismo del gran río brasileño juntamente con sus tributarios.

Apartando lo que atañe al lugar geográfico, los cuatro grupos se distinguen por el importantísimo criterio que discrimina su finalidad y género cerámico, ya que el primero comprende estatuillas de barro más o menos conexas con las 'arcaicas'; y los restantes, en cambio, verdaderos vasos o urnas, de uso sepulcral.

Grupo del Ecuador (Costa y Altiplano)

I. barro del río San Juan (provincia de Manabí) publicado por Max Uhle (1929)¹³ con el nombre 'efigie de un guerrero'. La figura humana está sentada, sin banquillo. Vestida; la cabeza está cubierta por una 'montera'.

II. barro de la misma localidad del Ecuador, publicado por Max Uhle en la misma memoria. La figura humana es masculina, está sentada sin taburete. Vestida; 'montera'.

III. *a* y *b*. barro de la provincia de Carchi, publicado por monseñor González Suárez¹⁴; figura masculina sentada sobre taburete. Semidesnuda; 'montera'.

IV. barro de la provincia de Carchi, publicado por el mismo autor; figura masculina sentada, sin taburete. Desnuda; 'montera'.

V. barro de la provincia de Carchi, publicado por el mismo autor; figura masculina sentada, sin taburete. Desnuda; 'montera'.

VI. barro de la provincia de Carchi, publicado por el mismo autor; figura masculina sentada sobre taburete. Desnuda; pequeña 'toca'.

VII. barro del Cerro Jaboncillo (provincia de Manabí) publicado por Marshall H. Saville en su obra de 1910¹⁵; figura masculina sentada sobre taburete. Vestida; gorro de fantasía.

VIII. barro del Cerro Jaboncillo (provincia de Manabí) publicado por Saville en la misma obra; figura masculina sentada sobre taburete. Vestida; 'toca'.

IX. barro del Cerro Jaboncillo (provincia de Manabí) publicado por Saville; figura masculina sentada sobre un banquillo. Vestida; 'toca'.

13. UHLE, MAX: *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana*, 1929.

14. GONZÁLEZ SUÁREZ, MONS. FEDERICO: *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi*, 1910.

15. SAVILLE MARSHALL H.: *Antiquities of Manabi, Ecuador*, 1910.

X. barro de Urcuqui (provincia de Imbabura) publicado por Jijón y Caamaño (1920)¹⁶; figura masculina sentada sobre taburete. Desnuda, pero con 'montera'¹⁷.

Grupo del Atlántico

XI, XII, XIII y XIV. El grupo de la desembocadura del Amazonas está compuesto por varias urnas de los yacimientos de Maracá y localidades vecinas. De sus ejemplares se han delineado unos pocos perfiles esenciales en nuestras figuras. Estas piezas son muy conocidas por las infinitas reproducciones que han divulgado su extraña forma; fueron publicadas primeramente ya en 1877 por Ferreira Penna y en 1885 por Ladisláu Netto; las dos últimas aparecen en las obras de Buschan y Nordenskiöld¹⁸.

Grupo del Ecuador Oriental

XV a y b, XVI y XVII. Urnas de tierra cocida que proceden de antiguos entierros del barranco del río Napo, afluente del Amazonas. Fueron descritas e ilustradas por Max Uhle en 1920¹⁹. Las piezas de este grupo se encuentran estudiadas y descritas en la última parte de este trabajo, para facilitar la comparación.

Grupo del curso del Amazonas

XVIII, XIX, XX y XXI. Urnas de tierra cocida encontradas en yacimientos del Amazonas: las dos primeras de Miracangüera, distrito de Serpa, publicadas por Ferreira Penna, y respectivamente Gastón Cruls, la tercera de Marajó, publicada por Ladisláu Netto, y la última del bajo Yapurá, publicada por A. Métraux²⁰.

16. JIJÓN y CAAMAÑO, J.: *Nueva contribución al conocimiento de los Aborígenes de Imbabura (Ecuador)*, 1920.

17. Una pieza muy parecida a ésta publica UHLE en su monografía *Las ruinas de Quasmal*, Quito, 1928, pág. 9; procede de la región de Pasto (prov. de Carchi).

18. FERREIRA PENNA, DOMINGOS SOAREZ: *Apontamentos sobre os ceramios do Pará*, 1877.

NETTO, LADISLÁU: *Investigações sobre Archeologia Brasileira*, 1885.

BUSCHAN, GEORG: *Illustrierte Völkerkunde*, Stuttgart, 1922.

NORDENSKIÖLD: *L'Archéologie du Bassin, etc.*, 1930.

19. UHLE, MAX: *Los principios de la civilización en la Sierra peruana*, 1920.

20. FERREIRA PENNA, D.: obra citada, 1877.

CRULS, GASTÓN: *Hiléia amazônica*, 1944, lám. XXXV.

NETTO, LADISLÁU: *Investigações sobre a Archeologia Brasileira*, 1885, lámina. V, fig. 3.

MÉTRAUX, ALFRED: *Contribution à l'étude de l'archéologie du cours supérieur et moyen de l'Amazone*, 1930, fig. 35.

Por cierto no es pertinente referir aquí *in extenso* las comprobaciones —que un paciente trabajo comparativo me ha permitido asentar— sobre el origen de la serie procedente de los yacimientos atlánticos del Brasil, lo que reclamaría una memoria aparte. Sólo quiero recomendar al lector que no se abandone a la impresión de absoluta extravagancia formal que suelen despertar las urnas de Maracá, etc. Yo mismo por largos años he quedado realmente sorprendido ante su aparente singularidad, hasta que me convencí de que, si queremos entenderlas cabalmente, hay que desvestirlas de su especialización exterior, es decir, la que concierne a los volúmenes, planos y líneas; especialización tan violenta que llega a anular la facultad plástica de la greda, para simular la dureza de una tubería metálica. Apenas uno logra prescindir de esa elaboración específica, cuyo nacimiento no es —en rigor— brasileño, puesto que se nos ofrecen acabados ejemplares en plena cordillera de Venezuela y aún más allá, en la Sierra Oriental de Colombia (Santander Norte), resulta fácil percibir que se trata de figuras humanas sentadas sobre un taburete, con ambas manos sobre las rodillas, las pantorrillas igualmente abultadas por el uso de charreteras, la cabeza cubierta por la consabida 'montera' y que por su concepción son del todo idénticas a algunas de las que acabamos de mencionar en el grupo del Ecuador costero y de las provincias de Carchi e Imbabura, aunque no *procedan por descendencia única y directa* de los ejemplares de esa región.

La explicación de este aparente misterio es que existe en el Continente un quinto grupo, cuya densidad territorial y gran vivacidad productora de formas y variantes lo distingue como el verdadero *foco* de invención y dispersión de las *figuras sentadas* de Sudamérica, ya sean estatuitas de barro, ya verdaderas urnas y osarios. Este densísimo centro, o área, es susceptible de ser ya muy bien identificado y limitado. Comprende, como se verá cartográficamente, una porción de Colombia oriental y otra de Venezuela occidental. Tendremos que ocuparnos de él con mayor atención.

Volviendo ahora a la lista de ejemplares de nuestras páginas anteriores, tomemos por término de comparación las piezas I y II, las que se vinculan a la nuestra por varios caracteres de forma y por el aspecto general, especialmente la I. En ambas está representado en relieve el dibujo del tejido de los ponchos, y más claramente aún el semicírculo del borde yugular del mismo, inmediatamente debajo del mentón. De la comparación de este elemento es legítimo deducir que también en el barro boliviano se trata de un poncho semejante, a pe-



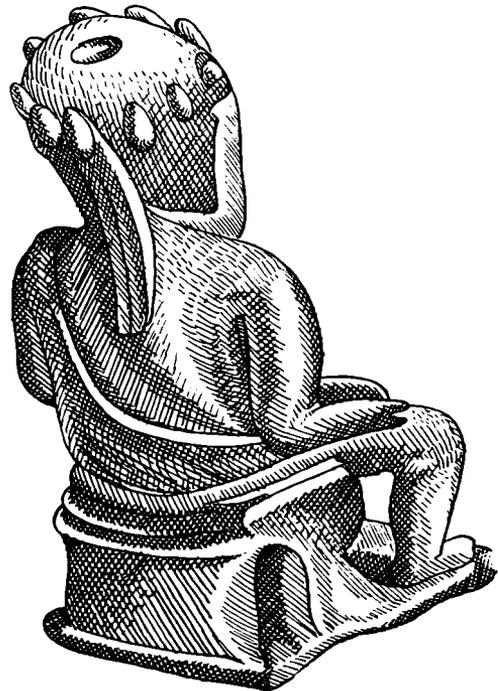
I



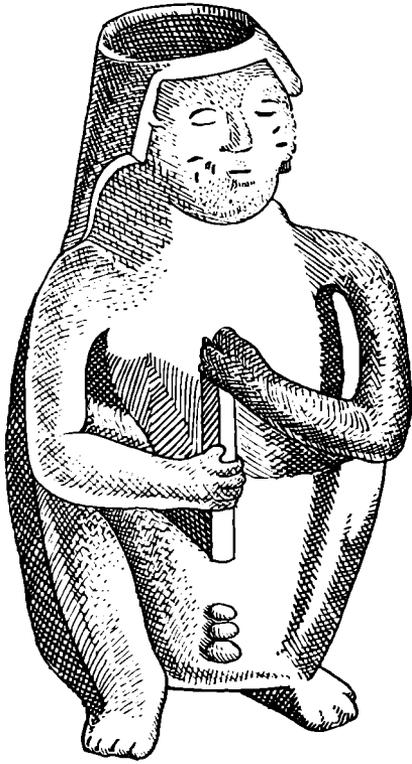
II



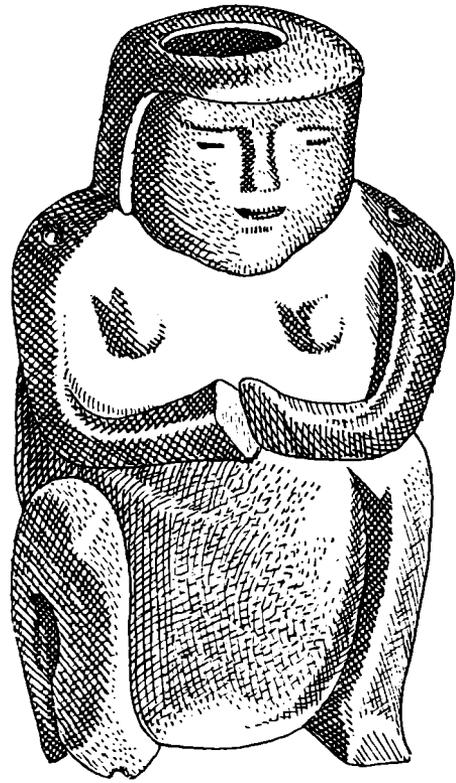
III a



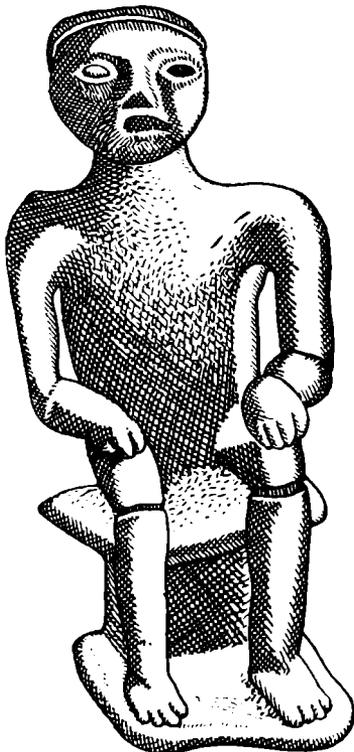
III b



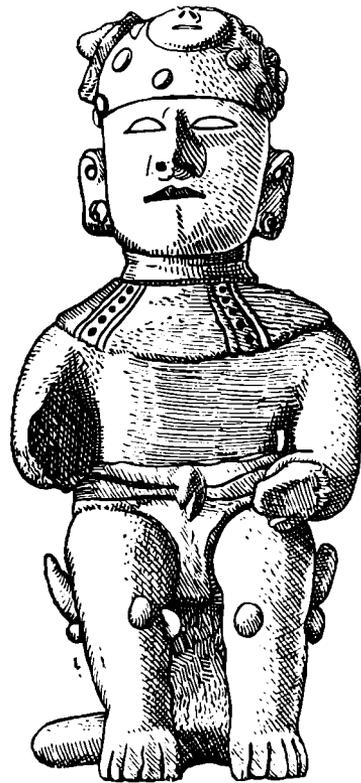
IV



V



VI



VII



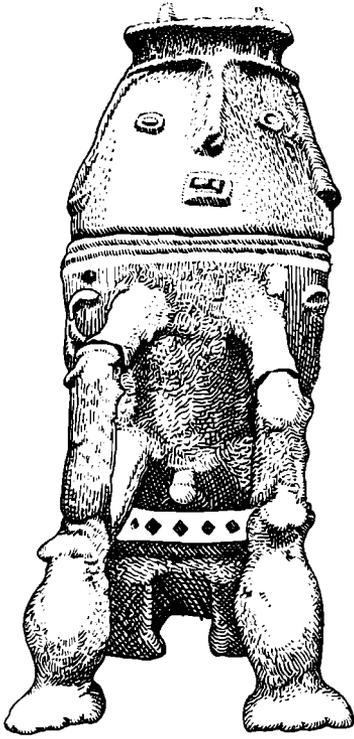
VIII



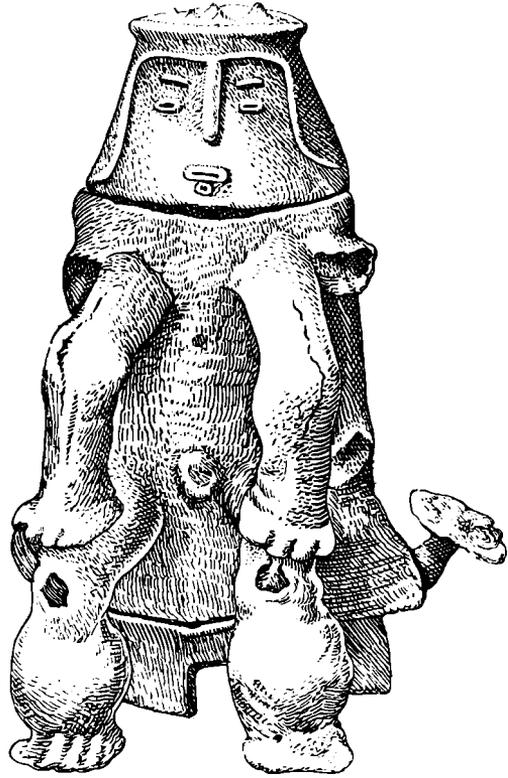
IX



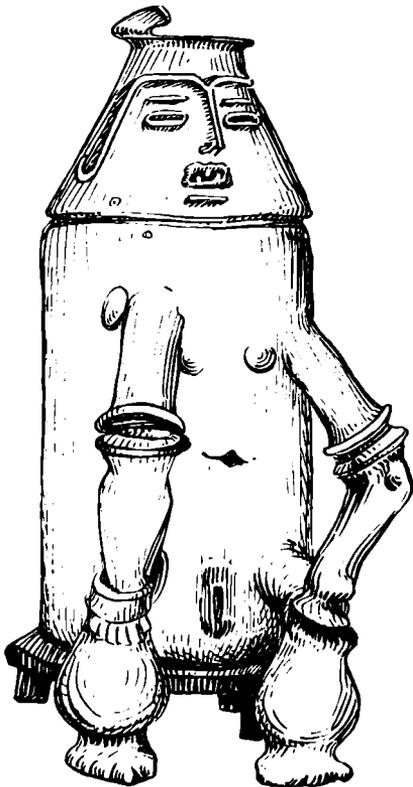
X



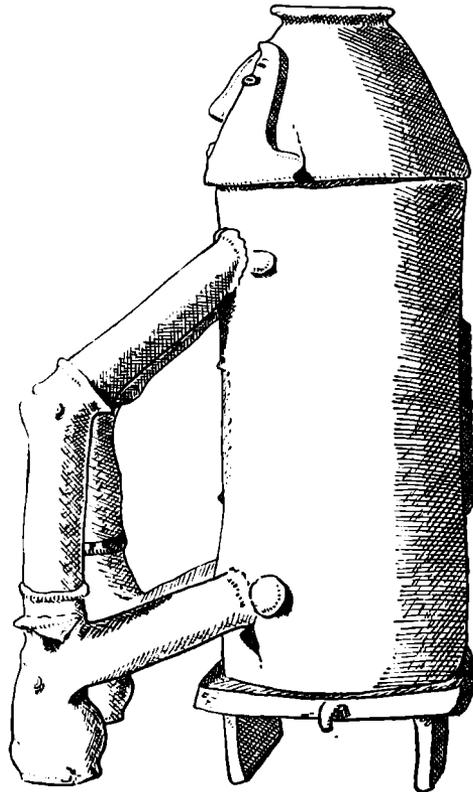
XI



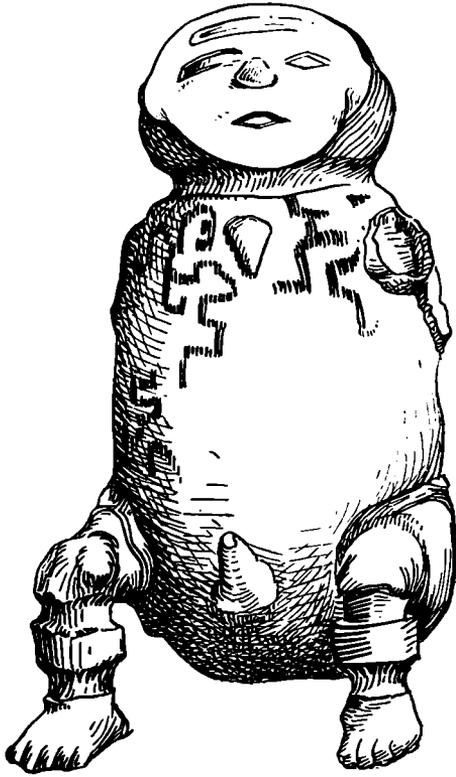
XII



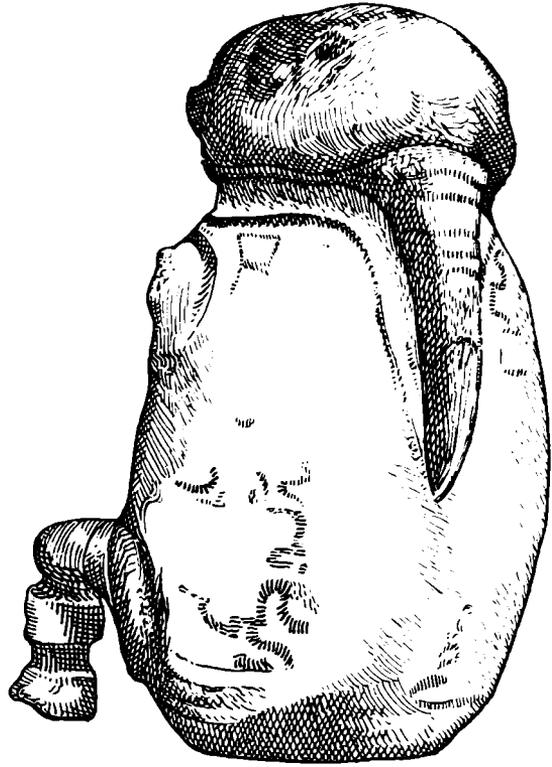
XIII



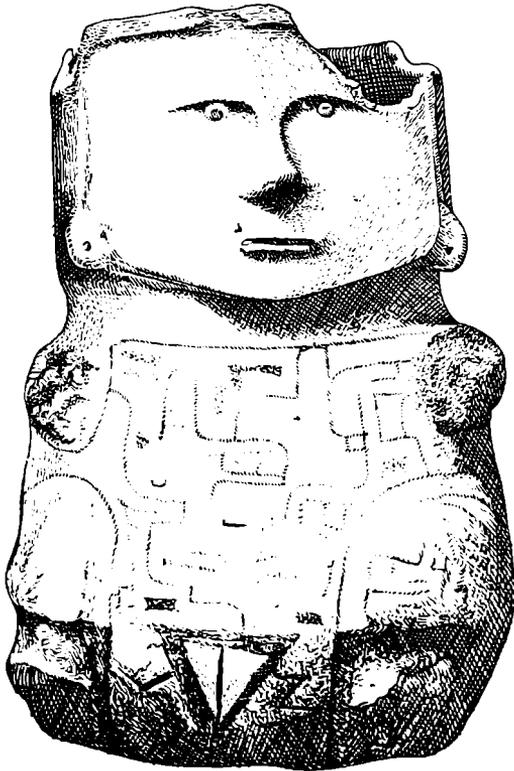
XIV



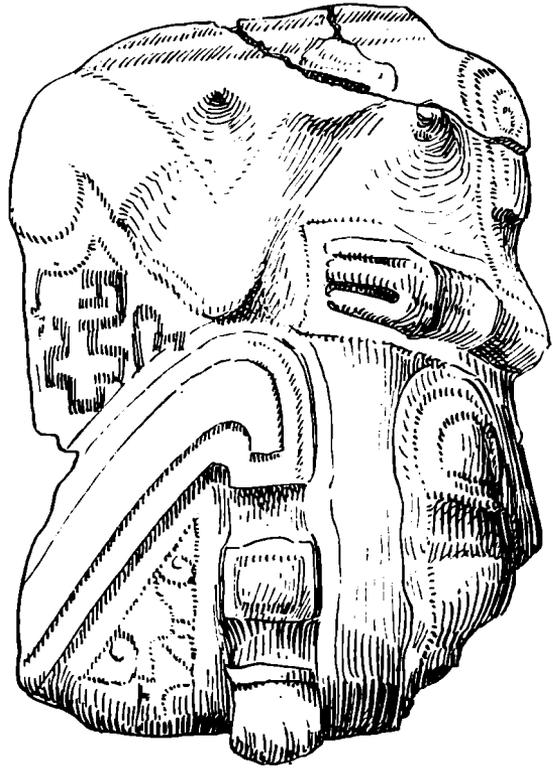
XV a



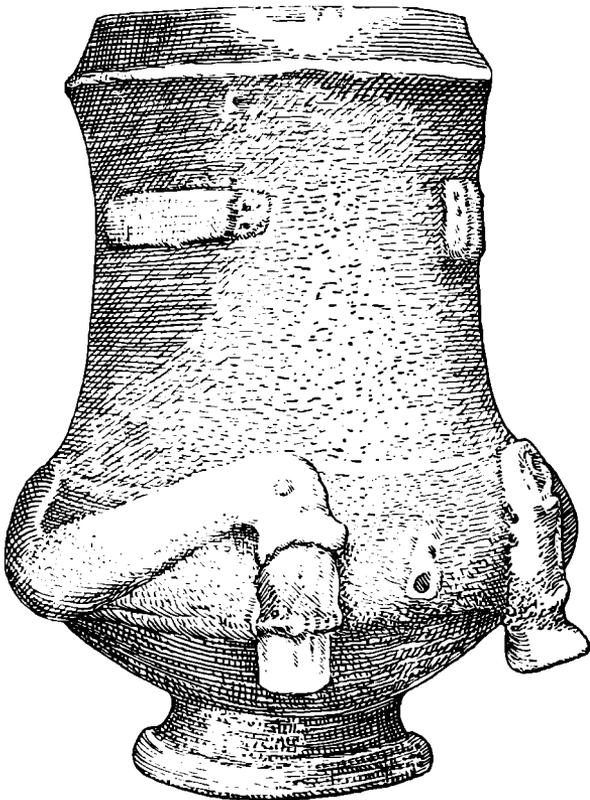
XV b



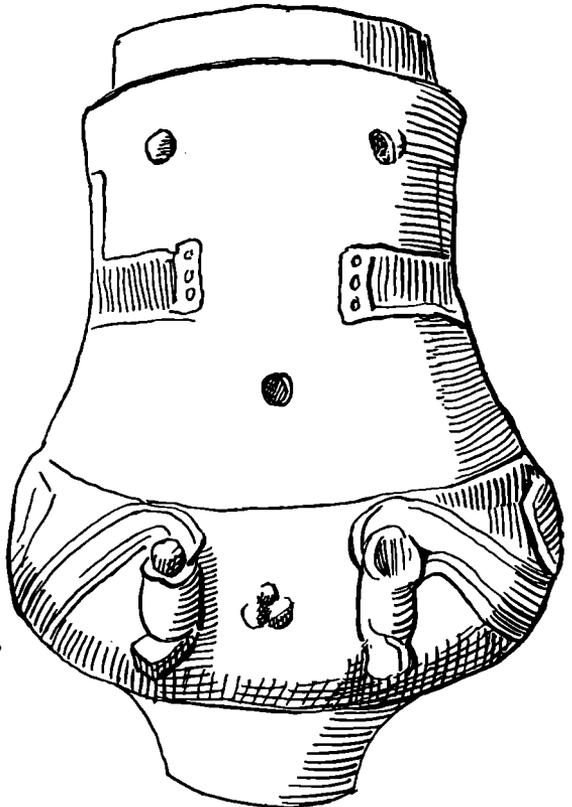
XVI



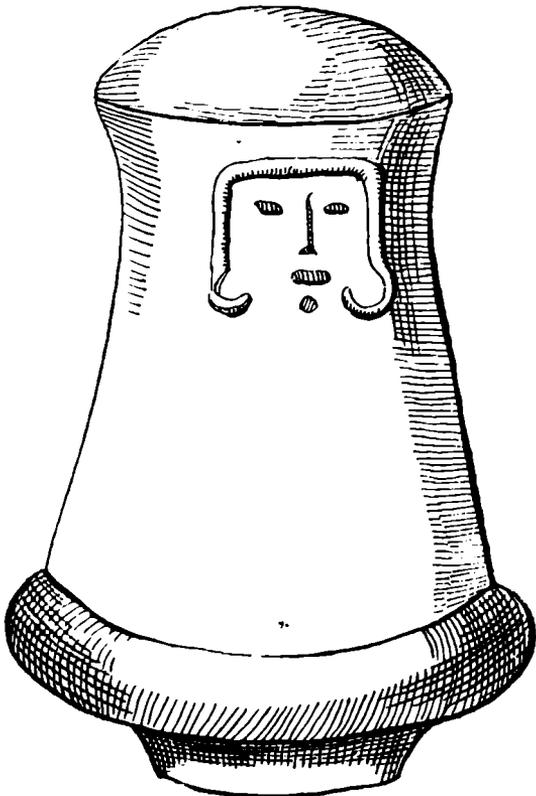
XVII



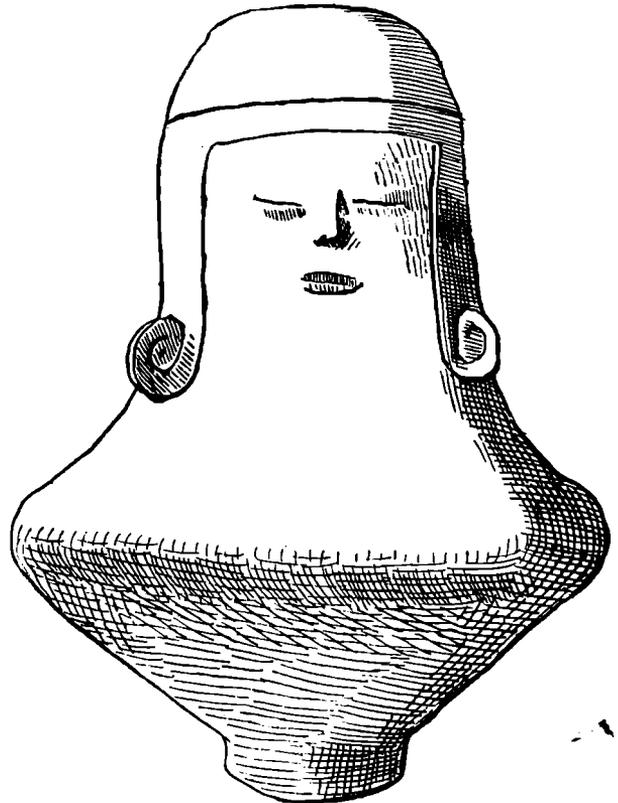
XVIII



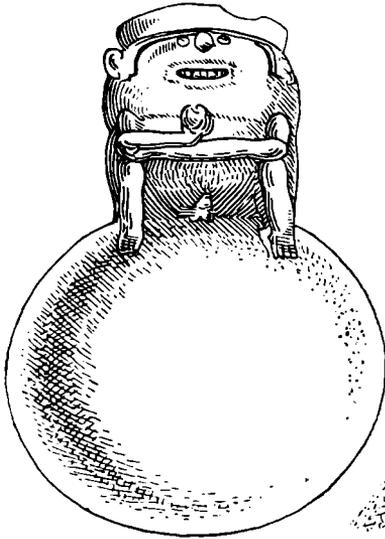
XIX



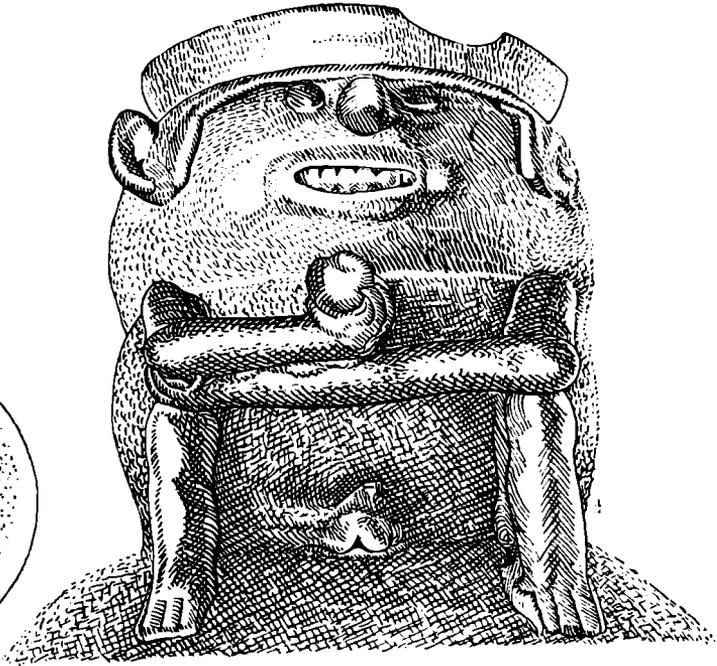
XX



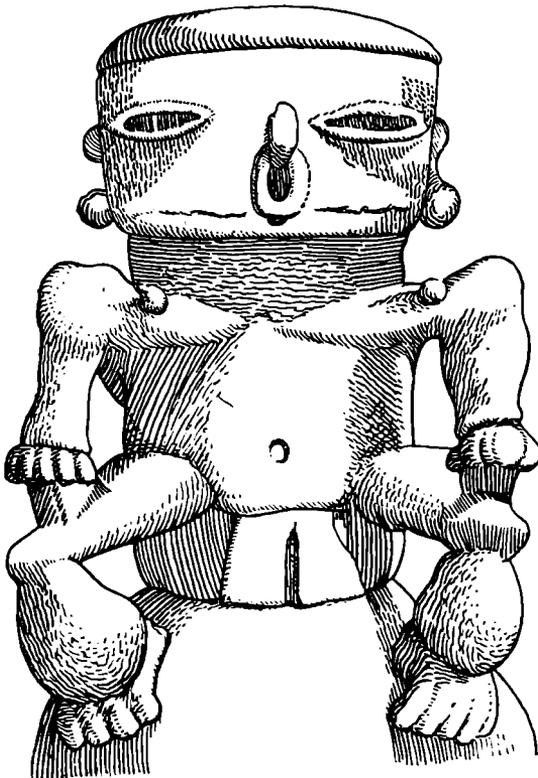
XXI



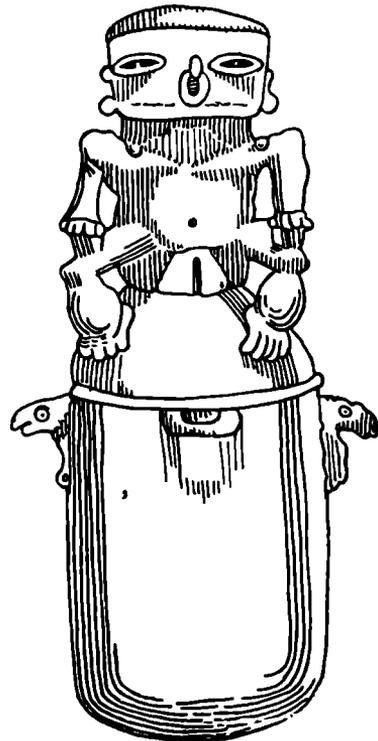
XXII b



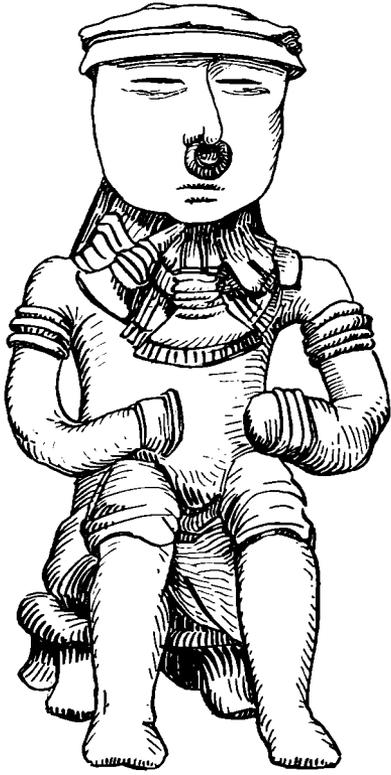
XXII a



XXIII a



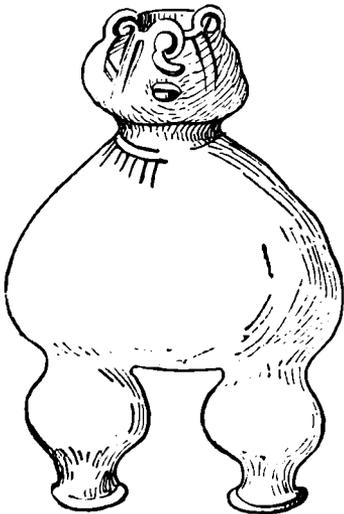
XXIII b



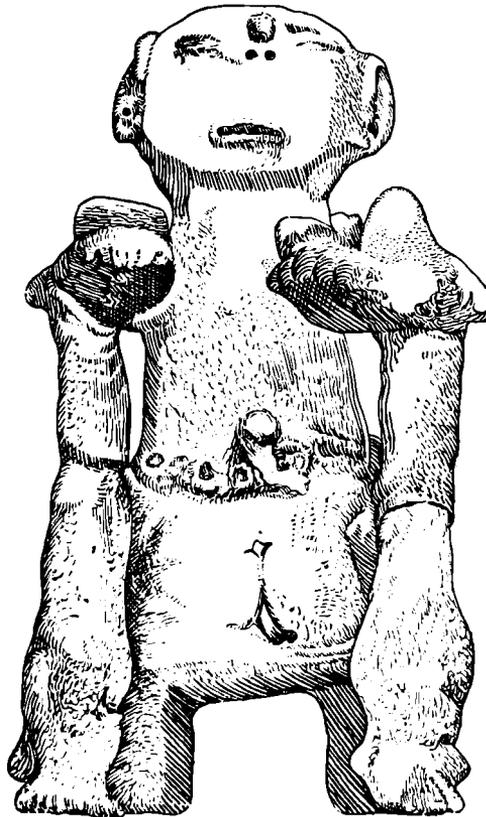
XXIV



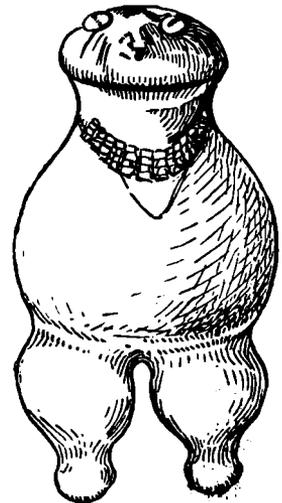
XXV



XXVI



XXVII



XXVIII

sar de que la superficie del torso no lleve otras indicaciones. En ambas piezas ecuatorianas la cabeza está cubierta por un gorro en forma de 'montera', el mismo que figura en la pieza boliviana. Los tres ejemplares llevan el borde frontal de dicho gorro señalado por un relieve análogo; en cuanto a la porción mediana, que en I y II está indicada por una especie de cresta, en el barro boliviano se encuentra substituída por un apéndice apical a manera de gorro frigio; conocidas son estas formas puntiagudas en la indumentaria de la antigua Bolivia, y en la lengua aymara llámense *lluchu* (*luču*). Los lineamientos de la cara están desarrollados en I y II sin el convencionalismo que distingue al barro boliviano: los ojos tienen el tipo que en nuestro prospecto señalamos con el N° 4. Los pies están indicados con rudeza, pero sin alejarse de la plástica naturalista.

