

LA HISTORIA EN EL ARTE DE LOS PUEBLOS AGRAFOS

CANTARES EPICOS, DRAMA Y DANZA, PINTURA Y ESCULTURA

En un reciente trabajo ⁽¹⁾, hemos pasado revista a los datos que nos proporcionan los etnólogos acerca de la actividad historizante de los pueblos carentes de escritura. Nos ocupamos, en primer término, de la historia legendaria, estudiando mitos, leyendas y cuentos de contenido histórico y luego analizamos algunos casos concretos de recuerdos históricos. En segundo término estudiamos la tradición oral en sus relaciones con la poesía y la actividad mnemónica y su producto "historiográfico": listas de reyes y genealogías.

En las presentes páginas continuamos esta investigación, mas trasladando el acento a la expresión artística.

I. CANTARES EPICOS

La forma más primitiva de la épica es el canto-fabla, combinación de prosa recitada y de versos cantados. Según Van Gennep, se encuentra entre la mayor parte de los semicivilizados. Por diferenciación posterior salen de él, en nuevos estratos culturales, las narraciones en prosa (cuento, leyenda), el

(1) RICARDO ORTA NADAL, *Los inicios de la actividad histórica en las sociedades ágrafas*, en Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, N^o 3, ed. Facultad de Filosofía y Letras (Rosario, 1959).

canto épico (balada) y la epopeya misma. Estas dos últimas se dan solamente, según Boas, en un área circunscrita con bastante claridad: Europa y Asia Central, siempre sobre la base, dice Van Genep, de la organización de clan con aristocracia guerrera primitiva (2).

1) AMÉRICA

a) *abipones del Chaco*

Entre los abipones del Chaco, según Dobritzhoffer, citado por Radin, la ceremonia de ingreso en la clase de los nobles, a que nos hemos referido anteriormente, incluye el recitado de las hazañas del nuevo jefe, a cargo de las hechiceras iniciadoras. Se enumeran sus derechos a la jefatura, sus condiciones guerreras, su conocimiento de las armas y, por supuesto, los caballos que posee y el número de enemigos que ha matado (3).

b) *arauacos de las Antillas*

Los arauacos de las Antillas tenían tradiciones —dice Ramón Pane, el fraile que acompañó a Colón en su viaje, y por lo tanto, primer historiador y antropólogo de América— “compuestas en ciertas rimas y canciones que a nadie le era lícito aprender salvo a los hijos de los reyes, quienes las confiaban a la memoria porque nunca habían conocido las letras. Ellos las cantan ante el pueblo ciertos días solemnes y festivos, como hacen con la mayoría de las ceremonias religiosas, al mismo tiempo que tocan cierto instrumento hecho de una sola pieza de madera un poco hueco como un adufe”.

Esta transcripción, tomada de la edición castellana de la obra citada de Radin (p. 37), difiere considerablemente del

(2) A. VAN GENNEP, *La Formación de las Leyendas*, ed. Futuro (Buenos Aires, 1943), págs. 151-2, 154; FRANZ BOAS, *El Arte Primitivo*, ed. Fondo de Cultura Económica, (México, 1947), pág. 328.

(3) PAÚL RADIN, *Los Indios de la América del Sur*, ed. Pleamar, (Buenos Aires, 1948), pág. 222.

texto castellano de la *Vida del Almirante don Cristóbal Colón, escrita por su hijo don Hernando*, ed. de la Biblioteca Americana (F. de Cult. Econ., México, 1947, p. 193), traducida del italiano por Ramón Iglesia, en la que, como se sabe, don Hernando Colón incluyó el texto del manuscrito de Ramón Paine. El texto utilizado por Radin pertenece, según su cita, a la obra de E. G. Bourne, *Columbus, Roman Pane and the Beginnings of American Anthropology*, (Worcester, 1906), p. 36 y sigts. Las diferencias principales consisten: a) en la moderna traducción de Iglesia hay una doble referencia a "los moros" que falta en la antigua de Bourne; b) según Iglesia las canciones son memorizadas y cantadas por "los hombres principales" en tanto que Bourne indica "los hijos de los reyes"; c) la detallada descripción del instrumento de percusión, el "mayohavau", que en Iglesia lleva seis renglones y medio, está sustituida en Bourne por la simple comparación con un adufe. Quizá se explique en parte la divergencia de las dos versiones con la aclaración que Ramón Iglesia hace, en el prólogo a su edición (p. 19), respecto al texto italiano de don Hernando, el que "no está claro en ocasiones, y presenta dificultades que tal vez no puedan resolverse nunca, por la pérdida del original español." Pero quizá también se deba al antiguo criterio de los etnólogos (de fines del siglo pasado y comienzos del actual) cuyas traducciones de textos indígenas estaban trabajadas en un pomposo estilo literario que no corresponde al original y con el evidente propósito de adaptarlas al estilo literario europeo, según señala Boas (op. cit., pág. 297-301) al confrontar versiones antiguas de M. C. Stevenson y de Cushing, con las respectivas modernas transcripciones suya y de Ruth Benedict. En análogo caso estaría la versión libre antigua de Bourne con la reciente de Iglesia.

c) *kwakiutl de la Columbia Británica*

Entre los kwakiutl se encuentran extensos cantares en que se describe en forma de recitativo la grandeza de los an-

tepasados (Boas, op. cit. pág. 327). También tienen narraciones que por su desarrollo revisten forma novelesca y que contienen los elementos de un poema épico, como la historia de la familia del kwakiutl Ave de Trueno, resumida por Boas, (op. cit., pág. 324-5).

2) AFRICA

a) *los "cantos-actuales"*

En Africa el canto, o sea la unión de palabras y música, tiene casi siempre a una acción complementaria. Lestrade — según Ortiz — ha creado el término expresivo de *action-songs* que podría traducirse por "cantos-actuales". Los cantos-actuales son los "cantos rituales", los "cantos de trabajo", los "cantos mímicos", los "cantos-juegos", los "cantos de historia" y los "cantos-danzas". Esta clasificación de Lestrade da idea de las múltiples aplicaciones sociales que entre los africanos tienen los cantos. Sin embargo, esa clasificación no puede entenderse con categorías estrictas. Los "cantos-actuales" tendrán que ser clasificados según el carácter que en cada caso predomine en ellos, porque en realidad un mismo canto muchas veces se podrá incluir en grupos distintos (4).

b) *hotentotes, ganda, shiluk*

En Africa, los hotentotes Nama tienen canciones que enaltecen sus grandes hazañas en la guerra y en la caza (Murdock). Entre los shiluk, la poesía describe acontecimientos marciales y los músicos especialmente dotados encomian al gobernante o a algún noble en largos cánticos (Lowie). Los ganda cantan, solos o en coro, narraciones épicas (5).

(4) FERNANDO ORTIZ, *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, ed. Cárdenas, (Habana, 1951), págs. 109-10.

(5) GEORGE PETER MURDOCK, *Nuestros Contemporáneos Primitivos*, ed. F. de C.E., (México, 1945), págs. 419 y 444; ROBERT H. LOWIE, *Antropología Cultural*, ed. F. de C.E., (México, 1947), pág. 455.

c) *sahel*

Un notable ejemplo es el de los sahel, que habitan las estepas entre el borde del Sahara y la gran selva del Níger y que “ha sido —dice Frobenius— una raza aristocrática, de usos y de ética feudales. El caballero andante sale al campo. Va armado con todas sus armas. Le sigue su diali, bardo o cantor que conoce a fondo el Pui, la epopeya de las grandes hazañas realizadas por los antepasados. El diali lleva colgado del hombro su rabel, con el que acompaña la recitación épica. El diali ambiciona presenciar los hechos heroicos de su joven señor y añadir un cantar nuevo a los famosos cantares del Pui. “Cuando llegan ante un poblado distante, detienen el paso y descienden de sus caballos. El cantor extiende sobre el suelo una estera, en la que descansa el caballero a la sombra. El bardo templea su vihuela y comienza a cantar. Canta las hazañas de los antepasados de su señor, explicando su genealogía” (6).

d) *tunecinos*

Otro notable ejemplo es el de los “contadores de historias” de Túnez, explica Ortiz, según datos de Furness. Estos especialistas tunecinos cooperaban con el auditorio que frecuentemente contribuía con sus interjecciones y frases. La rapsodia comenzaba con la interpretación de la recitación de clásicos versos árabes y a poco seguía en el idioma vernáculo, las modulaciones se animaban, los gestos se hacían más expresivos y se convertían en una fantástica pantomima, como un comentario visible y gráfico de la narración. A veces el rapsoda alteraba su voz adecuándola al carácter de los diferentes personajes que intervenían en la dialogada crónica, tanto que ésta asumía temporalmente una formalidad dramática con in-

(6) LEÓN FROBENIUS, *El Decamerón Negro*, ed. Losada, (Buenos Aires, 1938), págs. 7-8.

terpretación realista. Otras veces la voz adquiría extraña tonalidad y la insólita expresión evocaba el frenesí profético de los bardos. Las expresiones auténticas de esos ministriles callejeros, con repertorio abundante, trabajando en material tradicional, con nuevos elementos y siempre variantes a cada ocasión, dan idea de la "colaboración comunal", según Furness, quien piensa que así debieron elaborarse la Iliada y la Odisea, gradualmente, a través de incontables repeticiones por diferentes rapsodas de diversos países (7).