El ejemplar I es llamado por Uhle "efigie de un guerrero", que de ningún modo es válida como calificativo diagnóstico. En realidad el sujeto de la estatuilla I, así como el de las demás ya nombradas, pudo ser tanto un indócil y atrevido guerrero, como el más temeroso y fugaz habitante de la aldea respectiva²¹. El que se preocupare ex-

21. Apartando las estatuillas del Perú, especialmente del arte Mochica, que representan con frecuencia a hombres provistos de armas defensivas y ofensivas, si existe un antecedente que justifique la designación de 'guerrero', es el constituido por tres notables urnas de greda cocida de unos 50 cm. de alto, en forma de figura humana masculina, sentada en un *duho* de cuatro patas, exhumadas de tumbas cerca de Popayán, al occidente del macizo colombiano; llevan abrazado un escudo redondo en el brazo izquierdo (2 casos) o en el derecho (1 caso), una ancha charretera inmediatamente debajo de la rodilla, y en la cabeza un casco provisto



FIG. 3. - Estatuilla de arcilla de un guerrero arrodillado; costa Norte del Perú (Museo Británico, Londres).

de dos asas laterales y de un amplio apéndice expando a modo de pantalla semicircular, análogo al de ciertos guerreros que se ven pintados en las vasijas del Perú costero (estilo Mochica). Un amplio collar de muy gruesas cuentas adorna el pecho; las pantorrillas son abultadas por las charreteras; los genitales patentes pero no ictifálicos; el cuerpo aparentemente desnudo; el escudo de la misma forma (según Lunardi) que entre los actuales Tucano del Río Negro. LUNARDI, buen descriptor de las piezas, cree que los ojos fuesen representados cerrados, y el propio guerrero, muerto. No hay necesidad de suponerlo, y además la actitud del torso y de los brazos lo desmiente. El casco con su apén-

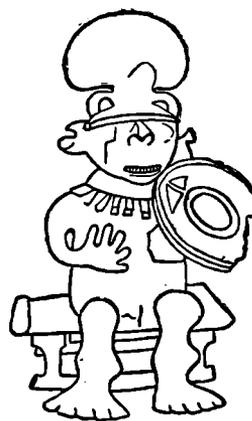


FIG. 4. - Estatuilla de terracota de un guerrero sentado sobre el duho; procede de Popayan (Lunardi).

cesivamente por fijar este punto, ciertamente secundario para el historiador de las formas, mostraría seguir de un modo caricaturesco los dictámenes del 'criterio funcional'. La asociación de imágenes que obró en la mente de Uhle al sugerirle que confiriera la investidura de las armas al personaje de la estatuilla del río San Juan, consiste, pienso yo, en una espontánea evocación del casco de guerra medioeval, inspirada por la dureza casi metálica que ha adquirido la porción cular de la 'montera' al ser tratada por dedos un tanto inexpertos. Jijón y Caamaño se ve puesto ante el mismo efecto plástico en su descripción de la estatuilla que en nuestra lista ocupa el X lugar, mas advierte al lector que, a pesar de su aparente rigidez, el tocado "es una montera de paño flexible, que se adapta a la forma de la cabeza y que siguiendo el contorno de la frente, cae con línea vertical hasta la parte superior de las orejas"²².

Los alfareros indígenas hacían lo que podían, cuando querían expresar los caracteres que estimaban importantes, dejando de parte otros que no les importaba señalar (y en esta elección encontramos un elemento de gran variabilidad estilística e individual); véase, por ejemplo, la manera ingeniosa con que han vencido la dificultad de caracterizar, mediante el relieve, las líneas y dibujos de diversos colores bordadas o tejidas en el poncho de I y II y en las túnicas de VII, VIII y IX, además que en el escote y las charreteras del barro boliviano.

Largo sería continuar con idéntica diligencia y para cada uno de los tres grupos, la comparación de las piezas de nuestra lista con la terracota de Rurrenabaque. El lector podrá remitirse a las figuras. Como es fácil observar, algunas piezas tienen taburete y otras no; todo lo que concierne a esta diferencia y a las varias clases de banquillos, es asunto que no conviene descuidarlo²³.

dice forma la tapa del vaso o urna, destinada a acoger 'los huesos o, mejor, las cenizas del difunto' (Lunardi).

MAX UHLE no conoció estas piezas, que fueron fotografiadas por el señor GUILLERMO VALENCIA y publicadas por MONS. FEDERICO LUNARDI, quince años después de la conferencia de Uhle, 1920.

LUNARDI. MONS. FEDERICO: *La vida de las Tumbas, arqueología del macizo colombiano*; Río de Janeiro 1935; véanse las tablas (figs. 73 a 76 y las págs. 91-92).

22. JIJÓN Y CAAMAÑO, J.: obra citada, 1920 (véase pág. 101).

23. En lo que concierne al taburete o banquito que se ve representado, a menudo, en las estatuillas sentadas de Sudamérica, es oportuna la observación general que este artefacto es peculiar de las figuras masculinas, y sólo en casos excepcionales (¡dudosos!) se ha hablado de un personaje femenino. Puede decirse que los dos tipos clásicos diferenciales de la efigie sentada son 'la mujer perniabierta' y 'el varón en un banquito'. Esto no excluye, naturalmente, gran cantidad de otros modelos secundarios en ambas categorías. Tampoco debe pensarse que todos los

Otrosí me importa facilitar al lector la elaboración comparativa, y brindarle la síntesis gráfica de las variaciones individuales de algunos elementos plásticos principales, como ser la montera, el ojo, el poncho o túnica, las piernas, etc. (Véanse las figuras 20, 21, 22 y 23).

En los párrafos finales hemos de resumir en un prospecto los re-

varones sentados tengan taburete, pues los hay en que tal artefacto no existe o no se distingue.

He aquí una frase de la descripción que dedica JIJÓN Y CAAMAÑO a la estatuita de Urcuqui: "idolillo masculino, sentado en un *duho*, o *tiana*".

En lo que concierne a estos vocablos indios, véase las advertencias de la nota de la página 185 en mi libro *Pachakuti IX, el Inkario crítico*, 1946. El término *duho* corrientemente empleado por los Cronistas del Perú (COBO, SARMIENTO DE GAMBOA, LAS CASAS, etc.), no pertenece a las lenguas andinas, sino a las habladas en las Antillas (Haití). El Runasimi, idioma del Cuzco, que ciertamente hubo de dominar en el Ecuador a raíz de la organización recibida de la monarquía peruana, dice *tiana*, que significa 'banquillo' 'trono', del verbo *tianiy*, sentarse. Lo curioso es que la descripción del *duho* que dan los Cronistas al referirse al trono de los Inka: "sus duhos o asientos bajos", mayormente detallada por el P. Cobo, coinciden con las peculiares características del banquillo usado por los pueblos de las Antillas.

En la plástica que examinamos, se observa una cierta diferencia de forma entre el banquito de Ecuador y Colombia por una parte, y el de gran parte de Venezuela.

El eminente arqueólogo ecuatoriano así describe los que son objeto de su investigación: "la tiana de esta clase de figuras es una tabla horizontal descansando

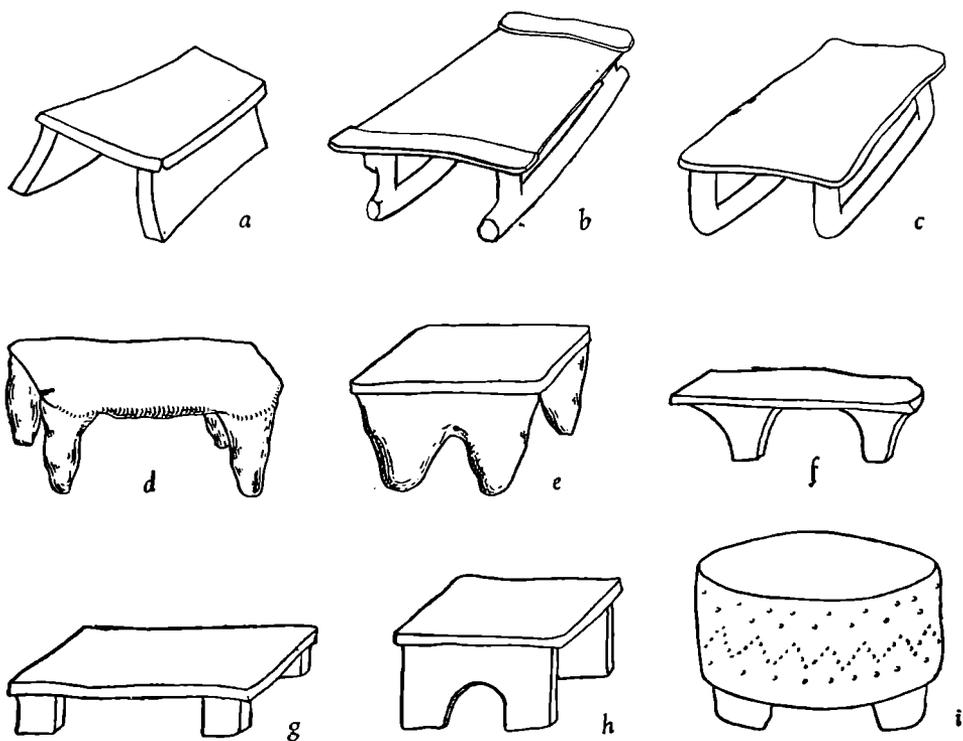


FIG. 5. - Varias clases de taburete.

sultados del análisis comparativo, incluyendo las piezas del Atlántico y las del río Napo, cuyo examen no puede hacerse antes de haber introducido menos superficiales acotaciones sobre la constitución de esos dos grupos, los cuales, situados uno en el origen y otro en la boca del río que atraviesa —a guisa de diámetro— la inmensa cuenca

sobre otras dos, colocadas de modo que los dos lados abiertos son los laterales. Este tipo de silla, no registrado por Saville, corresponde a un mueble de madera" (JIJÓN Y CAAMAÑO: *Nueva contribución, etc.*, 1920, pág. 102).

En Colombia, y particularmente en la región Quimbaya, el taburete pierde, a veces, la forma maciza de las tablas frontal y posterior, que se transforman en dos armazones de tres palos. Ya en el valle del Cauca aparece el banquito de cuatro patas, que ha de dominar sin rivales hacia el Este. En cuanto a las figuras sobrepuestas a la tapa de 'urnas' o 'botellas', están sentadas sin taburete las femeninas, y con él las masculinas.

En Venezuela domina el banquito de cuatro patas, ya redondeadas, ya cuadrangulares, que en los ejemplares menos cuidadosamente modelados tienden a reducir su número a dos. En la boca del Amazonas (Maracá) se observan dos formas especializadas: la de cuatro patas regulares bien escuadradas y la de dos tablas escotadas en el medio, como enseña el esquema, situadas siempre frontal y posteriormente.

Podría pensarse que *b*) es un eslabón de transición entre *a*) y *c*), y que por su parte *h*) representa un compromiso entre *a*) y *g*), pero estas especulaciones del más acendrado gusto 'transformista' nunca han sido de mi agrado. Lo único que me parece útil dejar en claro, es el hecho que todas esas formas no son otra cosa que transformaciones del *metate* de piedra, cuya forma domina tan intensamente todos los banquillos de la América Central, que no es fácil distinguir el asiento del utensilio para moler. La ausencia de banquillos con tres patas, tan frecuentes en México, mientras los vasos y urnas de tres patas abundan en el área sudamericana que estudiamos, aclara que ha dominado en Colombia y Venezuela la forma usada por los Guétar y Chiriquí (respectivamente en la costa pacífica de Nicaragua y Panamá). Se conocen *metate* de la zona Guétar que son reales prototipos de los banquillos ecuatorianos (para el modelo *b*) véase JOYCE: *Central América* 1916, lám. VII, figura 1).

A propósito de banquitos hemos de anotar la pequeña confusión en que ha incurrido REICHEL-DOLMATOFF en su bien documentada monografía de 1943 sobre las urnas funerarias de Colombia. En la pág. 226, al describir las formas de estos asientos, escribe que "por último, la excepción más particular se refiere al reemplazo de la forma del banquito, por una representación ornitomorfa. En 3 de los 4 ejemplares el pájaro está colocado de lado, con la cabeza modelada que sale a la derecha y la cola a la izquierda en forma de abanico. El cuerpo se sostiene en cuatro patas delgadas a manera de un cuadrúpedo, etc.". El error depende de no haber tomado en cuenta el carácter más difundido en las formas del *metate* centro y sudamericano: el de asumir aspectos animales (véase lám. I, tomo II, de SAVILLE, M.: *Antiquities of Manabi, Ecuador*, 1910).

La arqueología del Brasil ha producido algunos ejemplares que serían abracadabrantes si no conociésemos esta propiedad del *metate*, y del banquillo que de él toma origen. Véase la extraña cabeza chata que sobresale del asiento de la urna tubular (pieza XII), de Maracá, a la derecha del que la observa de frente, mientras a la izquierda se retuerce hacia arriba la cola. FERREIRA PENNA dijo de primera intención: "Sirvele de asiento una tortuga", y luego "mejor, un banquito que representa la forma de este animal", mas luego, pensando que la cola "não e propria delle", concluyó que debe preferirse la idea del banco "porque es sabido que los indígenas del Pará los fabricaban en forma de animales, como se ve en el Museo Nacional...". Ya en 1877 este arqueólogo, que por la ausencia de divagaciones y falsa erudición en sus escritos ocupa un lugar notable entre sus contemporáneos brasileños, había interpretado con exactitud la naturaleza del curioso objeto.

amazónica, envuelven un significado dinámico-territorial e histórico singularísimo.

III. CENTROS DE INVENCION Y DISPERSION PRIMARIOS Y SECUNDARIOS

Ya hemos mencionado en los párrafos anteriores la moderna exigencia que las formas cerámicas —así como todas las demás manufacturas del hombre— se clasifiquen en un adecuado casillero de categorías, grupos y familias, cuya validez y utilidad serán tanto mayores, cuanto más oportunamente se habrá construído la armazón de tal casillero. Es sabido que pueden hacerse en todo orden de objetos infinito número de clasificaciones, y que —en último análisis— lo que vale son los criterios taxonómicos empleados y su jerarquía, o sucesión respectiva.

En ceramografía conocemos varias tentativas. Entiendo excluir las que son ya clásicas en el campo desmesurado de los vasos chipriotas, egeos, áticos y dorios, etruscos, ápuos y campanos, donde en realidad no existen desde ya larga fecha los problemas de la alfarería americana, los que persisten en gran parte por culpa de los que usan tratarla con criterios inadecuados y en perenne modificación.

El criterio de la clasificación estratigráfica es uno de los más difundidos en América, después de Uhle. Muy provechoso en el examen de una sucesión local, no puede constituir la única base para la determinación de los 'modelos' o formas típicas de la invención plástica: el mismo Uhle, en realidad, no se valió de una sucesión estratigráfica, sino de la elaboración de numerosísimas sucesiones locales, en combinación con la morfología. Si se esgrime el criterio estratigráfico de un modo grosero, se arriesga recaer en la contradictoria clasificación de las estatuitas 'arcaicas' mexicanas, cuyos tipos A y B, ciertamente más perfeccionados²⁴, fueron colocados en el primero y más antiguo peldaño sólo por haberse encontrado en el pedregal de San Angel por debajo de una corriente de lava solidificada, que fué creída extraordinariamente remota²⁵.

24. Estas letras se refieren no ya al prospecto de nuestro párrafo II, sino a la clasificación de GEORGE VAILLANT, 1930 y 1931.

25. Geológicamente reciente, la efusión de lava del volcán Ixtle ha cubierto capas que contenían restos de la industria y el arte del hombre del valle de México, formando con sus basaltos el llamado Pedregal de San Angel.

La capa subyacente, atribuída a la cultura 'arcaica', es llamada en arqueología

Igualmente defectuoso ha de resultar el criterio de la tipología, cuando se le entienda y emplee de manera pedestre, porque convierte a la clasificación en un trabajo de puro profesionalismo mecánico. Si, por ejemplo, se trazan cuatro o cinco columnas principales diversificadas por las distintas formas de la cara (redonda, triangular, ovalada, etc.), luego en cada una se separan diez o más subdivisiones según la forma de los ojos, y en estas otras divisiones sucesivas que tengan en cuenta la nariz o la oreja, el vestido, etc, habremos construido —a no dudar— un sistema casuístico puramente convencional. De estas construcciones ficticias abundan ejemplos en libros de reciente publicación. Sin insistir en reiterar de la jerarquía de los criterios situados en el primero, el segundo, el tercer peldaño, etc., nos limitamos a indicar que los tipos así obtenidos podrán brindar una cierta utilidad para un inventario o catálogo, menos fácilmente un indicio sobre la vejez o juventud de los modelos u otra conclusión de interés real.

En lo que atañe al criterio funcional, ninguna luz aporta a nuestro asunto, ya que todas las funciones que se han atribuido a este material arqueológico, son, a menudo, puro producto de la imaginación²⁶.

Sub-pedregalense (KROEBER, 1925) y está estrechamente emparentada con la cultura de Teotihuacán. Ya en 1922 UHLE, denegando la hipótesis de Spinden que las figuritas de barro fuesen testimonios de la transición histórica del estilo arcaico al posterior de los Maya, afirmó ser igualmente posible que el camino de la transición fuese el inverso, con lo que desaparece el carácter 'arcaico' de las mismas, aun cuando se encuentren en territorios periféricos o alejados del Mayab (Uhle 1922, pág. 3). Luego, en 1931, al mencionar los diferentes tipos encubiertos por la corriente de lava, afirmó que no por ello podían 'considerarse ya mismo como primitivos' Informe de 1931, pág. 7). SELER, por su parte, no acepta la cronología de GAMIO, que tendió a alejarlos en el tiempo, poniéndolos anteriormente a Teotihuacán. Más tarde VAILLANT deduce de sus excavaciones de Zacatenco que las estatuillas del último período (el más remoto) de aquella localidad pertenecen a un nivel anterior al de Cuicuilco, que está debajo de la corriente de lava solidificada.

26. El primero que, en orden de tiempo, reclamara que al material de México se diese una explicación satisfactoria, fué un activo conservador de las antigüedades mexicanas y peruanas del Museo de Louvre, cuyo escrito apareció en París hace exactamente cien años. Con frases apasionadas LONGPÉRIER lamenta que "*Nul ne s'est occupé de rechercher à quelles conceptions mythologiques ou à quels personnages historiques pouvaient se rapporter les nombreuses statuettes de pierre, de métal ou de terre cuite restituées par le sol de Palenque ou de Tcholula. Nul n'a cherché en tenant compte des provenances, en étudiant les caractères du gisement, à déterminer l'âge relatif de toutes ces petites images d'argile parmi lesquelles le panthéon mexicain reste confondu avec les figures royales et que les voyageurs nous livrent en bloc sous la dénomination très vagues de pénales*" (LONGPÉRIER, ADRIEN: *Notice des documents exposés dans la salle des antiquités américaines — Mexique et Pérou — au Musée du Louvre; Paris, 1850*).

En esos párrafos de LONGPÉRIER (pág. 8) vemos formulada la primera hipótesis sobre la función desempeñada por las estatuillas: que fuesen en su mayor parte

En cuarto término habría que analizar las deficiencias de las clasificaciones basadas en criterios puramente técnicos, es decir, en las características plásticas propias de la industria alfarera (aplicación de rodetes, incisiones practicadas con punta de grabar, excavaciones lineales, puntos incisos, presiones de los dedos, etc.) o en la supuesta sucesión que habrían seguido en su desarrollo las creaciones estilísticas del hombre, a partir de sus tentativas más 'primitivas' hasta la constitución de modelos 'clásicos'. Sin entrar a discutir sobre la solidez de tales pretendidas normas, las cuales se colocan entre las más infelices aplicaciones del apriorismo evolucionista, nos limitamos a subrayar que con estos criterios no hemos visto realizada con eficacia obra alguna de seriación cronológica y territorial de las cerámicas sudamericanas.

La única formulación de tipos realmente digna de nuestro interés,

efigies de dioses mexicanos, luego también de reyes, en todo caso 'retratos' de personalidades divinas o tradicionales que eran objeto de culto y reverencia. En otra página agrega que *Tepitoton* es el nombre que daban los Mexicanos a sus penates, e insiste en el culto doméstico que se tributaba a las imágenes. La obrita contiene descripciones de figuritas y de alguna de ellas presenta la identificación con deidades mexicanas, apoyándose en los dibujos del *Codex Vaticanus Mexicanus 3738* y del *Manuscrito Le Tellier*.

La suposición de Longpérier fué pronto abandonada, en lo que se relaciona a los dioses del pántheon azteca. SPINDEN asegura formalmente que ninguna pieza presenta las características de los dioses mexicanos, como por ejemplo Tlaloc y Ehecatl, tan fácilmente reconocibles en la arqueología posterior (1917, págs. 52-3). Se limita a pensar que estos especímenes del arte 'arcaico' deben contener necesariamente un indicio de las creencias y costumbres religiosas que fueron propias de la población que las modelara, y sobre este punto no hay discusión posible, dentro de sus términos lógicos generales. Como hipótesis concreta, y limitándose a las figuras de terracota mayores, que a menudo fueron encontradas en tumbas, opina que "no es imposible que fueran retratos del muerto, en la intención de sus autores", mientras agrega que "muchas dan una sorprendente impresión de caricaturas" (1917, página 52). KROEBER, con sabia prudencia escribe, en 1925, que "en el aspecto religioso, las cabecitas y figurinas pertenecen a una concreta práctica del culto, que perduró hasta la Conquista; a pesar de ello no representan divinidades, ni evidencian un solo rasgo de las deidades del período posterior.

La idea que se tratara de objetos del culto permaneció entre los escritores de Brasil, desde C. F. HARTT (1885, pág. 45) hasta los modernos, evidenciada por los términos *ídolo*, *idolillo*, etc. Objetos de culto las consideró en la Argentina LAFONE QUEVEDO ya en 1892; mas luego AMBROSETTI ídolos funerarios (1899, 1906); QUIROGA, en cambio, optó por interpretarlas como estatuas de dioses.

Para M. R. HARRINGTON la determinación funcional de las estatuillas tiene poca importancia, y de todos modos se conforma con las denominaciones *ídolo* or *doll*, o *doll or fetish of clay*. (HARRINGTON, 1921, tomo I, pág. 106 y tomo II, pág. 253).

Ultimamente VAILLANT, resumiendo sus ideas en el artículo de 1929, dice que "posiblemente están asociadas (las figurinas de arcilla) con la práctica de algún culto". La diversidad de actitud y formas "parece deberse a la representación de divinidades claramente definidas por sus atributos, ya que, teniendo en cuenta el nivel cultural de ese pueblo, están demasiado bien hechas para que se trate de juguetes". Contrariamente a lo que dijera Spinden, asegura que "se las encuentra en todas partes, sobre todo en el campo y en pilas de residuos, más bien que en tumbas y urnas".

es la que se propone combinar en modo adecuado los indicios estratigráficos, tipológicos y técnicos, a los que debe agregarse principalmente la observación geográfica y topográfica, de tal manera que el casillero resultante represente una cabal expresión de las relaciones históricas de cada una de las invenciones cerámicas que han tenido en el continente sudamericano una energía vital eminente, caracterizada por una notable persistencia en el tiempo y una circulación en el espacio perfectamente determinable.

Idéntico movimiento científico acaba de producirse en todas las ciencias. En lingüística, como en botánica y zoología, etc., a las clasificaciones que reposaban sobre criterios puramente externos se han substituído las que toman origen del criterio genético (*familias* de lenguas, *phyla* de organismos, etc.).

Mucho tiene que aprender el ceramólogo de los métodos que se emplean actualmente en etnología por una parte y en las ciencias naturales por la otra, ya sea en lo que concierne a la elaboración, ya en lo que va de la nomenclatura. *Disociación* de los elementos de un género plástico; recomposición de los elementos disociados en *asociaciones nuevas*, a guisa de mestizaje; persistencia de los caracteres *constructivos y arquitectónicos* (volúmenes, actitudes) y labilidad de los *decorativos*; variaciones *individuales* del artista y variaciones *colectivas* dominantes, o 'modelos'; surgimiento de especies en *zonas geográficas distintas*; formación de pequeños grupos de variedades 'domésticas' en los tupidos centros o *focos inventivos*, y estancamiento decadente de los tipos en *territorios periféricos y zonas de aislamiento*; todos estos, y muchos más, son conceptos que no deben ser ignorados por el ceramógrafo americano y que ya —con denominaciones distintas— han sido aprovechados corrientemente por el clasificador de la alfarería clásica mediterránea.

Para citar casos concretos, veamos lo que ha sucedido con la muy conocida doctrina de las 'figurinas arcaicas'²⁷.

27. Este género cerámico está tan presente a toda persona versada en la anticuaría americana, o simplemente aficionada, que no creemos necesaria una nueva determinación del tipo general de las 'figurinas de barro' ya intentada por dos autores cuyas descripciones son por todos conocidas:

SELER, EDUARD: *Die Teotihuacán-Kultur, etc.*, en *Gesamte Abhandl.* V, 1915, página 446.

SPINDEN, HERBERT J.: *Ancient civilization etc.*, 1917, págs. 49-50, 61-63.

Después de estos autores el asunto fué tratado por muchos, los cuales adoptaron términos distintos, de tal manera que una revisión de la nomenclatura empleada no será del todo superflua, para evitar malentendidos.

SELER les llamó simplemente *Thonfiguren*, seguido por su discípulo WALTER LEHMANN. Con SPINDEN se expande el uso del vocablo *figurines*, empleado luego

Los muchos miles de ejemplares que se custodian en los Museos de New York, Río de Janeiro, México, Berlín, París, Bruselas, Bogotá, Caracas, etc., los cuales cubrieron gran parte de México, Centroamérica, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela o que aparecen en los yacimientos principales del río Amazonas en Brasil, del Beni y el Mamoré en Bolivia y de Catamarca, Salta, La Rioja, San Juan y especialmente Córdoba en la Argentina, han confirmado la bondad de su agrupación en un solo conjunto, tal como fuera enunciada por el profesor Herbert S. Spinden²⁸ en uno de sus arranques más geniales en el campo arqueológico de la América de lengua ibérica.

Si después de esa enunciación no quedaron convencidos algunos especialistas particularmente dedicados a la excavación de yacimientos, la razón de ello reside en el erróneo enfoque inicial del que se hizo culpable el propio Spinden, error que está contenido en su misma intitulación: *The Archaic Horizon*. Evidentemente, Spinden no supo re-

por VAILLANT, KROEBER y gran parte de los norteamericanos; KIDDER prefiere *human effigies*. UHLE usa llamarlas *figuritas*; LUNARDI *figuritas de barro*; PÉREZ DE BARRADAS, a la manera diminutiva española *figurillas*. *Estatuetas* dice ROSSANI, *estatuillas de cerámica* VELLARD; *ídolos* HARTT y ANGYONE COSTA, *idolillos* JIJÓN Y CAAMAÑO.

En la Argentina fueron conocidas ya desde 1892, y LAFONE QUEVEDO las denominó con el término *conopa*, que es el vocablo dado en el Perú a pequeñas figuras animales, vegetales o humanizadas a quienes se rinde culto, o con el otro *zeme* usado en las Antillas. AMBROSETTI (1899) las llama *ídolos funerarios*, QUIROGA (1896) *ídolos* y BOMAN (1927) sencillamente *estatuillas humanas*.

En el uso argentino más reciente han predominado los términos *estatuillas* (SERRANO, URIONDO) y *figuritas* (REX GONZÁLEZ, BERTHA LOBET DE TABBUSH).

En una amable crítica al trabajo de la última autora, el Dr. MÁRQUEZ MIRANDA objeta el empleo del término *figuritas*, acaso por el nombre que los niños argentinos dan a unos rondletes de cartón con las efigies de los ases del fútbol, con que usan jugar. No nos parece peligroso el uso de tal término, porque los lectores de monografías arqueológicas debe presumirse que ya han abandonado las costumbres de sus años infantiles.

En el presente escrito se adoptan indiferentemente los diminutivos de *estatua* y *figura*. Con uno de estos últimos —precisamente con el vocablo *figurines*— fueron designadas en el más antiguo documento arqueológico que conocemos, publicado exactamente un siglo atrás en Francia. Se trata de la *Notice* firmada por ADRIEN LONGPÉRIER, conservador de las antigüedades de México y Perú en el Museo del Louvre, París, 1850.

En cuanto a las categorías especiales, ya aparece en SPINDEN una incipiente distinción entre las figuras femeninas y las masculinas, las erectas y las *archaic seated females*. WALTER LEHMANN llevó su atención sobre las *sitzenden Tonfiguren* y —más importante aún— sobre las que llamó *die Urnen auf Bänkchen-Sitzen*, que corresponden a nuestro tipo A-4. JIJÓN Y CAAMAÑO, en las sentadas femeninas, llegará a distinguir más finamente dos clases: 'las figuras femeninas desnudas con las piernas abiertas' y 'con las piernas dobladas', que corresponden a nuestros tipos A-1 y respectivamente A-2.

Todas estas expresiones, sin embargo, nunca han llegado a formar cuerpos distintivos en sentido clasificatorio.

28. SPINDEN, HERBERT J.: *Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, 1917.

nunciar a la tentación de situar a aquella industria cerámica en un determinado peldaño de la escala del tiempo histórico, prescindiendo de la diversidad de los territorios de cuyos yacimientos hoy la exhumamos.

Una vez perdido el freno inicial, quiso explotar su feliz intuición hacia formulaciones sensacionalistas más atrevidas, y fué cuando, por medio de una verdadera cadena de silogismos a cual más endeble, dictaminó que los artifices de esa alfarería no pudieron ser otros sino los primeros hombres que inventaron el cultivo del maíz²⁹, y llegó a asegurar que dicha invención agrícola fué obra de los habitantes de una localidad de México bien determinable: Atzapotzalco. Lothrop³⁰ primero, Vaillant y otros luego, se levantaron contra la doctrina del *archaic horizon*, y en un cierto sentido tenían razón, pues las estatuillas 'arcaicas' se encuentran en algunos yacimientos debajo de antiguas corrientes de lava, y en otros en las capas superficiales, sin excluir a las post-hispánicas de ciertas regiones de Sudamérica³¹.

29. SPINDEN, HERBERT J.: *The origin and distribution of agriculture in America*, 1917.

30. Tres objeciones principales opone LOTHROP (*Pottery of Costa Rica and Nicaragua*, 1926, Vol. II, pág. 401) a los conceptos cronológicos de SPINDEN: 1° que los artefactos del arte 'arcaico' no son uniformes, ni hechos en un período único; 2° que no ha dedicado atención detenida a los ejemplares refinados de Costa Rica y Nicaragua, y 3° que las 'figurinas arcaicas' llevan en su vestido y adorno las pruebas de que las ideó y realizó un pueblo por nada primitivo. (Trae Lothrop además un cuarto argumento, basado en la idea que los miles de yacimientos de estatuillas encontrados en América fuesen únicamente expresiones de un estado de cultura paralelo, sin dependencia recíproca; mas esta opinión, totalmente desprovista de sentido etnológico, poca brecha habría hecho en la compacta formulación de Spinden, en ausencia de las objeciones concretas que la preceden).

Ya hemos mencionado las opiniones de VAILLANT sobre la complejidad de lo que se llamó 'el horizonte arcaico'.

JIJÓN Y CAAMAÑO reclama que la denominación especial de 'arcaico mexicano' se guarde para distinguir el arte de la conocida zona que comprende partes de Nueva México, Colorado, Arizona y Utah, en conexión con las culturas de los Indios Pueblos; a ésta con mayor propiedad pertenece la posición de anterioridad casi absoluta que quiso atribuirse a los artefactos del Anáhuac. Rechaza, además, la hipótesis de Spinden que el 'período arcaico' correspondiese a la cultura de los Nahuas (JIJÓN Y CAAMAÑO: *Una gran marea, etc.*, pág. 123-4), rechazo que ya formuló MAX UHLE en su nota de 1922, pág. 2.

KRICKEBERG propondría el uso del término 'horizonte o cultura primitiva' en lugar de 'arcaica', porque esta calificación se ha dado a la forma más antigua de la cultura nahua, que es la tolteca (LOS TONACA, 1933, pág. 199, nota 129).

31. LAVACHERY nos hace pensar en la imposibilidad de resolver estratigráficamente la posición de las figuritas del *archaic horizon* de Spinden, recordando que AUGUSTO GENIN halló en Ixtlán, sierra de Nayarit, estatuillas de piedra arcaicas y al mismo tiempo bellos ejemplares de estatuillas de cerámica policroma de estilo tarasco (*Preliminaires à une étude des arts archaïques, etc.*, 1933).

Ya LOTHROP había advertido que esos artefactos perduran en el Salvador hasta la Conquista con pequeñas variantes, partiendo desde una época muy remota (*Pottery types... in El Salvador*, 1927, Vol. I, pág. 199).

El Dr. ALFRED KIDDER en 1937 encontró en Miraflores-Arévalo, Guatemala,

Pero —afortunadamente— la doctrina de Spinden era más sólida en sus elementos substanciales, que la misma formulación recibida de su autor, y estaba destinada a sobrevivir al derrumbe de la valoración stratigráfica. Como su contenido esencial es culturológico, la definición debe ser formulada en función de la cultura que representa. Que toda capa cultural tenga la prerrogativa de aparecer en los distintos dominios de su ámbito en niveles distintos, los cuales desde los más profundos llegan hasta los superficiales, y que su mismo carácter de fijeza y persistencia formal admita ciertas variaciones entre los centros difusivos y los periféricos, entre las áreas tupidas y las de aislamiento, son hechos fundamentales y elementales, de todos modos sólidamente establecidos por el etnólogo. La realidad de estas relaciones puede observarse fácilmente en la dispersión de cualquier elemento cultural de difusión relativamente amplia.

En cuanto al número de las creaciones plásticas comprendidas en el conjunto de las formas llamadas 'arcaicas', Vaillant y Hay, de New York³², han propuesto distinguir los tipos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, y N, subdivididos en muchos subtipos (el tipo C, por ejemplo, se reparte en ocho subtipos); su especial criterio taxonómico ha sido la discriminación de una serie convencional de caracteres en parte stratigráficos y en parte estrictamente técnicos. Heroicos, no menos que vanos esfuerzos, ha puesto en obra M. Lavachery, de Bruselas³³, para simplificar este casillero tan complicado, buscando al mismo tiempo adaptarlo a las exigencias genéticas más elementales.

Walter Staub, de Viena³⁴, ha propuesto, por su parte, la bipartición del material en dos grandes divisiones: el tipo *a* y el tipo *p*, ambos definidos con criterio estrictamente técnico, pues el primero comprende a las figuras en bajo relieve y el segundo a las en *ronde-bosse*.

junto con vasijas y estatuillas 'arcaicas' artefactos de culturas encumbradas, pertenecientes a las más elevadas épocas de México y Yucatán ("Anales de la Soc. de Geog. e Hist." de Guatemala, marzo, 1937).

KRICKEBERG ha insistido igualmente en la circunstancia que el arte 'arcaico' se ha mantenido en muchas regiones hasta épocas recientes, experimentando ligeros desarrollos estilísticos posteriores, y como ejemplo menciona la región de Colima (*Los Totonaca*, 1933, pág. 144).

En realidad, el mismo KROEBER ya había sugerido que no existe una ruptura sensible en la concreta práctica del culto que dió lugar a las figurinas 'arcaicas', la que habría perdurado hasta el siglo XVI.

32. VAILLANT, GEORGE C.: *Excavations at Zacatenco, 1930; Excavations at Ticoman*, 1931.

33. LAVACHERY, HENRI: *Un classement de la petite plastique mexicaine en terre cuite*; 1932.

34. STAUB, WALTER: *Zur Uebereinanderschichtung der Völker und Kulturen an der Ostküste von Mexiko*, 1932.

Tanto el tipo *a* como el *p* se subdividen a su vez en tres y más subtipos, en atención a las formas de la cara, nariz, etc.

Honrado es decir que ni Vaillant y Hay, ni Walter Staub han pretendido ofrecernos una clasificación que fuese aprovechable para todas las finalidades posibles de la indagación ceramográfica. Ellos se limitaron —en realidad— a proponer, cada uno por su cuenta, los medios tipológicos que pudiesen facilitar el entendimiento de sus resultados en la excavación de Zacatenco y Ticomán en el Valle de México (Vaillant) y en la enumeración de los yacimientos de la región de Pánuco (Staub). No pertenece a los propósitos de este ensayo juzgar si esos autores han conseguido o no, por tal medio, las particulares finalidades que se propusieron.

El hecho cierto es que *la investigación de yacimientos donde existe gran riqueza y variedad estratigráfica, de ningún modo puede ser identificada —en cuanto al método— con la investigación de amplias regiones cuya característica es la dispersión de unas pocas formas.*

Mientras en México, país que representa posiblemente el centro de creación³⁵, se encuentran gran número de capas distintas, superpuestas en un espacio limitado, en Panamá, Costa Rica, y mayormente en Colombia, Venezuela, Ecuador y la Amazonia se observan —en cambio— amplias zonas puestas una al lado de la otra, y caracterizadas cada una por una sola o pocas formas tipológicas principales.

Apartando la estratigrafía, hay que tener presente la variedad de las adaptaciones técnicas que un mismo tipo cerámico sufre en el curso de mestizaciones en amplios radios territoriales. En otras palabras, mientras ciertos rasgos, retoques, 'golpes de pulgar', rodetes, modelados del ojo, nariz, etc., suelen variar con las influencias técnicas dominantes en el lugar de arribo, no varían con la misma intensidad los caracteres volumétricos, constructivos, de equilibrio y actitud del personaje representado, y éstos nos permiten reconocer la persistencia de modelos figurativos que fueron difundidos y proyec-

35. Al admitir que México fuese el foco inventivo de las estatuillas humanas de barro, no queremos descuidar las precauciones formuladas por JIJÓN Y CAAMAÑO: "No consideramos los hallazgos del Valle de México como la manifestación original y prototípica de la cultura, sino como una de sus formas, no la primera, pero cercana a ella, más por su proximidad geográfica que temporal, aun cuando la época de la que tenemos productos no puede ser muy alejada de aquélla en que se originó" (*Una gran área cultural, etc.*, págs. 123-4).

Esas frases, sin embargo, proceden de una preocupación continental, y nada más que continental, mientras que el problema de las estatuillas, y en general de la cultura artística con ellas conexas, no puede —según nuestra opinión— desglosarse de los miles de documentos que nos llegan de las demás partes del mundo, particularmente las zonas que llevan el sello de elevada civilización protohistórica (las Cícladas, Chipre, el Asia meridional y oriental, etc.).

tados desde el centro de origen hasta zonas separadas por las mayores distancias.

Mucho mejor habría sido respetar los delineamientos generales de la vieja división de Spinden. Este autor había emitido —con la genialidad que sinceramente le reconocemos— la importancia fundamental de la *fijeza de las 'ideas plásticas'* sin comparación más significativa que la *variabilidad de los 'medios técnicos'*. Spinden distinguió 'la figura erecta' de ambos sexos y 'la figura sentada femenina', como grandes divisiones primarias, y esto fué, ciertamente, un buen comienzo.

Necesitábase, únicamente, desarticular esas dos divisiones primarias y un tanto convencionales, separando uno del otro los muchos 'tipos' o 'modelos' que las componen. Para entenderlo mejor, téngase presente la lámina VIII de Spinden 1917, la que se propone ilustrar con ejemplos de varias naciones americanas la división de las 'figurinas femeninas'. Dentro de las 12 estatuillas comprendidas en esa lámina se distinguen al menos 6 tipos, en el sentido riguroso de la palabra. En efecto, sólo las tres que ocupan la línea (b) representan a las figuras femeninas perniabiertas en su modelo clásico, y las tres de la línea (d) a las de un tipo que se distingue por la reducción de brazos y piernas (que en el ejemplar del medio llega a su máximo). Las tres de la línea (a) son ejemplos de una variante de la figura humana sentada sin ser perniabierta y la línea (c) contiene ejemplares de figurinas erectas. En resumen, los modelos plásticos más diversos están dispuestos en esa lámina uno al lado del otro, sin atención a su peculiar morfología; por otra parte, algunas de ellas no son buenos ejemplos de las figuras femeninas, porque no pertenecen 'exclusivamente' a esta división.

Es natural que se advierta la necesidad de un prospecto de los tipos cerámicos 'arcaicos' elaborado, no ya en vista de la clasificación de las piezas de México, sino con el fin de distinguir los modelos mexicanos cuya influencia ha rebasado hacia el Sud el istmo de Tehuantepec, para convertirse en modelos continentales.

Es mi opinión que en el crisol, o foco de origen, la fecundidad inventiva fué enorme y el número de formas exorbitante, de tal manera que más exacto sería decir que están allí presentes todas las formas imaginables, actitudes y volúmenes: las vitrinas de los museos y los cientos de láminas de Seler, Staub, Vaillant, Spinden, etc., dan fe de ello, y de manera indirecta lo confirman las dificultades clasificatorias encontradas por cada uno de estos autores. Pero dentro de

todas esas infinitas formas, que tuvieron en su mayoría una importancia más o menos local, se distinguen unas pocas, las cuales tuvieron el destino de invadir el mundo sudamericano por diferentes caminos y forjar con su propia inspiración las ideas plásticas de los pueblos de este continente. Tampoco se levantaron a la misma altura 'todas' las formas originales importadas a Sudamérica. Tan sólo algunas, dotadas de gran vitalidad y persistencia, formaron verdaderos 'modelos', tales que pueden ser reconocidos con facilidad, a pesar de las enormes distancias que separan a los yacimientos entre sí y a cada uno de ellos del foco originario. En nuestro prospecto parcial del párrafo II —que se refiere únicamente a las 'figuras sentadas'— hemos indicado con un asterisco las divisiones que merecen en toda la rigurosidad del término el apelativo de modelos 'clásicos' o 'vitales'.

Pero otro perfeccionamiento, con igual o acaso mayor premura, se veía reclamado por las necesidades de la historia ceramográfica, si es que las geniales proposiciones preliminares de Spinden tenían que conseguir —un día más o menos próximo— un desarrollo compatible con la exigencia de las ciencias modernas. Se trataba de colmar la inmensa laguna que hasta ahora ha separado —de modo meramente artificial— las figuras humanas que componen el impropriadamente llamado *archaic horizon*, de los vasos y urnas con figuras humanas que abundan en la alfarería indígena de los territorios de América que constituyen hoy las naciones de lengua ibérica.

IV. CORRELACIÓN DE LAS FORMAS Y SUS DERIVACIONES

Nos hemos ocupado hasta aquí de las estatuillas 'arcaicas' de terracota, sin prestar atención a los géneros plásticos que con ellas más estrictamente están emparentados³⁶.

Poco podemos agregar nosotros a lo que se ha publicado sobre las estatuillas de piedra. Sólo observaremos que de ningún modo es

36. En cuanto a las modeladas en otros materiales, nos limitamos a recordar las estatuillas de oro (altas 25-30 cms.) del famoso 'tesoro quimbaya' actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid, particularmente las piezas 1, 3 y 6 fotografiadas en las láminas del libro de ACUÑA L. ALBERTO, 1935, y las recortadas en madera dura del territorio quimbaya (ver HERNÁNDEZ DE ALBA: *Colombian Archaeology*, 1941, pág. 14) o bien en la semiblanda *boba*, raíz de helecho arbóreo, que ha descrito y fotografiado en el departamento de Santander el señor RECASENS, J.: *Las esculturas, etc.*, 1945, págs. 146-9 y láms. VII-IX. Las dimensiones de estas últimas superan en altitud los 30 cms.

aceptable la idea que las elementales esculturas en piedra fuesen los primeros ensayos de representación humana en volumen, anteriores a los muñecos de greda. El equívoco nació de una frase de Spinden que evidentemente no expresaba su pensamiento en forma clara y unívoca³⁷, y, además, de su figura 18, en que presentó seis eslabones progresivos de la supuesta elaboración de un hacha

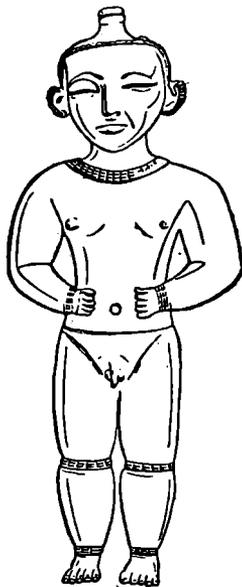


FIG. 6. - Estatuita masculina de oro perteneciente a las colecciones del Museo Arqueológico de Madrid; procede de la región de Quimbaya. Alto: 30 cm.



FIG. 7. - Estatuita femenina de la misma procedencia; Museo de Madrid. Alto: 25 cm.

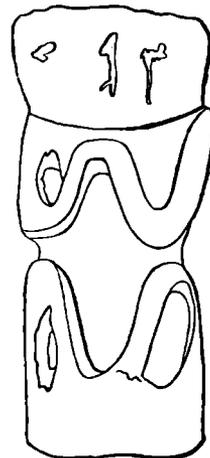


FIG. 8. - Figura humana esculpida en madera, procedente del Departamento de Santander (Colombia).

lisa, hasta conseguir la efigie humana erecta, serie gráfica que es un ejemplo flagrante de la presunción abusiva del 'poco a poco'.

Es evidente que en muchas regiones de América las estatuitas-efigies de piedra acompañan a las de barro, manteniéndose siempre más elementales y rígidas en su diseño y relieve, a causa de las difi-

37. Textualmente: "The earliest stone sculpture are recognized first by resemblance to the ceramic art just described (las 'archaic figurines') and second by a quality which they possess of being archaic in an absolute sense" (SPINDEN: *Ancient civilizations, etc.*, 1917, pág. 54). El autor quiso decir que las estatuitas de piedra se conservan absolutamente fieles al canon de las figurillas primitivas, mas el empleo de la palabra 'arcaico' —de alcance fundamentalmente cronológico— en sentido morfológico, ha sido causa de confusión para muchos lectores. Por otra parte LAVACHERY combate la idea que sólo el hacha simple fuera sometida a esa 'antropomorfización', y traza varios croquis de hacha con surco y martillo de percusión que podrían haber servido de base para estatuillas de piedra (*Preliminaires à une étude des arts archaïques, etc.*, 1933).

cultades propias del material³⁸. Esta, por otra parte, induce al artífice a emplear guijarros de menor dureza, como ser ciertos esquistos y areniscas; cuando se emplea la fibrolita, el pedernal (sílex) y otras rocas duras, el objeto presenta, a menudo, una superficie brillante y tersa, pero siempre un modelado esquemático y tosco³⁹.

Más importante es para nosotros seguir el desarrollo de otra cadena de formas que se engendra igualmente de la efigie de barro 'arcaica', y alcanza un florecimiento realmente asombroso por sus formas y respectivas variantes, y por último produce una creación artística sumamente elevada en determinadas áreas restringidas de Europa y América.

No es menester que insistamos en el hecho, obvio, que los pueblos los cuales fabricaron, en tierras de México, la llamada 'cerámica arcaica', poseyeron igualmente una alfarería utilitaria de no escasa variedad, y a su lado otra de carácter ceremonial no desprovista de elementos artísticos (*hydriai*, potes y vasijas, etc., con decoración incisa, en relieve, pintada o modelada, especialmente en lo que atañe a los pies que las sostienen y a las cabecitas o protomas que la adornan), y así lo han admitido Spinden, Kroeber, Gamio, Vaillant, Staub, etc. Otro tanto ha sido observado en muchos yacimientos centro y sudamericanos de estatuillas de barro y piedra.

En un cierto instante del desarrollo cerámico puede averiguarse —en forma objetiva— que una parte de los vasos de diversa índole y tamaño exhumados de tales yacimientos se han convertido en alfarería 'antropomorfa', para usar el calificativo que se emplea corrientemente. (Forma parte, este adjetivo, de la nomenclatura es-

38. Véanse los ejemplares recogidos en la llanura de Fúquene (noroeste del dep. de Cundinamarca) por HERNÁNDEZ DE ALBA, y en las cuevas y dolinas de La Belleza (departamento de Santander) por JOSEP RECASENS. La abundancia de estas piezas en los yacimientos es asombrosa: el solo Recasens pudo reunir fácilmente 976 ejemplares, de materiales terrosos. Los de Cundinamarca son de arenisca. La forma es coincidente. Las estatuillas tienen por lo general una altura media de 9-12 cms. y representan a la figura humana erecta (\pm el 25 %) y a la sentada, con o sin taburete, en los casos más numerosos). En su elaborado trabajo descriptivo tiene Recasens la excelente idea de discriminar los varios tipos de taburetes (de forma rectangular, con variantes en los pies, o de forma redonda, al modo de las sillas de barro de Uhle) mas por el afán de combinar todas las variantes de forma, material, técnica, etc., en un esquema numérico, sin la necesaria clasificación previa de los tipos realmente esenciales, destruye en gran parte la utilidad de su trabajo, mostrándonos al mismo tiempo qué terribles efectos amenaza el cundir del espíritu estadístico en arqueología, cuando no está al servicio de una intuición de las formas-tipos y sin la jerarquización de las variantes. En Venezuela, la Cordillera de Mérida ha brindado igualmente abundantes estatuillas de esteatita (J. A. VELLARD, 1940, pág. 18 y fig. 2).

39. Véanse los ejemplares de *cemi* de Santo Domingo en DESPRADEL I BATTISTA: *Arqueología quisquejana*, 1939.

colar establecida para el fin de orientar al iniciando, mas el que se conforma con esa distinción tan externa y superficial no demuestra por cierto una actitud muy empeñosa) ¿Qué ha sucedido? Simplemente, que una mayor o menor cantidad de los elementos que constituían la efigie humana (caracteres antrópicos) o únicamente el rostro (caracteres androposópicos) han pasado de las estatuillas a formar parte de una considerable porción de la alfarería de esos pueblos. Es un proceso que bien puede definirse con la palabra *antropomorfización* creada por Lavachery (*opus citatum*) al indicar un cambio análogo.

Gran cantidad de figurinas pierden una de sus condiciones primitivas, la de ser macizas (fabricadas en un pequeño bloque de barro, sin dejar cavidades interiores) para convertirse en estatuitas vacías; al mismo tiempo tienden a aumentar visiblemente sus dimensiones. Por el otro lado, un número de vasos ciertamente mayor asume la forma externa de las efigies de barro y absorbe una o muchas de sus características anatómicas, en pleno volumen primero, luego en simple altorrelieve y por fin en pintura. Nos enfrentamos, a menudo, con piezas de alfarería de las cuales nadie podría dictaminar con firmeza si son vasos, o bien figurinas. En la literatura modernísima encontramos una denominación nacida de manera totalmente espontánea, que es apta para determinar esta clase cerámica intermedia: *figurine vases*⁴⁰. La consideramos adecuada, y merecedora de sucesivos desarrollos y aplicaciones especializadas. El hecho que Bennett la haya forjado sin preocupaciones de carácter histórico-plástico, y sólo por la necesidad de clasificar el material de museo que presenta en su publicación, no disminuye su mérito, y da fe de gran justeza intuitiva.

Para entendernos acabadamente, sin dejar lugar a tergiversaciones y malentendidos, agregaremos que no todos los vasos ceremoniales y suntuarios —aún menos los de utilidad doméstica— que constituyen el acervo cerámico de esas civilizaciones, sufren dicha transformación, ni tampoco todos los tipos de 'figurinas arcaicas' que conocemos están dotados de una dominación plástica tan virulenta.

40. Los términos empleados por BENNETT son: *Figurine-Jars*, *Figurine-Vases* y *Figurine-Face-Jars* (*Archeological regions of Colombia: a ceramic survey*, "Yale Univ. Press", N° 30; New Haven, 1944), ver págs. 67, 69 y 71.

La primera de esas denominaciones está seguida por estas frases: "A series of clay figurines are hollow with a mouth opening at the head so that they could have served as jars. They are obviously related to the true figurines". En esta serie distingue el autor las siguientes categorías: a) con las piernas cruzadas, b) con las piernas tronchadas, c) sentadas sobre un banquillo.

También otros autores han empleado términos equivalentes, entre ellos *effigy pots* (véase la magnífica monografía de HELEN PALMATARY, 1939; págs. 69-71 y *passim*).

Uno de los modelos de estatuillas que han ejercido mayor influencia en la modelación de vasos y urnas de forma humana, es justamente la figura masculina sentada, con o sin taburete.

Esto que decimos resulta tan evidente a las personas que diariamente están en contacto con los materiales cerámicos de cualquier región americana provista de rica y variada alfarería, que no necesitaría —en realidad— una comprobación específica. Pero si alguien hubiese de dudar de la realidad del proceso que enunciamos, ofrece-

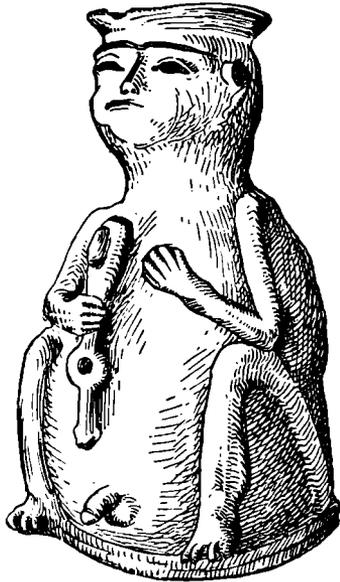


FIG. 9. - Figurina-vaso de Quimbaya (Prov. de Pichincha). Publicada por Uhle 1929, lámina VII.



FIG. 10. - Urna funeraria de la isla Caviana (Delta del Amazonas). Yacimiento de Rebordello, según fotografía de S. Linné. Alto: 42 cm.

mos aquí dos clases de evidencias. La primera es de por sí ya muy elocuente, por tratarse de dos ejemplos flagrantes de la compenetración de los elementos esenciales de una 'figurina' en la substancia del vaso. Piernas y brazos del hombre acaban de ser absorbidos por el cuerpo arcilloso de la pieza, y se disciernen en su pared exterior a guisa de puro indicio o trazo: diríase un espectro de la estatuilla que en la historia genética de esta forma plástica ciertamente ha preexistido, como intuición anatómica del cuerpo humano. La segunda comprobación consiste en la sucesión de formas que integra la historia de un modelo cerámico concreto. Es la cadena de las efigies de Colombia y Venezuela, muy resumida en su transformación formal, cuya

transmigración territorial dió existencia a las urnas de Maracá y del Ecuador oriental (Río Napo). Se trata de presentar uno de los *phyla* con que intentamos vitalizar la clasificación ceramográfica, transformándola en una actividad muy cercana a la genética.

Tenga el lector la amabilidad de seguimos en nuestro viaje.

Para salir de un punto que nos resulte familiar, hemos de partir de las provincias marítimas del Ecuador y de la parte norte del Altiplano ecuatoriano, donde ya hemos encontrado un cierto número de estatuitas de hombres sentados, de factura cuidadosa y empeño realista, cuyos ejemplos pudimos observar en las láminas, piezas I a X. Dicho núcleo, sin embargo, no es el verdadero foco continental de este tipo cerámico: es una simple rama meridional desprendida del tronco principal, el que se encuentra más al Norte, en Colombia y Venezuela.

El gran tronco cerámico colombiano, fecundísimo en formas y variaciones (hablamos siempre del modelo de la figura masculina sentada) nos ha dejado cuatro o cinco zonas de excavación productiva, que son: 1ª el valle del río Cauca, 2ª la gran faja bañada por el río Magdalena, 3ª el altiplano de Cundinamarca y 4ª el litoral marino septentrional, al pie de la cadena de Santa Marta; la 5ª comprende los valles meridionales: Terradentro, San Agustín y Putumayo⁴¹.

41. Confusos e indistintos durante larguísimo tiempo, los tipos y yacimientos de la alfarería colombiana han empezado a ganar una incipiente claridad por mérito de excavadores y descriptores de los últimos años, particularmente HERNÁNDEZ DE ALBA, SCHOTTELIUS, RECASENS, SILVA CELIS, los esposos REICHEL DOLMATOFF, etc.

Los escasos ejemplares que tenemos de los yacimientos más meridionales, esto es, del departamento de Nariño (que costea las provincias ecuatorianas de Carchi, Esmeralda, Imbabura y Pichincha) permiten deducir que se trata de figuras sentadas en taburetes o sin él, de factura no disímil de las comunes; hacia el Putumayo, siempre sentadas, masculinas o femeninas, sugieren una fabricación relativamente reciente no exenta de naturalismo. Las de San Agustín acompañan en los famosos yacimientos (templos y tumbas) a las grandes estatuas de piedra, y es sabido que UHLE, en contra del propio PREUSS, las considera conexas con la civilización de las estatuas "por coincidencia no sólo geográfica, sino en el tiempo" (UHLE, 1931, pág. 6). El territorio de Tierradentro ha puesto en las manos de dos exploradores, HERNÁNDEZ DE ALBA y SILVA CELIS, unas pocas efigies de persona sentada, de un sabor algo rústico, pero sumamente interesantes. Son dignas de nota por varias razones: 1º por el asiento de forma redondeada (una suerte de tambor algo cónico) en que reposa la figura humana; 2º por el empleo que tiene la estatuita en el conjunto de la urna: está sobrepuesta al cuello o al borde, sin tener carácter funcional aparente, si no fuera el de representar a una persona determinada, o a entidades humanizadas; 3º porque de estos delineamientos se deduce que representa un anillo de transición entre la estatuilla sentada libre y su aplicación a un urna funeraria; 4º porque su asiento redondeado recuerda muy de cerca a las sillas-tambores de barro del Ecuador descriptas por UHLE; 5º porque su figura pertenece a un modelo de estatuita humana acurrucada que aparece igualmente en otros continentes (véase Fig. 27) y 6º porque el cordón cuadrangular que

El todo constituye una unidad cultural suficientemente compacta en sus líneas generales, mas el análisis revela importantes diversificaciones en el material, yacimiento y aplicación de las piezas, y especialmente en sus tipos o formas peculiares. En el valle de Cauca, por ejemplo, no sólo encontramos (pieza XXIV) los bellos ejemplares que representan por su armonía plástica, compostura anatómica y

en una de ellas baja de la nuca y diseña el recorrido del espinazo, con indicación de las vértebras, y las líneas oblicuas incisas y llenas de substancia blanca que de ambos lados descienden del mismo simulando las costillas, nos prestan un claro

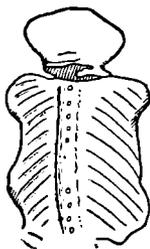
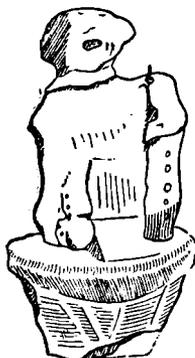


FIG. 11. - Estatuita humana sentada sobrepuesta a una especie de soporte en forma de cono truncado invertido (el todo coronaba el borde de una vasija); procede del territorio de Tierradentro, Colombia Meridional. Altura de la figurina cerca de 8,5 cm. Abajo, vista dorsal de la misma.

indicio para la interpretación funeraria de la estatuita. El área de Cundinamarca, o altiplano de Bogotá, ha producido abundantes figurinas y vasos-figurinas que en su mayoría han adquirido aspectos especializados en el vestido y el adorno (sombrero, collares) tanto en las figurinas erectas como en las sentadas, por lo que nos proveen de documentación inequívoca sobre el adrezo del pueblo Chibcha. Mucho más rica, original y en cierto modo sorprendente es la producción de la faja occidental del río Magdalena, famosa desde hace veinte años por sus cántaros funerarios de forma cilíndrica u ovalada, siempre muy largos verticalmente, que sostienen en la tapa a una figura humana sentada, masculina o femenina, a veces también de niño, con ambos pies apoyados en la tapa semiesférica (a veces colgando) y las manos sobre las rodillas. Este modelo altamente especializado apareció en un principio en Ocaña y en el pequeño pueblo de Mosquito, y ello fué causa de que se le indique en los libros ya un poco antiguos 'urna de Mosquito'; luego, al encontrarse en un área mucho más vasta, le dió HERNÁNDEZ DE ALBA el nombre de 'cultura del bajo Magdalena'. Actualmente, por iniciativa del profesor PAUL RIVET, se le asigna a la 'Cultura del Magdalena'; en efecto, se trata de una faja arqueológica amplísima en el sentido Norte-Sud, que desde la confluencia del río Guarino se prolonga hacia el Norte hasta el codo del Magdalena cerca de la ciudad de El Banco. El núcleo más numeroso pertenece al Río de la Miel, con 58 piezas exhumadas, todas de estilo congruente, sentadas en la tapa, 39 masculinas y 19 femeninas (REICHEL-DOLMATOFF, 1943). El yacimiento más oriental es el de Ocaña, de donde salieron los dos ejemplares más conocidos por el público, y acaso más perfectos (actualmente uno en el Museo Nacional de Bogotá y el otro en el American Museum of Nat. Hist. de Nueva York), ambos con estatuilla femenina (véase pieza XXIII). Se ha observado que las femeninas están directamente sentadas sobre la tapa del cántaro, mientras las masculinas reposan sobre un taburete de cuatro patas; el tabique nasal y los lóbulos de la oreja están perforados (estos últimos también extendidos al modo de los 'Orejones' del Perú) y a menudo llevan suspendidos aros y pendientes (carácter que tiene en común con los llamados ejemplares Quimbayas y con las bellas piezas del Cauca); las piernas muestran el abultamiento y las respectivas angosturas superior e inferior producidas por las charreteras (otro carácter igualmente común con las mencionadas). No se olvide que algunas piezas sentadas sin banquillo del valle Quimbaya (Cartago viejo) llevan bien señaladas las cintas en el brazo y en la pantorrilla, con indicación del dibujo geométrico en zigzag que adorna la cinta (STRÜBEL Y REISS: *Kultur u. Industrie, etc.*, 1899, lám. I,

naturalidad lo más perfecto que conocemos (en cierto sentido más equilibrados y expresivos que los mismos ejemplares ecuatorianos de Carchi, Manabí e Imbabura, los cuales recibieron ciertamente influencias ennobecedoras de la experiencia cerámica del Perú costero), sino también un gran número de estatuillas menos refinadas y de facciones y contornos rústicos, casi siempre de cabeza achatada, que, por haberse encontrado en un principio en la región del Quindío, entre Manizal y Cartago viejo, son indicadas convencionalmente en los

pág. 6). En toda la cerámica del valle del río Magdalena, que, como acabamos de ver, se extiende hasta el departamento de Santander Norte, la efígie no ha cesado de ser una verdadera 'figurina', pero está hueca. Sin contener aún nada en su interior, forma sólo un motivo escultórico de la verdadera urna, gruesos cántaros de 75 cms. de alto y 27 de diámetro, internamente teñidos de color obscuro (sepia, negro) que fueron encontrados llenos de tierra y de huesos humanos calcinados, como lo refirieron los PP. DEBILLY y ESCOBAR, descubridores de las primeras tres piezas de Ocaña (RIVET: *Préhistoire, etc.*, 1932, pág. 211). Nos hemos extendido en la descripción del grupo del Magdalena, por exigirle la gran importancia morfológica e histórica de su modelo perfectamente estabilizado, el cual guarda evidentes e íntimas relaciones con los modelos de Venezuela.

Por último, el conjunto colombiano cuenta con la gruesa urna del litoral marítimo del Norte, característica de la zona de Santa Marta; su forma es cilíndrica o de doble cono, ambas con cuello más angosto y provisto de relieves y grabados que simulan una cara humana, mientras otros ribetes o concavidades en el cuerpo de la olla señalan seno, ombligo, etc.; a veces hay verdaderos brazos, mas ningún trazo de piernas. (MASON, J. ALDEN: *Archaeology of Santa Marta, etc.*, 1939). Es ciertamente también éste un modelo muy especializado, y sus relaciones más estrechas lo vinculan a formas del alto Amazonas (ver nuestra nota 83), de las que hemos de hablar más adelante (piezas del río Yapurá y del río Negro) no sólo por el aspecto general, la analogía del rostro dibujado por ribetes rígidos y en ángulo recto y el hecho de estar cubiertas por vasijas semiesféricas invertidas, a guisa de tapa, sino porque también ellas contienen las osamentas calcinadas de un entierro secundario.

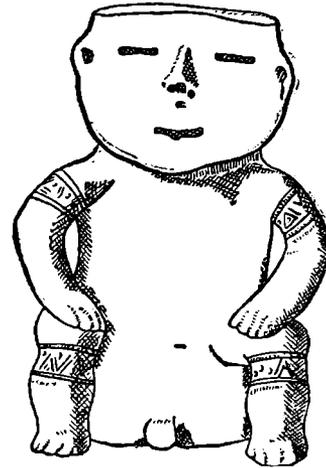


FIG. 12. - Figura masculina sentada; procede de Cartago Viejo en el valle del Cauca (Colombia); descrita por Stübel y Reiss, lám. I-6. Alto: 19 cm.

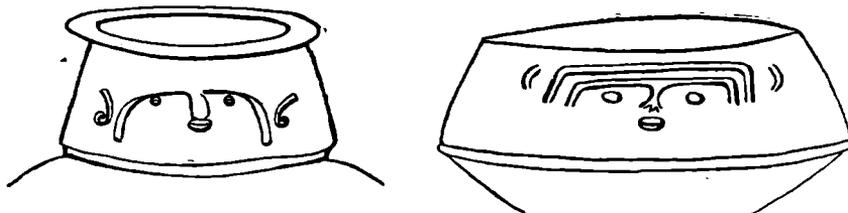


FIG. 13. - Representación lineal y rígida de la cara humana en las urnas de Santa Marta (Colombia).

álbumes de antigüedades y en los museos con el cartel de 'estatuitas quimbayas'. (Véase el ejemplar de la figura 12).

El altiplano de Bogotá, y más aún la gran faja del río Magdalena, en relación posiblemente con las áreas meridionales, son las zonas que más intensamente llaman la atención del que intenta seguir el complicado juego de las conexiones entre Colombia y Venezuela, ya que a una cierta altura de la Cordillera Oriental se discierne con suficiente evidencia el trazo de una rama que, desprendida de los grandes focos orientales colombianos, señala un reguero hacia la Cordillera de Mérida, en territorio venezolano.

En Venezuela, el núcleo más próximo al territorio colombiano es el que tiene por centro la ciudad de Trujillo en el estado homónimo, y comprende todos los valles que de la sierra, harto empinada en esta zona, bajan en arco al lago Maracaibo. En la extensión de esta área se distinguen los yacimientos de Boconó y Niquitao, ambos lugares de gran altura, con caracteres propios del páramo (la Teta de Niquitao alcanza los 4.500 metros sobre el nivel del mar). En este paisaje andino los restos de los antiguos habitantes se limitan a las tumbas "numerosas sepulturas que se encuentran diseminadas en los páramos, en lugares de difícil acceso; muchos de ellos han podido también servir de santuarios naturales". Sacamos esta frases de un trabajo de Jehan Albert Vellard: *Arqueología de la región occidental de Venezuela*, 1940, que es la única fuente segura en lo que respecta a las antigüedades de esta parte del territorio venezolano. En la cordillera de Mérida no fueron empleadas urnas funerarias, y el cadáver "atado con cordeles, en posición fetal, como en la región andina del Perú y de Bolivia" era depositado entre piedras o bajo delgada capa de tierra en grutas y abrigos bajo roca. El ajuar contiene principalmente cuatro clases de objetos: las placas de serpentina⁴², las láminas recortadas en conchas de *Strombus* y —en particular— las estatuitas de barro, de figura humana erecta o sentada, acompañadas de vasos semiesféricos de tres patas.

Una vez rebasado el cordón andino de Mérida, hacia el Sud en los Llanos y hacia el Norte en la costa quebrada del mar de las Antillas, se encuentra un cambio muy sensible de civilización. De nuestro punto de vista merece que se señale la región que de Barquisimeto se prolonga a la zona de Maracay, cuyo renombre arqueológico fué acrecentado no ha mucho por los descubrimientos del lago de Tacarigua

42. HEGER, FRANZ: *Klangplatten von Nephrit aus Venezuela*; Göteborg, 1924.

o de Valencia (Requena, Rafael, 1932). En los montículos artificiales levantados para evitar los daños de las inundaciones se encuentra abundante alfarería utilitaria y funeraria, esta última representada por urnas de gran tamaño, cónicas en la base y de gran espesor, apropiadas para enterramiento del cadáver en posición fetal, y por vasos secundarios y estatuillas, éstas siempre erectas y femeninas.

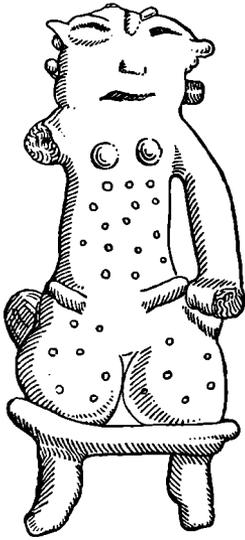


FIG. 14. - Estatuilla sentada procedente de la región de Niquitao en la cordillera de Mérida (Venezuela). Alto: 26 cm. (Vellard).

Dentro de toda la cerámica venezolana, nos interesa en medida particular el material recogido en Niquitao, en la sierra de Mérida. Es un grupo numerosísimo, de menos alta educación artística, que comprende varias series de figuras sentadas sobre un banquillo, pero desnudas y sexuadas, a menudo ictifálicas⁴³. Yacimientos, éstos, esencialmente de páramo, es natural que al llegar allí la invención plástica, y al popularizarse en grado extremo, quedara empobrecida en lo que concierne a su realización técnica. Gran fijeza convencional muestran los ejemplares de Niquitao, recogidos con tanta paciencia por el escrupuloso investigador doctor Jehan A. Vellard, aunque no se excluyen ciertas variaciones. Véase la estatuilla de la figura 14, recubierta por

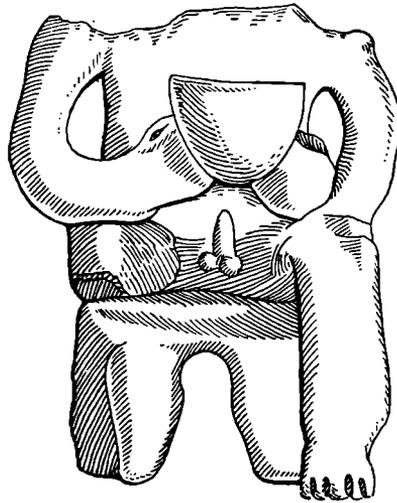


FIG. 15. - Estatuilla masculina sentada del Páramo de La Teta, región de Niquitao (Venezuela). Pieza incompleta. Alto: 16 cm. (Vellard).

43. "La región de Niquitao ha proporcionado igualmente un número bastante elevado de estatuillas sentadas, bien diferentes de las anteriores. Son mucho más grandes, de 15 a 35 cms., y de un tipo muy uniforme. Representan un hombre sentado sobre un banquito rectangular de cuatro patas y de forma baja; tiene los muslos apartados, horizontales o ligeramente levantados, y las piernas caen a plomo sobre el suelo; los brazos, apoyados sobre las rodillas, sostienen en un gesto de ofrenda, un pequeño vaso. Los caracteres sexuales están bien marcados, el miembro retraído contra el vientre, por medio de una cintura.

La cabeza es ancha, coronada con una diadema de plumas de forma de abanico como en las estatuillas de piedra; las orejas llevan un gran ornamento discoidal. Como en todos los modelados de origen de Niquitao, los ojos están figura-

puntitos negros sobre engobe blanco (imitación del pelaje de un felino), la de la figura 15, que sostiene un pequeño vaso en las manos, etc. Las menos imperfectas del grupo de Niquitao son las representadas por la pieza XXV (existen varios ejemplares de esta creación en los Museos de Río, Berlín y París, también ictifálicas).

Las cabezas del grupo de Niquitao son en realidad muy embrionarias, casi constantemente análogas a las cabezas de las estatuas 'arcaicas' más groseras; todas íntimamente emparentadas con la familia de las estatuillas 'erectas' (muchas de ellas contraídas y falóforas) que cubre algunas regiones adyacentes⁴⁴.

Otrosí debe observarse la ocurrencia de la deformación de la pantorrilla mediante charreteras, cuyo abultamiento característico está señalado con claros contornos en gran número de las figuras de Venezuela, como también en la mayoría de las de Colombia (piezas XXIII, XXVI y XXVII) las cuales parecen constituir algo como el prototipo.

Si ahora uno se pregunta: ¿Qué relaciones pasan entre el grupo de Venezuela y las urnas de Maracá? cabe observar atentamente estas últimas (piezas XI a XIV) en comparación con las piezas de Niquitao. Indudablemente nos encontramos con que tal comparación viene a romper el terrífico aislamiento de las extrañas figuras sentadas de Maracá, porque vemos en las piezas de Venezuela idénticos elementos: taburete de cuatro patas, piernas abultadas por las charreteras, manos apoyadas en ambas rodillas, etc. El museo Goeldi, de Belém, Pará, posee un ejemplar brasileño que representa de manera acabada el *trait d'union* entre la plástica atlántica y la de la cordillera venezolana (figura 16).