3) EUROPA ORIENTAL

a) *albaneses*

La anterior referencia de Furness a los poemas homéricos nos hace entrar directamente en los problemas de la gestación de los grandes poemas épicos de la antigüedad clásica, que trataremos de iluminar con algunos datos etnológicos. En un territorio cercano a la península griega, aun hoy los albaneses poseen rapsodias épicas sobre las hazañas de sus héroes valerosos (8).

4) ASIA

a) *mongoles*

Cuenta el célebre misionero P. Hue que "se encuentran frecuentemente en la Tartaria *tool holos* o cantores ambulantes, que van de tienda en tienda, celebrando por todas partes los personajes y los acontecimientos de su patria. Son ordinariamente pobres, reduciéndose sus bienes a un violín y una flauta colgados de la cintura; pero siempre se les recibe en las familias mongolas con afabilidad y distinción, a veces permanecen

(7) F. ORTIZ, *op. cit.*, pág. 39.

(8) R. H. LOWIE, *op. cit.*, pág. 487.

entre ellas muchos días, y cuando parten nunca se deja de darles su provisión de viaje, quesos, vejigas llenas de vino y hojas de té. Estos poetas cantores, que recuerdan a nuestros menestrales y a los rapsodas de la Grecia, abundan también en China; pero en ninguna parte quizá, son tan populares como en el Tibet." (9).

Los mongoles, afirma por su parte Lowie, tienen sus grandes poemas épicos, haciendo girar cielos enteros en torno de las hazañas legendarias de Genghis, transfigurado en un ser celestial que vence a los monstruos de este mundo (10).

b) *kazacos*

Las narraciones épicas de los kazacos "generalmente están compuestas en formas métricas definidas que riman y empiezan con la misma letra, y no son recitadas, sino cantadas con acompañamiento de una guitarra de dos cuerdas o de la balalaika de tres (...). Bardos errantes, que se parecen a los de la época de Homero, viajan de un *aul* a otro, cantando poemas épicos y líricos" (11).

c) *balutchi (Beluchistán)*

Ciertos poemas épicos son muy largos, dice Van Gennepe, y contienen gran número de episodios colocados en torno de un tema central. Así la "Ilíada" de los balutchi, larga relación de la guerra que duró treinta años entre dos clanes, los Rind y los Lahari, por la posesión de la bella Gohar (12).

II. DRAMA Y DANZA

El pasado mítico-histórico se hace presente también en las representaciones escénicas: festivales, pantomimas, danzas,

(9) Mr. HUC, *Recuerdos de un viaje a la Tartaria y el Tibet*, en: *Nuevo Viajero Universal*, ed. Gaspar y Roig, (Madrid, 1860), Tomo II (Asia), pág. 88.

(10) R. H. LOWIE, *op. cit.*, pág. 469.

(11) G. P. MURDOCK, *op. cit.*, págs. 138-9.

(12) A. VAN GENNEPE, *op. cit.*, pág. 154.

dramas. Estos festivales colectivos, remoto origen del teatro, se encuentran no sólo entre los agricultores (danzas de enmascarados de las sociedades secretas de varones) sino también en las culturas de cazadores. Entre éstos, donde las tribus están divididas en varios clanes totémicos, los miembros de cada grupo, afirma Adam, pueden adornar sus cuerpos con pinturas o tatuajes que representan o simbolizan su totem. Pueden también personificar sus totems usando máscaras y ejecutando danzas ceremoniales que constituyen ejemplos de magia simpática, o bien, simples dramatizaciones de leyendas del clan ⁽¹³⁾.

Los agricultores creen en héroes de la vegetación, dice Adam. A veces no se les atribuye carácter divino, sólo se les considera grandes hombres del pasado o, en ocasiones, como antepasados de una tribu particular. Estos héroes suelen desempeñar el papel principal en todo un ciclo de mitos y leyendas. "Frecuentemente, durante las fiestas se ofrecen representaciones dramáticas de esas leyendas, en las que intervienen diversas formas artísticas: arte dramático propiamente dicho (como en los misterios de la antigüedad), música vocal e instrumental y diversos géneros de arte plástico: máscaras de danza, matracas talladas, escudos de baile y la pintura ritual del rostro y del cuerpo." ⁽¹⁴⁾.

a) *aranda y murngines de Australia*

Los grupos totémicos de los aranda desarrollan de vez en cuando sus tradiciones en forma dramática en ceremonias especiales. Poseen también el festival de la pubertad, en el cual, durante muchos días hay ceremonias que tienen por objeto hacerle conocer al joven las leyendas de los antepasados alchera (Murdock). Los murngines, que han correlacionado sus prácticas rituales con sus mitos de origen, integran luego ambos

⁽¹³⁾ LEONHARD ADAM, *Arte Primitivo*, ed. Lautaro, (Buenos Aires, 1947), pág. 47.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, pág. 40.

mediante dramatizaciones específicas y complicadas interpretaciones simbólicas en función de la leyenda (Lowie) (15).

b) *bosquimanos y hotentotes de Sudáfrica*

Una danza de los bosquimanos, dice Pijoán, representaba una tradición histórica. Los bosquimanos tenían una leyenda, por virtud de la cual una raza de cafres les debía pagar cada año tributo de miel. Cuando por alguna razón la miel debida no llegaba a tiempo, el jefe del grupo bosquimano iba a demandarla acompañado de sus hombres. Los cafres, al ver llegar a los bosquimanos, huían, mirando siempre hacia atrás y enterrando algunas de sus posesiones. Nada demuestra más la simplicidad patriarcal de los bosquimanos como el que este insignificante *hecho de armas* pudiera convertirse en una gloria de todos los grupos. La danza de la miel, originada seguramente en un lugar apartado y por la acción de unos cuantos, se extendió de grupo en grupo como una gran novedad. Por su parte, Murdock nos dice que entre los bailes de los hotentotes Nama (pastores y cazadores) hay pantomimas en las que representan acontecimientos históricos (16).

c) *indios de los Estados Unidos (cheyenne, hopi)*

En la ceremonia de elección y toma de posesión del mando por los nuevos jefes cheyennes, el shaman o brujo aconseja: "Si los jóvenes de la tribu se sienten tristes y melancólicos, tomad la pipa y convocad la gran ceremonia de las flechas mágicas para que el Gran Mago bendiga a vuestra gente porque os recordáis de él". Afirma Pijoán, comentando los consejos del shamán, que todo esto tiene gran importancia para

(15) G. P. MURDOCK, *op. cit.*, págs. 43 y 46; R. H. LOWIE, *op. cit.*, págs. 394-5.

(16) JOSÉ PIJOÁN, *Arte de los Pueblos Aborígenes*, tomo I de *Summa Artis. Historia General del Arte*, ed. Espasa-Calpe, 3ª ed. (Madrid, 1948), pág. 123; G. P. MURDOCK, *op. cit.*, pág. 419.

el arte, al asegurarse la conservación y revitalización de su cultura por medio de la reanimación con fiestas tribales, al objeto de que las grandes tradiciones de la tribu les estimulen a continuar en las vías de sus mayores (17).

Entre los hopi de Arizona, las danzas de máscaras significan representaciones dramáticas de acontecimientos de los tiempos primitivos. Durante su transcurso, actúa a menudo un grupo de payasos enmascarados que tienen una relación mítica con los espíritus de los antepasados y que entretienen a los espectadores con burdos actos acrobáticos y con bromas pesadas (18).

d) *indios de las selvas de Colombia y Venezuela*

Según el cronista Fray Pedro Simón, citado por Friede, los andakí acostumbraban después de una victoria “cortarles la cabeza —a las víctimas— y de ellas hacer vasos para beber, desollarlos y llenar de cenizas los pellejos de hombres y caballos, y colgarlos por trofeos a las puertas de Pioanza (cacique yalcón) y de otros principales, y juntarse, cocida ya la carne, y hacer una gran fiesta y borrachera, celebrando la victoria con cantos y bailes de hombres y mujeres, en la que cantaban, y cómo había sido, con todas las particularidades que les parecían más dignas de memoria”. Su historia se hacía, pues, por tradición oral, comenta Friede, como es el caso de muchas tribus primitivas. También agrega Fray Pedro Simón que en estas borracheras “cantaban en coros y danzas la proeza de sus hazañas y las flaquezas y cobardía de los Españoles”. Demás está decir que con la luz de las grandes hogueras declaraban el sitió de sus concentraciones al enemigo, el cual los atacaba al alba cómodamente, cuando dormían sus borracheras (19).

(17) J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 318-9.

(18) G. P. MURDOCK, *op. cit.*, pág. 19.

(19) JUAN FRIEDE, *Los andakí (1538-1947). Historia de la aculturación de una tribu selvática*, ed. F. de C.E., (México, 1953), págs. 103-4.

Entre los muku y jirajara de Venezuela, el teatro contiene siempre, dice Antolínez, una alusión al mundo de los mitos, las leyendas y los ritos. El teísmo andino “concurre con afinaciones éticas que nutren el corazón de los mitos y leyendas, plegarias y cantigas incrustadas en el seno de las representaciones teatrales.