El acercamiento morfológico será más completo, cuando se tenga presente que aún el característico modelado de la greda a guisa de

dos por dos salientes cónicas, la nariz fuerte y de perfil convexo. La mayoría muestran restos de dibujos lineales.

Algunas de estas estatuillas tienen una expresión grosera, pero muchas revelan una más profunda, de dignidad y calma, comparable a la serenidad de ciertas figuras egipcias. El artista deja entrever un agudo sentido anatómico a pesar de la estilización muy avanzada. Estamos aquí en presencia de verdadero arte". (VELLARD 1940, pág. 38).

44. "Al lado de estas estatuillas típicas, quizás propias de la región del Niquitao, se encuentran un poco por todos lados, pero nunca en abundancia, pequeñas figuras con los miembros inferiores reducidos a muñones sobre los que vienen a apoyarse los brazos. Nunca están sentadas sobre bancos ni tienen en sus manos un vaso. La mayoría son masculinas y llevan tocado de plumas y discos auriculares; menos frecuentes son las femeninas con discreta indicación de los órganos genitales, sin tocado y con las orejas simplemente perforadas". (VELLARD, 1940, pág. 39).

tuberías metálicas⁴⁵, que tanto hiere nuestra facultad de 'sentir' los volúmenes y superficies, ya se encuentra ejemplificado ampliamente en plena cordillera andina. Creo que ninguna objeción quedará por hacer a nuestra afirmación, después de considerar la notable pieza XXVIII, recogida por Vellard en Niquitao (estado de Trujillo, Venezuela) y publicada por él en su precioso repertorio de piezas venezolanas salido a la luz en el año 1940. Esta forma no es esporádica en

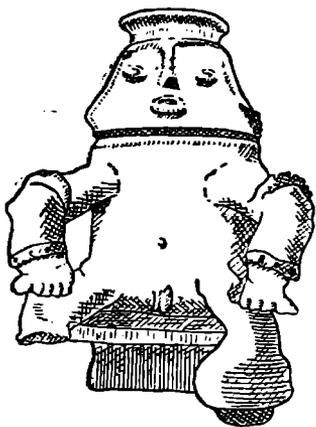


FIG. 16. - Urna funeraria exhumada en la margen del río Maracá en la Guayana brasileña, actualmente en el Museo Goeldi de Belem do Pará (de foto del álbum del Dr. Goeldi).

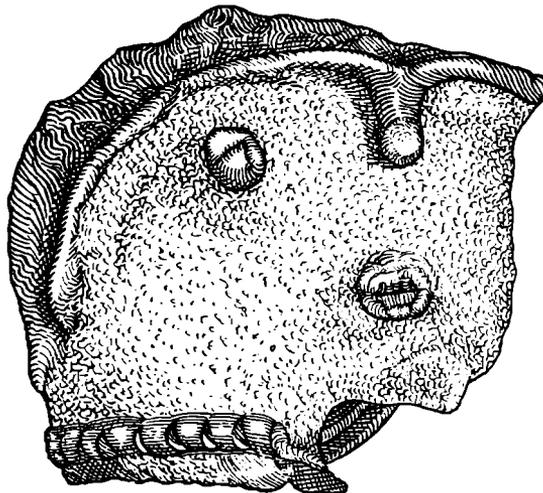


FIG. 17. - Fragmento de urna hallado en la Cueva del Pozo, región de La Puerta, Municipio de Valera en el Estado de Trujillo (Venezuela). De fotografía obsequiada por el Dr. J. A. Vellard.

45. Este carácter 'tubular' fué captado ya por DOMINGOS FERREIRA PENNA, autor de uno de los primeros descubrimientos de las famosas urnas de la margen izquierda del Amazonas y de una detallada descripción salida en 1877. Sus páginas, hoy naturalmente envejecidas en lo que concierne a las interpretaciones, resultan, sin embargo, muy útiles y frescas en todo lo que atañe a las impresiones directas sobre el yacimiento, el empleo y la forma plástica. El lector encontrará a menudo las expresiones 'urnas tubulares' y 'vasos tubulares', cuya propiedad no puede ser discutida. Como información de primera mano resulta, además, interesante leer que "en estas urnas tubulares los huesos están arreglados con mucho orden: los planos al centro y parte en el fondo, los pequeños arriba de ellos y los largos acercados a las paredes; los cráneos apoyados en parte sobre las cabezas de los fémures y húmeros" (pág. 56).

Cuando LADISLÁU NETTO, director del Museo Nacional de Río en los tiempos áureos del Imperio, publicó la relación de Ferreira Penna, ya existían en el Museo de Pará algunos ejemplares de esos yacimientos, entre ellos varias urnas tubulares do Maracá, y una de éstas había ya tenido el honor de aparecer figurada en el Vol. VI del "American Naturalist" en un artículo de C. F. HARTT. A pesar de ello, bien puede decirse que la difusión de su conocimiento en el mundo arqueológico comienza con los primeros dos tomos del "Archivo" del Museo Nacional 1876 y 1877, y particularmente con los escritos de HARTT y FERREIRA PENNA; más tarde también de LADISLÁU NETTO, 1885. A pesar de las innumerables digre-

los Andes septentrionales, pues conócense otras en el territorio de Colombia, entre Bogotá y las provincia de Santander Norte.

Como se ve, el particular tratamiento de brazos, piernas y articulaciones que tan intensamente parecía distinguir las piezas de Maracá, es convención plástica ya establecida en Colombia y Venezuela. También en lo que se refiere al tratamiento de los lineamientos faciales —los que han representado en mi indagación un punto de esencial importancia— encuentro en los ejemplares de Venezuela elementos suficientes para explicar las piezas del litoral Atlántico. Véase la figura 17.

En general, ya muchas veces en la literatura arqueológica se había formulado la semejanza de la cerámica de las islas amazónicas con la venezolana y colombiana, pero siempre de manera general, por medio de comparaciones harto vagas. Pero ahora que se invocan caracteres peculiares y elementos especializados, no dudo que estos hechos incuestionables pueden causar alguna contrariedad a una parte de los lectores, porque la elaboración comparativa que he practicado no ha dejado de resultar, a menudo, opuesta a mis propias prevenciones, a las que —sin embargo— he abandonado prontamente, como debe hacerse con toda carga inútil.

Las formas cerámicas se han deslizado hasta este punto de nuestra reseña con tal evidencia, ensamblándose una con otra para formar una cadena ininterrumpida, que casi no hemos advertido un hecho

siones y fantásticas especulaciones que llenan esas páginas, es recomendable acudir a ellas si se desea tener una documentación de primera mano. La pobreza de conocimientos sobre la arqueología de la América andina septentrional, fué causa de que la tarea comparativa se convirtiese en esa época en una suerte de juego de azar. (NETTO ocupa 12 páginas de su memoria con signos de la China, India, México antiguo y de la escritura hieroglífica egipcia, para explicar los ornatos de la alfarería de Marajó).

A pesar de tantos desvaríos, no es justo olvidar que LADISLÁU NETTO, cuando se concentra en el delineamiento americano de los itinerarios de civilización, escribe frases que demuestran una intuición segura. Imagina Netto un desplazamiento forzoso de núcleos cultos desde Centroamérica "*sob a presion de indiziveis calamidades*", unos por las Antillas hacia el Sud "*ao longo da costa da Venezuela e das Guyanas*" y otros más hacia el interior "*do vasto corpo da América do Sul, remontando o Magdalena e o Orenoco ou qualquer outro grande rio dos que se acham entre a costa da Venezuela e o Amazonas*". Para estos grupos inmigrados, no hay duda —prosigue— que fué para algunos estación temporaria y para otros durable o tal vez definitiva, el lecho del Amazonas. No sabríamos hoy mismo expresar estas cosas —apartando la imagen de clanes perseguidos por calamidades más o menos repentinas— con mayor claridad y propiedad. Insiste Netto presentándonos las adversidades que a estos cultos invasores reservaban los feroces habitantes locales; huyen ellos en varias direcciones: hacia el estuario, hasta Marajó, o por el curso del Madeira, el Beni, el Purús, el Yapurá y el Ucayali. El Beni sobre todo, como lo aclara en su nota de la página 418, por su fácil navegabilidad, es el vector ideal hacia el territorio argentino.

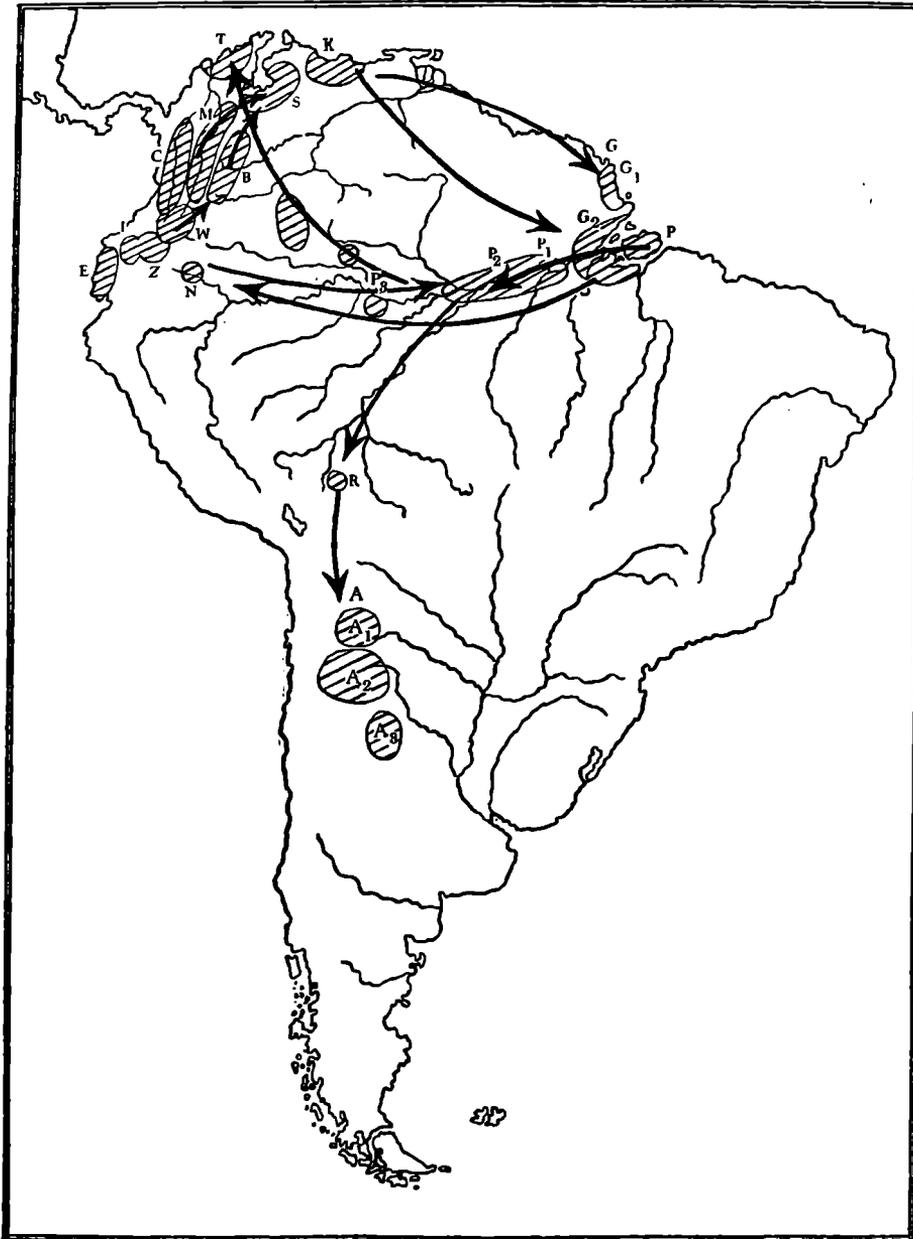
de mucha gravedad: esto es, que de las figuras de barro macizas hemos pasado a verdaderos vasos, urnas y osarios. Esto nos confirma el vigoroso papel que fué desempeñado por las llamadas estatuillas 'arcaicas' en la configuración de toda la cerámica de formas humanas.

Téngase presente, en lo que atañe particularmente a la serie que en este momento estamos considerando, que el tránsito de la figurina a la urna, es decir, de un género cerámico carente de uso utilitario aparente, a otro cuyo empleo es reconocido en el sector patrimonial que pertenece a la vida mental y afectiva), no se realiza ya en el camino que media entre el grupo venezolano y el atlántico, sino mucho antes, inclusive antes de la frontera venezolana. En plena Colombia—en efecto— acabamos de averiguar una asociación siempre más estricta y constante entre la pequeña efigie humana de barro y los ritos funerarios. En los sectores donde rige la sepultura secundaria en urna, la estatuita corona el labio o el cuerpo de la vasija, para luego dominar la tapa del cántaro en su modelo de figura sentada. En la Sierra de Mérida, donde el cadáver se inhuma directamente en las grutas, la estatuita continúa, en series abundantes, a completar el ajuar fúnebre, y las del modelo sentado, siempre con taburete, se mantienen fieles a los ejemplares de Colombia en sus caracteres esenciales y en ciertas peculiaridades de manufactura (en especial la serie de Niquitao con sus yacimientos de La Teta y Boconó), mientras hacia el Oriente señalan un jalón intermedio que nos resulta providencial en la interpretación de la cerámica que ha hecho famosos los yacimientos de la boca del Amazonas.

V. CIRCULACIÓN DE LAS FORMAS

Si queremos apreciar convenientemente estas relaciones genéticas en combinación con las territoriales, será conveniente trazar un ligero esbozo cartográfico.

Limitándonos a la consideración de las figuras sentadas masculinas, cuyas áreas hemos señalado en el mapa con rayado, ya podemos reconocer los principales núcleos colombianos: en Z, los departamentos meridionales (Nariño, incluyendo Putumayo; en C, el valle del Cauca, incluyendo la llamada cerámica Quimbaya; W, San Agustín y Tierradentro; M, gran faja del río Magdalena; B, altiplano chibcha y T, litoral de Santa Marta. Luego en S, la cordillera de Mérida; K, zona costera de Maracay y L, yacimientos dispersos en los Lla-



nos. Con G hemos señalado los hallazgos de Maracá; con G¹, G², etc., los de Cunaní y los demás yacimientos de la Guayana; P, P¹, P², P³ indican los del río Amazonas, partiendo de la desembocadura y prosiguiendo en sentido contrario a la corriente. En el Ecuador, las letras I y E indican los grupos de la costa y del corredor interandino,

distinto en absoluto de N, o del río Napo; la letra R simboliza los hallazgos de los ríos Beni y Mamoré en Bolivia oriental, y más al Sud A los de los valles argentinos del Norte y el Noroeste, mientras A¹, A², etc., indican los hallazgos de Salta, La Rioja, Catamarca y Córdoba, extremo límite al Sud de la difusión de estas creaciones del arte figulino.

Quédanos ahora por ilustrar la composición del grupo N que pertenece al Ecuador oriental, y comprende precisamente las urnas de barro exhumadas de sepulturas en el barranco del río Napo, cerca de la desembocadura de su afluente el Aguarico, algo más arriba de la misma. Dichas urnas, cuyo interés es tal que Max Uhle al calificarlas uno de los tesoros más valiosos de la colección quiteña⁴⁶, no cometió ampliación alguna, se encuentran dibujadas en nuestras láminas: piezas XXV a XXVII.

El ojo experimentado de Max Uhle había visto ya en 1920 que, a pesar de toda presunción derivada de la vecindad territorial, las cerámicas ecuatorianas de este último grupo no están vinculadas por relaciones genéticas directas y esenciales con el grupo ecuatoriano E, situado a pocas decenas de kilómetros (¡falacia de la visión exclusivamente geográfica en todo lo que atañe a la migración de los patrimonios!). Con su acostumbrado lenguaje afirmativo, expresa que las piezas del río Napo se colocan en íntima relación con los hallazgos de la desembocadura del Amazonas⁴⁷. En 1927 insiste sobre este

46. Véase MAX UHLE: *Los principios de la civilización, etc.*, Quito, 1920. Tres son las urnas que Uhle presenta en sus fotografías de las láminas 1 a 5. La primera es una urna-figurina (masculina, sentada) con 54 cms. de altura. No lleva su abertura en la cabeza, sino en el fondo. Los brazos rotos (separados), llevaban un objeto redondo y una vara (¿lanza?) delante del pecho; las piernas están dobladas en ángulo recto en la rodilla, como de persona sentada. Brazos y pantorrillas llevan las conocidas depresiones causadas por ligaduras (pieza XV).

La segunda es una figura femenina, sentada (altura 38 cms.) con piernas y brazos indicados en relieve (se han roto y perdido manos y pies); muy cuidadoso el modelado del rostro y expresiva la mirada; triángulo sexual señalado por ancho trazo pintado en rojo, 'que indica —dice Uhle— una cobertura', esto es, la *tanga* (pieza XVI).

La tercera urna es también femenina, de 31 cm. de alto, sin la cabeza, que no estaba unida al vaso-torso, sino representada por otra terracota que se sobreponía al mismo; es el ejemplo más occidental de las urnas con tapa en forma de cabeza o de máscara que son frecuentes en todo el curso del Amazonas, empezando por Marajó. Las depresiones causadas por las cintas en brazos y piernas están pintadas de rojo. El cuerpo parece vestido, las mamas y pezones bien marcados en relieve.

Describese luego un cuarto objeto, que es una fuente de terracota, circular y pintada de negro y rojo sobre fondo blanco (págs. 5-7).

47. "Por la descripción y simultánea comparación de los cuatro objetos (son los que se detallan en la nota anterior) es clara —dice UHLE— primero su íntima relación estilística con los hallazgos de la isla de Marajó, con los cuales forman representantes de un mismo estilo, del mismo período y carácter, aunque se puede

caracteres, éstos, que tienen la virtud de vincular directamente la cerámica ecuatoriana oriental del grupo N con las figuras de Maracá, y aislarla de los ejemplares del corredor interandino y la costa del Ecuador.

Al discutir la posibilidad eventual de una comunicación entre los grupos N y E, ambos ecuatorianos, M. Uhle niega que fuese en ningún momento aprovechada para llevar el estilo 'atlántico' ya arraigado en el Napo, a oriente de la confluencia del Aguarico, y en esto tiene todas las razones del mundo⁴⁹. No sólo ningún trazo estilístico amazónico perturba en medida alguna la serenidad naturalista de las estatuillas del grupo ecuatoriano occidental (piezas I a X), sino —agregamos nosotros— a occidente de la cordillera ecuatoriana *se trata siempre de estatuillas y nunca de osarios*⁵⁰.

En definitiva, el centro formado por Maracá y sus dependencias fué fecundado por una corriente plástica desprendida del tronco colombiano-venezolano, en lo que atañe a la clásica figura masculina sentada, con o sin taburete.

No puede decirse otro tanto en lo que concierne a otro modelo de efigie que reviste no menor importancia, ya como tipo especializado en alto grado, ya como objeto de una historia plástica de gran interés para la fijación de rutas; quiero referirme a la figura sentada femenina perniabierta. Esta nueva corriente procede del territorio venezolano M, densificado con elementos costarriqueños y panameños; esta averiguación —territorialmente más definida— que brinda mayor exactitud al plan general de Uhle, me ha sido posible realizarla tan sólo después de aprovechar las importantes relaciones que se desprenden de la pequeña serie de estatuitas poseídas por nuestro Museo Etnográfico, y más aún por la amplísima colección de fotografías de ejemplares de los museos de Caracas, Río de Janeiro y París, que

49. Trabajo y lugar citados en la nota anterior.

50. Este último distingo es de tal importancia, que debe estimárselo como el más valedero, en unión con la ausencia de charreteras. Conozco hasta hoy un solo ejemplar ecuatoriano de figura sentada sobre un recipiente subsférico, que UHLE llama 'botella', y procede de la provincia de Carchi (pieza XXII) pero es suficiente mirarlo para colocarlo sin vacilación en el grupo especializado de Ocaña en Colombia, representado por el ejemplar de la pieza XXIII. En cuanto a la explicación de este único caso, es clara su procedencia del núcleo colombiano; el hecho de presentar una morfología y una idea funcional absolutamente especializada, indica que la pieza fué traída —junto con alguna otra que por ventura se encuentre en Ecuador— por los conductos del trueque comercial.

Esta 'botella' aparece en UHLE, 1927, lám. II, fig. 7, y en las conferencias publicadas en 1929; en éstas lleva las siguientes explicaciones: "El cacique, barro que data de unos 400 años y fué encontrado en las excavaciones de Huaca, prov. de Carchi". Por la escala indicada en otras figuras de ese folleto puede calcularse su altura total en 28 cm.

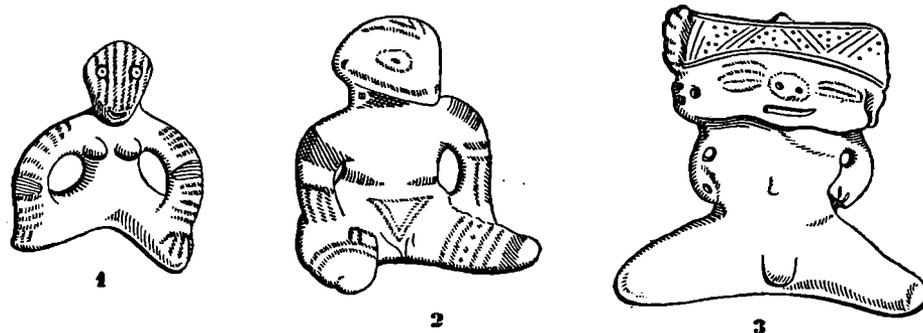


FIG. 18. - Figurinas de barro sentadas femeninas perniabiertas; procedentes de América Central: 1° ejemplar de Costa Rica (Lothrop); 2° de Panamá (Spinden); 3° del lago Valencia, Venezuela (Lothrop).

tuvo la gentileza de facilitarme el doctor Jehan Albert Vellard ya en 1940. El estudio analítico de ese material, seguido con pausas intermedias durante diez años, me ha convencido de que este *phylum* ha penetrado en territorio sudamericano sin tocar Colombia, siguiendo un itinerario situado a oriente de la Cordillera de Mérida. Las bellas figuras perniabiertas del Istmo no exentas de sentido naturalista en su anatomía, las vemos reaparecer con gran fidelidad en los yacimientos brasileños de Santarém y Teffé, mientras que más al Este, hacia la desembocadura del Amazonas, sólo están presentes los modelos mutilados y reducidos, que ya conocíamos en Centroamérica y en otras partes como formas 'cursivas' del mismo tema. Ello nos sugiere que la idea plástica de la mujer perniabierta ha recorrido en el curso medio del río Amazonas, un camino totalmente inverso al que nos esperábamos, esto es, que mientras de la confluencia del

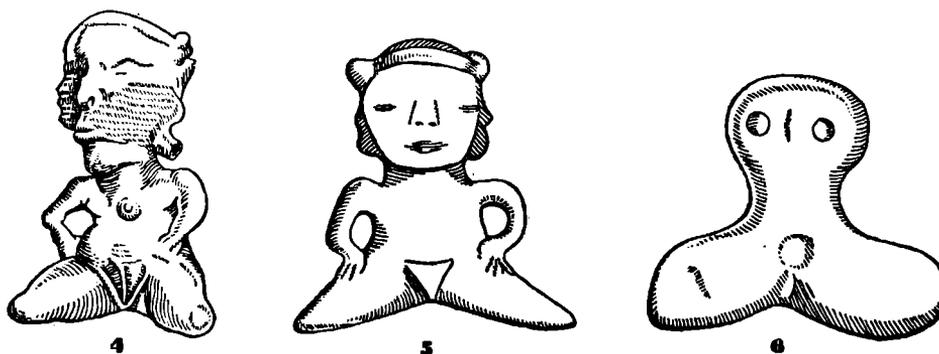
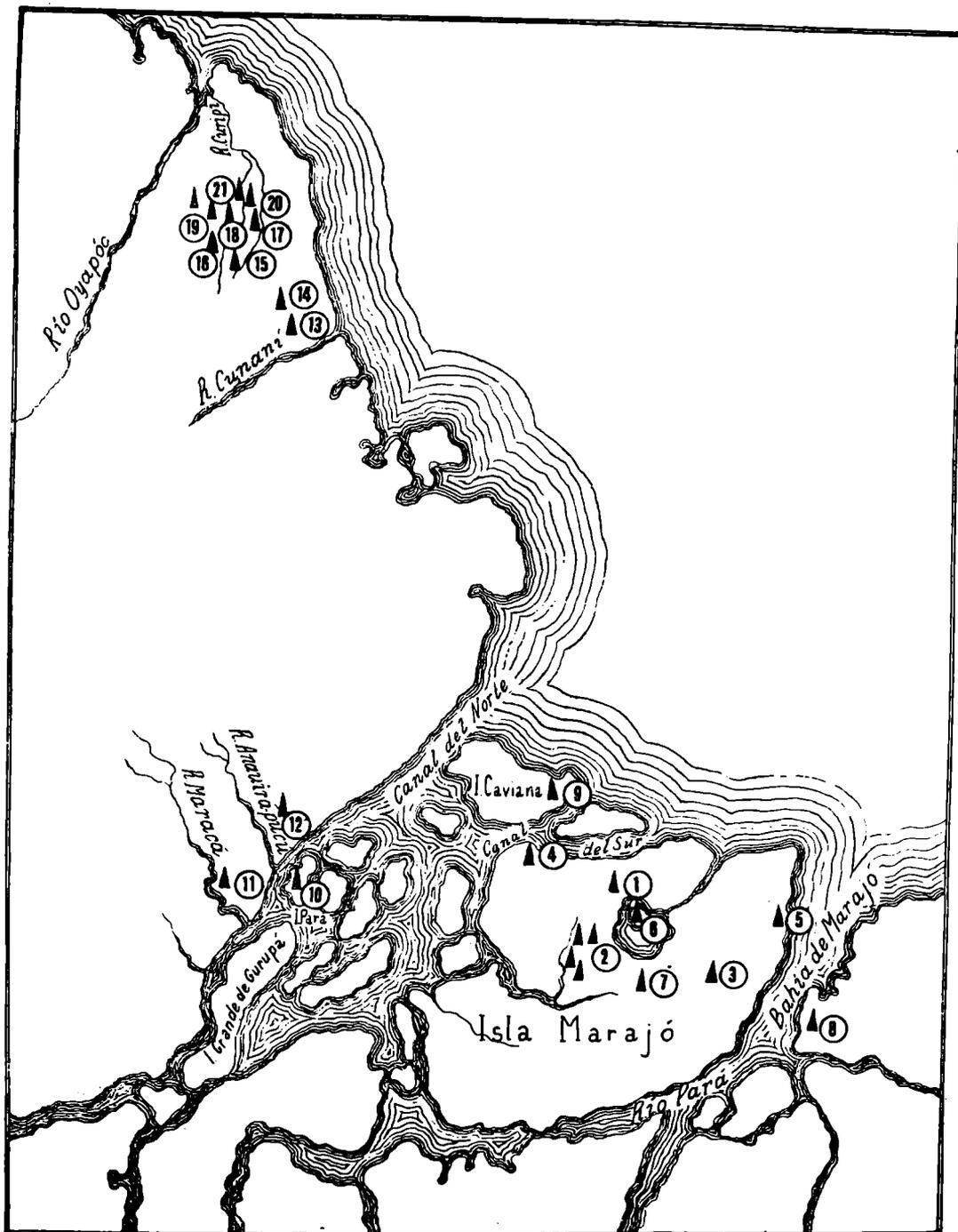


FIG. 19. - Figurinas de barro sentadas femeninas perniabiertas, procedentes de la Amazonia: 4° ejemplar de la desembocadura del río Tapajoz, extraída en una red de pescadores, posteriormente rota y luego mal restaurada. Alto: 15 cm. (Rossani); 5° de Santarém, descrita ya antiguamente por Hartt, 1885. Alto: 15,5 cm.; 6° de Marajó, descrita por Netto en el mismo año.



YACIMIENTOS DE LA BOCA DEL AMAZONAS Y DE LA GUAYANA BRASILEÑA. - 1, Santa Isabel; 2, Camutins; 3, Cachoeira; 4, Chaves; 5, Soure; 6, Pacoval; 7, Menino Deus; 8, Belém; 9, I. Caviana (Rebordello) 10, Isla Pará; 11, Maracá; 12, Anauerá Pucú; 13, Cunani; 14, Monte Mayé; 15, Curbaril; 16, Kuapí; 17, Cumarumán; 18, Ulakté-uni; 19, Ukay-uni. 20, Marvú-uni; 21, Monte Ucuy.

Trombetas a la del Yapurá la invención ha producido ejemplares plenos y clásicos, a partir de Santarem y yendo hacia oriente, sólo fué capaz de producir formas decadentes.

Resumiendo, el contenido de los yacimientos que se suceden a guisa de jalones en el curso del Amazonas medio e inferior, confirma que han llegado allí tres corrientes: la de la cordillera de Mérida, la del lago Tacarigua y la del Ecuador oriental; la primera colombiano-venezolana en sentido más estricto, que ha traído las figuras sentadas masculinas y el taburete de cuatro patas en forma de *metate* (área de la cultura del cacao); la segunda completamente preñada de elementos centroamericanos (Panamá, Costa Rica, Nicaragua, etc.) que ha traído las figuras femeninas clásicamente perniabiertas y el adorno pintado, de arabescos, más la técnica de la decoración negativa con o sin color perdido o mediante líneas excavadas; la tercera que ha traído desde las pendientes orientales de los Andes modalidades de un mundo y de una civilización andina cuyo centro más conocido es el Perú y que se distingue a las claras por la montera, entre otros caracteres no menos esenciales. La montera es extraña en absoluto a las estatuitas del foco colombiano y del venezolano, cuyas cabezas están cubiertas, en los ejemplares más refinados, por simples tocas o por gorros de diversa forma, de origen mexicano, y en los ejemplares más toscos por el emplumado cefálico.

Aún mayor atención merece la ruta fluvial del gran río brasileño, que cumple el papel de camino real trazado en el inmenso territorio forestal para favorecer la circulación de patrimonios y civilizaciones entre la playa atlántica y los cordones andinos. Muchos son los escritores de problemas etnográficos o simplemente artísticos y cerámicos que se han pronunciado en favor de la marcha de Este a Oeste o bien de la contraria⁵¹, pero con frecuencia han omitido brindarnos

51. La marcha de la cultura plástica y en especial de la figulina que estudiamos ha sido imaginada en los tres sentidos que son posibles geográficamente: 1° de Maracá a los Andes ecuatorianos y colombianos, 2° de Centroamérica a Maracá y 3° de los Andes a Maracá, que representaremos esquemáticamente con las flechas ←, ↓ y →.

LOUIS BAUDIN cree en la transmisión de la cultura de la Amazonia a la Cordillera. WALTER LEHMANN, por su parte, opina que la cultura chibcha tiene sus bases en la forma primitiva del arte aruak; más precisamente, ve en las figurinas colombianas de hombres sentados sobre un banquito una derivación de las similares de Maracá (que la derivación real sea la inversa, lo dice la montera que reviste la cabeza de todas las figuras tubulares de Maracá, prenda de pura invención y arraigo andino). En general, este autor tan estimable en cuestiones mexicanas, no dice a este propósito sino desaciertos en esa famosa nota 40 (pág. 39) del libro sobre arte del Perú; así por ejemplo opina que la plástica 'arcaica' colombiana se ha ennoblecido por imitación de la *Gesichtsurne* del Cuzco (lo que es insostenible en el

las bases analíticas de su veredicto, el que parece en la mayoría de los casos ser un mero efecto de raciocinios apresurados o sugestión de ideas preconcebidas.

En la realidad de los hechos de observación, llega a confirmarse también en esta cuestión que las alternativas formuladas de un modo

sentido plástico no menos que en el cronológico) y que las urnas-figurinas de Maracá y del Río Napo fuesen un desarrollo posterior de las de Chancay (sin contar con la absoluta desemejanza de ambos tipos y su distinto grado de especialización).

También el profesor SCHOTTELIUS es partidario del esquema ← y no es difícil ver que su juicio se funda en las ideas de W. Lehmann. "Elementos culturales desarrollados en los llanos del Amazonas se encuentran entre las características de la cultura Chibcha. Los Chibcha los recibieron, pues, de los habitantes subyugados". Cita las urnas de Maracá en comparación con las figuras de Boconó (Cordillera de Mérida) y las del río Magdalena; y por último, recuerda que algunas estatuas de San Agustín llevan las piernas con charreteras, para concluir: "¿Quién podría negar que esta migración de fenómenos artísticos desde la desembocadura del Amazonas hasta el Macizo Colombiano refleja una migración de hombres en tiempos prehistóricos?". Todas las analogías invocadas por Schottelius son reales, en el sentido puramente formal, mas su interpretación dinámica es falsa, por haber tomado como principales los hechos secundarios, descuidando los 'tipos' en ventaja de las 'variantes'. Hubo, en realidad, antiguas poblaciones de cultura y raza amazónica en Colombia en mayor cantidad que actualmente, mas ellas no pudieron introducir artes y costumbres que aún no habían adoptado, ni conocido.

MAX UHLE reprocha a su discípulo el doctor JIJÓN Y CAAMAÑO la misma idea, cuando dice: "Se ha creído, a veces, que Marajó influenció las representaciones de la alfarería ecuatoriana (JIJÓN Y CAAMAÑO: *Los Aborígenes de la provincia de Imbabura*, pág. 105)"; "pero ninguna de estas suposiciones puede defenderse" (UHLE, 1920, pág. 8).

Otro representante de la dirección ← es PAUL RIVET, en la erudita y densa síntesis (*Les éléments constitutifs, etc.*, 1924, pág. 15), con que quiso oponerse al *mirage occidental* en americanística, del mismo modo que en la prehistoria europea SALOMÓN REINACH se había propuesto contrarrestar los efectos del *'mirage oriental'*. Nada tenemos que objetar a las premisas de Rivet: "bien puede darse que las poblaciones orientales, por miserable que sea su estado presente, hayan conocido —ellas también— una época de esplendor... En todos los puntos donde se han practicado excavaciones —en efecto— se han descubierto vestigios de civilizaciones incomparablemente más desarrolladas que las actuales (Cunany, Marajó, Macupy; sobre el Paraguay, el Mamoré, el Beni, etc.)". En estas bases generales funda Rivet los raciocinios que concretamente le permiten postular cinco migraciones orientales ← al territorio cordillerano (la I, II, III, VI y VIII de las ocho migraciones que explicarían el movimiento civilizador de Sudamérica (de las restantes, dos —la V y VII— son andinas en sentido → y una centroamericana ↓. Esta última, que es la IV, no es en modo alguno discutible, y a ella asigna el autor el traslado de las 'figuras arcaicas' aun desechando su unidad y primitividad unívoca; por otra parte no atribuye importancia a este phylum en su investigación (pág. 15). Lo que no encontramos aceptable en la exposición de Rivet es su prescindencia de las migraciones intracontinentales de la plástica de las estatuillas, descuido que lo lleva a indicar solamente la introducción y de ningún modo las marchas que esta invención realizó en Sudamérica.

NORDENSKIÖLD profiere palabras de oro cuando anuncia que 'las búsquedas futuras en Venezuela, territorio aún totalmente inexplorado bajo el aspecto arqueológico, serán de la mayor utilidad para mejor comprender la civilización nativa de la cuenca del Amazonas; ellas nos permitirán apreciar los jalones culturales que unieron esta región a Colombia y a la América Central'. Sólo habría ahora que enmendar el adverbio *totalmente*, después de las publicaciones de REQUENA y VELLARD, que han venido a proyectar las primeras luces en la obscuridad venezolana.

tan excluyente suelen encubrir condiciones de inopinada complejidad. De nuestra esquemática cartografía de los hallazgos situados a lo largo del Amazonas hemos deducido que las primeras dos corrientes parecen tener un recorrido cruzado, esto es, que mientras la centroamericana portadora de la efigie sentada sin taburete, femenina y

Pero Nordenskiöld presenta todavía una intuición imperfecta y unilateral del fenómeno cordillerano, esto es, de 'lo Andino'.

Su 'civilización de las montañas' o *Gebirgskultur* es una concepción arqueológica limitada a la zona del Perú antiguo y en particular a Tiahuanaco. Así lo declara en alta voz su famosa oposición de conceptos: "Los restos que yo encontré (Río Mamoré) de modo alguno pertenecen a la *Gebirgskultur*, mientras señalan la influencia del Norte de la América del Sud y quizá también de la América Central" (NORDENSKIÖLD 1910, pág. 808). Por esta especial interpretación de la cultura de los Andes septentrionales, el itinerario de Nordenskiöld merece que se le simbolice con el signo ↓.