También concurre con los valores relativos al culto de los muertos “petrificados, mineralizados, eternizados”, vueltos *kisnakuyes*, “Señores de los páramos”: los dioses humanos accesibles, dependientes de los suprahumanos del cielo y el subsuelo; y este culto *da lugar a cantos-fábulas en donde se narran las proezas de los ascendientes tribales*” (20).

e) *quichés de Guatemala*

Dardo Cúneo nos habla de las actuales danzas de los indios de Guatemala. La lucha aparece en la danza, dice, como por ejemplo en la danza guerrera llamada *Los Capitanes*, en la que indios resistentes y capitanes españoles, con máscaras blancas y barbas doradas estos últimos, dirimen, por parejas, el decisivo duelo. La última pareja en enfrentarse es la de Alvarado y Tecún Umán. La danza —la lucha— es historia. El caudillo indígena cae bajo el golpe de la espada del capitán colonizador (21).

f) *Los Areytos de los indios antillanos en el testimonio de los Cronistas de Indias*

Pedro Mártir de Anglería

Pedro Mártir de Anglería, en carta al Papa, dice: “Aquí, muy Santo Padre, me permitiréis una digresión. Vuestra Bea-

(20) GILBERTO ANTOLÍNEZ, *Hacia el Indio y su Mundo, Pensamientos vivos del hombre americano*, ed. Del Maestro, (Caracas, 1946) págs. 83 y 85.

(21) DARDO CÚNEO, *Ingreso a Guatemala*, en: *Cuadernos Americanos*, año XIII, Nº 4, (México, julio-agosto, 1954), pág. 49.

titud no había dejado de preguntarse con extrañeza cómo hombres poco civilizados, y que no tienen ningún conocimiento de las letras, han guardado después de tan largo tiempo el recuerdo de sus orígenes; es que entre ellos, de toda eternidad, y sobre todo en las casas de los caciques, los bovitás, es decir los sabios, educan a los hijos de esos caciques ejercitando su memoria en los acontecimientos pasados. En esa enseñanza se preocupan sobre todo de dos órdenes de estudios. El primero es de un interés general: se trata del origen y de la serie de los acontecimientos. El segundo es de un interés particular: se trata de las grandes acciones realizadas en tiempos de paz o en tiempos de guerra, por los padres, los abuelos, los bisabuelos y todos los antepasados. Cada una de esas acciones es referida por poesías en su propio lenguaje. Les llaman areítos'' (22).

Fray Bartolomé de Las Casas

También se refiere Las Casas a los areítos antillanos: "El mucho tiempo que les quedaba, suplidas sus necesidades, era ocuparse (...) en bailes y danzas y cantares, en los cuales recitaban todas sus historias y cosas pasadas." (23).

Francisco López de Gómara

"Areito es como la zambra de moros, que bailan cantando romances en alabanza de sus ídolos y de sus reyes, y en memoria de victorias y acaescimientos notables y antiguos; que no tienen otras historias" (24).

(22) Citado por FERNANDO ORTIZ, *La Africa de la música Folklórica de Cuba*, ed. Cárdenas, (Habana, 1950), pág. 40. También en *El Areito. Textos de Oviedo, Mártir de Anglería y Las Casas*, selección, introducción y notas de Alberto Salas, ed. Gulab y Aldabador, Cuadernos del Eco, 3, (Buenos Aires, 1949), pág. 33.

(23) FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, cap. CXLIV, ed. Biblioteca Americana, F. de C.E., (México, 1951), (t. III, pág. 328).

(24) FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia General de las Indias*, I, 29; ed. Iberia, (Barcelona, 1954), (t. I, pág. 52).

Gonzalo Fernández de Oviedo

Este cronista consagra todo un capítulo a este curioso asunto. Comienza afirmando que:

“Por todas las vías que he podido, despues que á estas Indias passé, he procurado con mucha atencion, assi en estas islas como en la Tierra-Firme, de saber por qué manera ó forma los indios se acuerdan de las cosas de su principio é antegores, é si tienen libros, ó por quáles vestigios é señales no se les olvida lo passado. Y en esta isla, á lo que he podido entender, solo sus cantares, que ellos llaman areytos, es su libro ó memorial que de gente en gente queda de los padres á los hijos, y de los presentes á los venideros, como aqui se dirá.”

Y comienza poco después a explicar:

“Tenían estas gentes una buena é gentil manera de memorar las cosas passadas é antiguas; y esto era en sus cantares é bayles, que ellos llaman areyto, que es lo mismo que nosotros llamamos baylar cantando (...) El qual areyto hacían desta manera. Quando querían aver placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, ó sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios é indias (algunas veces los hombres solamente, y otras veces las mugeres por sí) (...) E por más extender su alegría é regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, é también otras trabábanse braço con braço ensartados, ó assidos muchos en rengle (ó en corro assi mismo), é uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuesse hombre ó muger), y aquel daba ciertos passos adelante é atras, a manera de un contrapás, muy ordenado, é lo mismo (en el instante) hacen todos, e assi andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía entona, é como lo hace é dice, muy medida é concertada la cuenta de los passos con los versos ó palabras que cantan (...) é assi, sin cessar, les tura esto tres ó quatro horas y más, hasta que el maestro ó guiador de la danza acaba su historia; y á veces les tura desde un día hasta otro (...) Assi que tornando á nuestro propósito, esta manera de cantar en ésta y en las otras islas es una efigie de historia ó acuerdo de las co-

sas passadas, assi de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas é acaescimientos que han passado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su acuerdo; y por esta forma rescitan las genealogías de sus caciques y reyes ó señores que han tenido, y las obras que hicieron, y los malos ó buenos temporales que han passado ó tienen; e otras cosas que ellos quieren que á chicos é grandes se comuniquen é sean muy sabidas é fixamente esculpidas en la memoria. Y para este efecto continúan estos areytos, porque no se olviden, en especial las famosas victorias por batallas.”

Y luego de compararlos con romances y cantares de España y Francia concluye:

“Pues luego bien hacen los indios en esta parte de tener el mismo aviso, pues les faltan letras, é suplir con sus areytos é sustentar su memoria é fama; pues que por tales cantares saben las cosas que ha muchos siglos que passaron.” (25).

Como se ve por estos testimonios de los historiadores de Indias, el areíto antillano es una de las más notables expresiones “historiográficas” de los pueblos ágrafos: notable por la conjunción de la danza, la música, el canto, la recitación, la pantomima o representación escenificada. Ortiz destaca, haciendo suyos estos testimonios de los cronistas, que el areíto se aplicaba, entre otras expresiones de la voluntad colectiva, a las narraciones epopéicas y a las historias tribuales. Y que eran, en este aspecto, los archivos y fonotecas de los indios, donde éstos conservaban las crónicas de los grandes hechos tribuales y los textos de sus enseñanzas escolares, todas grabadas en la memoria colectiva, “fichados” en versos de cantar, catalogados en pasos de danzas y recitados a ritmo de mayohuacán (26).

(25) GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano*, I, 5, I, ed. Guaranía, (Asunción del Paraguay, 1944), (tomo I, págs. 229 a 236).

(26) F. ORTIZ, *La Africañía...*, págs., 26, 42.

g) *Los negros afro-americanos*

Los orígenes del teatro y las danzas africanas

Además de los complicados ritos sociales y religiosos, también deben considerarse como indudables embriones del teatro, dice Ortiz, muchos simples cantos rituales, los relatos mitológicos y las recitaciones de historias, cuentos y fábulas a que son muy dados los negros en toda el Africa. Las historias del negro africano son más obra de retórica y reevocación pantomímica que la referencia veraz de los hechos y de sus causas y efectos. No debe eso extrañarnos, recuerda Ortiz, cuando lo mismo ocurrió en la antigüedad clásica, aun en la historia escrita, según estilo que estableció Tucídides, desarrolló Isócrates y aprobó Cicerón al sostener que la historia es arte de oradores. Volviendo al mundo africano, se refiere Ortiz a las loas de los reyes bantús, que son recitadas por los bardos de corte no sólo durante la vida de aquéllos, pues se van transmitiendo luego de generación en generación, y que tan interesantes son tanto desde el punto de vista poético como del histórico. En otros muchos pueblos africanos encuéntrase también los cantores del rey que narran las crónicas hazañosas de la dinastía y de la tribu. La historia es así sobre todo una narración literaria de inspiración poética, parecida a una recitación épica, una parábola bíblica, un romance o un corrido popular; pero por lo común tiene algo más que es la pantomima danzada. Esas narraciones históricas son en realidad ceremonias sociales institucionalizadas y tan concurridas como los actos colectivos de magia o religión y, como en éstos, intervienen la música, el canto poético, la danza y la representación pantomímica.

Tales historias con pantomimas danzadas y cantadas, a menudo constituyen festivales colectivos de tal belleza e importancia que los misioneros ilustrados no han vacilado en transculturalizarlas, pasándolas a sus programas. El P. F. Aupiais, citado por Ortiz, se refiere a la danza africana llamada *massé*, que ejecutan unos cuarenta bailarines, guiados por dos canto-

res entonando estrofas recordatorias de las hazañas de la tribu o de uno de sus jefes, a los cuales responden los demás con un estribillo mientras efectúan graciosas figuras de conjunto. Añade el P. Aupiais: "no hemos dudado en introducir esa danza en la parte secular de nuestras fiestas religiosas." (27).

Hablando de las danzas africanas dice Driberg, citado por Ortiz: "Con frecuencia sus danzas son como representaciones dramáticas que enseñan diversas lecciones. Hay danzas que perpetúan los sucesos históricos". Y concreta Ortiz: "En este último sentido los negros africanos tienen cantos bailados que se clasifican como gnómicos o de función pedagógica, análogos a ciertos areítos de los indios cubanos. En estos cantos tradicionales está su "academia de la historia", y sus sabios académicos narran las crónicas tribuales a voz de cantadores, paso de danzarines y arte de faranduleros." (28).

Los yoruba

Entre los yoruba también se repentizan cantos por todas las clases de la población, dice Ortiz. "Cualquier acontecimiento interesante es cantado en seguida por las calles de manera que se refleja la opinión pública, la cual contribuye así a reforzar el sistema de coacciones sociales que comprenden aún a los más poderosos. Tanta importancia política tienen esos cantos que, a falta de documentos escritos, la manera usual de apreciar la resonancia social que dejó un hecho o un personaje en una dada época, consiste en acudir a los cantos populares conservados por la tradición. Así ha podido escribirse la *History of the yorubas* por Johnson. Puede decirse que tales episodios al cantarse son grabados en la memoria por el buril del ritmo, a veces de manera casi indeleble. Su función pedagógica e histórica recuerda la de los areítos antillanos. Talbot señala, agrega Ortiz, que algunos de los cantos tradicionales del

(27) F. ORTIZ, *Los Bailes y el Teatro de los Negros*, pág. 407.

(28) F. ORTIZ, *Los Bailes...*, pág. 185.

pueblo yoruba y de sus vecinos son tan antiguos que ya se perdió el sentido de muchos de sus vocablos. En los cantos religiosos y narraciones mitológicas de los lucumís, oídos en Cuba con frecuencia, se incluyen episodios históricos y legendarios de los dioses, y se advierten vocablos arcaicos que son intraducibles por los mismos sacerdotes o babalochas.” (29).

Los negros de la Guayana Holandesa

Un ejemplo de dramatización de un tema referente al pasado del grupo es el que relata Herskovits. Se trata de un intermedio de un rito africano representado por un grupo de negros en Paramaribo. La danza tuvo lugar por la noche, situados los adoradores en círculo dentro de un rectángulo formado por los bancos en que estaban sentados los espectadores. Cuando los tambores acababan los ritos que saludaban a la última de las principales divinidades del grupo, los que tocaban los tambores empezaron a hacer sonar el motivo “cuento de Anansi”, para honrar a los antepasados que habían adorado a aquellos dioses durante su vida. Esto intercala un intervalo de danza secular para compensar la seriedad de los principales ritos del atardecer. Los espectadores que estaban sentados se unieron al círculo de los danzantes, uno tras otro, hasta que el director del canto gritó: “Se os llamará mañana por la mañana temprano. ¡Hay mucho trabajo que hacer!” El personaje era el capataz; el tiempo era el régimen de esclavitud. Instantáneamente empezó a desmayar la danza. La línea se convirtió en una sucesión de grotescas figuras encorvadas de viejo. Se oían gemidos, aparecieron “muletas”, y cada uno se apoyaba en ellas. Frente al capataz, con un medad, o su dolor, o daba otras razones para pedir dispensa. Finalmente, el “capataz” miraba a los danzantes que cojeaban y preguntaba:

(29) F. ORTIZ, *Los Bailes...*, pág. 54.

—Hoy es viernes; ¿no es eso?
—No, maestro, hoy es sábado.
—Entonces, ¿es domingo mañana?
—Sí, maestro.

—Mañana es domingo. Bueno; no se os llamará a trabajar. Pero podéis venir a pedir la ración extra.

El cambio de ritmo fue demasiado espontáneo para haber sido ensayado, aunque aquellas gentes deben de haber danzado esta sátira innumerables veces. “¡Tamara Sondc!” cantaron al unísono, y después, acelerando el compás de los tambores, repitieron en coro la frase del capataz: “¡Mañana es domingo! ¡Mañana es domingo! ¡Mañana es domingo!”. Volaron entonces “muletas” y bastones, se enderezaron las espaldas encorvadas, los cojos reanudaron la vigorosa danza. En aquella representación bailada, los negros estaban poniendo de nuevo en acción una página de su historia con una habilidad, un grado de verosimilitud, no sobrepasados por un preparado actor ⁽³⁰⁾.

h) *Los Pápua de Nueva Guinea*

Los Pápua cuentan, dice Menghin citando las investigaciones de Roeder en Nueva Guinea, “que sus antepasados cuando inmigraron al país eran ciegos; caminaron tanteando a lo largo de las rocas hasta que llegaron a la región. Aquí recobraron la vista y se posesionaron del país.. Los signos de las manos y pies en las rocas son las huellas de los antepasados. Es característico que las mujeres no deben ver alguno de los grandes grupos de pinturas rupestres, cosa que indica que estas obras están vinculadas con las asociaciones secretas masculinas, tan frecuentes entre los cazadores avanzados, e influidos por las más antiguas culturas de los plantadores. Los antepasados juegan un importante papel en los ritos de las sociedades

⁽³⁰⁾ MELVILLE J. HERSKOVITS, *El Hombre y sus Obras, La Ciencia de la Antropología Cultural*, ed. F. de C.E., (México, 1952), págs. 468-9.

secretas. Las ceremonias de las mismas, celebradas particularmente en ocasión de las grandes fiestas tribuales y la iniciación de jóvenes, consisten especialmente en representaciones teatrales de los mitos que se refieren a las migraciones de los antepasados. Es sabido que los participantes en tales funciones mágico-religiosas son más que meros actores; el auditorio los considera —y ellos mismos se sienten— identificados con los espíritus que representan. De esta manera la reproducción de las manos efectuada en conexión con las fiestas es un acto de una trascendencia especial, es una especie de reanudación facsimilar de un acontecimiento mítico. Estas representaciones tienen por objeto impetrar la asistencia de los antepasados en el interés de la tribu, especialmente con respecto a su duración, e incluir a los jóvenes en el gran ciclo de procreación, nacimiento y renacimiento que asegura la vida de la tribu.” (31).

i) *Los isleños de Pascua*

Las antiguas danzas sagradas estaban acompañadas, en la época del apogeo de la cultura de Rapa Nui, de salmodias que celebraban a los antiguos héroes, a los dioses, a los trabajos del campo y a las expediciones guerreras. El ritmo estaba marcado por un danzarín que brincaba sobre una delgada losa de piedra que cubría una fosa, en la cual se había colocado una calabaza, como caja de resonancia. Esta y el caracol marino eran los únicos instrumentos musicales de los antiguos pascuenses. La danza en sí misma consistía en graciosos movimientos y en ritmos que el espectador, a quien debemos esta evocación, dice Métraux, compara a las evoluciones de las geishas. Ningún gesto brusco, ningún salto, ninguna pirueta extravagante. Estas danzas eran de la más pura tradición polinesia, tradición venida del Asia Oriental (32).

(31) OSVALDO F. A. MENGHIN, *Las Pinturas Rupestres de la Patagonia*, en *Euna*, vol. V, (Buenos Aires, 1952), pág. 20.

(32) ALFRED MÉTRAUX, *La Isla de Pascua*, ed. F. de C.E., (México, 1950), págs. 209-10.

j) *Los tibetanos*

Concluamos este capítulo con ejemplos tomados de un pueblo que ha amalgamado en forma singular altas tradiciones civilizadas sobre una base que conserva ancestrales costumbres primitivas. Robert Ford presenció en 1950 la famosa danza del Sombrero Negro, conmemorativa del asesinato de un perverso rey tibetano del siglo IX. Dice Marco Pallis que "no conviene olvidar que la danza sagrada tibetana tiene por finalidad primordial referir una historia. Es una a modo de ceremonia religiosa, en el más lato sentido de la palabra, y no una diversión vergonzante. Para nosotros, que hemos llegado a señalar a la danza como el único arte que ha sido desterrado del servicio de la religión, salvo en la catedral de Sevilla, sitio en que todavía sobrevive, resulta difícil imaginar la dignidad y el respeto que pueden existir conjuntamente en representaciones tan emocionantes. En P'hiyang, en donde nuestro amigo el lama pintor actúa como maestro de danza, se celebra anualmente un misterio que dura dos días y que describe la historia simbólica de la Orden Kardiyudpa, y tal ceremonia atrae a una muchedumbre considerable de todas las comarcas del Ladak. En la ladera del cerro, al lado del monasterio, se ha construido para tales representaciones un gran teatro con columnas, con su gran sitial para el abad, galerías para los espectadores distinguidos y una plataforma cubierta para la orquesta. El público general mira el espectáculo desde arriba, contemplándolo como si lo viera en lo hondo de un pozo." (33).