El arqueólogo que dió forma definitiva y concreta a la marcha → fué MAX UHLE, no solamente en el sentido geográfico, sino en el morfológico. Demuestra Uhle que es un propósito equivocado querer explicar las figurinas 'arcaicas' de la costa peruana por medio de una transmigración desde el llano amazónico, porque las brasileñas fueron importadas de la región colombiana y costarricense en un tiempo posterior, incluyendo todavía formas del tipo arcaico que en el país quizá nunca terminaron de repetirse, mientras que en la Costa peruana (especialmente Ancón) representan una migración arcaica original, "mezclada —dice— con modalidades que luego se desarrollaron en el estilo maya" (UHLE: *Orígenes centroamericanos*, 1922, págs. 3-4). Mas el mérito principal de Uhle es haber sabido aislar uno del otro, y al mismo tiempo oponer en contemporaneidad de acción, el itinerario → que da razón de las figuras y urnas del estuario atlántico y el ← que explica el reflujo de esas formas a lo largo del gran río, en sentido contrario a su corriente, hasta alcanzar los propios valles orientales de la Cordillera.

En cuanto a la fórmula de A. MORDINI, que invoca "*un mélange de plusieurs cultures d'un même groupe ethnique (probablement Arawak) qui sont parvenues dans l'île (de Marajó) par des voies différentes (Río Negro, Río Branco et moyen Amazone d'une part et litoral de la Guyane brésilienne de l'autre)*" (MORDINI A.: *Les cultures, etc.*, 1924, pág. 64), celebramos la circunspección del autor al mencionar el gentilicio, así como su concepto de 'una composición' o 'mezcla' e incluso de la multiplicidad de los itinerarios; en cambio no podemos aceptar que ese *mélange* cultural fuese la característica de una 'unidad étnica', ni la omisión de conductos tan fundamentales como el Napo y el Yapurá al Occidente y el Trombetas al Este.

Otro escritor, en cambio, no se conforma con distinguir solamente una 'unidad étnica', simbolizada en el gentilicio Aruak, sino afirma una verdadera *unité de culture*. Agrégase a ello que, mientras el mencionado *mélange* de Mordini correspondía a la isla de Marajó, llega Métraux a postular *unité de culture* entre todas las poblaciones de la cuenca, en su integridad, desde el Alto Amazonas hasta el curso inferior (MÉTRAUX 1930, pág. 181).

La afirmación de este autor de modo alguno podía ser aceptada por los especialistas que conocen a fondo la muy variada tipología y los muchos estilos de la arqueología del Amazonas. La ilustre directora del Museo Nacional de Río tuvo sobrada razón en definirla "un juicio precipitado", a la vez que aclaraba que las piezas publicadas por Métraux tienen muy diverso carácter de las de Marajó (TORRES, HELOISA ALBERTO, 1929). Los lectores del presente ensayo, puntualizando este episodio, pueden advertir que el material de Métraux está constituido por el modelo de una sola de las líneas isotípicas, justamente la que ilustramos en nuestra nota 83, de gran especialización y vitalidad ciertamente, mas absolutamente inapta para representar el complejo inventario artístico del curso del Amazonas.

Entre los contemporáneos brasileños no sabríamos omitir a ANGYONE COSTA,

perniabierta, avanza del curso medio del río hacia la desembocadura, la colombiano-venezolana, portadora de la efigie sentada (masculina) sobre taburete-metate, procede en cambio desde el Atlántico hacia el occidente. En cuanto a la tercera corriente, representada en la ladera andina ecuatoriana por el grupo del Napo, todo lleva a concluir que la circulación de formas ha sido dúplice; y que a lo largo del alto río Amazonas los elementos y modelos culturales y plásticos se han desplazado en ambos sentidos: de Este a Oeste y del Ande al Océano, al menos durante el período, más o menos duradero, que fué caracterizado por la floración de estas obras artísticas. Mi observación que la pieza XIV de Maracá conserva en su parte dorsal un claro desarrollo de la *simba*, a manera de rudimento de una idea que ya no es activa (véase la posición baja y la forma esquemática), no sólo me ha sorprendido intensamente, sino confirma sobre este punto la intuición de Uhle contenida en aquella frase "la posesión del Río Napo abre en este sentido la entrada al Atlántico" cuyo verdadero alcance permanecía algo obscuro en la página en que se encuentra escrita⁵².

He aquí, ahora, otra incógnita: ¿Cómo se desplazarían las formas confluídas en los grupos de Venezuela, a través del largo trecho que los separa de la desembocadura del Amazonas? Según Max Uhle "pasaron a las Antillas (especialmente por Puerto Rico, Santo Domingo, etc.), siguieron toda la costa norte de Sudamérica al Este, penetraron por los ríos (como el Orinoco, etc.), al Sud, fertilizaron la región de la desembocadura del río Amazonas (isla Marajó), subieron hacia las faldas orientales de las cordilleras al Este, adelantaron hacia el Sud hacia Mojos..."⁵³. En un segundo pasaje con otras palabras reconoce: "al fondo del estilo especial de Marajó, estas formas introducidas allá directamente por la costa sudamericana del Norte, de Costa Rica, de Colombia, y quizá también, indirectamente de allá, por las Antillas"⁵⁴.

quien, después de recibir las contradictorias inspiraciones de la literatura, y de una cierta perplejidad preliminar en la elección, termina por dar forma a su pensamiento en las frases que siguen: "A *Amazônia* recebeu, desenvolveu e conservou a melhor cultura indígena, tomada ás tribus estabelecidas no planalto andino, e irradiada depois por outras áreas da America do Sul" (ANGYONE COSTA, J.: *Migrações e cultura*, etc., 1939; pág. 216), donde encontramos vislumbrada, a pesar de la brevedad, una mejor formulación de 'lo Andino' y de sus 'focos' secundarios del Atlántico y del Amazonas medio y superior, luego también una verídica intuición del desarrollo que los gérmenes andinos alcanzaron en dichos centros, y de la difusión que tuvieron en el continente.

52. UHLE, MAX: *Las antiguas civilizaciones esmeraldeñas*, 1927, pág. 10.

53. UHLE, MAX: *Los principios de la civilización en la Sierra peruana*, 1920, pág. 4.

54. Trabajo citado en la nota anterior; pág. 8 de la tirada aparte.

Ya hemos comentado, en las páginas anteriores, algunas de las modalidades del itinerario concebido por M. Uhle más de treinta años atrás, y para ello hemos aprovechado los nuevos materiales llegados a nuestras manos. Ahora tenemos que proseguir en esta *mise-au-point*.

Nuestras acotaciones están constituídas, en general, por enmiendas parciales, que no afectan la visión del conjunto, tan genialmente delineada por el gran americanista, cuya fama es amplia, sin duda, pero cuya real contribución metódica al conocimiento de las civilizaciones americanas será avaluada con justeza sólo cuando una generación de investigadores provistos de las condiciones de cultura suficientes, la habrá despojado de las obscuridades y pequeños contrasentidos que actualmente la empañan.

Rechazamos lo de las Antillas, como término de tránsito *necesario y principal* para llegar al borde oriental de Sudamérica. Las Antillas, por medio de las migraciones aruacas, fueron esencialmente un *terminus ad quem* en lugar de ser el *terminus per quem*⁵⁵.

Dos posibilidades quedan disponibles: o el itinerario integralmente costero, a lo largo del litoral de las tres Guayanas, o el descenso a través de los ríos (Orinoco-Río Negro-Amazonas, u Orinoco-Esequibo-Trombetas, etc.).

Ambos itinerarios cuentan con un cierto número de indicios a su favor, pero a ninguno de los dos puede estimársele confirmado con exclusividad. Ello depende, en parte, de la insuficiente exploración de la costa sudamericana del Norte y del Este, así como de las escasas noticias que tenemos sobre el interior de los Llanos de Venezuela⁵⁶. El territorio de las Guayanas propiamente dichas es igual-

55. La función de las Antillas en los intercambios culturales que tratamos es —en el estado actual del conocimiento— sumamente difícil de definir con tolerable exactitud, o al menos con elementos suficientes. Lo más complicado consiste en la valuación del aporte que esas islas han recibido de Sudamérica por medio de la inmigración aruak, y del que han transmitido al continente sudamericano. Dificulta aún más la tarea el hecho que al decir Antillas se comprenden territorios insulares que presentan peculiaridades y variaciones recíprocas, como Cuba, Puerto Rico, Haití, Trinidad, etc., cada uno de los cuales requiere un estudio a fondo. Por el momento las mayores informaciones las tenemos sobre parte de Haití; véase KRIEGER, HERBERT W.: *Aboriginal indian pottery of the Dominican Republic*, 1931.

56. Una breve nota de VINCENZO PETRULLO: *Arqueología araucana*, 1930, en la que presenta algunas figurinas y cabezas de greda de los antiguos habitantes de la región del río Arauca (Venezuela) viene a colmar en cierto modo las lagunas de nuestro conocimiento arqueológico de los Llanos. Su material pertenece al delta del Apure, afluente de izquierda del Orinoco, y presenta dos aspectos: 1° piezas nobles, de modelado fino, especialmente en el rostro, 2° otras con relieves más o menos animalizados, que recuerdan las cabezas de la República Dominicana y las más complicadas de Centroamérica.

Las láminas nos permiten deducir que llegaron a la orilla del Orinoco estatuillas no sólo del tipo erecto, sino también del sentado (lám. 30 de Petrucco, figs. 2 b, d y e).

mente desconocido en lo que atañe a sus antiguos habitantes. Los famosos yacimientos de la Guayana brasileña (Cunaní, etc.), no prueban irrecusablemente que el litoral marítimo fuese recorrido de Norte a Sud. Los datos más o menos vagos que se poseen sobre la región del río Trombetas impresionarían acaso en favor de la ruta fluvial.

No se olvide que pudo haber una doble marcha, esto es, que algunas formas llegasen a la desembocadura del Amazonas por el camino de los ríos, y otras por la costa marítima. Esta hipótesis parecería asentarse en más sólidos apoyos, mas ambas tienen su expresión provisional en nuestro mapa.

De todos modos, uno de los corolarios más fecundos de nuestro viaje a través del cuerpo continental sudamericano en su porción septentrional, es la asombrosa productividad de un sector que comúnmente se supone privado de gran importancia y más bien desprovisto de bienes y formas elevadas, en particular de las artísticas. Hemos logrado convencernos de que los grandes afluentes del Amazonas han cumplido una función vectora extraordinaria en calidad de vías de acceso y transmisión de las civilizaciones sudamericanas: los de izquierda (principalmente el Yapurá⁵⁷, el río Branco, el río Negro y el Trombetas) como canales aferentes con respecto a la gran hoya amazónica, y los de derecha (principalmente el Tapajoz y el Madeira) como canales deferentes, o sea como órganos de irradiación hacia el Sud. Del último nombrado son tributarios el Beni y el Mamoré, los cuales más directamente nos interesan en el proseguimiento de la indagación que hemos iniciado en los primeros capítulos y que nos ha dado el pretexto para tan amplio recorrido.

VI. CONCLUSIONES

Nuestras conclusiones pertenecen a horizontes distintos, ya especiales, ya generales. En el primer registro se advierte —ante todo— la conveniencia de discriminar la posición tipológica, geográfica y funcional de la pieza de Rurrenabaque.

57. En el Yapurá superior existía —nos dice KOCH-GRÜNBERG— un yacimiento de antiguas vasijas de barro, principalmente grandes tazas con decoración plástica; muchas llevaban en el borde figuras de un hombre o un mono de cabeza inclinada, que apoyaba las manos sobre las rodillas. Otro grupo numeroso de urnas antiguas fué visto en la desembocadura del Apaporís, y el cacique de los Opaína poseía cuatro de ellas bien conservadas. KOCH-GRÜNBERG, T.: *Zwei Jahre, etc.*, tomo II, págs. 313-314.

1° *La terracota del Beni.* — Gran utilidad ha de prestarnos el análisis de los elementos que se distinguen en esta pieza, en confrontación con las del Ecuador occidental y del corredor interandino, luego con las de los grupos colombianos y venezolanos, de las islas Atlánticas y el curso del Amazonas y del Ecuador oriental, análisis que será fácil realizar por medio del prospecto anexo. (No creo superfluo insistir en el hecho que nuestro casillero no puede ser confundido en modo alguno con los que hemos criticado tan severamente en uno de los capítulos anteriores, ni por la elección de los caracteres, ni por la función que cumple. En lo de la primera, todos pueden ver que consabidamente tratamos algunos caracteres de pura técnica y estilo, después de aislar previamente los fundamentales que constituyen el tipo plástico esencial; en lo de la segunda, es manifiesto que no es nuestro fin proceder por medio del prospecto a la clasificación

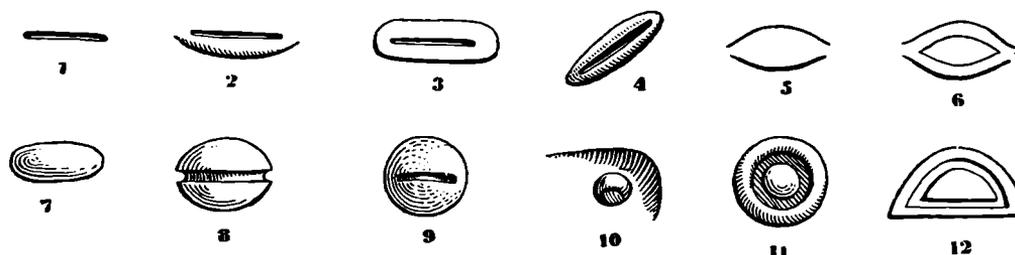


FIG. 20. - Algunas expresiones del ojo: 1, línea grabada horizontal simple; 2, con ribete inferior; y 3, rodeada de un rodete; 4, la misma oblicua; 5 y 6, contornos incisos; 7, 8 y 9, botones ovalados o circulares (el 8 en forma de grano de café); 10, órbita excavada; 11, pupila en relieve circundada de un ribete circular; 12, ojo señalado por ribetes en semicírculo.

de las piezas en sus modelos primarios, sino únicamente captar las variaciones que éstos recibieron en los distintos ambientes por el imperio de circunstancias locales: el material, la experiencia cerámica, la educación del gusto, las necesidades climáticas en el vestido y protección del cuerpo, especialmente de la cabeza, las costumbres fúnebres, etc.).

Al considerar el prospecto, vemos fácilmente que la pieza de Rurrenabaque no es epifenómeno de necesidades y circunstancias locales, ni es la copia fiel de uno cualquiera de los modelos que hemos visto afirmarse en los distintos sectores. Representa —en cambio— un conjunto de elementos dispares yuxtapuestos y sólo mediocrementemente armonizados; ello produce —naturalmente— la impresión de extrañeza que nadie puede evitar al mirarla por primera vez. Esos elementos constitutivos pertenecieron *en origen* a muchas de las áreas

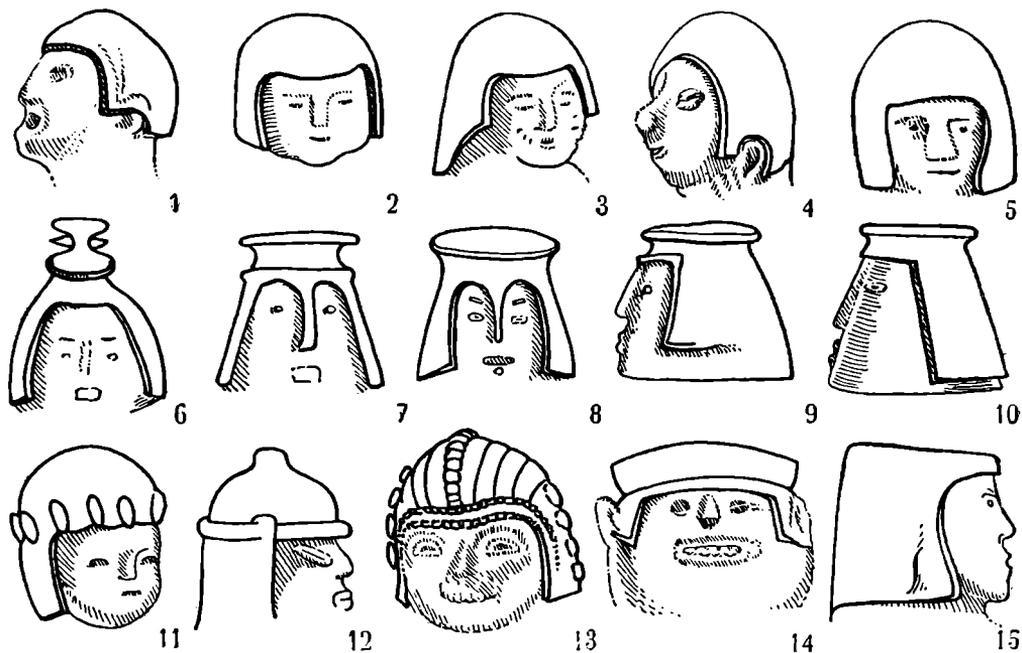


FIG. 21. - Variaciones de la montera. En la línea superior, sucesivamente, las cabezas de figurinas: 1, de Urcuqui (Ecuador); 2 y 3, de Carchi (Ecuador); 4 y 5, de Manabí (Ecuador). En la línea mediana, figs. de 6 a 10, urnas de Maracá; llevan arriba de la montera una suerte de plato que no ha podido explicarse. En la línea inferior, sucesivamente: 11, de Carchi (Ecuador); 12, la pieza de Rurrenabaque; 13, de Río San Juan (Manabí, Ecuador); 14, de Huaca (Carchi, Ecuador); 15, del Río Napo (Ecuador).

de la porción septentrional de Sudamérica que acabamos de reseñar, mas *en definitiva* han estado confundidos en el patrimonio ceramográfico que domina entre el Aguarico y Maracá, manteniendo una circulación más o menos perdurable, aunque ciertamente activa, entre uno y otro extremo del río Amazonas.

Es bien cierto que, si nos remontamos a los orígenes, la montera que luce nuestra terracota tiene su fuente y razón de ser en los Andes del corredor central y no en el ambiente húmedo de la llanura oriental; las charreteras en cambio señalan una costumbre propia de los pueblos amazónicos estabilizada en las efigies colombianas por la penetración ya antigua de pueblos del Este, con el consiguiente abultamiento de la pantorrilla; la articulación distal de los miembros con aspecto de moldura es peculiar de la región del río Amazonas; el gran desarrollo del torso, formando un verdadero vaso del tipo *hydria*, de Marajó y Miracangüera.

Mas, como antes hemos dicho, todas estas modalidades ya las

vemos formando una especie de 'patrimonio común' que circula libremente en el gran corredor fluvial del Amazonas.

En relación a los elementos diferenciales entre el Napo y Maracá, la terracota boliviana presenta el borde yugular del vestido con adornos bordados, la *simba* o coleta que cuelga de la nuca⁵⁸ y la ausencia

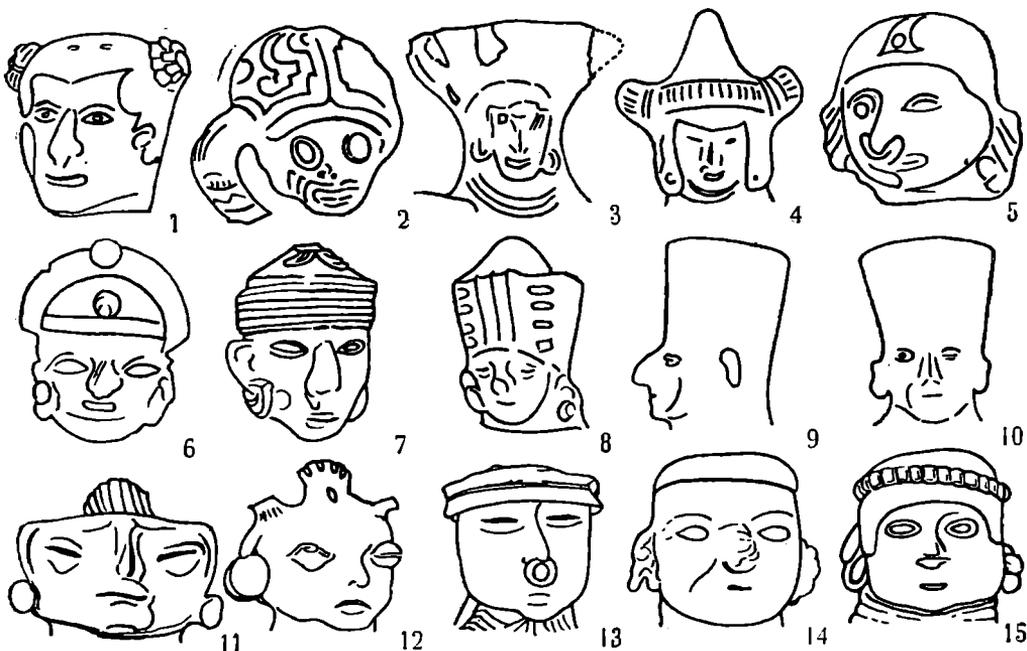


FIG. 22. - Gorros y tocas varios. Figuras de 1 a 10, proceden de Manabí (Ecuador); 11, del Páramo de La Teta; 12, de Boconó (Cordillera de Mérida, Venezuela); 13, del valle del Cauca (Colombia); 14 y 15, del Cerro Jaboncillo (Manabí, Ecuador).

58. El apéndice nuczal que aparece en la pieza boliviana tiene por antecedente la coleta de cabellos que cae sobre el dorso de la pieza XV del Napo y que Uhle interpreta como una *simba* de las usadas por los negros; son visibles en efecto en la pieza ecuatoriana las sucesivas ataduras del pelo, que en la pieza boliviana que ilustramos están expresadas esquemáticamente a guisa de cresta.

Una conformación aparentemente análoga se encuentra en algunas groseras botellas que con el nombre de 'potiza taina' publica en su plancha I el señor DESPRADEL I BATISTA: *Apuntes sobre Arqueología Quisqueyana*, IV, 1939, y proceden de la República Dominicana (comuna de Bonao). Son terracotas de forma humana, que corresponden a la categoría de *vaso-figurina* con la completa desaparición de las piernas. A pesar de la gran semejanza, me inclino a interpretar la cresta de estas figuras, particularmente apreciable en el dibujo de perfil, como una grosera expresión del raquis, y no como apéndice parangonable con la *simba* o coleta del cabello; nótese que en vez de terminar en la mitad del dorso, el relieve de la figura antillana se prolonga hasta las sentaderas. Una estructura análoga la vemos en la estatuilla colombiana encontrada por SILVA CELIS E.: *La Arqueología de Tierradentro*, 1944 (lám. XII) que lleva en el dorso un cordón de relieve rectangular a lo largo de todo el espinazo, con el aditamento que de ambos lados están indicadas las costillas (11 a la derecha y 14 a la izquierda). Es una *figurina-applique* que

del taburete, que son caracteres propios del grupo del Napo; mas por otra parte luce el ojo en relieve por aposición de pequeño ribete, el asiento tetrápodo derivado del *metate*, los miembros modelados simétricamente con rigidez geométrica extrema, y el aspecto general intensamente deshumanizado, que son caracteres propios del grupo

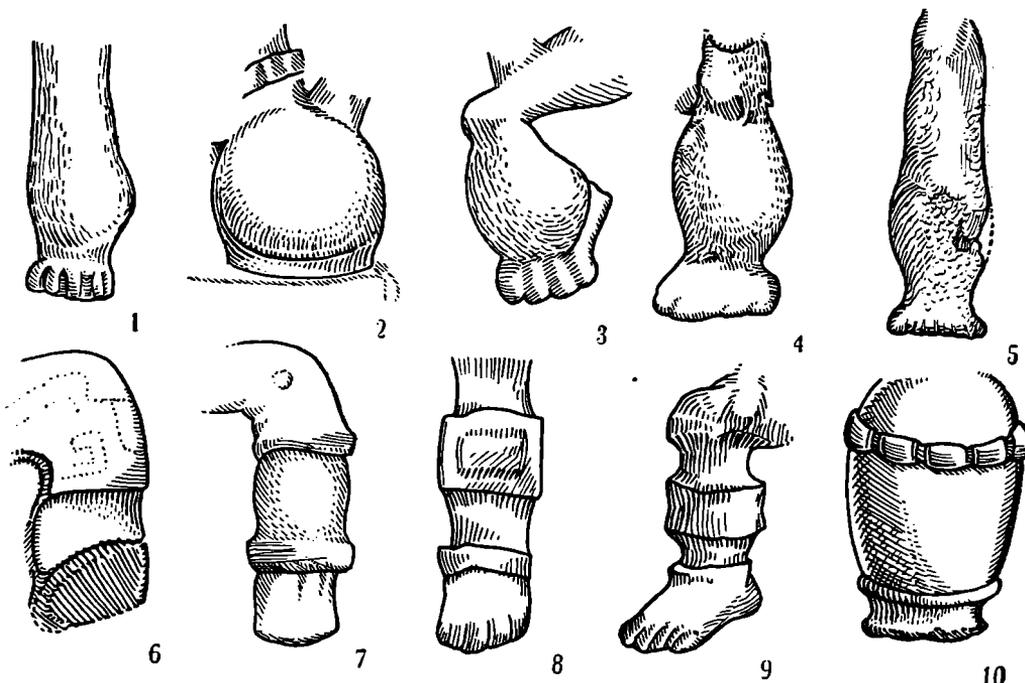


FIG. 23. - Variaciones de la pantorrilla deformada por las charreteras; de 1 a 5, abultadas sin figurar las charreteras; de 6 a 10, diversos grados y formas de expresar el efecto de las charreteras, mediante molduras; en la fig. 10 la charretera es visible. Figura 1, de la Cueva de La Luisa (Cordillera de Mérida, Venezuela); 2, del Páramo de la Teta (Niquitao, Venezuela); 3, de Ocaña (Santander Norte, Colombia); 4, de Maracá (Guayana Brasileña); 5, de Niquitao (Venezuela); 6, del Río Napo (Ecuador); 7, de Mirancanguera (Brasil); 8 y 9, del Río Napo (Ecuador); 10, de Rurrenabaque (Bolivia Noreoriental).

decora un vaso funerario, exhumado de un hipogeo (véase figura 11 y texto de nuestra nota 41).

La dificultad aumenta, en lugar de disminuir, cuando tomamos en consideración un mayor número de piezas y yacimientos. En el Amazonas, por ejemplo, tenemos dos vasos-figurinas procedentes de Santarém, de los cuales el más alto, con figura masculina sentada sin banquito, lleva el cordón dorsal muy claramente extendido desde la nuca hasta las sentaderas, con el clásico relieve de las vértebras, de modo que es imposible negar el valor de espinazo (véase la fig. A en las páginas 10 y 11 de HELEN PALMATARY: *Tapajó pottery*, 1939). En cambio, la segunda pieza, con figura femenina sentada, lleva una coleta nual que aparentemente es de cabellos (figura B de las mismas páginas). Es lástima que la autora de esta monografía, que por muchos aspectos puede estimarse un verdadero modelo de trabajo en el género, no diga una sola palabra sobre este asunto, y en general sobre el tipo de la figura humana y los grados de su absorción en el vaso, mientras en cambio de-

atlántico. Conviene deducir que se comporta como una combinación de estigmas propios del área oriental del Ecuador, con otros ya asentados en la costa brasileña.

Que los elementos específicos nombrados por último —exceptuando el taburete— estuviesen contenidos potencialmente (posición de 'criptotipo') en la cultura artística del Ecuador oriental, o apareciesen concretamente (posición de 'fenotipo') en artefactos de esa zona que no han llegado a nuestro conocimiento, son proposiciones que tienen ambas una cierta apariencia de fineza especulativa, mas no sabríamos admitirlas sin repugnancia, en lo metódico.

Tal repugnancia no fluye solamente del hecho —ya mentado— que las figuras humanas de piernas y brazos con aspecto rígidamente cilíndrico son una modalidad propia del área entre Ocaña y Boconó, sino de otros tres indicios fehacientes: el estético, el geográfico y el

dica toda su atención al *stylistic analysis*. Sin embargo, cuando esta diligente escritora aborda el tema de las figuras femeninas perniabiertas (por ella denominadas *seated figures with crescent-shaped base*), que constituye el punto más detenidamente estudiado de su monografía, abandona por un instante el análisis minucioso del estilo, y en su prosa aparece a cada rato la frase *the type* (págs. 68-76).

De las Grandes Antillas es originaria una estatuilla que fué publicada ya en 1809 por FEWKES, procedente de Puerto Rico o quizás de Santo Domingo según el autor: tiene ella también el cordón dorsal, pero en este caso se trata ciertamente del raquis.

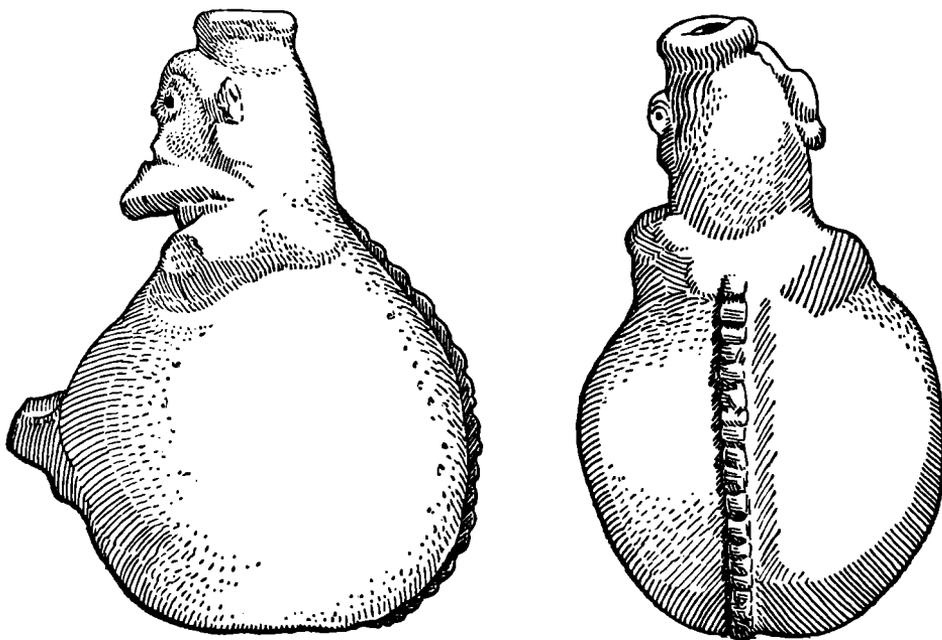


FIG. 24. - Ejemplar procedente de la Comuna de Bonao, República Dominicana (Despradel i Batista).

decorativo. En relación al 1° véase la riqueza de expresión vital que anima a las creaciones del Napo, extraña por entero a la cabeza del Beni; en cuanto al 2°, obsérvese que la circulación de bienes y hombres en la inmensa llanura cisandina se opera no ya por vía terrestre, sino por conducto de los cursos de agua que surcan la Amazonia, y en lo que atañe al 3°, recuérdese que después de conocer el material exhumado por Nordenskiöld se ha adquirido la certeza de que muchos tiestos y urnas del llano nortoriental de Bolivia están recubiertos de una decoración pintada o en relieve que directamente procede de Marajó.

Como corolario de nuestro análisis, pueden reconocerse en el yacimiento boliviano del Noreste formas plásticas que son, como se ha visto, expresiones derivadas, en tercer o cuarto grado, de los modelos originales que fueron propios de los grupos del Noroeste y Norte andino, en el período formativo de las urnas-imágenes. (Como el lector habrá observado a nuestro concepto de lo 'andino' no repugna la inclusión de la postrera estribación montañosa que de la región de Maracaibo se prolonga hasta el golfo de Paria, integrándose por tal modo más exactamente la unidad que nuestros antecesores llamaron *Gebirgskultur*). Pero esa dominación plástica de ningún modo debe concebirse directa, y sí, en cambio, repetidamente metamorfozada. Muestra por una parte haber adquirido ciertos gérmenes elaborados en el altiplano quiteño, mas la dominación más considerable es la que han ejercido ciertas formas especializadas de la Guayana brasileña y el delta del Amazonas, cuyos caracteres estaban provistos de tal fijeza, que no sólo han metamorfozado —de retorno— las creaciones del Napo, sino han imperado sin rivales en los yacimientos del Beni y del Mamoré.

Por tales consideraciones, el derrotero seguido por la civilización de que la urna de Rurrenabaque es testimonio en los llanos orientales de Bolivia, debe ser delineado idealmente en conexión con el curso del Madeira, y, para fijar de un modo más preciso el punto de origen, podríamos señalar que de la zona de Miracangüera salieron ejemplares que representan con justeza la fusión de la corriente plástica del Napo con la de Maracá.

Enorme distancia ya nos separa del punto de partida, y de las interpretaciones y rótulos que se leen en la literatura. Gran trecho nos divide otrosí de los que explican todos los artefactos artísticos del continente invocando infaltablemente la 'influencia peruana' o la no menos ubicua de Tiahuanaco. ¡No se olvide que la terracota

de Rurrenabaque figura en dos publicaciones arqueológicas⁵⁹ como ejemplo del estilo de Tiahuanaco! Siguiendo tales ideas, de sencillez primitiva, la ceramografía de Sudamérica, así como su historia patrimonial y sus culturas, se nos presentarían como un juego infantil.

2. *Cuestiones de método.* Prescindiendo de los eventuales errores en el procedimiento técnico, es evidente que la mayoría de los escritores han orientado sus investigaciones en una dirección que coincidía con el *genius loci*, es decir, con el espíritu local o nacional. Para Posnansky sólo existía la realidad de Tiahuanaco, a cuya exacta valuación causara —sin embargo— no leves daños con sus interpretaciones antojadizas, y para Requena no fué indiferente demostrar a sus coterráneos que el territorio de Venezuela conservaba las reliquias de la remota grandeza de los Atlantes.

A una altura ciertamente más elevada se colocan también gran número de investigadores ilustres, como Uhle, Jijón y Caamaño, K. Th. Preuss, Schottelius, etc., los cuales, sin alterar en un ápice la sustancia de las relaciones que son objeto de su demostración⁶⁰,

59. Véanse las notas 2 y 3 del capítulo I.

60. Al reunir algunos textos de los escritores de arqueología en que se manifiesta esta tendencia, estamos muy lejos del propósito de criticarla, porque representa un impulso necesario, diríamos imprescindible, en el acto de decidir su propia dedicación al tema elegido. Nótese además que no es absolutamente limitada a los arqueólogos que describen la anticuaría del suelo que los ha visto nacer, ya que el mero hecho de trabajar con el máximo empeño en un área de cultura X o Y, necesariamente lleva al autor —nativo o extranjero— a concebir de modo centrípeto sus conclusiones más generales. He aquí al profesor SCHOTTELIUS hablando de antigüedades de Colombia: "Discutiendo estas preguntas recibirá la prehistoria colombiana algo que agite y ponga a la vista grandes movimientos políticos y culturales, migraciones de los pueblos y de las ideas perfectamente comparables a las históricas, sucedidas en el espacio del antiguo mundo", para enunciar que "aquí en Colombia está verosímilmente la clave del problema de la monogénesis o poligénesis de la alta cultura de la América antigua", 1940, págs. 285 y 286.

Un español, PÉREZ DE BARRADAS, se sorprende porque en Colombia se continúa mirando con exagerada admiración "por técnica y por arte" las piezas de orfebrería egipcias, chinas, incas (*sic*) mexicanas, etc., "es decir, cualquier cosa, menos... colombianas. La perfección y la belleza de la orfebrería prehistórica (de Colombia) deben constituir motivos de orgullo nacional", 1937, pág. 91.

Un alemán, como UHLE, formula con entusiasmo nacional el papel del territorio ecuatoriano en la historia del Continente: "El Ecuador, situado en la línea media entre Centroamérica y el Perú —que formó el segundo foco más importante de civilizaciones antiguas— estaba por eso más cerca del país de origen común de las civilizaciones y de esta manera en situación favorable para el control de los movimientos que, viniendo de Centroamérica, fertilizaban el desarrollo de todos los países occidentales del continente suramericano...", 1929, pp. 35-56.

El Dr. GOELDI, por su parte, llegado al punto final de su trabajo sobre los hipogeos de la Guayana brasileña, abandona por un instante el tono parco y escueto, pero siempre lúcido, que lo distingue dentro de la literatura arqueológica del Brasil, para levantar un himno a la belleza de los restos de Cunani, que pertenecen "a los mejores productos cerámicos conocidos de los indígenas de la región

siguen, a menudo, idénticas sugerencias de carácter centrípeto. Una de las más directas evidencias de esta posición es la constituida por la necesidad en que se encuentran, no sólo de dar particular resalte a los pueblos que habitaron en un tiempo más o menos remoto el territorio de cada nación moderna (lo que es hasta cierto punto natural e inevitable), sino de atribuir toda manifestación artística, industria o manufactura a uno de los pueblos que vivieron en la zona del hallazgo, o la invadieron más o menos fugazmente.