(33) ROBERT FORD, *Prisionero en el Tibet*, ed. Juventud, (Barcelona, 1958), pág. 37; MARCO PALLIS, *Cumbres y Lamas*, ed. Sudamericana, (Buenos Aires, 1946), pág. 501.

III. PINTURA Y ESCULTURA

1) PINTURAS RUPESTRES

- a) *Diversas interpretaciones (Obermaier, Frobenius, Pijoán, Brodrick, etc.)*

Desde remotas épocas el hombre ha representado plásticamente, grabando o pintando, los acontecimientos que llamaban vivamente su atención. Estamos ante una historia lograda mediante las artes plásticas, muchísimo tiempo antes que la invención de la escritura permita el surgimiento y preponderancia de la historia escrita, es decir, la historiografía.

Interpretación de Obermaier

La ya clásica interpretación de Obermaier (1925) es rotunda. Afirma que a primera vista podría juzgarse que las escenas llenas de vida del arte rupestre del Levante español representan recuerdos gráficos de acontecimientos históricos y que encerrarían, por lo tanto, un valor conmemorativo o histórico. Sin embargo, sostiene, por regla general los asuntos reproducidos no parecen temas propios para la ejecución de un "monumento pictórico conmemorativo" pues no pueden dar motivo para ello asuntos como la caza de ciervos, de cabras monteses o de jabalíes, la cual, si exigía por parte de los cazadores, fuerza, habilidad y astucia, no precisaba, en cambio, ni derroche de valentía ni alardes de heroísmo. Estas cualidades serían necesarias, en cambio, en la lucha con el elefante, el rinoceronte o con fieras carnívoras, asunto nunca figurado en el Levante hasta ahora, y cuyas peripecias darían desde luego lugar a comentarios, y como consecuencia merecerían la distinción de ser "perpetuadas" a juicio de los que habían tomado parte en ellas, mediante el procedimiento de reproducir su

pintura en los paredones de los abrigos; razones por las que nos resistimos a creer, continúa Obermaier, que la caza de ciervos de la Cueva de los Caballos (Barranco de Valltorta) o el paseo de una mujer que conduce a un niño de la mano (Abrigo de Minateda) hayan sido “acontecimientos de importancia histórica”, dignos de ser fijados para siempre en las paredes rocosas.

Pudieran significar acontecimientos sucedidos las representaciones de combates entre hombres, sigue diciendo Obermaier, pero hay que hacer notar que escenas pictóricas del asunto guerrero son raras. En realidad predominan, en la mayoría de los casos, dibujos aislados de hombres, de los que tampoco es de suponer tuvieran importancia conmemorativa, pues carecen en absoluto de retratos, ofreciéndonos constantemente “tipos personales”, sin perceptible individualización intencionada alguna, detalle que hace recordar la aversión del Primitivo actual al retrato, por la creencia de que el mal que se hace al dibujo, alcanza también a la persona que representa. Estas objeciones inducen más bien a admitir que tampoco las figuras de Levante perpetúan determinados individuos o acontecimientos, sino ideas, que, según todos los indicios, eran las de la magia en su sentido más amplio.

Estudia a continuación Obermaier el sentido mágico de las pinturas rupestres. Sostiene que además de la figura de protección como medio mágico para la defensa del individuo pintado, existía seguramente la figura, con fines de *magia hostil*, por el procedimiento de hechizar y “matar” previamente *in effigie* a un adversario que se deseaba inutilizar, antes de efectuar realmente el ataque contra él. Estudia la figura del “guerrero herido”, una de las pinturas más sorprendente de la Cueva Saltadera (Barranco de Valltorta); es evidente, dice, que se ha reproducido a un personaje mortalmente herido, alcanzado por las flechas en la nuca, en la cadera y en ambas piernas, en el momento de desplomarse. En su caída despréndese la diadema de la cabeza, indicando este adorno

único en su género hasta la fecha en el arte rupestre levantino, que se debía tratar de un personaje muy importante y, al parecer, la caída del guerrero debía de llevar aparejada la del símbolo de su fuerza y de su prestigio. Por el hecho de no estar representados los atacantes de la víctima, que, por lo tanto, aparece alcanzada por dardos disparados por manos invisibles. Deducimos que estamos aquí, dice Obermaier, en presencia de un ejemplo paleolítico de *magia hostil* o de *inmortalización*. La consideración e interpretación de este hecho está apoyada además en innumerables paralelos etnográficos de todas las edades.

Por estas mismas razones, concluye Obermaier, consideramos también las reproducciones de *escenas de combate* (Alpera, Morella la Vella) no como acontecimientos históricos, sino como imágenes escénicas confeccionadas antes de haber tenido lugar las luchas, asaltos o sorpresas que representan. La *magia de analogía*, que se efectúa antes de la proyectada empresa guerrera o cacería, se manifiesta, sobre todo, imitando previamente, por la mímica y por la pintura el acontecimiento esperado. Los cantos y bailes bélicos y de caza, entran en esta categoría y haremos observar que algo de ceremonioso ritual parece percibirse en la "danza con armas" del fresco de la Cueva del Civil (34).

Información de Frobenius

Frobenius ha hecho un relato de sus aventuras con los pigmeos de la selva Ituri en el Africa Central. Los hombrecillos querían matar a un antilope, y así, en la víspera de la caza, desbrozaron una parte de terreno y trazaron en él la silueta del antilope. Al atardecer, cuando los rayos del sol caían sobre el dibujo, una mujer se puso de pie junto a la imagen y cantó

(34) HUGO OBERMAIER, *El hombre fósil*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Nº 9, ed. Museo Nacional de Ciencias Naturales, (Madrid, 1925), págs. 290, 291.

una hechicería mientras uno de los cazadores lanzaba una flecha que dio en el cuello del antílope dibujado. Entonces tres cazadores se internaron en la maleza, mientras la mujer permanecía junto al dibujo mágico. Al poco rato regresaron con un antílope muerto de un flechazo en el cuello. Luego embadurnaron el dibujo mágico con pelo y sangre del animal muerto. Se había cumplido la suerte mágica ⁽³⁵⁾. Este dato de Frobenius es tomado en debida cuenta por Obermaier, Brodrick y Pijoán para fundamentar la interpretación mágica de las pinturas rupestres, tanto del Levante español cuanto de las de los bosquimanos del Africa austral ⁽³⁶⁾.

Interpretación de Brodrick

No cabe duda, dice Brodrick, de que la pintura prehistórica se ejecutó para ser utilizada, y que se utilizó para algún fin determinado. Se ha dicho que la religión es en su origen una técnica para obtener éxitos. Para el hombre primitivo éxito significa suerte en la caza; y para que un cazador sea afortunado, debe encontrar abundantes animales, matar cuantos desee, y unos pocos más por amor propio, y librarse de la muerte y la destrucción. Por tanto, su "éxito" depende de la multiplicación de las manadas, de su propia pericia, unida a la que la magia le asegura, y de escapar de la muerte. Sin duda, en el paleolítico superior de Europa la pintura y las ceremonias celebradas ante las pinturas se realizaban como ayuda material para asegurar esta triple suerte: caza abundante, blancos fáciles y protección al cazador.

Es probable que más tarde se añadiesen a esta magia primitiva muchos otros motivos, ritos y ceremonias, pero fundamentalmente tenemos que buscar el origen del arte pictórico en los esfuerzos que hicieron nuestros primitivos antepasa-

⁽³⁵⁾ A. HOUGHTON BRODRICK, *La Pintura Prehistórica*, Breviario N° 37, ed. F. de C. E., (México, 1951), pág. 10.

⁽³⁶⁾ J. PIJOÁN, *op. cit.*, pág. 127.

dos para asegurarse el sustento. Todavía, en la actualidad, los aborígenes de Australia pintan y repintan en los mismos antiguos parajes, para obtener la abundancia, de la misma manera que pintaban y repintaban los hombres de la edad de piedra (37).

Interpretación de Pijoán

Pijoán está fundamentalmente de acuerdo con Frobenius, Obermaier y Brodrick en el sentido mágico originario del arte rupestre, pero así como Brodrick apunta que posteriormente se dan también otros aspectos, Pijoán señala concretamente que en gran medida las pinturas representan danzas, y que éstas, a su vez, describen escenas de la vida real. Por lo general, dice Pijoán, las danzas de los cazadores del África del Sur relataban con pantomimas la vida de los animales salvajes que les proporcionaban el sustento y también aventuras y novedades. Así, pues, si en las rocas de los abrigos y cavernas de la Rhodesia y del Transvaal encontramos algunas escenas que podríamos calificar de cuadros históricos, casi siempre, los asuntos representados son de la vida animal, que tienen a la vista, y de sus experiencias venatorias. Son cazadores; y si todavía hoy los cazadores civilizados no hablan más que de cacerías, ¡qué no harían los bosquimanos y nuestros hombres de la Edad de Piedra, con su mentalidad más primitiva! (38).

Nuestra interpretación

El origen mágico-utilitario del arte rupestre es innegable. Pero frente a la interpretación de Obermaier debemos expresar diversas objeciones:

1º) Obermaier, en su afán de negar todo sentido histórico-descriptivo al arte rupestre, evoca la imagen de “monumen-

(37) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, págs. 9, 10.