Esta tendencia constituye, en otros términos, la 'caza del gentilicio'. Hemos visto, ya desde las primeras páginas, con cuánto empeño Max Schmidt se afanaba para cohonestar la historia arqueológica con el cuadro etnográfico del estuario brasileño, sobre la base de un razonamiento sencillísimo: en la boca del Amazonas fueron encontradas algunas tribus Aruak, ergo toda esta alfarería es obra y testimonio de la cultura del pueblo Aruak. Por su parte los autores colombianos admiten la entrada de clanes amazónicos en Colombia, y hablan corrientemente de una especie de lucha de penetración de

amazónica y, haciendo competencia a los renombrados artefactos del Perú, rivalizan con ellos en la primacía, en su categoría de objetos que representan acaso la suprema altura artística alcanzada por indígenas de la América del Sud cisandina", 1895, pág. 43.

Podríamos aumentar el número y la extensión de estas citas *ad infinitum* e incluir a escritores del Perú, Chile, Argentina, etc. Analizando cada una de esas posiciones, veríamos que de modo alguno son erróneas o insostenibles o exageradas; sólo cabe decir que, a veces, conducen a la ocultación y al descuido de los fenómenos de circulación de los bienes, que constituyen, en realidad, el hecho más importante para la ciencia, en su afán de reconstruir la vida continental (naturalmente, no hay peligro que esto ocurra cuando se tenga la mentalidad abierta y clarividente que denotan los puntos de vista, por ejemplo, de Uhle y Jijón y Caamaño).

Es natural que el planeamiento 'centrípeto' puede dar lugar a curiosas manifestaciones de carácter estrictamente localista. Vemos una prueba en la puja entre Santarém y Marajó sostenida por los defensores de uno y otro yacimiento, sin ventajas positivas para la ciencia. "De nivel artístico muito inferior [Santarém] ao da ilha [Marajó], possui, em respeito à técnica de fabricação e na quantidade de produção, já industrializada, um desenvolvimento consideravel... Marajó, centro essencialmente artístico, trabalhava a mão livre, tendo por só movel a mentalidade firme que a educação técnica rígida lhe assegurava" (TORRES, HELOISA ALBERTO: *Cerámica de Marajó*, 1929). A lo que el más reciente descriptor de la alfarería de Santarém objeta: "E'esso um erro ou equívoco que se vai repetindo indefinidamente e sem base. Nunca a cerâmica primitiva de Santarém foi feita em fôrmas ou por moldes... Tenho visto e examinado mais de vinte mil fragmentos e peças inteiras... e jamais encontrei ao menos dois pedacinhos exatamente iguais ou qualquer coisa que se parecesse com fôrma ou molde"; BARATA, FREDERICO: *A arte oleira, etc.*, 1950, págs. 43-44. Prescindiendo del desmentido concreto, encontramos en la costa occidental del Perú, particularmente en los valles del Norte, una floreciente fabricación de figuras humanas de terracota (*figurinas-vasos* y verdaderas *urnas-retratos*) que representan las más altas creaciones del modelado americano, y están realizadas por el método de las hormas, sin que nadie piense un solo momento en denegarle la naturaleza '*essencialmente artística*' perseguida en lenguaje tan literario por la ilustre escritora fluminense.

las costumbres y cultura del llano en territorio andino. Más sutilmente, y en atención a los nombres de pueblos que la tradición coloca en zonas más diminutas, se habla de restos de los Sinú, Tairona, etc., en Colombia, y de los Timote y los Kuika en Venezuela. El escritor supone haber dado prueba de la mayor rigurosidad y hondura, cuando llega a atribuir cada uno de sus objetos a un clan indio local, adoptando en su tarea clasificatoria no sólo los nombres gentilicios de esa supuesta Babel cultural y racial, sino también los vocablos de las varias lenguas indígenas. En este sentido alcanza cimas inverosímiles el viejo arqueólogo brasileño Barbosa Rodrigues, el cual creyó demostrar su celo y erudición empleando, para describir los artefactos cerámicos de estaciones amazónicas, los términos indígenas *iucaçaua*, *kangüera-çaua*, *tycuçaua*, *iaraki-çaua*, etc., que pertenecen a la lengua del pueblo Tupí, sin preocuparse de que el material de su cosecha podía proceder del pueblo Aruak, como el mismo arqueólogo lo admitía. Hoy, a la distancia de sesenta años, no podemos recordar sin una sonrisa la adaptación forzosa de esta terminología artificial, tupinizada *a coups de dictionnaire* como lo subraya con agudeza Goeldi⁶¹, con la simple finalidad de hacer 'nativismo'. Y véase lo extraño e imprevisto: el término tupí *igaçaua* (o *ygaçaba* que quiera escribirse), el cual significa puramente 'pote o vaso para agua', o *hydria*, ha quedado desde entonces en la literatura arqueológica del Brasil a manera de nota de color indígena —y todo lector puede encontrarlo fácilmente casi en toda página de los estimados colegas americanistas de lengua portuguesa— con el significado convencional de "urna funeraria", aplicado, en general, a cualquier parcialidad o grupo indígena.

Llegando a tiempos más recientes, vemos que Métraux termina su docta nota de 1930 con el augurio que pronto puedan practicarse excavaciones en ambos lados del río Amazonas con el fin de "seguir el avance de esta gran civilización Aruak, que ha expandido en América del Sud unas técnicas y un estilo que ella misma había recibido de la América Central"⁶². Bien vengan, si posible, y cuanto antes, esas excavaciones, pero con una finalidad algo más compleja, la de *seguir las huellas de la gran cultura andina en sus intrincados itinerarios, muchas veces cruzados, que surcan la gran cuenca amazónica, y lograr el reconocimiento de los focos secundarios que la misma estableció en territorio cisandino*, sin excluir el caso que resultare demostrado

61. GOELDI, E. AUGUSTO: *As cavernas funerarias artificiaes, etc.*, 1905; pág. 25.

62. MÉTRAUX, ALFRED: *L'archéologie ou cours supérieur, etc.*, 1930, pág. 183.

—al término de las investigaciones— que la mayoría de los desplazamientos de culturas y bienes fueron realizados por tribus de raza y lengua Aruak, como se lo ha sospechado hasta hoy sobre las tenues bases del criterio espacial⁶³ y de los nombres gentilicios tradicionales⁶⁴.

La delicadeza del asunto que tratamos nos aconseja expresar nuestra idea con cautelosa objetividad, que no deje lugar a eventuales malentendidos o tergiversaciones: *de ninguna manera estimamos*

63. De la atribución realizada sobre bases meramente 'espaciales', es decir, en mérito a indicios como estos: "aquí han estado una vez pueblos de lengua Aruak" o "en la cercanía de este yacimiento se han encontrado vestigios de un pueblo Aruak", puede verse un ejemplo en la prosa que sigue: "la distribución de estos restos arqueológicos sería ya por sí sola un indicio precioso que nos autorizaría a atribuirlos a los Arawak. La duda no es más posible, cuando en todas partes vemos tribus arawak establecidas *sur le lieu ou dans le voisinage du lieu* donde se han verificado los hallazgos, en la época histórica e incluso en nuestros días. Yo me he esforzado en poner este hecho en evidencia... Recordaré que, según toda verosimilitud, la cerámica de Marajó es debida a artesanos arawak, cuya presencia se ha señalado en esta isla y en la costa de la Guayana brasileña. El litoral de la Guayana británica ha sido anteriormente ocupado por tribus Arawak. En cuanto a la alfarería de las Antillas, Hartt la considera igualmente de origen arawak" MÉTRAUX, A.: *L'Archéologie du cours supérieur, etc.*, 1930, págs. 181-182.

64. Cuando vemos la seguridad con que escritores modernos clasifican los restos de Marajó y Maracá en el casillero del gentilicio Aruak, nos viene a la memoria la masa de noticias históricas, tradicionales y lingüísticas, a menudo confusas y a veces contradictorias, que fueron reunidas por los valientes descubridores del material del estuario. Bastará citar el capítulo *Os constructores dos Ceramios* en la memoria de FERREIRA PENNA, D.: *Apontamentos, etc.*, 1877, págs. 62-67 y el otro: *Qué indios eram os olleiros do Cunany?* en el trabajo de GOELDI, EMILIO AUGUSTO: *As cavernas funerarias, etc.*, 1905, págs. 32-43.

Este último, en especial, trata la cuestión desde el punto de vista glotológico, con una tenacidad y rigor que aún hoy quisiéramos ver empleado en discusiones análogas; allí puede muy rectamente el lector hacer un balance entre el peso de las generalizaciones que han sobreflotado y el monto de los hechos positivos que tan pacientes escudriñadores habían reunido con grandes dificultades, y ver, además, qué complicado giro tuvo, en realidad, la secuencia de los pobladores del estuario atlántico y de la Guayana brasileña. También el artículo de FERREIRA PENNA: *Os Indios de Marajó*, 1885, págs. 108-115, brindará muchas lumbres al propósito de la complejidad de los habitantes de la isla, sus rivalidades, sus guerras y costumbres, que hacen de Marajó, ya por naturaleza *um confuso e intrincado labyrintho de rios e bosques espessos*, un laberinto de clanes y lenguajes.

En cuanto a las diez páginas de Goeldi, llenas de erudición glotológica y arqueológica, su atenta lectura dista mucho de infundirnos la seguridad apodíptica de que parecen rebosar gran número de autores.

Debo anotar aquí que los resultados de un autor reciente, quien ha tratado gran parte de los materiales y problemas objeto de este ensayo, a pesar de que su mentalidad, método y raciocinios se coloquen en absoluta discordancia con los míos, coinciden sobre este asunto particular con mis propios resultados, con una concordancia sorprendente (ver HOWARD, G. D.: *Prehistoric ceramic styles of Lowland South America, etc.*, 1947, pág. 87). "*In many instances ceramic styles are assigned to the Arawak merely because they were present in a particular area in early historic times. This, however, involves the unwarranted assumption that such groups have always occupied the same locality to the exclusion of others. The danger of this assumption is obvious in the light of the high degree of spatial mobility characteristic of the area. There is no evidence for the superiority of a so-called Arawak culture over all others... That there excited on the mainland a distinctive Arawak culture and that it is distinguished by a relatively uniform style of pottery still remains to be demonstrated*".

imposible o improbable que fuese el pueblo Aruak la industriosa abeja que realizó el enorme y lento trabajo al que nos hemos referido; mas es nuestro deber observar que la incógnita del cuadro arqueológico de la América meridional cisandina muy poco gana en claridad y exactitud al ver su solución limitada a la mera elección de un nombre étnico: los Aruak.

Todos hemos podido apreciar qué ilusoria conquista fué, por ejemplo, la de ciertos escritores de Colombia al afirmar que determinados artefactos, distintos en razón de sus variedades y yacimientos, fuesen creaciones de tribus Quimbaya, Senú, Tairona, Muisca, Talamaleque, etc., mientras es evidente que, a través de esa serie de unidades étnicas las invenciones plásticas que acabamos de analizar han propagado su continuidad tipológica fundamental, recibiendo únicamente alteraciones limitadas a elementos secundarios. ¿Y qué importancia tendría la lista de nombres gentilicios de los cien pueblos y tribus que se interponen entre México y la Argentina septentrional, para explicarnos el derrotero y la historia de la figura femenina sentada, a partir del Anáhuac y terminando en las provincias de Córdoba y Catamarca?⁶⁵.

Incluso en el lenguaje que hemos venido usando corrientemente es menester que se introduzcan modificaciones, reclamadas por estas realidades. Hablamos, por ejemplo, casi en toda ocasión de 'influencias', concepto que importa la suposición que el pueblo X o Y, que las ha sufrido, estaba en el trance de fabricar tal o cual artefacto utilitario u objeto artístico, cuando sufrió el influjo más o menos ocasional de las costumbres y la experiencia fabril de un pueblo vecino. Ahora bien, el caso más general es que se trasladara de un punto a otro no ya una mera influencia técnica, fabril o artística, sino el propio artefacto u objeto, ávido de ganar mayor espacio en su continuidad vital, como exponente concreto de un impulso contagioso. Son las conocidas traslaciones por aculturación, a raíz de procesos que pueden variar desde la conquista militar a la económica, a la penetración comercial, a la imposición moral de un 'modelo' o de una 'moda', etc., procesos cuya frecuencia suele ser mayor en las zonas de contraste entre dos grados y formas culturales profundamente disímiles.

Uno de tales contrastes lo ofrece en Sudamérica de un modo típico la diferencia cultural que pasa entre el patrimonio de ideas y

65. Véanse las monografías que en nuestra lista final corresponden a la Argentina.

costumbres propio de la dilatada llanura amazónica y el patrimonio que caracteriza la serie de corredores más o menos angostos y alargados en sentido Norte-Sud que constituyen el espinazo montañoso del continente en su recorrido medio y septentrional, donde, abriéndose en abanico, termina por seguir con su última rama la costa del Caribe. El problema, pues, queda formulado en sus verdaderos términos al decir que *su objeto es la historia de la civilización andina en la Amazonia, con sus puertas de entrada, sus focos diseminados en la llanura y la irradiación de los mismos.*

3. *¿Qué es lo andino?*. — Esta oposición de términos y de conceptos fué advertida por nuestros antecesores, mas sin la exacta determinación del contenido real. Particularmente fué exagerado uno de sus factores, el geográfico. 'Andino' debía ser sólo lo que se encontraba a izquierda de la Cordillera oriental; 'amazónico' todo lo que, en cambio, se hallaba al Este de la misma. Esto debía llevar inevitablemente a la paradoja. Veamos en qué piélago se debate Max Schmidt, el autor que en esta búsqueda ha mostrado ciertamente más tenaz vocación y educados procedimientos, sin que lograra evitar, al final, la más decepcionante obscuridad.

En la prosa de Max Schmidt figuran⁶⁶ dos entidades antagónicas, de las cuales sólo una coincide con nuestro concepto; es la *Gebirgs-kultur*, literalmente 'cultura de las montañas', igual a nuestra 'cultura andina'. La segunda es la *Flachlandskultur* o 'cultura del llano'. En la mente del escritor la primera se encuentra extraordinariamente reducida en su entidad, pues con ese término indica la antigua cultura de Tiahuanaco. (Autores más recientes alcanzan a incluir la Qhéswa y la Aymara del Perú antiguo, pero no llegan más allá, por efecto de un prejuicio, y de cierta limitación, ya que la magnífica epopeya de los Andinos de Cundinamarca en lo historiográfico, y la riqueza del Ecuador y Colombia en lo arqueológico han tenido menor resonancia⁶⁷ en la cultura universal). Siempre en la concepción de Max Schmidt, la segunda entidad está representada en su mayor

66. SCHMIDT, MAX: *Die Aruak*, 1917.

67. Resulta doloroso averiguar que dentro de la gran mayoría de los que corrientemente citan a Garcilaso, Cieza, Betanzos y Cobo, reina la más despreocupada ignorancia de la documentación de Piedrahita, Zamora y Pedro Simón. Ni las costumbres y pueblos de Colombia, ni la magnífica epopeya de Suamox y Bacatá tienen amplia divulgación. HERMANN TRIMBORN, que ya ilustrara las peripecias de los reinos orientales, ha escrito recientemente un nuevo libro para traer a la luz lo concerniente a los reinos del noroeste de Colombia. TRIMBORN, H.: *Vergessene Königreiche*, 1948, que esperamos ver traducido y difundido junto con las demás obras de este autor infatigable, cuyo mérito es haber reconstruido y expuesto de modo lógico y atrayente la protohistoria de los Andes septentrionales.

desarrollo por la 'antigua cultura Aruak', identificada con el material arqueológico de Marajó.

M. Schmidt establece tres jalones, ligados entre sí de dos en dos por parentesco cultural, en lo de la cerámica: la llanura oriental de Bolivia con Tiahuanaco y el arte antiguo de los Aruak de Marajó con el mismo Tiahuanaco. "Este parentesco en el estilo de la alfarería nos permite deducir con certeza una cierta conexión cultural"—afirma M. Schmidt, "mas en el estado actual de la ciencia no puede fundarse juicio alguno sobre tal parentesco por vía inductiva. De modo puramente teórico pueden formularse ciertas conjeturas para explicar la correlación del arte tiahuanaco y el de los Aruak antiguos de Marajó, y ellas son tres". He aquí que el autor plantea sus tres hipótesis: 1ª, que ambas culturas, de Tiahuanaco y del llano de Bolivia, fuesen ramas de otra más antigua, cuyos límites hacia el Atlántico no pueden fijarse en el estado actual de la arqueología; 2ª, que una de las dos culturas, Tiahuanaco y Aruak de Marajó, fuese 'madre' y la otra 'hija', respectivamente, y 3ª, que se trate de dos culturas en origen disímiles e independientes, que terminaron por asimilarse una a otra a raíz de un activo proceso de intercambio y préstamos culturales⁶⁸.

68. "Los ornatos de la alfarería de los *mounds* del llano de Mojos publicados por Nordenskiöld, como también los trozos de vasos que Nordenskiöld ha observado al Museo Etnográfico de Berlín, permiten reconocer su estricta afinidad estilística con la alfarería de la antigua cultura de Tiahuanaco, cuya expansión debe haberse extendido en los primeros tiempos sobre la mayor parte del Perú, y un estilo muy parecido volvemos a encontrarlo también en el sector oriental de la difusión de las antiguas culturas Aruak, en la isla Marajó.

Esta afinidad de estilo en la cerámica nos permite deducir con certeza una conexión de alguna especie entre ambas culturas, pero en el estado actual del conocimiento no puede fundarse juicio alguno sobre esto por vía inductiva. De modo puramente teórico pueden interpretarse estas conexiones de tres modos:

1º, Suponiendo que la antigua cultura de Tiahuanaco y las antiguas culturas Aruak se remontasen a una misma raíz, esto es, a una única cultura cuya área de dispersión se expandiera otrora tanto sobre los Andes como en la llanura boliviana. A pesar de que la arqueología moderna, flanqueada por los Cronistas españoles, delinea con cierta exactitud las fronteras del influjo directo de la cultura del Altiplano al tiempo de la señoría incaica, estamos, sin embargo, en la obscuridad más completa sobre los límites de la época de Tiahuanaco, en su mayor extensión. La sorpresa que han suscitado los hallazgos de Nordenskiöld sobre el estrecho parentesco de la cerámica antigua de los Aruak con la tiahuanaca, no deja excluído que con el proseguimiento de la exploración arqueológica en la llanura boliviano-brasiliana —aún sólo en sus comienzos— puedan fijarse más amplias correlaciones.

2º, podrían estas coincidencias explicarse por medio del hecho que una de ambas culturas deba juzgarse como original, mientras la otra se desarrolló de la primera. Faltándonos puntos de referencia para calcular su edad, quedaría en pie la incógnita si debe estimarse como más vieja la cultura de la llanura o la del Altiplano; esto es, si el punto de origen fuese menester buscarlo en la antigua Aruak, y de allí se extendiera al Altiplano, o si, en cambio, tomaran los Aruak su propia cultura de las montañas.

He creído oportuno insertar en nota el texto íntegro de esas famosas tres páginas de Max Schmidt, para que el lector pueda formarse una idea directa de la trágica consecuencia de tan defectuosas premisas, definiciones y conceptos, no sin enaltecer el admirable y consecuente afán del ilustre autor, quien con perseverancia inaudita procura mantenerse en equilibrio en aguas tan inseguras. A la luz de las correlaciones que acabamos de establecer, la debilidad del complicado raciocinio de M. Schmidt aparece motivada: 1° por la ya mencionada restricción del concepto de 'Andino' que se limitaría al arte de Tiahuanaco; 2° por subestimar el carácter profundamente

distintivo que separa las civilizaciones de la Montaña y las de la Llanura, de agricultores intensivos la primera, fijados al terreno y con habitaciones estables, nómades los segundos y con rudimentos de agricultura estacional y 3° por dar como posible el origen de ambas culturas de una raíz común; mas en un grado más intenso gravita el error de haber dado como seguro que las invenciones y formas del Atlántico representen a la 'antigua cultura Aruak', la cual —en rigor de consecuencia— habría tenido una línea de desarrollo manifiestamente regresiva desde esos 'antiguos tiempos' hasta los días de la Conquista⁶⁹.

3°, la tercera posibilidad sería admitir que existieron en origen dos culturas de tipo distinto, por completo independientes una de otra, las cuales en tiempos posteriores entraron de algún modo en contacto recíproco, desplegando activo intercambio.

Pero como durante los períodos más recientes de ningún modo ha habido relaciones íntimas entre los Aruak y el Perú, es difícil comprobar que tales relaciones se hayan verificado en un período más remoto. Si dos culturas que se encuentran en tan estricta vecindad —como los Aruak y los Peruanos— no se han influido mutuamente en largos períodos culturales, deben haber obrado, para causarlos, muy definidas energías. Se deduce de la investigación de Nordenskiöld que las circunstancias económicas fueron la causa de la separación de ambas culturas. Las plantas cultivadas en el Altiplano son distintas de las de la selva; además para la economía del Altiplano es esencial la llama, que no encuentra en la selva condiciones favorables para su existencia; ambos son motivos importantes para la separación de ambas culturas limítrofes. Que la región forestal al pie de los Andes sea actualmente de tránsito difícil, lo consideramos una consecuencia, más que una causa de dicha separación. Aún cuando la escasa navegabilidad de los ríos de las regiones fronterizas hace imposible una navegación fluvial más completa, habríase practicado una red de caminos suficiente para satisfacer las necesidades del intercambio entre las culturas Aruak y las culturas de las montañas (*Gebirgskulturen*) de los períodos posteriores, así como los encontramos aún en las regiones más inhóspitas, allí donde la cultura Aruak ha iniciado su obra de difusión". MAX SCHMIDT: *Die Aruak*, 1917, págs. 84-86.

69. Si admitimos la idea de SCHMIDT, que los artefactos del estuario brasileño representan el estado cultural de la remota civilización Aruak, resulta, como lógica consecuencia, que este pueblo se ha ido embruteciendo con el correr de los siglos. Es esta idea, justamente, la que ha señoreado el espíritu de STEERE, quien terminó por definir la arqueología amazónica como el efecto de una 'deculturación' (véase STEERE 1927).

En definitiva, una tal 'caza del gentilicio' ha sido muy dañina para el desarrollo normal de la arqueología de muchos países sudamericanos. Yo comprendo perfectamente que la anticuaria de una nación tenga uno de sus motores —acaso el menos consciente, pero no el menos activo— en el impulso espiritual que tiende a descubrir a los habitantes que nos han precedido en nuestro suelo, sus hazañas, aventuras y creaciones materiales y mentales, para colocarlos a modo de piedra fundamental de la actividad nacional, histórica y afectivamente concebida. Si he objetado esta condición en el capítulo anterior ha sido solamente para reclamar que tal impulso no conspire a alterar las líneas rigurosas del planteamiento de los problemas.

Los arqueólogos brasileños han mostrado por largo tiempo una tendencia aparentemente opuesta, al menos en el lenguaje. El vocablo *selvagem*, tan impropio cuando se trata de civilizaciones humanas, ha figurado con sorprendente frecuencia en todo escrito de anticuaria⁷⁰, y sólo en los tiempos más recientes los esclarecidos especialistas modernos del Brasil no lo repiten con tanta insistencia. Veo en sus páginas un creciente y justo afán de valorar sus restos arqueológicos, mas siempre metódicamente inseguro y limitado a las determinaciones de uno u otro gentilicio, más o menos ilusorias. Se habla de arte *marajoara*, *tapajoara* y *cunaniara* (este último término lo hemos visto en la obra de E. PINTO, 1935; tomo I, pág. 19 y con la grafía *cunanyara* en R. LOPES, 1924, pág. 97) y con mayor frecuencia de *civilización Aruak*; mas yo quisiera muy amistosamente recordarles que el gran arqueólogo E. Nordenskiöld ya desde más de veinte años ha compilado⁷¹ unos mapas de distribución de los elementos más elevados de las culturas artísticas sudamericanas, cuya simple visión indica la presencia, en territorio amazónico, de un número no corto de islotes culturales caracterizados por haber dado ciudadanía a los mismos elementos. Mientras el rayado que distingue la zona colocada a occidente de los Andes denota una gran faja uniforme y tupida, en el litoral marítimo caribe y atlántico y a lo largo de los dos grandes ríos Orinoco y Amazonas y de sus afluentes, se escalonan

70. El primero y más agudo ejemplo lo dió el general COUTO DE MAGALHÃES en sus clásicos libros del último cuarto del siglo pasado, cuyas intitulaciones están basadas en el *leitmotif* del 'salvaje': *O Selvagem*, 1876, precedido por *Familia e religião entre os selvagens*, 1873, y *Religiões e raças selvagens*, 1874. Aún hoy se ve cada tanto un artículo o capítulo de escritores tradicionalistas que siguen la misma convención terminológica; a veces, también con manifiesto contrasentido, como en el artículo que sigue: *A inclinação dos selvagens para a musica*.

71. NORDENSKIÖLD, ERLAND: *An ethnogeographical analysis of the material culture, etc.*, 1919; mapa de distribución número 41.

los circuitos con que Nordenskiöld por primero quiso señalar esta suerte de focos secundarios del patrimonio andino. En realidad, si yo fuera ciudadano de la noble nación vecina —lo que tendría en gran honor— más que de los términos artificiosamente tupinizados que se atribuyen a vasijas y urnas, me enorgullecería pensando que en el territorio brasileño han florecido antaño vigorosos trasplantes de la más alta manufactura artística del continente, con conciencia plena de que ello se desprende, naturalmente, de los restos, sin tener que torcer ni amplificar los datos de hecho, ni los criterios del más riguroso faciocienio arqueológico.

Quisiera tener otra ocasión apropiada para precisar los delineamientos de la reforma metódica que considero imprescindible para ver claro en el teatro amazónico, bien sabiendo que de ello han de salir corolarios inapreciables, que también han de iluminar de nueva luz gran parte del sector argentino del Noroeste con sus estribaciones.

La ceramografía argentina se resiente igualmente de la incertidumbre de los comienzos, porque sus efectos no han desaparecido aún hoy. Es suficiente confrontar las fechas, para ver que los primeros intentos en territorio argentino fueron realizados durante el auge de la anticuaría peruana. Eran los tiempos en que Lafone Quevedo imponía el nombre *conopa* a las estatuillas humanas que se hallaban en tierras argentinas, y junto con Quiroga exhumaba la erudición de los Cronistas al propósito de Illapa y Tonapa para explicar tiestos diaguitas, sin dudar un solo instante de la absoluta identidad de artefactos, costumbres y mitología, e incluso de nomenclatura, entre las provincias argentinas del Noroeste y el Cuzco. Mientras tanto cundía la fiebre de Tiahuanaco, y los grandes álbumes de Posnansky, más aún sus ideas megalománicas, llenaban la conciencia de miles de lectores. Naturalmente en esos tiempos fué artículo de fe que toda la arqueología argentina estuviese en estricta y unívoca dependencia de las cosas del Perú antiguo, y en especial de Tiahuanaco. Nadie quiere negar que esta afirmación contiene gran parte de la verdad, en el sentido que la cultura del Noroeste argentino representa, en grandes líneas, la última franja de bordura de la gran área andina central. Mas, estando las formas peruanas repartidas en un amplio espacio cronológico, y además diversificadas en subáreas relativamente definidas, unas de la Costa, otras de la Sierra y otras más de la Floresta en el Norte, y —sobre todo— constituyendo todas ellas productos de una especialización y madurez muy intensa en el seno de 'lo Andino', se imponían varias preguntas: 1º qué época evidencia

la invasión cultural peruana en el Noroeste; 2° cuáles tipos peruanos especializados dominaron en la Argentina septentrional; 3° si antes de ser 'peruanizada', fuese ya un receptáculo de elementos menos diferenciados, propios de la cultura andina en su sentido más general y 4° si puede admitirse, junto con los tipos y estilos del Perú llegados directamente del altiplano, la concomitancia de otros, cuya penetración se realizara por derroteros distintos y de modo menos inmediato. La incógnita dió lugar a tres fórmulas: 1ª la de Debenedetti, quien ve en la casi totalidad de las formas del Noroeste argentino la 'influencia' de Tiahuanaco⁷²; 2ª la de Boman, quien de la cultura diaguita afirma⁷³ que fué "netamente peruana, sin otros elementos heterogéneos fuera de unas pocas costumbres rituales y funerarias" y 3ª la de Ambrosetti, quien reivindica en cambio su carácter independiente, extraño a la cultura del Perú⁷⁴.

La discusión hizo crisis con la publicación de la obra mayor de Boman, que le dedica *passim* muchos párrafos aislados, y en modo sistemático el famoso capítulo *Rapports entre l'ancienne civilisation péruvienne et la culture préhispanique de la région diaguite*⁷⁵, que llena sus 25 tupidas páginas de un material erudito y copioso, pero también algo apasionado. Figuran allí todas las costumbres y objetos que son en realidad de extracción peruana, mas al lado de ellos también otros, como la lengua Qhéšwa, la religión solar, los petroglifos, el *quipu*, etc., que por no estar rigurosamente certificados, o ser de dispersión amplísima, constituyen malos argumentos comprobatorios. El corcel de batalla de Boman lo forma en esta controversia la conquista del Noroeste argentino por parte del Inca, que se propone demostrar históricamente, y a este fin consagra la mayor parte del espacio. ¡Mal procedimiento! ¿No era más directo preguntarse cuáles fuesen los antecedentes —en el altiplano— de las manifestaciones típicamente argentinas, por ejemplo, de la urna santamariana?

No es ya tiempo, ni hay aquí lugar para que estudiemos el origen de la famosa urna funeraria conocida por el nombre del valle de Santa María, y nos será suficiente enunciar que de ningún modo su derrotero fué el que baja directamente de la Cordillera. Sus caracteres fundamentales, su inspiración e incluso su factura denotan que pro-

72. DEBENEDETTI, SALVADOR: *Influencia de la cultura de Tiahuanaco en la región del Noroeste Argentino*; en "Publicaciones de la Sección Antropológica" N° 11, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1912.

73. BOMAN, ERIC: *Antiquités de la région andine, etc.*, 1908.

74. AMBROSETTI, J. B.: *Notas de arqueología Calchaquí*, 1899, págs. 141 y sigs.

75. en BOMAN: *Antiquités, etc.*, 1908, vol. I, págs. 187-212.

cede de la llanura, y sus antecedentes se jalonan en la Amazonia. Esto ya puede comprobarse de manera menos sumaria que la confrontación de Nordenskiöld. La urna-figurina de Cochabamba, inédita⁷⁶, custodiada actualmente en el Museo de La Paz (Bolivia), no sólo presenta por medio de los rasgos faciales en relieve (ojos a guisa de granos de café, nariz, boca y pabellones auditivos en relieve) y de la neta separación en volumen entre cara y cuello, un estado precursor de la urna diaguita, de cuya típica ornamentación está cubierta, sino que insiste en señalarnos el canal terminal, por cuyo medio llegaron a ese sector argentino las invenciones y formas de la Amazonia, recogidas un poco más al Norte por el embudo que en Bolivia oriental representan los valles del Beni y el Mamoré.

Pruebas no menos concluyentes son las series de figurinas femeninas sentadas que en gran abundancia se exhuman en los valles del Noroeste argentino. Ya hemos de presentar al lector las fotografías de sus ejemplares más notables⁷⁷, y al lado de ellas, las de figuras erectas, y de las que remedan el dibujo y el modelado tenue y seguro de México, sin excluir las muchas variedades locales, que reclaman de día en día un estudio más extenso y sistemático que los ya publicados. ¡Extraño fenómeno de la irradiación de las invenciones! No uno solo, sino muchos tipos de figurinas viajan juntos por distancias enormes, sin molestarte recíprocamente, y ofrecen complejos muestrarios de variaciones (ya dijimos algo de esta extraña conducta⁷⁸ de las 'variaciones orgánicas' de una invención en el *Epítome* de 1936). Lo que es aquí pertinente, sobre todo, es asentar que la mayoría de esos modelos de modo alguno pudieron llegar al Noroeste argentino a través del Altiplano, porque es notorio que tales formas no están señaladas



FIG. 25. - Estatuita peruana procedente de Chimbote. Alto: 19,5 cm. (Lehmann y Doering)

76. Publicaremos en uno de los próximos volúmenes de RUNA este curioso ejemplar de transición.

77. Una reseña convenientemente ilustrada de los principales tipos de figurinas argentinas ha sido preparada por el autor, mas no ha tenido cabida en este volumen de RUNA; será ofrecida a los lectores en el vol. IV (1951).

78. IMBELLONI, J.: *Epítome de Culturología*, 1936, véanse páginas 76-81.

en el ámbito del antiguo Perú, gran laboratorio que recibió, presuntamente, todas las sugerencias plásticas —incluso las figurinas— pero se adueñó de ellas rápidamente y con su genio altamente progresivo las modificó, agrandó en volumen y enriqueció de contenido psíquico, de observación anatómica y particularmente de elementos decorativos, vestidos, armas y adornos, en tal medida, que difícilmente hoy reconocemos en las estatuillas peruanas sus humildes principios.

4. *¿Qué hay del 'Archaic Horizon'?*. — En un registro más amplio, sería inconveniente cerrar este ensayo —que de ellas se ha ocupado quizá con mayor detenimiento que escrito alguno hasta hoy conocido— sin sacar consecuencias con respecto a las figurinas en su aspecto general.

Ya fuera de la rigidez del razonamiento morfológico, ¿qué es lo que hemos logrado averiguar al respecto de las funciones que ellas cumplen dentro del patrimonio de sus respectivas civilizaciones? qué sobre su nombre, cronología y dispersión?

En este asunto no pensamos seguir la norma de los que nos precedieron. Que fuesen imágenes de dioses, ídolos, fetiches, penates, ídolos funerarios, muñecos, retratos de soberanos, guerreros y caciques y efigies de personas difuntas, con los ojos cerrados, son las hipótesis que vemos afirmadas por los especialistas que se han ocupado de esta materia; su enumeración la encontró ya el lector en nuestras notas 21 y 26. Los más prudentes adoptaron una determinación menos rigurosa, afirmando simplemente que las figurinas de arcilla “están posiblemente asociadas con algún culto” (Vaillant) o que “deben contener necesariamente un indicio de las creencias y costumbres religiosas que fueron propias de la población que las moldeara” (Kroeber).

Rehuyendo el peligro de caer en afirmaciones subjetivas como las primeras, y fórmulas tan inocentes como las últimas, observaremos simplemente que la naturaleza y lugar de sus hallazgos por nada autorizan afirmar que las figuras ‘arcaicas’ han cumplido siempre y en todos los casos una función única. Notable indicio podría brindarnos el número de las piezas en cada hallazgo. La vieja obra de Longpérier, al sostener la identificación de las estatuillas con los penates del pueblo mexicano, averigua que “los caciques y los grandes del imperio conservaban siempre seis de esas figurinas en sus moradas, los nobles cuatro y la gente del pueblo solamente dos; esta costumbre explica la existencia de un número muy considerable de figurinas

en las ruinas de los edificios antiguos de todas las ciudades del Anáhuac”⁷⁹. A pesar de que en su primera lectura la encontramos artificiosa y algo pueril, hemos reflexionado después que la prosa de Longpérier no es del todo indigna de que se averigüe —más rigurosamente— de qué fuentes (ciertamente cronísticas) sacó su autor datos tan afirmativos; de todos modos, nos transmite la opinión que corrió hace un siglo en México entre los recolectores de antigüedades. En realidad, nadie como Vaillant ha estado en contacto directo con yacimientos extraordinariamente fecundos, mas ello no ha sido suficiente para que tuviésemos por su medio una averiguación de carácter menos vago. Si algo nos dice Vaillant de valor positivo, es que se las encuentra en todas partes, sobre todo en el campo y en pilas de residuos, más bien que en tumbas y urnas, y en esto contrasta con la opinión de Spinden. También de las páginas de Kidder se desprende que su hallazgo ocurre, en la zona alta de Guatemala, más bien en lugares abiertos que en tumbas. Por último, en lo que atañe al número y al yacimiento, recordemos qué asombrosa abundancia fué observada por los investigadores en dos localidades de Colombia: las cuevas y colinas de La Belleza⁸⁰ y la llanura de Fúquene⁸¹; en la primera Recasens pudo reunir ¡bien 976 ejemplares! El yacimiento de Fúquene es el fondo de una laguna disecada, debajo de cuyo limo endurecido y luego cuarteado se encuentran las estatuitas, tan abundantes que el angosto enfoque de una fotografía deja distinguir no menos de nueve especímenes engastados en el barro seco. De todas estas circunstancias deducimos que las figurinas de arcilla, especialmente las macizas de greda y sus congéneres de material terroso o de piedra blanda, fueron empleadas a guisa de ofrendas, que correspondían a la impetración de determinados efectos beneficiosos para esas antiguas comunidades (¿incremento de sementeras, abundante cosecha, pedidos de lluvia, suerte en la caza y la pesca?), sin excluir, naturalmente, su empleo en el ceremonial fúnebre con fines presumiblemente también propiciatorios. Que se tratara de invocar a un personaje femenino, símbolo y patrono de la fecundidad, lo atestigua de manera concreta la abundancia de figurinas de barro abreviadas

79. LONGPÉRIER, A.: *Notice des monuments, etc.*, 1850, pág. 32.

80. La región recorrida por RECASENS se caracteriza por excavaciones naturales, propias del paisaje que los geólogos llaman cársico, por haberlo estudiado principalmente en el Carso, región italiana contigua a Trieste (Recasens escribe ‘carstico’, pág. 118).