(38) J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 123-5.

to pictórico conmemorativo", de "perpetuar" el recuerdo de magnos acontecimientos. Esta peculiar imagen de una historiografía heroica, de tipo oriental o clásico antiguo, evidentemente no corresponde al arte rupestre y entonces es fácil rechazarla.

2º) Reconoce que las cualidades de valentía y heroísmo, innecesarias en la cacería del ciervo, son imprescindibles en la cacería de animales salvajes como el elefante, el rinoceronte o fieras carnívoras. Que ésto sí podría servir de motivo a una pintura de tipo histórico, asunto nunca tratado por los paleolíticos del Levante español. Pero lo que no aparecía en esta región hasta 1925 fue hallado en 1940 en la gruta de Lascaux (Francia), que representa la cumbre del arte auriniense. En la parte baja de la cripta, dice Brodrick, hay una escena, una composición, única en todo el arte cantábrico o aquitano. Contiene el cuerpo esquemático de un hombre como si fuera de alambres, que yace delante de un bisonte con las tripas fuera; al mismo tiempo un pájaro se posa sobre un palo y el hombre lleva una máscara que reproduce la cabeza del pájaro. Un rinoceronte se encuentra hacia la izquierda. Se trata de una tragedia prehistórica: el hombre ha herido al bisonte, el bisonte ha matado al hombre, el rinoceronte ha destripado al bisonte y el pájaro contempla la escena (39). En el auriniense superior de Pechialet (Dordoña) se encuentra lo que quizá sea la pintura más antigua de un acontecimiento de la vida real. Representa la lucha de un oso, de pie, contra un hombre que recibe un brutal zarpazo en la cabeza, en tanto que otro hombre corre con los brazos en alto, como lanzando un dardo (40).

3º) Afirma Obermaier que las escenas de asuntos guerreros son raras. Por lo tanto no hace mayor hincapié en ellos. Veamos lo que nos dice Brodrick: No cabe duda de que los

(39) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, pág. 51 y lám. 19.

(40) MARTÍN ALMAGRO, *El Paleolítico Español*, en *Historia de España* (dirigida por R. Menéndez Pidal), ed. Espasa Calpe, (Madrid, 1947), t. I, vol. I, págs. 376-7.

levantinos del paleolítico eran hombres luchadores. No hay prueba de una lucha organizada ni de otra suerte desde Aquitania y Cantabria, pero los españoles del este fueron evidentemente los primeros de su país que sabemos que tuvieron una ocupación tan típicamente española: la guerra civil. Hay una pintura en el abrigo de Les Dogues (cerca de Ares del Maestre, provincia de Castellón) que puede ser un apunte de una batalla. Un grupo de guerreros ha ocupado una colina al tiempo que un cuerpo de arqueros avanza hacia ella; un hombre ha sido herido en el pie y huye, cojeando, hacia la retaguardia (41). Otra sorprendente escena esquemática es la del abrigo de Morella la Vella (provincia de Castellón). Es una lucha a muerte. Dos grupos de arqueros han entrado en batalla. Son cuatro hombres contra tres y es un combate cuerpo a cuerpo. Algunos se hallan heridos casi mortalmente. Los cuerpos están reducidos a simples líneas, pero son figuras como de alambre, vibrantes de movimiento (42). Asimismo las luchas de arqueros de Cueva de la Vieja (Alpera) y Covacha de Minateda (Albacete) (43). Otras escenas que guardan un parecido extraordinario con las españolas son las del desierto de Libia, como la de la lucha entre arqueros (Wadi Sora) y la lucha de dos bandos guerreros por la posesión de un toro (Khargur Tahl) (44). Mencionemos también el gran fresco de los bosquimanos, que representa a éstos en una batalla, defendiendo el ganado robado y haciendo frente a la persecución que emprenden los propietarios (cafres u hotentotes) (45).

(41) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, págs. 32-3; M. ALMAGRO, *op. cit.*, pág. 452 (lám. 367).

(42) H. OBERMAIER y A. GARCÍA BELLIDO, *El Hombre Prehistórico y los orígenes de la Humanidad*, ed. Revista de Occidente, 4ª ed. (Madrid, 1947), lám. VIII; M. ALMAGRO, en *Historia de España*, de Menéndez Pidal, t. I, vol. I, pág. 447 y lám. 361.

(43) M. ALMAGRO, en la citada *Historia de España*, pág. 464 (fig. 383) y lámina V.

(44) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, pág. 33 y lám. 31 y 34.

(45) Escena reproducida en J. PIJOUAN, *op. cit.*, lám. IX; y en KAJ BIRKET SMITH, *Razas humanas*, ed. Pleamar, (Buenos Aires, 1949), pág. 193 (fig. 70); otra escena similar en A. H. BRODRICK, *op. cit.*, lám. 42.

4º) Obermaier dice también que las pinturas rupestres carecen de retratos, en lo que coinciden con la aversión que el primitivo actual siente por el retrato. Esto es válido en un sentido general pero de ningún modo absoluto. Respecto al paleolítico tengamos en cuenta que cerca de Remigia se encuentra, en el abrigo de Cingle de la Mjola Remigia, una de las más impresionantes composiciones de todas las pinturas levantinas. La forman cinco guerreros en fila india, que desfilan a paso largo, y desviándose hacia el observador. Levantan en alto arcos y flechas. Estos hombres en tensión, llenos de vida, alertas, dan la impresión de que ahora el objeto de la caza es el hombre y no la busca de una simple presa animal. Llevan ciertos atavíos en la cabeza, y el jefe que les dirige ostenta una especie de casco, seguramente de plumas. Las caras de todos ellos menos la del jefe están tan estilizadas que parecen caricaturas de máscaras, pero el horrendo y decidido perfil del jefe es casi completamente humano. Realmente en esta escena tenemos una de las rarísimas pinturas prehistóricas del rostro humano (46). Es del caso recordar también los vasos retratos de la cultura mochica del Perú pre-incaico (47). Respecto al primitivo actual, remitimos a las páginas en que Pijoán estudia los retratos negros, en especial el de Bope Pelenge, jefe de los Bushongo, que vivía hacia 1790 (48).

En conclusión, podemos decir sobre este asunto que la interpretación de Obermaier peca de unilateral por su carácter absoluto, defecto en que no incurren Brodrick y Pijoán. Por su parte también Leonhard Adam nota que se trata de un arte histórico, surgido de la necesidad de registrar sucesos importantes (49). Originado en la necesidad de la propiciación mágica, el arte rupestre no se concretó a este aspecto. Dueños

(46) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, pág. 32 y lám. 2.

(47) MAK SCHMIDT, *Kunst und Kultur von Peru*, ed. Propyläen - Verlag, (Berlín, 1929), láminas de págs. 125 y sigs. Una reproducción en: SALVADOR CANALS FRAU, *Prehistoria de América*, ed. Sudamericana, (Buenos Aires, 1950), pág. 509 (fig. 109).

(48) J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 167-70 y lám. 227 a 232.

(49) L. ADAM, *op. cit.* pág. 34.

los paleolíticos, y otros primitivos actuales semejantes a ellos, de una técnica de pintura y grabado, ampliaron los motivos artísticos, realizando en las paredes rocosas los motivos que surgían de su vida real, ya en su aspecto descriptivo naturalista, ya en otros temas simbólico-mitológicos, estampando sus ideales, sus anhelos, sus alegrías y sus tragedias. Su realización historiográfica no es igual a la historiografía de los civilizados, a la historia tal como la cultivaban o cultivan los pueblos del Oriente Lejano o Cercano, los pueblos de la antigüedad clásica, o los de la cultura europea moderna, sencillamente porque el mundo del hombre primitivo es distinto al del civilizado. Es su propia autohistoria. Un aspecto de su concepción del mundo, o mejor dicho, de sus concepciones del mundo, porque ya sabemos que las culturas primitivas no son de base idéntica. No es la historia que nosotros queremos saber del primitivo, sino la historia de cómo se veían ellos ante el mundo y la vida.

b) *Pinturas rupestres de contenido histórico*

Hemos mencionado ya las principales pinturas rupestres de contenido histórico de Francia, España, Africa del Norte y Sudáfrica: escenas de combates y cacerías terminadas trágicamente. No hemos llamado a testimoniar a pinturas referentes a cacerías felices y abundantes, para evitar la objeción de Obermaier y Brodrick en el sentido de que son pinturas de propiciación mágica y que representan no la realidad del acontecimiento sino el ideal soñado por el cazador. Realmente en ciertos casos se trata de pinturas de carácter mágico, pero otros casos evidentemente se refieren a intentos de describir la vida real de la tribu, ya sea en escenas de diversos momentos cinegéticos, como en otras labores económicas y también danzas y demás actividades sociales. Podemos citar a este respecto algunos ejemplos:

Labores económicas	}	1) recolectores de miel - Cueva de la Araña (Valencia) ⁽⁶⁰⁾
		2) friso del ganado - Oued Mertoutek (Sahara Central) ⁽⁶¹⁾
		3) manada de antílopes - Delila (Africa del Sur) ⁽⁶²⁾
		4) escena de pesca - montaña Mpongweni (Natal) ⁽⁶³⁾
		5) ojeo de animales - río Pinturas (Patagonia) ⁽⁶⁴⁾
		6) ecreeo de guanacós - río Pinturas (Patagonia) ⁽⁶⁵⁾
Actividades sociales	}	7) hombres corriendo - Oucnat (desierto de Libia) ⁽⁶⁶⁾
		8) grupo conversando - Valle del Arte, Jamestown (El Cabo) ⁽⁶⁷⁾ .
		9) friso de figuras negras - barranca del Leopardo (S. O. de Africa) ⁽⁶⁸⁾
		10) mujer amamantando - Anumeri (N. O. de Australia) ⁽⁶⁹⁾ .
		11) danza ritual de los grillos reales - Valle del Arte (El Cabo) ⁽⁷⁰⁾ .
		12) danza mítica bosquimana ⁽⁷¹⁾ .

Respecto a los indios norteamericanos de las Grandes Planicies (ojibwas, dacotas), el testimonio de Boas es claro: "No han desarrollado una técnica avanzada de pintura y sus figuras de caballos, hombres, búfalos y tiendas son simplemente reminiscencias de episodios en la vida de las gentes." ⁽⁷²⁾.

⁽⁶⁰⁾ A. H. BRODRICK, *op. cit.*, lám. 3.

⁽⁶¹⁾ *Ibid.*, lám. 30.

⁽⁶²⁾ *Ibid.*, lám. 35.

⁽⁶³⁾ *Ibid.*, lám. 41.

⁽⁶⁴⁾ MILCIADES ALEJO VIGNATI, *Estudios Antropológicos en la zona militar de Comodoro Rivadavia* (1ª Relación), en Anales del Museo de La Plata (La Plata, 1950), láminas I y III.

⁽⁶⁵⁾ *Ibidem.*, lám. II.

⁽⁶⁶⁾ A. H. BRODRICK, *op. cit.*, lám. 28.

⁽⁶⁷⁾ *Ibid.*, lám. 38.

⁽⁶⁸⁾ J. PIJOÁN, *op. cit.*, lám. IX; A. H. BRODRICK, *op. cit.*, lám. 40.

⁽⁶⁹⁾ A. H. BRODRICK, *op. cit.*, lám. 49.

⁽⁷⁰⁾ *Ibid.*, lám. 37.

⁽⁷¹⁾ J. PIJOÁN, *op. cit.*, pág. 124 (fig. 172).

⁽⁷²⁾ F. BOAS, *El Arte Primitivo*, pág. 74.

Pero donde encontramos ejemplos notables de pintura rupestre histórica es en nuestro país. La más vívida imagen de la vida de los diaguitas y los habitantes de la Puna —dice Krickeberg— nos la proporcionan los numerosos petroglifos sobre las paredes de cuevas o rocas aisladas; y simultáneamente nos demuestran que estos pueblos eran capaces de hacer apuntes históricos en signos parecidos a una especie de escritura, porque los cuadros policromados de las grutas de Carahuasi (Salta) y Pucará de Rinconada (prov. de Jujuy) en los que las figuras esquemáticas humanas o animales, fuertemente “abreviadas”, y los signos simbólicos formando grandes representaciones escénicas, sólo pueden interpretarse como relatos gráficos de determinados acontecimientos (una expedición guerrera y la celebración de una victoria) (63). En efecto. Que la interpretación de Krickeberg no anda descaminada lo prueba el hecho que los propios aborígenes pintaron la conquista española del Tucumán en las grutas y abrigos del Cerro Colorado (Norte de la provincia de Córdoba).

c) *La penetración extranjera vista por los aborígenes*

Si frente a escenas de cacerías y aun de combates, se podía sostener con Obermaier que no se trataba de acontecimientos ocurridos en la realidad del mundo circundante, frente a las pinturas rupestres en que los aborígenes han reflejado la presencia de invasores extranjeros ya no es posible dudar de que éstos, y por extensión, los otros dibujos cuestionados, son creaciones historiográficas peculiares de las culturas ágrafas.

En primer término citemos el ejemplo de Cerro Colorado. Las figuras de soldados españoles, montados a caballo, con minuciosos detalles de la cabalgadura y del jinete, están fuera de toda duda. Estas pinturas, descubiertas por Leopoldo Lugones, han sido estudiadas por Imbelloni, Gardner y Serra-

(63) WALTER KRICKEBERG, *Etnología de América*, ed. F. de C. E., (México, 1946), págs. 235-6.

no (64). El tiempo, y la incomprensión de los turistas, las está borrando, pero la técnica del infrarrojo ha permitido captar detalles que ya Gardner no había podido apreciar (65).

También los indios Pueblo representaron en sus pinturas rupestres del Cañón del Muerto (Nuevo México) a los primedetalles que ya Gardner no había podido apreciar (65).

Las últimas pinturas bosquimanas son una ilustración de la colonización europea, dice Brodrick. En ellas vemos los vagones cubiertos, los viajes en carros tirados por bueyes (trekking), las armas de fuego (67).

No sólo en pinturas rupestres se trataron motivos sobre la penetración extranjera. Los negros del Benin representaron en sus famosos bronce a los portugueses, y los kwakiutl de Alaska esculpieron en madera, en estatuas y en sus postes totémicos, a los comerciantes y gobernadores rusos (68).

2) ESTATUAS DE ANTEPASADOS

El culto a los antepasados de la tribu ha llevado a diversos pueblos a representarlos en estatuas. En Africa podemos mencionar a los retratos ancestrales, estudiados por Pijoán, que represenan las almas de los difuntos. Se trata de semblantes extraordinariamente estilizados e idealizados, pero también tienen ciertos pueblos negros retratos realistas de personajes famosos, históricos, como el ya citado retrato de Bope Pelenge, rey de los Bushongo y las estatuas de jefes de los negros del Camerón (69), y especialmente la serie de más de

(64) ANTONIO SERRANO, *Los Comechingones*, ed. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore, (Córdoba, 1945), págs. 134-5 (figs. 58 y 59).

(65) ASBJORN PEDERSEN, *El infrarrojo y su aplicación en la investigación de pinturas rupestres*, en *Runa*, VI, (Buenos Aires, 1953-4).

(66) J. PIJOÁN, *op. cit.*, pág. 381, (fig. 482).

(67) A. H. BRODRICK, *op. cit.*, pág. 86.

(68) J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 221 (fig. 296); 272 (fig. 355) y 292-3 (figs. 377-8).

(69) *Ibid.*, pág. 169 (fig. 230).

treinta bustos fundidos en bronce, de los reyes y príncipes del Benín ⁽⁷⁰⁾.

En América recordemos a los zemi de los taínos de las Antillas, los ídolos monolíticos olmecas de México ⁽⁷¹⁾, los monolitos de San Agustín (Colombia) ⁽⁷²⁾, los monolitos de Tiahuanaco y las figuras de piedra de Recuay y Cuzeo ⁽⁷³⁾.

En Oceanía encontramos desde las estatuillas de la isla Nías ⁽⁷⁴⁾ (oeste de Sumatra) de 20 a 30 cm. de altura, pasando por las uli, imágenes conmemorativas de jefes famosos de Nueva Irlanda Central, y los malanggan, postes esculpidos de Nueva Irlanda Septentrional (archip. Bismark, Melanesia) ambos descritos por Adam ⁽⁷⁵⁾, hasta las pequeñas moai-miro de la Isla de Pascua talladas en madera y las gigantescas moai de piedra de esta misma isla ⁽⁷⁶⁾, y otras estatuas análogas de las islas Marquesas. En las islas Marquesas, cuya civilización, dice Métraux, tiene tan numerosos puntos de contacto con la isla de Pascua, las estatuas que dominan las terrazas de los santuarios, representan jefes o sacerdotes famosos cuyos espíritus habían pasado al rango de divinidades tutelares de las tribus. Lo mismo debió ocurrir en la isla de Pascua. Sus monumentos vienen a colocarse al término de una evolución cuyas fases más importantes pueden seguirse en la Polinesia central ⁽⁷⁷⁾.

⁽⁷⁰⁾ *Ibid*, págs. 210-231: figuras 285-8, 290-2, 297-8 y lámina XII.

⁽⁷¹⁾ S. CANALS FRAU, *Las Civilizaciones prehispánicas de América*, ed. Sudamericana, (Buenos Aires, 1955), lámina XXVI.

⁽⁷²⁾ *Ibid*, lám. XVII.

⁽⁷³⁾ S. CANALS FRAU, *Las Civiliz. prehis. de Amér.*, lám. XL; *Prehistoria de América*, pág. 496 (figs. 100 y 101).

⁽⁷⁴⁾ J. IMBELLONI, *Epítome de Culturología*, Bibliot. Humanior, 2ª ed. Nova, (Buenos Aires, 1953), pág. 115 (fig. 31).

⁽⁷⁵⁾ L. ADAM, *op. cit.* págs. 151-2; J. ΠΙΣΟΛΝ, *op. cit.*, pág. 65 y figs. 87 a 90.