RECASENS, J.: *Las esculturas de piedra blanda de “La Belleza”*, 1945.

81. HERNÁNDEZ DE ALBA, GREGORIO: *Descubrimientos arqueológicos, etc.*, 1944.

que se encuentran en la cercanía de los ríos y en las playas del antiguo *habitat* de los Indios Seri, en el litoral Oeste de México; González Bonilla, 1941, dice que esa forma estaba reproducida innumerables veces en todos los lugares de pesca o recolección (pág. 103).

El deseo de fijar —siempre con aproximación subjetiva— la fisonomía y el aspecto de determinadas personas, como también de entidades convencionales, no puede excluirse en absoluto desde un principio, pero es —en mi opinión— característico de un momento posterior de la historia de la figurina. Ejemplos de tal especialización es sabido que han sido encontrados en unas cuantas piezas antiguas de México, mas en mucho mayor abundancia y determinación los



FIG. 26. - Figurina de barro, femenina, muy abreviada, que se halla comúnmente cerca de los ríos y en las playas mexicanas de la región sonorana (González Bonilla).

proporcionan los llamados 'guerreros', 'jeques', 'caciques' y 'cacicas' de greda y de oro del valle del Cauca, y sus congéneres de toda la región andina septentrional. Junto con esas formas, del mismo modo que en la América Central, la figurina hueca de arcilla se hace más y más frecuente, y termina por desplazar a la llena.

Posteriormente vemos a la función de las estatuitas encauzarse hacia un fin siempre más restringido, con predominio del culto de los antepasados. El tránsito se hace más sensible⁸² cuando aparecen las figuras vacías de mayor volumen. Empezando por la figurina-imagen sentada, la vemos en forma de *applique* sobre el labio y el cuello de las urnas del río Magdalena en su forma especializada al modo de Ocaña, las que ciertamente contienen huesos

humanos de sepulturas secundarias. Esa misma estatuita, aislada del cántaro, la encontramos en la cordillera de Mérida completando el ajuar de las sepulturas rupestres, luego en las islas brasileñas del Atlántico ya como verdadera urna-osario, o como vaso fúnebre, y nuevamente como osario en el Amazonas medio, en el Napo y en el complejo Miracangüera-Itacoatyara-Yapurá-Uaupés-Santa Marta⁸³, cuya concate-

82. Ya en la simple figurina llena habían aparecido, a veces, indicios de una finalidad fúnebre; no quiero referirme a los supuestos 'ojos cerrados', mas a las imágenes modeladas con la intención de poner en vista el esqueleto (véase el ejemplar de nuestra nota 41 procedente de Tierradentro (Colombia), descrito también en la nota 58.

83. Una característica forma de urna, o, mejor dicho, una urna funeraria en

nación territorial tan vivamente nos sorprende. Ya su transformación en vaso-figurina ha superado las últimas etapas, y está en camino descendente.

Con respecto a la denominación, todos ven que ella depende de las ideas que tengamos sobre la función. Sería aconsejable que los nombres especializados, como ídolo, divinidad, prócer, conopa, retrato, penate, difunto, etc., desaparezcan del tapete, por comprometedores. Queda siempre utilizable la simple denominación que les diera Spinden: figurinas, que tiene la ventaja de llevar asociados una cantidad de conceptos descriptivos en razón de la forma general, yacimientos y dispersión. He querido escudriñar qué había de cierto en la nomenclatura de Longpérier, quien asegura que los Me-

que el rostro humano toma un aspecto y marco particular, es la que ha dejado sus ejemplares en algunos puntos del Amazonas y de su afluente de izquierda, el Yapurá, para reaparecer en un lugar muy distante, en el litoral colombiano de Santa Marta.

Peculiaridades de este tipo de urna funeraria son en primer lugar el vaso perfectamente construido en formas regulares (1° la 'casi cilíndrica', según el término de Mason y 2° la de botella), luego el hecho que cuando tienen pie, es una moldura anular; en cuanto a la figura humana se concentra casi únicamente en el rostro (pocas veces hay brazos aplicados, nunca piernas) y el rostro por su parte asume un aspecto rígido inconfundible, reducido al breve trazo de ojos, nariz y boca, encuadrados en un marco de tres lados (la montera) que termina en ambos extremos con una voluta: la oreja. La urna tiene gran capacidad relativa, y su adorno androproso se coloca en el vientre y más a menudo en el cuello; la tapa es una taza invertida que calza en la boca, y en los ejemplares más vetustos lleva el rostro humano, del mismo estilo que acabamos de describir.

El primer ejemplar (pieza XVIII) del viejo yacimiento de Miracanguera, enorme reservorio de tiestos, sobre el Amazonas (distrito de Serpa, entre las desembocaduras del Trombetas y del Madeira) fué publicado ya por FERREIRA PENNA, 1877, lám. 7. Del mismo yacimiento es un segundo ejemplar (pieza XIX) y la notable tapa con rostro humano que reproducimos del suntuoso volumen de GASTÓN CRULS: *Hiléia amazônica*, 1944, lám. 25. El aspecto menos rígidamente lineal, y todavía algo naturalista, de esta tapa moldeada, y en particular el detalle de las orejas y la montera, nos persuaden a considerarlo como muestra de los ejemplares más antiguos de este grupo. Poco más arriba en el curso del Amazonas, el yacimiento de Itacoatyara dió al Museo de Río de Janeiro otro ejemplar (pieza XX) muy bien conservado, que fué dado a conocer por LADISLÁU NETTO, 1885, lám. V a, fig. 3 (y no XIX, fig. 4, como se lee en Métraux). El propio MÉTRAUX publica en 1930 (pág. 166) un nuevo ejemplar descubierto por el padre TASTEVIN en la margen izquierda del Yapurá, arriba de Macupirí (pieza XXI). Piérdense luego los trazos de esta línea, con la sola posibilidad de contar con los yacimientos de Cerro do Carmo, Río Icana y Anuíá Iuitéra investigados por KURT NIMUENDAJÚ en la región del río Uaupés (ANGYONE COSTA, 1938, pág. 144). En lo que concierne a los abundantísimos yacimientos del litoral de Colombia, véase la obra de MASON J. ALDEN, 1939, parte II, sección 2ª.

El que se proponga establecer la entrada de esta línea al territorio colombiano, deberá tener presente el ejemplar encontrado en Espinal y los de Ricaurte, que publican los esposos REICHEL-DOLMATOFF, 1943, lám. 15, figs. 2, 3, 4, y lám. 16, fig. 4. Esta línea tipológica de la urna funeraria que describimos, la cual, después de seguir el curso del Amazonas en casi toda su longitud inferior y media —siempre contra la corriente del río— luego el del Yapurá y del Uaupés, se introduce en Colombia, por donde atraviesa cruzando la línea de otras formas-tipos, nos ofre-

xicanos las distinguían con el vocablo *tepitoton*, que —dice— significaba 'penate'⁸⁴. En Náwatl la palabra *tepitoto* quiere decir 'menuencia, migaja' lat.: *frustulum*; *tepito* equivale al adjetivo 'pequeño', 'breve', 'exiguo' y el verbo *tepitoniwi* significa 'disminuyo', 'me empequeñezco'. Surge la impresión que esta referencia le fué dada a Longpérier por persona que se había informado en el propio México, directamente de los nativos, y que éstos le habían referido no ya el nombre específico, sino la calificación de 'cosa pequeña'. Mas Sahagún en tres pasajes habla⁸⁵ de unos *Tepictóton*, *Tepiclli*, especies de muñecos de greda en forma humana, que fabricaban los ministros de los Tlaloques en las viviendas del pueblo; éstos, sin embargo, tenían los dientes de pepitas de calabaza y los ojos de fríjoles *ayocotli* y estaban llenos de comestibles; después de la ceremonia eran partidos y comidos entre todos los presentes. En suma, la referencia de Longpérier podría darnos el nombre genérico 'muñeco' y el de particulares muñecos usados en las fiestas de los Señores de la lluvia, los Tlaloques. Será oportuno agregar este nuevo indicio a las con-

ce el más curioso ejemplo de la complejidad que reviste, a veces, la dispersión de un artefacto o de una forma. Ejemplo edificante para quien supone poder resolver estos problemas etnológicos con unas cuantas ideas sencillas, como ser la distancia más corta, el camino más fácil y el derrotero histórico de un determinado pueblo. Hacia el Sud, este tipo de urna se ha extendido hasta la Argentina.

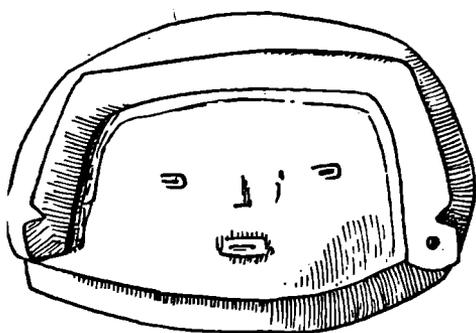


FIG. 27. - Tapa de urna funeraria procedente de Miracangüera; diámetro 24 cm. (según foto de Heloísa Alberto Torres).

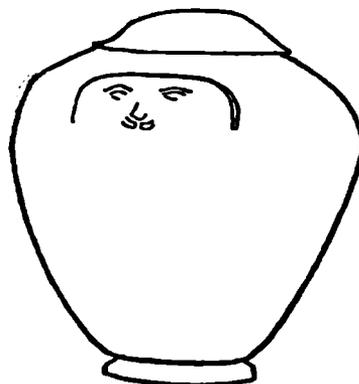


FIG. 28. - Urna funeraria de la localidad de Espinal (según foto de Reichel-Dolmatoff).

84. LONGPÉRIER, A.: *Notice des monuments, etc.*, 1850, pág. 32.

85. SAHAGÚN: *Historia General de las cosas de Nueva España*. En el Libro I (Apéndice: confutación) a la letra D se encuentra la voz *tepitoton* y en el Libro II, cap. XVI la otra *tepiclli*. (Las ediciones de Kingsborough, Bustamante y Jourdanet (esta última en francés) no contienen la 'confutación' agregada al Libro I; puede encontrársela en la edición de México, 1938, (Editorial Robredo), págs. 64 y siguientes.

sideraciones de las páginas anteriores; confirma por otro camino que se trató de impetrar por medio de las lluvias la fertilidad y fecundidad de las plantaciones.

Recomendables en alto grado son, al lado del término general y clásico *figurinas*, sus calificativos *figurina 'arcaica'* o maciza, *figurina hueca* y sus derivados *figurina-imagen*, *figurina 'applique'*, *figurina-vaso*, y luego las otras *vaso-figurina*, *urna-figurina*, *jarra-figurina*, y todo ello sin olvidar, en la clasificación de los tipos y formas, las grandes divisiones de erectas, sentadas, etc., que han sido tratadas sólo parcialmente en este trabajo, dedicado casi exclusivamente a un solo grupo de las últimas nombradas.

En lo que atañe al factor 'tiempo', no es menester que repitamos que si hemos empleado el término 'figurinas arcaicas', lo hemos hecho para referirnos a una serie de formas plásticas así denominadas por Spinden hace más de treinta años, y ya bien conocidas en la literatura arqueológica, y de ningún modo adhiriéndonos al concepto del '*archaic horizon*'.

Ni nos es posible aceptar que esas creaciones fuesen, en su primera aparición en las capas arqueológicas de América, fruto de la cultura inicial de sus habitantes (aun limitando lo 'inicial' al concepto de cultura artística) ni nos resulta fácil olvidar que la fijación de una cronología basada en la sencillez o la complejidad de los ejemplares ha de chocar continuamente con las experiencias de la excavación. Dos hechos, en efecto, igualmente significativos e incontrovertibles, destruyen por ahora toda tentativa de cronología tipológica: el primero es que las formas más bellas (y adornadas con diademas y turbantes) se encuentran generalmente en los estratos más profundos del yacimiento y las más rudas en superficie⁸⁶, y el segundo que facturas refinadas y groseras son halladas desordenadamente en un espacio continental tan amplio, que partiendo de México y Nicaragua se extiende a cubrir la Argentina septentrional, sin que logremos discernir las bases que permitan estimar la antigüedad recíproca de los yacimientos. Tenemos que conformarnos con una apreciación tan elástica, que de la época anterior a la colada de lava del Pedregal de San Angel llegue a los tiempos francamente postcolombinos, durante la Colonia.

86. Véase SPINDEN H.: *Ancient civilizations, etc.*, 1917, pág. 49, fig. 13 a-f; del mismo: *Notes... archaeol. of Salvador*, 1915, pág. 453, fig. 56; MAX UHLE: *Orígenes, etc.*, 1922, pág. 5; además las ilustraciones de SELER, VAILLANT, STAUB, etc.

Por lo que concierne a los yacimientos brasileños, las citas podrían multiplicarse; véase entre los testimonios directos a FERREIRA PENNA y ORVILLE DERBY.

Mas en un estudio concienzudo de estas plásticas ¿será lícito hacer caso omiso de sus congéneres que aparecen en otros continentes? La arqueología de Asia, Europa y Africa⁸⁷ nos ha proporcionado todos los grados de sencillez y complejidad, rudeza y refinamiento: la estatuita basta modelada o esculpida por golpes inseguros, la sencilla y desnuda, la revestida de adornos e insignias, la de piedra y mármol, la de terracota, los vasos derivados en toda su gama, la urna androprosopa (*Gesichtsurne*) y finalmente la urna retrato (*Porträt-urne*) que representa el ápice artístico de esta larga cadena. He tocado en varios momentos de mi actuación científica el tema de las urnas-rostros y de las urnas-retratos, y no me encuentro plenamente satisfecho de mis breves incursiones⁸⁸ en este campo de una atracción e importancia inapreciable, por lo que me auguraría poder tratarlo un día con mayor calma y amplitud; me limito aquí a recordar que ambos géneros están representados en América, mas sólo la iniciativa plástica de los antiguos artistas peruanos llegó a tal altura.

También existen en el Mundo Antiguo las figuras sentadas, femeninas y masculinas, con varios tipos, y cada uno con ejemplares burdos y nobles. Especialmente fecundas son ciertas culturas antiguas del Asia menor, de la Europa meridional, peninsular e insular, y de la zona del Danubio. Entre las de reciente publicación, la cultura de Gumelnitza, que floreció en Bulgaria y Valaquia, nos brinda interesantes figuras de barro (algunas de mármol) del tipo erecto y del sentado, todas del III milenio antes de la Era Vulgar: las erectas son femeninas y forman la mayoría. Berciu y Menghín⁸⁹ publican

87. Véase LEBEUF Y MASSON DETOURBET: *La civilization du Tchad*, 1950, figuras 30 a 47.

88. IMBELLONI, J.: *Historia animística del retrato. El busto en los dos mundos*, 1922; del mismo: *La cerámica prosopomorfa*, 1922, artículos del suplemento literario de "La Prensa".

89. DUMITRESCU, VLADIMIR: *L'art préhistorique en Roumanie*, 1937

MENGHÍN, OSWALD: *Europa und einige angrenzende Gebiete, etc.*, 1950.

HOERNES-MENGHIN: *Urgeschichte der Bildenden Kunst*, 1925.

HEUZEY, L.: *Figurines antiques de terre cuite*, París, 1923.

No pensamos compilar aquí la lista de los innumerables autores que han tratado las figurinas del Mundo Antiguo, ni la otra de sus yacimientos. Bástenos recordar las piezas de Checoslovaquia y regiones circunvecinas, de la Europa Sud-oriental, de la Europa Media, de las islas mediterráneas (particularmente Creta y la zona de cultura minoica) luego las de Servia, Italia, Austria, Tesalia, Tracia, Peloponeso, Bulgaria y Ucrania. En Asia menor, las de Babilonia y Asiria; especialmente conocidas las de Kish, Warka, Lagash-Tello, Nimrud y lugares de Palestina. Entre las de Africa, además de las que pertenecen al Africa septentrional, particularmente a Egipto, cuéntanse las de la región sahariana del lago Tchad, ilustradas en el recentísimo libro de LEBEUF Y MASSON DETOURBET, 1950, págs. 120-143.

Un esbozo de clasificación fué publicado por DUMITRESCU en 1933, basado

una masculina, sentada, que bien puede figurar por su forma y factura al lado de otras de Colombia, Venezuela y del propio Río Marmoré; única distancia insuprimible son los miles de años que las separan. En la arqueología europea usan llamarlas 'ídolos' de un modo puramente descriptivo: *männliche Sitzidol* es nombrado el que men-

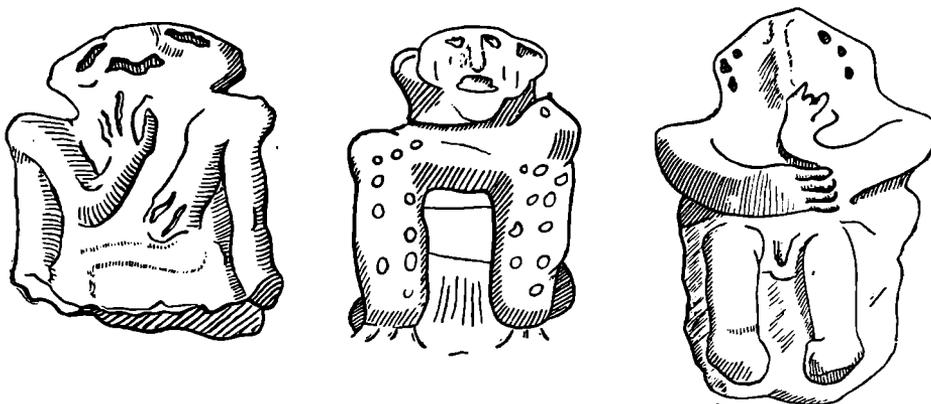


FIG. 29. - Estatuitas de figura humana sentada con los brazos apoyados en las rodillas, de diferentes procedencias. La primera proviene de un yacimiento de la llanura Noreoriental de Bolivia, donde fué exhumada por Nordenskiöld (Mound Velarde). La segunda, de Tierradentro (Colombia), fué descrita por Silva Celis. La tercera, de Vidra, cerca de Bukarest (Rumania), reproducida por O. Menghín.

cionamos, por Menghín 1950, lám. VI, fig. 7. Sin insistir en la función, las menos groseras son indicadas con el nombre de 'dios' y 'diosa'; véase la erecta femenina del mismo autor, lám. VII fig. 2, cuya cabeza —separable— se ha extraviado, y cuyo triángulo sexual netamente

en la repartición general de las formas en dos grandes categorías. La I, figurinas de forma arbitraria, y la II, figurinas que obedecen a un tipo, y en ésta distingue el autor dos grupos, el primero de *figurines debout* y el segundo de *figurines assises*; es digna de nota la analogía con el criterio adoptado por nosotros en la clasificación de las figurinas americanas.

En lo que concierne a la interpretación funcional de las estatuitas de la Europa danubiana, H. SCHMIDT, 1932, supone que consistió en proteger las chozas donde las ha encontrado, al modo de los lares de Roma; MAKARENKO, 1927, cree a su vez que fuesen simples juguetes; ANDRIEȘESCU, 1930, que fuesen destinadas a custodiar las tumbas, y DUMITRESCU, 1933, en cambio, que encarnaran a la Diosa-madre. Por otra parte, muchas tienen agujeros para ser colgadas o llevadas a guisa de amuleto. El hecho más saliente es que en Europa la casi totalidad de las figurinas es de sexo femenino, y de ello infiere LEONHARD FRANZ, 1937, que su carácter más amplio es de representar a la Diosa-madre, y encarnar la idea de la fecundidad (páginas 18 y siguientes)

No deja de ser interesante el hecho que también en el Viejo Mundo aparecen figuras humanas sentadas en banquillos, algunas femeninas, otras más numerosas masculinas, de la Tracia y el Asia menor; las masculinas tienen el banquito absorbido y confundido con las piernas. Los banquillos son de cuatro patas, entre el tipo *e* y el *h* de nuestro muestrario de la nota 23.

relevado recuerda la *tanga* brasileña; es conocida como 'la diosa de Vidra' (*Göttin von Vidra*).

La factura de esas estatuitas es aún imperfecta, incomparable con los ulteriores desarrollos de la escultura y el modelado de la greda. Ya veremos, dos mil años después, las magníficas urnas-rostro de Troya (Hissarlik) y Pömerelia, que culminaran en el *bustum* de los Etruscos, verdadera obra de arte fisonómico, precursor inmediato del retrato romano en la edad antigua, y del florentino en el Renacimiento. Los artífices de un diminuto sector de la costa del Perú sobre el río Moche, han tenido la gloria de producir ejemplares que, por la fidelidad fisonómica, la fuerza del modelado y la expresión, nada tienen que envidiar a la maestría de los maestros de Etruria.

Observada desde un punto extraño a la tierra, estas cadenas de invenciones plásticas aparecen en el planeta siguiendo una doble dirección: de Oeste a Este a lo largo de los mares mediterráneos y el relieve Alpes-Himalaya en el Mundo Antiguo, y en el Nuevo —por el contrario— de Norte a Sud, siguiendo la línea de los Andes. Si desde las nubes bajamos a las realidades del terreno, pronto vemos que tales líneas generales y sumarias no deben hacernos descuidar la complejidad de los derroteros efectivos. En los Andes se distinguen: 1° un canal interandino caracterizado por las grandes estatuas de piedras sin excluir las figurinas de terracota; 2° una faja ciertamente más ancha, siempre a la izquierda del extremo cordón oriental, tupida de figurinas cerámicas, sencillas o derivadas; 3° en esta faja transandina, un sector de comunicación interior más difícil, el Perú costero, donde los tipos originales han alcanzado especializaciones intensas; 4° a oriente de los Andes una red de camino fluviales y centros secundarios de fabricación, donde los tipos andinos han producido las formas peculiares de la gran cuenca húmeda y caliente; y 5° el embudo formado por los valles norte-orientales de Bolivia, donde estas últimas han confluído con las del sector montañoso llegadas por vía pedemontana, para inundar luego la Argentina septentrional.

En definitiva, la plástica de figura humana —que, a pesar de su multiforme desarrollo, obedece a un impulso inicial único y está ligada a una manifestación original bien definida: la figurina— ha abarcado en el territorio sudamericano dos grandes áreas: al Oeste la transandina, o de la Cordillera, y al Este la cisandina, o de la llanura forestal: la primera habitada por una tupida población que especialmente se caracterizaba por la cultura de agricultores intensivos (maíz, algodón) y pastores (llama) y la segunda por una población menos densa, cuyo medio

de vida era la agricultura de la azada, sin olvidar que la selva abrigaba —y todavía abriga— muchas tribus de economía parasitaria, simples recolectores. El empleo desorbitado de la palabra 'culturas' que hemos visto usada para designar unidades de estilo, de técnica cerámica, decoración, etc., sólo ha producido confusión, al colocar las más hondas especializaciones del modo de vivir en un mismo nivel con las variedades de la manipulación alfarera. De tal abigarrado entrecruzamiento y trocada gradación de conceptos podrá salvarnos únicamente la adopción de una terminología más severa, adecuada a la mayor fineza de los conocimientos actualmente alcanzados: diremos, pues, que tres culturas cubren las dos áreas sudamericanas arriba referidas. En relación a la pregunta: ¿cuál de las dos áreas tuvo la primacía? debemos contestar que la andina. De allí pasó la plástica de la figura humana a la cuenca amazónica, y es positivo que siempre le fué necesario trasponer las mon-

tañas; en el propio litoral de Venezuela tuvo que cruzar el último cordón que une la cordillera de Mérida con la península de Paria. El transpaso se efectuó a guisa de aculturación técnica y, naturalmente, intelectual. No se introdujo uno solo de los tipos plásticos principales, sino todos, y con ellos la integridad de las formas secundarias (ya sean las de sencillez inicial, ya las de sencillez decadente), confirmandose así la observación que las invenciones humanas migran a guisa de familias. El tránsito se produjo a través de líneas de penetración que se han logrado reconstruir en gran parte; ellas señalan, más que el itinerario de pueblos emigrantes, el trazo de vigorosos intercambios comerciales y culturales. Se distinguen netamente unas líneas ecuatorianas, otras colombianas y venezolanas, y otras más directamente centroamericanas, que han atravesado como flechas el bolsón litoral de Maracay o bien el territorio de las Guayanas. Sobre todo debe darse relieve al hecho que en el interior del Brasil y en la Guayana se establecieron verdaderos focos secundarios de fabricación, particularmente activos en el estuario del Amazonas y en su curso medio, donde los centros alfareros forman una cadena ininterrumpida, a partir de la boca del Tapajoz y terminando en la del Yapurá-Caquetá. La localidad que mereció ser denominada Miracanguera (que en lengua Tupí significa 'ossadas de gente antigua'), era en realidad una necrópolis de más o menos cinco millas, antes que las aguas —últimamente— desmoronaran las tierras; a sus lados se encuentran los yacimientos de Lago Grande de Villafranca, Itacotyara, etc.

Una vez superados los límites naturales de la zona montañosa (a la que aluden los términos 'Cultura andina' y Gebirgskultur), esos modelos y técnicas de la alfarería andina tuvieron una difusión muy amplia,

al juzgarlo en el mapa de la llanura boscosa húmeda. Esa difusión —sin embargo— fué supeditada al poder de asimilación de las distintas poblaciones que encontraba en su camino, y en general se limitó a las grandes vías de comunicaciones, las cuales, como es sabido, son allí de naturaleza exclusivamente fluvial. Que sus portadores principales fuesen las tribus de lengua Aruak, no es prudente desmentirlo, pero no hay que encastillarse en esa afirmación, como si se tratase de un descubrimiento fundamental. Más importante resultaría observar el grado de aceptación que denuncia cada yacimiento, la densidad relativa y absoluta de piezas, la variedad de los modelos producidos en cada sector y los usos y creencias que tuvieron conexión con estos artefactos, empezando por las cuatro vasijas que el cacique de los Opaína conservaba como un tesoro en el Yapurá y el campo de urnas del Apapories (Koch Grünberg) y terminando por la figura humana sentada sobre sus talones, con los codos apoyados en la rodilla, que en el río Oyapok superior los Indios ya en 1600 adoraban como su dios (Harcourt). Esta tarea permitirá precisar la adaptación funcional que las invenciones importadas han sufrido a raíz de su inserción en la cultura del llano.

Los numerosos focos secundarios de la plástica cerámica andina no se limitan ya a reproducir los modelos importados, mas los modifican en mayor o menor grado; con más fina observación pueden distinguirse modificaciones de señalada intensidad en todo lo que concierne al 'estilo', y otras menos vigorosas, pero ciertamente ponderables, en lo del 'tipo'; por una y otra razón llegan a producirse formas que revisten notable grado de originalidad. En consecuencia de ello, resulta absolutamente apropiado y rigurosamente exacto decir que en el territorio brasileño se establecieron centros de esta industria sumamente activos, cuyas técnicas y arte representan otros tantos desprendimientos del patrimonio artístico andino. Una o dos de las variantes elaboradas por estos centros adquirieron una estabilidad que les permitió remontar el camino hacia las montañas y enquistarse aquí y allá en pequeños sectores de los Andes.

Apartando —ahora— estos casos aislados, se impone hacer una distinción general entre el funcionamiento de tales focos secundarios y el de los primarios, o andinos propiamente dichos. Es verdad que en Ecuador, Colombia y Venezuela nunca hemos encontrado un solo modelo como representante exclusivo de un sector de fabricación, pues siempre la forma específica adulta (figurina hueca de mayor dimensión, vaso-figurina, urna-figurina, etc.), venta acompañada por uno o dos modelos poco distanciados de la realización primitiva (pequeñas figurinas macizas en varios estados de su desarrollo inicial). Prescindiendo, sin embargo,

de estas últimas, pudimos allí separar un cierto número de áreas regionales caracterizadas por una unidad plástica, o por el dominio de unas pocas. Si nos dirigimos a la Amazonia, vemos —en cambio— que sólo unos pocos centros de fabricación muestran haber logrado una relevante fijeza en sus modelos, por ejemplo: Cunaní, Santarém y Miracangüera-Itacotyara. Los demás se presentan a guisa de reservorio de gran número de realizaciones plásticas generalmente disímiles una de otra. Es bien cierto que en ese muestrario brillan por su excelencia o por su extrañeza varios productos dignos de llamar intensamente nuestra atención, y también es cierto que, por ejemplo, la esquematización lineal del rostro propia de la cadena que comienza en Miracangüera está ya latente en numerosa serie de ornatos de Marajó, mas —en una mirada de conjunto— la impresión que se recibe es que unos cuantos alfareros, repartidos en grupos aislados, separados por pocos kilómetros uno del otro, en una superficie total limitada, se hayan dedicado a ensayar con sus manos y su fantasía un gran número de formas plásticas y de cánones decorativos. No de otra manera se nos presentan los yacimientos del estuario: Camutins, Santa Isabel, Pacoval... en la isla de Marajó, Rebordello en la de Caviana, etc. En ningún caso se observa la fijeza de pocas formas establecidas, tal como la hemos encontrado en el Cauca, en la Cordillera de Mérida, etc.; por otra parte el número de piezas de cada modelo del estuario es —como se sabe— relativamente exiguo.

Es natural que un cronologista vea en esto el efecto exclusivo de una introducción comparativamente reciente del arte andino al territorio llano. Yo no tengo a mi disposición elemento alguno de prueba que me autorice a desmentirlo —antes al contrario, las perlas de vidrio 'venecianas' que se han encontrado en los ajuares del estuario, podrían constituir un serio indicio en tal sentido. Sin embargo, no creo que esa explicación sea 'suficiente y necesaria'. Colocándome en el único punto de vista que los hechos nos permiten, es decir, el morfológico e histórico, pienso que pueden determinarse acciones y circunstancias que más directamente definen la incógnita. Es suficiente pensar que: 1º, la extensión del teatro amazónico es desmesurada, en comparación con los diminutos sectores andinos regionales; 2º, la relativa heterogeneidad de los pobladores del área montañosa, dominados en definitiva por la civilización que llamamos 'andina', nada tiene que ver con la complejidad abrumadora de la llanura oriental, poblada por grandes unidades humanas disímiles que nunca vivieron en zonas delimitadas por fronteras, sino en un perpetuo entrevero, expuestas a los efectos de contactos y repulsiones siempre cambiantes; más especialmente 3º, los modelos y sugerencias plásticas

llegaron a la cuenca amazónica en número mucho mayor que en cada uno de los compartimientos estancos de los Andes, pues penetraron allí formas del Ecuador, de los distintos sectores de Colombia, de la cordillera de Mérida, de Maracay y de la América Central y las Guayanas, por las numerosísimas vías fluviales del Occidente y del Norte, sin olvidar el camino costanero atlántico; corrientes que vertían su contenido, casi a manera de canales radiales aferentes, en el Amazonas, transformado culturalmente en un gran reservorio o colector de invenciones.

No es difícil imaginar —según acabamos de verlo— por cuáles circunstancias la depuración y unificación de tantas posibilidades industriales y artísticas no pudo realizarse por entero en el amplio teatro amazónico. En consecuencia tampoco resulta difícil diferenciar la faja andina propiamente dicha, de los centros diseminados externamente al último cordón montañoso, en los cuales nunca ha desaparecido por completo el carácter inicial de núcleos de inserción.

A la luz de estas evidencias, cuando volvemos nuestra atención hacia las fórmulas que han aparecido en la literatura: “cultura de una unidad étnica amazónica”, “unidad de cultura de las antiguas poblaciones de la cuenca amazónica” o “cultura Aruak” pura y simplemente, todos vemos que ninguna configura la realidad del complejo fenómeno que se proponía explicar. En cuanto a la otra fórmula, que evoca una hipotética “cultura antigua del pueblo Aruak”, no es difícil discernir que está aún más alejada de las bases positivas que nos brinda la excavación y la tipología, ya que, si éstas han permitido rechazar la idea de una unificación realizada por grados progresivos en la cuenca amazónica, con mucha mayor evidencia revelan la imposibilidad de que hubiese existido en tiempos exageradamente remotos, en la dicha cuenca, un patrimonio orgánicamente sólido, para desmembrarse luego y diseminarse en migajas a lo largo de los ríos.

Llegado a su fin este ensayo, donde no figura el análisis químico de las gredas, ni la microscopía de la arcilla, ni la cocción, el color, la dureza, el barniz, el engobe y los mil otros exámenes delicadísimos creados por la ceramografía moderna, y donde se hacen muy escasas e incompletas referencias a la infinita gama de los medios decorativos: la incisión, el *graffito*, el relieve, la pintura, la moldura, el *champlevé*, etc., no creo inútil recordar que mi propósito —absolutamente consciente— ha sido estudiar los *tipos* y no los *estilos*. En arqueología se ha escudriñado en todo sentido el tema de los estilos, pero el de los tipos es aún casi virgen.

Parece que la gente ha llegado a olvidar esta diferencia, que de

cuando en cuando alguien advierte la necesidad de recordar y re-
vivificar⁹⁰. Depende ello del siempre latente conflicto entre las dos
visuales que impulsan la investigación: la que vuelca todo su interés
en un yacimiento o un grupo de yacimientos como realidad concreta,
y la opuesta que juzga mucho más fecunda en enseñanzas la seriación
de los tipos de un objeto o conjunto de invenciones. La primera
visual nace directamente del amor al terruño y la sublimación afecti-
va de una civilización más o menos restringida (una aldea, un sec-
tor, un país); la segunda de la certidumbre y la experiencia que en
ningún lugar de la tierra se han encontrado objetos únicos en absoluto,
fabricados e ideados *in situ*. Descriptiva aquélla y propia del 'espí-

90. El autor que más recientemente ha advertido la necesidad de que el len-
guaje usado de manera corriente en arqueología sea reformado en atención a la
mayor exactitud de conceptos que requiere hoy día esta ciencia, es WILLEY GOR-
DON R.: *Ceramics*, 1949, págs. 163-4. Oportunamente propone los términos 'perío-
do cerámico', 'horizonte cerámico' y 'tradicción cerámica', los cuales pueden rectifi-
car el empleo del vocablo 'cultura' que comúnmente ha venido usándose en toda
ocasión. Mas, sobre todo, recuerda que "*the terms pottery 'type' and 'style' have
been used synonymously or interchangeably by some investigators*", lo que no es pro-
cedente.

Entre los autores que proponen una terminología más detallada y definida,
citaremos a HOWARD, quien recomienda distinguir en una 'unidad cerámica' los
tres conceptos de 'estilo cerámico', 'rasgo' y 'complejo' (*ceramic unity: 1° ceramic
style, 2° c. trait, y 3° c. complex*). "Estilo cerámico es la agregación de los rasgos
cerámicos (*c. traits*) que distinguen una colección como unidad". El complejo ce-
rámico es una agrupación característica de rasgos (*c. traits*) que se presentan en
un estilo, y un estilo puede comprender una serie de complejos" (HOWARD, G. D.,
1947, págs. 14-15). Es evidente que este autor no levanta un solo instante la cabeza
del cerco encantado del 'estilo', y ni un solo elemento constructivo y funcional que
supere el nivel del 'arte adherente' es recogido por su sensibilidad.

Muy otra cosa siente WILLEY, quien afirma la contemporánea existencia de 'es-
tilo' y 'tipo'. No se pronuncia con claridad, sin embargo, sobre las razones que pue-
den resolver la alternativa si el 'estilo' es subdivisión del 'tipo', o viceversa; más
bien se inclina hacia la segunda opinión, es decir que "*the type has been merely
a subdivision of the style*" (ibidem).

De acuerdo con el uso de MONTELIUS en la arqueología europea de Escandinavia
y del Mediterráneo, y la disciplina que de él recibió el mayor lustro, con el nombre
de Tipología, preferimos conservar al término 'tipo' el significado más amplio, que
indica un artefacto concretamente individualizado en su construcción, finalidad y
concepción. En el concepto de 'estilo' están comprendidas las modalidades de ma-
teria y los elementos variables y locales (o sucesivos en el tiempo), particularmente
la decoración. Decimos 'estilo Luis XV' tanto al hablar de una *consolle* como de un
armario. Clasificaremos un tejido y un vaso pintado del Lurín en el 'estilo' tiahua-
naco-costero, mas comprenderemos simplemente en el 'tipo' del *qero* a todos los
vasos cilindro-cónicos de esta especie, ya se encuentren en el Perú o en la Argentina.

El ejemplo de MAX UHLE nos conforta, por el empleo que hace de sus 'tipos'
en casi toda página (véanse: *Orígenes centroam.*, 1922, págs. 2,3, etc., y *Las antiguas
civil.*, 1927, págs. 5, 6, 7, 10, 30, 31).

Cuando comparamos ciertas urnas del Napo con las correspondientes de Mira-
cangüera y Maracá, nos movemos nosotros siempre en torno a una misma creación
o invención del hombre, un 'tipo', pero si deseamos discriminar las variaciones
accesorias nos referiremos especialmente al 'estilo'. Afirma Uhle hablando de la urna
del Napo "su íntima relación estilística con los hallazgos de Marajó: mismo estilo,
período y carácter". UHLE, 1920, pág. 8, del *separatum*.

ritu sedentario', comparativa ésta y conformada a la 'actividad vital', luchan sin cesar por el predominio de uno de los dos conceptos: *estilo y tipo*. No es mi intención juzgar esta controversia; por lo demás ambas direcciones son útiles para el avance del conocimiento.

Del mismo modo este ensayo no es menester juzgarlo; más bien hay que utilizarlo.

DOCUMENTACION DE LOS EJEMPLARES REPRODUCIDOS EN LAS LAMINAS

I. Estatuita de terracota que representa a una figura humana (masculina) sentada, sin taburete, encontrada en el río San Juan (provincia de Manabí, Ecuador). Publicada por MAX UHLE, Quito, 1929 (conferencias), lám. VI.

II. Estatuita del río San Juan (provincia de Manabí, Ecuador), mismo autor y misma obra, lám. X.

III *a y b*. Dos aspectos de una estatuita masculina sentada en la *tiana*; procede de la provincia del Carchi, Ecuador. Publicada por Mons. GONZÁLEZ SUÁREZ, 1910, lám. V, fig. 1. Alto 12,5 cm.

IV. Figurina-vaso que representa a un indio sentado, sin taburete; procede de la provincia del Carchi, Ecuador. Publicada por el mismo autor, misma obra, lám. V, fig. 3. Alto aproximado 23,6 cm.

V. Figurina-vaso que representa a un indio (varón, según el autor), sentado, sin taburete. Publicada en la misma obra, lám. VI, fig. 1. Alto aproximado: 12,8 cm.

VI. Figurina de barro negro de Imbabura, Ecuador, que representa a un varón sentado en un banquito. Publicada en la misma obra, lám. VII, fig. 1. Alto aproximado: 24 cm.

VII. Figurina hueca de gran tamaño, de barro marrón claro, que representa a un personaje masculino sentado en un banquito; procede del Cerro Jaboncillo (provincia de Manabí, Ecuador). Publicada por M. H. SAVILLE, en su obra de 1910, tomo II, lám. LXXXVI. Alto: 37,5 cm.

VIII. Figurina de gran tamaño, de barro pintado de color anaranjado, análoga a la anterior y del mismo yacimiento, publicada por SAVILLE en la lám. LXXXVII. Alto: 25,4 cm.

IX. Figurina-vaso de barro, pintada de color marrón claro, análoga a las anteriores, del mismo yacimiento. Publicada por el autor nombrado, lám. LXXXVIII, fig. 1. Alto: 17,8 cm.

X. Figurina de barro, hueca, que representa a un varón sentado en la *tiana* (está mascando coca). Se la encontró en un sepulcro en pozo en Urcuqui, provincia de Imbabura, Ecuador. Publicada por JIJÓN y CAAMAÑO en su obra de 1920, lámina XLI.

XI. Urna-figurina en forma de varón sentado en un banquito; procede de Maracá (Guayana Brasileña). Según la fotografía en las láminas de GOELDI (inéditas), lám. III, fig. 2.

XII. Urna-figurina en forma de varón sentado sobre un banquito que representa una tortuga. Procede de Maracá. Publicada por FERREIRA PENNA, 1877. Alto: 35 cm.

XIII. Urna-figurina que representa una figurina humana de sexo femenino, sentada en un banquito. Procede del mismo yacimiento y pertenece a las colecciones del Museo Etnográfico de Berlín. Véase BUSCHAN, 1922, tomo I, fig. 87. Alto aproximado: 37 cm.

XIV. Urna-figurina de terracota análoga a las anteriores y de la misma procedencia, custodiada en el Museo Etnográfico de Oslo. Publicada por NORDENSKIÖLD, 1930, lám. XVIII.

XV a y b. Figurina hueca de gran tamaño cerrada arriba y abierta en el asiento, con la superficie pintada y decorada. Procede del río Napo (Ecuador Oriental). Publicada por MAX UHLE, 1920, lám. I y II. Alto: 54 cm.

XVI. Urna funeraria de forma humana femenina, decorada; procede del mismo yacimiento. Publicada en la misma obra, lám. III y IV. Alto: 38 cm.

XVII. Urna funeraria que representa a una figura humana femenina, algo fragmentada (la cabeza formaba una pieza aparte a guisa de tapa); procede del mismo yacimiento. Publicada por UHLE, 1920, lám. V. Alto: 31 cm.

XVIII. Urna de barro sin tapa (en la que figuraba la cabeza); su forma geométrica cilindroide lleva superpuestas la representación de brazos y piernas, y el sexo de la mujer que la urna figuraba. Procede de la necrópolis de Miracangüera; fué publicada por FERREIRA PENNA, 1877, lám. VII. Alto: 36 cm.

XIX. Urna funeraria análoga a la anterior, de la que se distingue por su mayor altura, por la base, el sexo y el aditamento del ombligo; falta la tapa. Procede del mismo yacimiento. Ha sido reproducida por CRULS, 1944, lám. XXXVI. Alto: 39,5 cm.

XX. Urna funeraria cilindroide, pintada de blanco, con tapa perfectamente adherente, que lleva en relieve el rostro humano en la porción correspondiente al cuello. Procede de Itacoatyara. Fué publicada ya en 1885 por LADISLÁU NETTO, lámina V a, fig. 3.

XXI. Urna funeraria de arcilla pintada de blanco con la figura del rostro humano en el cuello, rematada por una tapa bien adherente. Fué descubierta en la orilla derecha del Yapurá por el P. CONSTANT TASTEVIN. Publicada por A. MÉTRAUX en 1930, fig. 35. Alto aproximado: 50 cm.

XXII. Figura de varón, sentada, que forma el cuello de un recipiente llamado por Uhle 'botella' de barro; fué encontrado en las excavaciones de Huaca (provincia de Carchi, Ecuador). Publicada por UHLE en sus conferencias (1920), lám. VIII. Alto aproximado: 28 cm.

XXIII. Figura femenina sentada sin taburete en la tapa de un cántaro-osario de la región de Ocaña (provincia Santander Norte). Publicada por SCHOTTELIUS.

XXIV. Estatuilla de barro masculina sentada en banquito, primorosamente modelada; procede del valle del Cauca, Colombia. Se custodia en el Museo Etnográfico de Berlín. (Véase BUSCHAN, tomo I, fig. 138). Alto 25,5 cm.

XXV. Estatuilla de barro, masculina ictifálica, sentada en un banquito, algo fragmentada. Procede de la localidad de Boconó (Cordillera de Mérida, Venezuela). Se custodia en el Museo Etnográfico de Berlín. (Ver BUSCHAN, fig. 138 a.) Alto aproximado 25,5 cm.

XXVI y XXVIII. Dos estatuillas de barro de figura humana abreviada, procedentes de Florida (valle del Cauca, Colombia). Publicadas por STÜBEL, REISS, etc., 1889, lám. VI. Alto 18 y 20 cm., respectivamente.

XXVII. Estatuilla de arcilla, masculina, sentada en un banquito. Procede de los páramos de Niquitao (Estado de Trujillo, Venezuela). Se conserva en el Museo de Maracay, Venezuela. Publicada por J. A. VELLARD, 1940, fig. 7.

LITERATURA CITADA

ECUADOR

- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mons. FEDERICO: *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi*; atlas y texto, Quito, 1910.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, J.: *Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de Imbabura (Ecuador)*; en "Boletín Acad. Nac. de la Historia", vol. IV, Quito, 1920, págs. 1-120 y 183-244.
- Del mismo: *Puruha*; en "Boletín Acad. Nac. de la Historia", vol. VI, Quito, 1923, páginas 32-66.
- Del mismo: *Una gran marea cultural en el Noroeste de Sud América*; en "Journal Société Americanistes de Paris", tomo XXII, Paris, 1930, págs. 107-197.
- OSCOLATI, GAETANO: *Esplorazioni nell'America equatoriale*, 2 volúmenes, Milán, 1929.
- SAVILLE, MARSHALL H.: *Antiquities of Manabi, Ecuador*; 2 volúmenes, New York, 1910.
- UHLE, MAX: *Los principios de la civilización en la Sierra peruana*; en "Boletín Acad. Nacional de la Historia", vol. I, N° 1, Quito, 1920.
- Del mismo: *Orígenes centroamericanos*; en "Boletín Acad. Nac. de la Historia" volumen I, N° 9, Quito, 1922.
- Del mismo: *Las antiguas civilizaciones esmeraldeñas*; en "Anales Universidad Central" tomo XXXVIII, N° 259, Quito, 1927.
- Del mismo: *Las ruinas de Cuasmal*; en "Anales de la Universidad Central", tomo XL, N° 264, Quito, 1928.
- Del mismo: *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana, conferencias*, Quito, 1929.
- Del mismo: *Informe del delegado ecuatoriano al XXIII Congreso Internacional de Americanistas en Nueva York, 1928*; en "Boletín Acad. Nac. de la Historia", volumen XI, Nos. 30-32, Quito, 1931.
- Del mismo: *Nota bibliográfica sobre la obra de K. Th. Preuss: Monumentale Vorgeschichtliche Kunst*, etc.; en "Boletín Acad. Nac. de la Historia", vol. XI, Nos. 30-32, Quito, 1931.

COLOMBIA

- ACUÑA, LUIS A.: *El arte de los Indios Colombianos, ensayo crítico e histórico*, Bogotá, 1935.
- BENNETT, WENDEL C.: *Archaeological regions of Colombia, a ceramic survey*; en "Yale Univ. Publ. in Anthropology" N° 30, New Haven, 1944.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, GREGORIO: *Colombian Archaeology*, Bogotá, 1941; traducción del original *Colombia, compendio arqueológico*, Bogotá, 1938.
- Del mismo: *Descubrimientos arqueológicos en tierras de los Chibchas*; en "Boletín del Museo Arqueol. de Colombia", Año II, N° 1, Bogotá, junio de 1944, páginas 23-30.
- JIMÉNEZ ARBELÁEZ, EDITH: *Cultura del Bajo Magdalena*; en "Boletín del Museo Arqueológico de Colombia", Año II, N° 1, Bogotá, junio de 1944, págs. 3-18.
- LUNARDI, Mons. FEDERICO: *La vida en las tumbas. Arqueología del Macizo Colombiano*, Río de Janeiro, 1935.
- Del mismo: *El macizo colombiano en la prehistoria de Sur América*, Río de Janeiro, 1934.
- MASON J. ALDEN: *Archaeology of Santa Marta, Colombia; the Tairona culture, Part II, section 2, Objects of Pottery*; en "Field Museum of Nat. Hist. Anthropol. Series", vol. XX, N° 3, Chicago, 1939.
- Del mismo: *Archaeological researches in the region of Santa Marta, Colombia*; en "XXI Congreso Intern. de Americanistas", Göteborg, 1924, págs. 159-166.

- PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ: *Arqueología y Antropología de Tierra Adentro*; "Publicación N° 1 de la Sec. de Antropología", Bogotá, 1937.
- PREUSS, K. TH.: *Arte monumental prehistórico*, dos tomos, Bogotá, 1931; edición colombiana de la obra *Monumentale Vorgeschichtliche Kunst*, Göttingen, 1929.
- RECASENS, JOSEP DE: *Las esculturas de piedra blanda de 'La Belleza'*; en "Revista del Inst. Etnol. Nac.", vol II, Bogotá, 1945, págs. 117-152.
- REICHEL-DOLMATOFF, ALICIA y GERARD: *Las urnas funerarias en la cuenca del río Magdalena*; en "Revista del Instit. Etnol. Nac.", vol. I, Bogotá, 1943, páginas 209-281.
- R. P. (PAUL RIVET): *Préhistoire de la Colombie*; en "Journal de la Société des Américanistes de Paris", tomo XXIV, París, 1932, págs. 210-211.
- SCHOTTELIUS, J. W.: *La prehistoria de Colombia*; en "La Ruta", Año II, N° 2.
- STÜBEL, REISS, KOPPEL y UHLE: *Kultur und Industrie Südamerikanischer Völker*, dos tomos, Berlín, 1889.
- SILVA CELIS (ELIECER): *Arqueología de Tierradentro*; en "Revista del Inst. Etnol. Nacional", vol. I, entrega 2, Bogotá, 1944, págs. 521-589.
- WASSÉN, HENRY: *An archaeological study in the Western Colombian cordillera*; en "Etnologiska Studier", N° 2, Göteborg.

VENEZUELA

- BENNETT, W. C.: *Excavations at La Mata, Maracay, Venezuela*; en "Anthropological Papers of the American Mus. of Nat. History", vol. XXXVI, parte II, New York, 1937, págs. 75-137.
- HEGER, FRANZ: *Klangplatten von Nephrit aus Venezuela*; en "XXI Congreso Internacional de Americanistas, Göteborg", Göteborg, 1924, págs. 148-155.
- MARCANO, G.: *Ethnographie Précolombienne du Venezuela. Vallées d'Aragua et de Caracas*; en "Mémoires de la Soc. d'Anthropologie de Paris", vol. IV, 2ª. série. París, 1893, págs. 1-218.
- PETRULLO, VINCENZO: *Arqueología Araucana (del río Arauca, Venezuela)*; en "Boletín de la Acad. de Ciencias Fís. y Nat.", Año V, tomo IV, Caracas, 1939, páginas 213-216.
- REQUENA, RAFAEL: *Vestigios de la Atlántida*, Caracas, 1932.
- SPINDEN, HERBERT J.: *New data on the archaeology of Venezuela*; en "Proceedings Nat. Academie of Sc.", vol. II, Washington, 1916, págs. 325-328.
- VELLARD, JEHAN ALBERT: *Arqueología de la región occidental de Venezuela*; en "Humanidades", tomo XXVIII, La Plata-Buenos Aires, 1940, págs. 21-52.

BRASIL

- ALBERTO TORRES, HELOISA: *Cerámica de Marajó*. Conferencia pronunciada en la Escuela de Bellas Artes, Río de Janeiro, 1929.
- De la misma: *Arte indígena da Amazônia*, "Ministerio da Educação e Saude", Río de Janeiro 1940.
- ANGYONE COSTA, J.: *Introdução á Arqueologia Brasileira*; en "Biblioteca Pedagógica Brasileira", serie 5ª, vol. 34, São Paulo, 1934.
- Del mismo: *Civilizaciones Pre-colombianas en el Brasil*; en "Revista Geográfica Americana", vol. IV, N° 24, Buenos Aires, 1935, págs. 149-152.
- Del mismo: *Migrações e cultura indígena, ensaios de Arqueologia e Etnologia do Brasil*; en "Biblioteca Pedagógica Brasileira", N° 139, São Paulo, 1939.
- BARATA, FREDERICO: *A arte oleira dos Tapajó*; Publicación N° 2 del "Instituto de Antropologia e Etnol. do Pará", Belém (Pará) 1950.

- BARBOSA RODRIGUES, JOÃO: *A necropole de Mirakangüera*; en "Antigüedades do Amazonas" (reedición), Río de Janeiro, 1892.
- BUSCHAN, GEORG: *Illustrierte Völkerkunde*, Stuttgart, 1922.
- COUTO DE MAGALHÃES, JOSÉ VIEIRA: *Família e religião entre os selvagens*, Río de Janeiro, 1873.
- Del mismo: *Ensaio... Religião e raças selvagens*, Río de Janeiro, 1874.
- Del mismo: *O Selvagem*, Río de Janeiro, 1876.
- CRULS, GASTÓN: *Hiléia amazônica*; São Paulo-Río de Janeiro, 1944.
- FARABEE, W. CURTIS: *Exploration in the mounds of the Amazon*; en "The Museum Journal", Philadelphia, 1921.
- FERREIRA PENNA, DOMINGOS SOARES: *Apontamentos sobre os ceramios do Pará*; en "Archivos do Museu Nacional", vol. II, Río de Janeiro, 1877, págs. 47-67.
- Del mismo: *Urnas do Maracá*; en "Archivos do Museu Nacional", vol. II, Río de Janeiro, 1877., págs. 69-71
- Del mismo: *Índios de Marajó*; en "Archivos do Museu Nacional", vol VI, Río de Janeiro, 1885, págs. 108-115.
- GOELDI, EMIL A.: *Altindianische Bergräbnisurnen und merkwürdige Ton- und Stein-idole aus der Amazonas-Region*; en "XIV Congreso Internacional de Americanistas", Stuttgart, 1904, págs. 445-453.
- Del mismo: *As cavernas funerarias artificiaes de Índios hoje extintos no Rio Cunany e sua ceramica*; en "Memorias do Museu Goeldi", N° 1, Pará, 1905, págs. 1-45.
- Del mismo: Diez láminas con material del Museo de su nombre en Belém do Pará, destinadas para una obra que no fué publicada (Colección inédita obsequiada a Eric Boman por Curt Nimuendajú).
- HARTT, CH. FREDERICO: *Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas*; en "Archivos do Museu Nacional", vol. VI, Río de Janeiro, 1885, págs. 1-174.
- LANGE ALGOT: *The lower Amazon*, New York-London, 1941.
- KOCH-GRÜNBERG, THEODOR: *Zwei Jahre unter den Indianern*, II tomo, Stuttgart, 1910.
- LINNÉ, SIGVALD: *Les recherches archéologiques de Nimuendajú au Brésil*; en "Journal de la Société des Américanistes de Paris", tomo XX, París, 1928, págs. 71-91.
- De mismo: *Archäologische Sammlungen des Göttenburger Museums vom unterem Amazonas*; en "Actas del XXII Congreso Internacional de Americanistas", volumen I, Roma, 1928, págs. 583-597.
- LOPES, RAYMUNDO: *A civilização lacustre do Brasil*; en "Boletim do Museu Nac.", volumen I, Río de Janeiro, 1924, págs. 87-109.
- LUNARDI, Mons. FEDERICO: *De Manaos a Mundurucania*; en "Revista Geográfica Americana", vol. XI, N° 66, Buenos Aires, 1939, págs. 175-182.
- Del mismo: *De Mundurucania a Santarém*; en "Revista Geográfica Americana", volumen XII, N° 71, Buenos Aires, 1939, págs. 139-150.
- Del mismo: *De Santarém a Belém do Pará*; en "Revista Geográfica Americana", volumen XII, N° 72, Buenos Aires, 1939, págs. 205-244
- MATTOS, ANÍBAL: *O sabio dr. Lund e Estudos sobre a Prehistoria Brasileira*; en "Bibliotheca Mineira de Cultura", vol. 3, Bello Horizonte, 1935.
- Del mismo: *Prehistoria Brasileira*; en "Bibliotheca Pedagogica Brasileira", Serie 5°, vol. 137, São Paulo, 1938.
- MÉTRAUX, ALFRED: *Contribution à l'étude de l'archéologie du cours supérieur et moyen de l'Amazone*; en "Revista Museo de La Plata", tomo XXXII, Buenos Aires, 1930, págs. 145-185.
- MORAES COUTINHO, A.: *Excursão científica ao Estado do Pará*; en "Boletim do Museu Nacional", vol. I, Río de Janeiro, 1924, págs. 79-85.

- MORDINI, ANTONIO: *Les cultures précolombiennes du bas Amazone et leur développement artistique*; en "XXIV Congreso Internacional de Americanistas", Hamburg, 1930, págs. 61-65.
- Del mismo: *Gaetano Osculati e l' archeologia del medio Rio delle Amazzoni*; en "Archivio per l'Antropologia e la Etnologia", vol. LXIV.
- Del mismo: *L'île de Marajó: un problème archéologique à résoudre*, en "XXVIII Congr. Intern. de Americanistas", Paris, 1947, págs. 637-642.
- NETTO, LADISLÁU: *Investigações sobre a Archeologia Brasileira*; en "Archivos do Museu Nacional", vol. VI, Río de Janeiro, 1885, págs. 257-554.
- NIMUENDAJÚ, CURT: *Streifzüge in Amazonien*, en "Sonderbruck aus Ethnologischer Anzeiger", tomo II, fasc. 2, Stuttgart, 1929, págs. 90-97.
- NORDENSKIÖLD, ERLAND: *L'archéologie du Bassin de l' Amazone*, Paris, 1930.
- PALMATARY, HELEN: *Tapajó pottery*; en "Etnologiska Studier", N° 8, Göteborg 1939, págs. 1-136.
- PINTO AURELIANO LIMA GUEDES: *Relatorio sobre una missão archeol. e ethnogr. nos rios Maracá e Anauerapucú*; en "Boletín do Museu Paraense", vol. II.
- PINTO, ESTEVÃO: *Os indígenas do Nordeste*, 2 tomos; São Paulo 1935.
- ROSSAN, ANTONIO B.: *Algo sobre cerámica Tapajoara*; en "Revista Geográfica Americana", vol. IX, N° 56, Buenos Aires, 1938, págs. 319-323.
- SERRANO, ANTONIO: *Cerámica de Santarém*; en "Revista Geográfica Americana", volumen IX, N° 54, Buenos Aires, 1938.
- SCHMIDT, MAX: *Die Aruaken, ein Beitrag zum Problem der Kulturverbreitung*, Leipzig, 1917.
- STEEER, JOSEPH BEAL: *Archaeology of Amazon*, en "Reports of Mus. of Anthropology", Univers. Michigan, vol. XXIX, N° 9, Ann Arbor, 1925.

BOLIVIA

- BENNETT, WENDELL CLARK: *Excavations in Bolivia*; en "Anthrop. Papers American Museum of Nat. Hist.", vol. XXXV, parte IV, New York, 1936, págs. 329-507.
- LUNARDI, Mons. FEDERICO: *De Guajara-Mirim a Porto Velho*; en "Revista Geográfica Americana", vol. XI, N° 64, Buenos Aires, 1939, págs. 1-21.
- NORDENSKIÖLD, ERLAND: *Archaeologische Forschungen im bolivianischen Flachland*; en "Zeitschrift f. Ethnologie", vol. XLII, Berlín, 1910, págs. 806-822.
- Del mismo: *Urnengräber und Mounds im bolivianischen Flachlande*; en "Bässler Archiv", vol III, Leipzig-Berlín, 1913, págs. 205-255.
- Del mismo: *Die östliche Ausbreitung der Tiahuanacokultur in Bolivien und ihr Verhältnis zur Aruakkultur in Mojos*; en "Zeitschrift f. Ethnologie", vol. IL, Berlín, 1917, págs. 10-20.
- Del mismo: *The changes in the material culture of two indian tribes under the influence of new surroundings*; en "Comparative ethnographical studies", vol. 2.
- Del mismo: *The Ethnography of South-America seen from Mojos in Bolivia*; en "Comparative ethnographical studies", vol. 3, Göteborg, 1924.
- Del mismo: *Find's of Graves and old Dwelling-places on the Rio-Beni, Bolivia*; en "Ymer", Stockholm, 1924, págs. 229-237.
- POSNANSKY, ARTHUR: *Ausgewählteste Ceremonialplaketen in Tihuanacustyl*; en "Niedersächsischer Geolog. Verh. zu Hannover", Jahrb. XVII, 1925, págs. 180-181.
- Del mismo: *Breves noticias de una rama cultural Tihuanacu al noroeste de Bolivia*; en "Annaes do XX Congresso Internacional de Americanistas", vol. II, 2ª parte, Río de Janeiro, 1928, págs. 195-197.

ARGENTINA

- AMBROSETTI, JUAN B.: *Exploraciones arqueológicas en la Pampa Grande (Provincia de Salta)*, Buenos Aires, 1906.
 Del mismo: *Notas de arqueología calchaquí*, Buenos Aires, 1899.
 Del mismo: *Antigüedades calchaquíes*, Buenos Aires, 1902.
- BOMAN, ERIC: *Antiquités de la région Andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*, París, 1908.
 Del mismo: *Estudios arqueológicos riojanos*; Publicación del Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia", tomo XXXV, Buenos Aires, 1927-1932, págs. 7-302.
- BREGANTE ODILIA: *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, 1926.
- DEBENEDETTI, SALVADOR: *Influencias de la cultura de Tiahuanaco en la región del Noroeste argentino*; en "Publicaciones de la Sección Antropológica", N° 11, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1912.
- LOBET DE TABBUSH, BERTHA J.: *Figuritas humanas en terracota del territorio argentino*; en "Anales del Instituto de Etnografía Americana", tomo IV, Mendoza, 1943, págs. 247-343.
- LAFONE QUEVEDO, S. A.: *Catálogo descriptivo e ilustrado de las Huacas de Chañar Yaco (provincia de Catamarca)*; en "Revista del Museo de La Plata", tomo III, La Plata, 1892, págs. 33-63.
 Del mismo: *El culto de Tonapa*; en "Revista del Museo de La Plata", tomo III, La Plata, 1892, pág. 321.
 Del mismo: *El pueblo de Batungasta (provincia de Catamarca)*; en "Anales del Museo de La Plata", Sec. Arqueología, tomo II, La Plata, 1892, págs. 1-11.
 Del mismo: *Las ruinas de Pajanco y Tuscamayo, entre Siján y Pomán (provincia de Catamarca)*; en "Revista del Museo de La Plata", Tomo X, La Plata, 1902, páginas 257-264.
 Del mismo: *Viaje arqueológico en la región de Andalgalá (Catamarca)*, 1902-1903; en "Revista del Museo de La Plata", tomo XII, La Plata 1905, págs. 73-110.
- MÁRQUEZ MIRANDA, FERNANDO: *Los Diaguitas, Inventario patrimonial arqueológico y páleo-etnográfico*; en "Revista del Museo de La Plata" (Nueva serie), tomo III, Sección Antropología, La Plata, 1946, págs. 5-300.
- QUIROGA, ADÁN: *Antigüedades calchaquíes. La colección Zavaleta*; en "Boletín del Instituto Geográfico Argentino", tomo XVII, Buenos Aires, 1896, págs. 177-210.
 Del mismo: *Excursiones por Pomán y Tinogasta. Valles de Añaucan (provincia de Catamarca)*; en "Boletín del Instituto Geográfico Argentino", tomo XVII, Buenos Aires, 1896, págs. 499-526.
 Del mismo: *La cruz en América (Arqueología Argentina)*, Buenos Aires, 1901.
- REX GONZÁLEZ, A.: *Las figuritas arcaicas de los yacimientos de Córdoba*; en "Revista Geográfica Americana", N° 117, Buenos Aires, junio 1943, págs. 345-350.
- SERRANO, ANTONIO: *La cerámica tipo Condorhuasi y sus correlaciones*; en "Publicaciones del Inst. de Arqueología, Ling. y Folklore Dr. Pablo Cabrera", VI, Córdoba, 1944.
 Del mismo: *Las estatuitas de arcilla de Córdoba y su significado arqueológico*; en "Publicaciones del Inst. de Arqueol., Ling. y Folklore Dr. Pablo Cabrera", VII, Córdoba, 1944.
- URIONDO, MARIO ERNESTO: *Estatuitas humanas del Noroeste argentino*; en "Revista del Instituto de Antropología", vol. 4, Tucumán, 1949, págs. 173-196.
- WAGNER, E. y DUNCAN: *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del viejo y nuevo mundo*, tomo I, Buenos Aires, 1934.

AMERICA CENTRAL Y ANTILLAS

- DESPRADEL I BATISTA, GUIDO: *Apuntes sobre Arqueología Quisqueyana*; en "Boletín del Archivo General de la Nación", Año II, N° 5, Ciudad Trujillo, 1939, páginas 1-8, N° 6, N° 7 y N° 8, págs. 366-376.
- FEWKES, J. WALTER: *An Antillean statuette with notes on West Indian religious beliefs*; en "American Anthropologist", New series 1909, págs. 348-358, volumen XI, N° 1, Lancaster Pa.
- HARRINGTON, M. R.: *Cuba before Columbus*; en "Museum of the American Indian Heye Foundation", Parte I, vol. I y II, New York, 1921.
- KIDDER, ALFRED —*Expedición organizada en marzo 1937 por la Institución Carnegie de Wáshington, bajo la dirección del Dr.—*; en "Anales Sociedad de Geogr. e Hist. de Guatemala", Guatemala, 1937.
- KRIEGER, HERBERT W.: *Aboriginal indian pottery of the Dominican Republic*; en "Smithsonian Institution" Bulletin 156, Wáshington, 1931.
- LINNÉ SIGVALD: *Darien in the past*, Göteborg, 1929.
- LOTHROP, SAMUEL KIRKLAND: *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*; en "Contributions from the Museum of the American Indian, Heye Foundation", vol. VIII, New York, 1926, dos tomos.
- Del mismo: *Pottery types and their sequence in El Salvador*; en "Indian Notes and Monographs", vol. I, N° 4, New York, 1927.
- MAC CURDY, GEORGE C.: *A Study in Chiriquitian antiquities*; en "Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences", vol. III, New Haven, 1911.
- Del mismo: *Note on the archaeology of Chiriquiti*; en "American Anthropologist", volumen XV, N° 4, Lancaster Pa. 1913, págs. 661-667.
- SPINDEN, HERBERT J.: *Notes on the Archaeology of Salvador*; en "American Anthropologist", New series, vol. XVII, N° 3, Lancaster Pa, 1915, págs. 446-487.

MEXICO

- GAMIO, MANUEL: *Las excavaciones del Pedregal de San Angel y la cultura arcaica del Valle de México*; en "American Anthropologist", New series, vol. XXII, N° 2, Lancaster Pa., 1920, págs. 127-143.
- GONZÁLEZ BONILLA, ARTURO: *Los Seris*; en "Revista Mexicana de Sociología", año III, vol. III, N° 2 (segundo trimestre de 1941), págs. 93-107.
- HIRTZEL, I. S. HARRY: *Les statuettes et figurines à turban au Mexique*; en "Actas del XXII Congreso Internac. de Americanistas", vol. I, Roma, 1928, págs. 561-563.
- KRICKEBERG, WALTER: *Los Totonaca*, México, 1933, traducción castellana de la obra *Die Totnaken* del mismo autor publicada en el Baessler-Archiv, tomo VII, Berlín, 1918-22, págs. 1-55 y tomo IX, Berlín, 1925, págs. 1-75.
- KROEBER, A. L.: *Archaic culture horizons in the valley of Mexico*; en "Univers. California Publications in American Anthropologist", vol. XVII, N° 7, Berkeley (Cal.), 1925, págs. 373-408.
- LAVACHERY, HENRY: *Un classement de la petite plastique mexicaine en terre cuite*; en "Bulletin de la Soc. des Américanistes de Belgique", diciembre, 1932.
- Del mismo: *Préliminaires à une étude des arts archaïques de l'Amérique*; en "Bulletin de la Soc. des Américanistes de Belgique", agosto 1933.
- LONGPÉRIER, ADRIEN: *Notices des monuments exposés dans la salle des antiquités américaines (Mexique et Perou) au Musée du Louvre*, París, 1850.
- NEWELL WARDLE, H.: *Certain clay figures of Teotihuacan*, "XIII Congreso Internac. de Americanistas" (New York, 1902), Easton Pa., 1905, pp. 213-216.

- SELER, EDUARD: *Die Teotihuacán-Kultur des Hochlandes von México*; en "Gesammelte Abhandlungen", vol. V, págs. 405-585.
- SPINDEN, HERBERT J.: *Ancient civilizations of Mexico and Central America*, en "Handbook Series" Amer. Museum Nat. Hist. N° 3, New York, 1917.
- Del mismo: *The origin and distribution of agriculture in America*; en "XIX Congreso Internac. Americanistas", Wáshington, 1917, págs. 269-276.
- STAUB, WALTER: *Zur Uebereinanderschichtung der Voelker und Kulturen an der Ostküste von Mexiko*; en "Mitteilungen der Geographisch-ethnographischen Gesellschaft", Zürich, 1932-33, págs. 3-26.
- VAILLANT, GEORGE C.: *On the threshold of native american Civilization*; en "Natural History", vol. XXIX, New York, Sept-Oct. 1929, págs. 530-542.
- Del mismo: *Excavations at Zacatenco-Excavations at Ticoman*; en "Anthropological papers of the American Museum of Nat. History", vol. XXXII, partes I y II, New York, 1930-31.

GENERAL

- ANDRIEȘESCU, J.: *Çateva consideratiuni asupra unor stravechi elemente de credinta religioasa in Dacia, etc.*, Bucarest, 1930.
- DUMITRESCU, VLADIMIR: *La plastique anthropomorphe en argile de la civilis. eneolithique balcano-danubienne de type Gumelnitza*; en "Ipek", tomo VIII, Berlín, 1932-33, págs. 49-72.
- Del mismo: *L'art préhistorique en Roumanie*, Bucarest, 1937.
- HEUZEY, L.: *Figurines antiques de terre cuite*, París, 1923
- HOERNES, M. y MENGHÍN O.: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, etc.*; Viena, 1925 (3ª edic.).
- HOWARD, GEORGE D.: *Prehistoric ceramic styles of Lowland South America, their distribution and history*; en "Yale Univ. Public. in Anthropology", N° 37, New Haven, 1947.
- IMBELLONI, JOSÉ: *Historia animística del retrato. El busto en los dos mundos*; en "La Prensa", Suplemento dominical del 20 de agosto de 1922.
- Del mismo: *La cerámica prosopomorfa*; en "La Prensa", Suplemento dominical del 27 de agosto de 1922.
- Del mismo: *Epítome de Culturología*; Biblioteca "Humanior", Serie A, tomo I, Buenos Aires, 1936.
- Del mismo: *Pachakuti IX, el Incario crítico*; Biblioteca "Humanior", Serie D, tomo II, Buenos Aires, 1946.
- JOYCE, TOMÁS A.: *Central American and West Indian Archaeology*, London, 1916.
- LEBEUF J. PAUL y MASSON DETOURBET A.: *La civilisation du Tchad*, Paris (Payot), 1950.
- LEHMANN, WALTER y DOERING, HEINRICH: *Kunstgeschichte des Alten Peru*, Berlín, 1924.
- LEONHARD, FRANZ: *Die Muttergöttin im vorderen Orient und in Europa*; en "Der Alte Orient", tomo 35, fasc. 3, págs. 5-28.
- MAKARENKO, N.: *Sculpture de la civilisation trypillienne en Ukraine*; en "Ipek", Berlín, 1927, pág. 119.
- MEANS, PHILIP AINSWORTH: *A Survey of Ancient Peruvian Art*; en "Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences", vol. 21, New Haven, 1917, páginas 315-442.
- MENGHÍN, OSWALD: *Europa und einige angrenzende Gebiete ausser dem Aegäischen u. Italischen Kreis*; en "Handbuck der Archäologie" de W. Otto y B. Herbig; München, 1950.

- NORDENSKIÖLD, ERLAND: *The Ethnography of South-America seen from Mojos in Bolivia*; en "Comparative ethnogr. studies", N° 3, Göteborg, 1924.
- Del mismo: *An ethnographical analysis of the material culture of two indian tribes in the Gran Chaco*; en "Comparative ethnogr. studies", N° 1; Göteborg, 1919.
- RIVET, PAUL: *Les éléments constitutifs des civilisations du Nord-Ouest et de l'Ouest Sud-américain*; en "XXI Congreso Intern. de Americanistas", Göteborg, 1924, páginas 1-20.
- SCHMIDT, H.: *Cucuteni in der oberen Moldau, Rumänien*, Berlin-Leipzig, 1932.
- UHLE, MAX: *Civilizaciones mayoides de la costa pacífica de Sudamérica*; en "Boletín Acad. Nac. de Historia", vol. VI, Quito, 1923, págs. 87-92.
- WASSÉN, HENRY: *The Frog-Motive among the South American Indians*; en "Anthropos", tomo XXIX, Viena, 1934, págs. 319-370.
- WILLEY, GORDON R.: *Ceramics*; en "Handbook of South Amer. Indians" "Smithsonian Institution", Bulletin 143, vol. V, Washington, 1949, págs. 139-204.