⁽⁷⁶⁾ A. MÉTRAUX, *La Isla de Pascua*, págs. 96-9 y cap. IX; J. IMBELLONI, *Los Misterios de la Isla de Pascua*, en *Rev. Geogr. Americana*, (Buenos Aires, octubre 1933), Nº 1; *Runa*, vol. IV (dedicado a los problemas de la isla de Pascua), (Buenos Aires, 1951); THOR HEYERDAHL, *Aku-Aku. El Secreto de la Isla de Pascua*, 3ª ed. Juventud, (Barcelona, 1959). Este libro relata la exploración de las cavernas secretas de los pascuenses y las excavaciones que permitieron el hallazgo de una estatuaría megalítica desconocida.

⁽⁷⁷⁾ A. MÉTRAUX, *op. cit.* pág. 194.

Estatuillas humanas de madera servían en el resto de la Polinesia como tabernáculos temporales para los dioses y los espíritus de los antepasados. En el distrito de Whanganui, en Nueva Zelandia, se conservaban en las chozas, dice Métraux, unas pequeñas estatuas dedicadas a cada uno de los espíritus de la familia. Estos tenían la obligación de encarnar en las estatuillas a fin de conversar con los vivos. Los *ti'i* de Tahití eran también receptáculos temporales para las divinidades secundarias o para los espíritus evocados por los sacerdotes. Las estatuas de Mangareva, de un estilo tan realista, representaban dioses. Estas comparaciones dan un cierto apoyo a la tradición pascuense que pretende que las imágenes de madera se tallaban al morir alguno de los miembros de la familia (78).

3) POSTES ESCULPIDOS

Conocidos son los postes totémicos de los indios de la costa Noroeste de Norteamérica. A lo largo del mástil, dice Pijoán, iban superponiéndose los tótems, como se colocan uno al lado del otro los blasones heráldicos de una familia con muchos tronques. Las representaciones de los tótems eran a veces casi naturalistas, pues que las constituían los animales con sus cabezas mismas, sin desproporciones que tratasen de espiritualizarlas o divinizarlas. A veces los totems mantenían cogidos con las manos los personajes históricos que fueron los primeros en poder usarlos. Eran antepasados ilustres de la tribu que tuvieron primero relaciones con los animales divinos y derecho a usarlos como totems. Naturalmente, éstos irán al pie; son los primeros en el mástil; como en un escudo de armas los primeros cuarteles, el de la derecha en lo alto, son los más antiguos blasones de la familia. Así como los escudos heráldicos conmemoran a veces hechos legendarios de un antepasado, los tótems aparecen igualmente asociados a algún acontecimiento importante de la vida del jefe de la familia. Por

(78) *Ibid.*, pág. 98.

ejemplo el tótem del oso (Pijoán, fig. 365) tiene a su ahijado entre las piernas traseras; pero con las delanteras sostiene una placa que es uno de los cobres que servían de numerario entre los indios del noroeste. La posesión de estas placas revestía gran importancia. Evidentemente, el jefe, ahijado del tótem, consiguió un cobre con la ayuda de su animal protector, y por esto se representaban los tres asociados: el cobre, el hombre y el tótem, para conmemorar aquel suceso (79).

4) GRABADOS EN MARFIL

El arte histórico lo encontramos también en los notables grabados esquimales y siberianos en colmillos de morsa, narval o mamut. Se observa, dice Pijoán, "que el grabador no tiene nunca bastante espacio en las superficies planas del marfil para representar cuanto desea. Reviste cierto sentido histórico el hecho de querer perpetuar lo acaecido en una jornada importante o en un año. En ocasiones representan las escenas los diferentes cuadros de una cacería de renos, o de focas, o la más sensacional de todas las cazas, ya que no puede llamarse pesca; la caza de la ballena. Se ve al cetáceo perseguido por los botes de altamar que los esquimales hacen con pieles; el arponeador va en la proa, con el brazo levantado; la ballena lanza sus chorros de agua, y por último aparece el animal tumbado, volcado en la playa. Tan grande es el deseo de representar hechos, que en ocasiones los indígenas graban los sucesos capitales del año en los magníficos colmillos del mamut fósil que se encuentran en Siberia y Alaska. La defensa ebúrnea del mamut, más retorcida que la del elefante actual, presenta ancho campo para grabar miniaturas. Toda ella se recubre de *historias*; una tras otra, se graban las escenas de la vida de la tribu. No hay que decir que tales historias se guardan cuidadosamente" (80).

(79) J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 274-5.

(80) J. PIJOÁN, *op. cit.*, pág. 263 y figuras 340 y 341; L. ADAM, *op. cit.*, lám. 44 y fig. 41; F. BOAS, *op. cit.*, fig. 69; LUIS PERICOT, *La Amé-*

5) PINTURAS EN CERÁMICA

La cerámica de los mochicas del Perú está exornada con pinturas de carácter histórico-descriptivo. En vasos de Trujillo están representadas grandes escenas colectivas: escenas de guerra, ceremonia de homenaje al inca, y procesión con danzantes provistos de máscaras animales ⁽⁸¹⁾.

6) OTRAS REPRESENTACIONES HISTÓRICAS EN LA PLÁSTICA

Sobre todo tipo de materia plástica el primitivo ha grabado o dibujado representaciones histórico-descriptivas. Boas nos informa que los trajes pintados de los shamanes del río Amur representan temas mitológicos y que los haidas y pueblos afines del Noroeste de América representan simbólicamente en pinturas y dibujos, sus mitos y leyendas ⁽⁸²⁾. Los sioux representan en sus wampum, o tejidos de cuentas de vidrio, con el que hacen bolsas, cinturones, cenefas, tabaqueras, polainas y chalecos, escenas históricas; ya abreviadas simbólica o geométricamente, ya descriptivo-naturalistas. A veces, en una bolsa de tabaco o en una bandolera, dice Pijoán, se consigue representar toda la historia de un jefe, sus hazañas en una batalla, heridas que recibió, enemigos que mató, cacerías afortunadas, etc. ⁽⁸³⁾. El labriego rumano dibuja los huevos de Pascua con unos adornos que a los no iniciados parecen geométricos, nos dice Pijoán. Sin embargo, les da nombres de cosas reales. Representan, para él, San Juan o el Cordero, las aguas del Jordán, la Virgen María. Los dibujos son exactamente los mismos cada año. No hay ninguna adaptación y están por completo arraigados en el alma de las gentes. Las alfombras persas contienen un repertorio de dibujos cuyo sig-

rica Indígena, tomo I de la *Historia de América*, ed. Salvat. (Barcelona, 1936), figura de pág. 269.

⁽⁸¹⁾ L. PERICOT, *op. cit.*, figuras de las págs. 228-9 y 244.

⁽⁸²⁾ F. BOAS, *op. cit.*, págs. 74-5 y 158-9.

⁽⁸³⁾ J. PIJOÁN, *op. cit.*, pág. 365 y figuras 457 a 467; F. BOAS, *op. cit.*, pág. 100.

nificado escapa a los occidentales, pero que es de una realidad indiscutible para sus ejecutantes. El persa dirá, concluye Pijoán, que los hexágonos decorativos de una alfombra son el rey y la reina. Contará con los otros dibujos geométricos toda su historia ⁽⁸⁴⁾.

7) ARTISTAS

a) *artistas bosquimanos*

Un viajero holandés, Schweiger, dice Pijoán, conoció al *pintor de cámara* de un jefe, llamado Madagquane. El artista era hermano de aquel cacique; lo que demuestra que la pintura no era considerada como una ocupación inferior entre los bosquimanos. Otro holandés, Hahn, escribió en 1870 que un viejo bosquimano amigo suyo *practicaba todavía ese arte*. Hahn dice también que los colores empleados por su amigo eran negro, amarillo, blanco y rojo, y que los fijaba con grasas, gomas y resinas ⁽⁸⁵⁾.

b) *artistas michoacanos*

En la suntuosa Corte de los Emperadores o Caltzonzi, que así se llamaban los monarcas de la dinastía que gobernó la extensa Confederación michoacana, en la región del lago de Pátzcuaro (México), estaba el jefe de los pintores, llamado Chúmicha, quien tenía a su cargo, entre sus diversos menesteres, la fabricación del papel y su aplicación a la manufactura de adornos para palacios y templos, los usos rituales y las crónicas de los grandes acontecimientos históricos, guerreros principalmente ⁽⁸⁶⁾.

⁽⁸⁴⁾ J. PIJOÁN, *op. cit.*, págs. 11 y 12.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, pág. 116.

⁽⁸⁶⁾ JOSÉ GUADALUPE ZUNO, *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapán no proceden de las orientales*, en: *Cuadernos Americanos*, año XI, N° 3, (México, mayo-junio 1952), págs. 147 y 149.

Cerramos, por el momento, esta indagación. Hemos visto cómo cuando la escritura aun no ha aparecido, es el arte, en todas sus manifestaciones, el que asume plenamente la tarea de expresar la actividad histórica del primitivo o semicivilizado, tarea que no abandonará, por otra parte, en las civilizaciones dueñas de la escritura, pues siendo ésta monopolio de minorías dominantes o estando escasamente difundida, el saber y la cultura en general, y el saber histórico en particular, llegan al pueblo analfabeto a través del arte, como lo evidencian elocuentemente las catedrales góticas y los templos brahmánicos y búdicos.

RICARDO ORTA NADAL

Colón 1447, Rosario